
Forord

Det var ikke tilfeldig at valget falt på Dag Alvengs New York-fotografier. Jeg har lenge interessert meg for fotografi, og har også drevet med det selv. Gatefotografiet finner jeg særlig interessant, og da spesielt det amerikanske gatefotografiet. Kombinasjonen av en norsk fotograf i tilknytning til amerikansk fotografi har vært spennende å utforske.

Det har imidlertid vært noen utfordringer å ta for seg et emne så tett opptil nåtiden. Litteratur direkte relatert til Alveng har vært en utfordring. Fotografiene var i begynnelsen vanskelige å spore opp, men her har Alveng vært hjelpsom og imøtekommende, som lot meg se fotografiene ved flere anledninger. Noen fruktbare samtaler om arbeidene ble det også. Dette ønsker jeg å takke Alveng for.

Jeg vil også rette en takk til Einar Petterson for god veiledning, og til Ingvild Krogvig og Trine Nordkvelle for gjennomlesning i siste liten. Takk også til Heidi for korrekturlesning i innspurten! Takk til mamma og pappa for stadig oppmuntring. En stor takk til gode venninner som sørget for jevnlig avkobling, og jentene på lesesalen for lange lunsjer og gode samtaler – dere vet alle hvem dere er! Til sist vil jeg rette en spesielt stor takk til min forlovede, Jostein, for å ha holdt ut med meg i denne lange og tidvis altoppslukende prosessen.

Oslo 14. mai 2010
Monica Holmen

Innhold

Forord.....	3
Innhold	5
Kapittel 1: Innledning.....	7
<i>Presentasjon av fotograf og verk</i>	7
<i>Valg av tema: avgrensning og problemstilling</i>	8
Hvorfor ikke i lys av norsk fotografi?	9
Problemstilling.....	12
<i>Tilnærming og struktur</i>	13
Kapittel 2: Gatefotografiet	17
<i>Definisjoner</i>	17
<i>Historikk og kjennetegn</i>	20
Snapshottet	21
Urbanitet og kompleksitet	22
Tilnærminger til motivet	22
Gatefotografiet frem mot 1990-tallet	24
Kapittel 3: Amerikansk gatefotografi omkring 1950–1990	25
<i>Noen sentrale årstall, strømninger, og utstillinger</i>	26
New York-skolen	27
Chicago-skolen	29
<i>Towards a social landscape</i> og <i>New Documents</i>	31
Videre frem mot 1990-tallet og <i>This is MOST Important</i>	33
Storbyens tiltrekningskraft: New York.....	34
Kapittel 4: Komparativ analyse.....	37
<i>This is MOST Important</i>	38
<i>Man Against Building</i> (1996)	38
<i>Taxi</i> (1993)	41
<i>Dos Lesbos</i> (1996)	44
<i>Spiderwoman</i> (1997).....	47

Kapittel 5: Karakterisering	51
<i>Konsekvenser av tekniske valg</i>	51
Snapshot eller tidseksposering?	54
<i>Dobbeleksposeringene</i>	58
Dobbeleksposeringer – puristisk eller formalistisk?	60
Dobbeleksposeringene og det fotografiske paradoks	64
Dobbeleksposeringene som mulige simulakra	68
Fotografiets og dobbeleksposeringenes opphøyelse av det hverdagslige	73
Kapittel 6: Oppsummering og konklusjon.....	77
<i>Konklusjon</i>	79
Bibliografi	81
Illustrasjonsliste.....	85
Illustrasjoner	87

Kapittel 1: Innledning

Presentasjon av fotograf og verk

Dag Alveng er en norsk fotograf som fremdeles er aktiv, og som stadig er aktuell med nye utstillinger. Han har også hatt stor betydning for fotomiljøet i Norge. Alveng utdannet seg i England, og har på den måten hentet inspirasjon fra internasjonale fotografer. I begynnelsen av sin karriere arbeidet han med et meget strengt fotografisk uttrykk, tydelig inspirert av «straight photography»-tradisjonen.¹ Felles for alle hans prosjekter er at motivene hentes fra de umiddelbare omgivelser, og det hverdagslige utgjør dermed en vesentlig side ved arbeidene. Da Alveng reiste til New York på begynnelsen av 1990-tallet dukket ikke bare en ny motivkrets opp i hans arbeider, men han begynte også å eksperimentere mer med det fotografiske mediet. I tillegg begynte han nå å bruke et annet kamera på grunn av motivets karakter.

Fotoserien *This is MOST Important* består totalt av rundt 200 fotografier, tatt i tidsrommet 1993–2007. 21 av disse er trykket i fotoboken *This is MOST Important: The New York Multiple Exposure Series*.² Fire av disse 21 fotografiene er i denne oppgaven valgt ut som representative for serien: *Man against building* (1996) (ill. 1), *Taxi* (1993) (ill. 2), *Dos Lesbos* (1996) (ill. 3) og *Spiderwoman* (1997) (ill. 4). Fotografiene slik de er trykket i fotoboken utgjør empirien lagt til grunn for oppgaven. Boken ble utgitt i 2003 i forbindelse med en utstilling på Galleri Brandstrup i Oslo. Den er trykket digitalt på ett sammenhengende papir, på en Epson 9000 printer, med Sundance Septone seven-color black ink. Hvert fotografi måler 64 x 80 centimeter. Boken finnes i to eksemplarer; Alveng eier én selv, og Yale University Gallery har kjøpt den andre. New Yorks gater og innbyggerne der utgjør Alvengs nye motivkrets i serien.

¹ Liz Wells, (red.) *Photography: A critical introduction*, (New York: Routledge, 2004), 343: «Straight photography»-tradisjonen forbindes ofte med en vektlegging av direkte dokumentering og en betoning av det mediespesifikke. Det er en amerikansk tradisjon. Det vil her i oppgaven oversettes til «puristisk fotografi».

² Samtale med Alveng 19. januar 2010. Totalt endte Alveng opp med nærmere 700 eksponerte negativer fra denne perioden i New York, men kun rundt 200 ble valgt ut til videre produksjoner. Med «multiple exposures» refereres det egentlig til flere enn to eksponeringer. Men ifølge Alveng er det utelukkende kun dobbeleksponeringer i serien.

Valg av tema: avgrensning og problemstilling

Alvengs fotografier i serien *This is MOST Important* er ikke tidligere behandlet i forskning. Det er tidligere skrevet én hovedfagsoppgave om Alveng og hans arbeider, men i denne var han én av tre fotografer som ble undersøkt, så oppgaven gikk av den grunn ikke særlig i dybden på Alveng og hans arbeider.³ Dessuten ble denne avhandlingen skrevet mens Alveng fremdeles arbeidet med *This is MOST Important*, derfor ble ikke denne serien behandlet.

Norsk fotografi er et tema det skrives stadig mer om. På nåværende tidspunkt eksisterer det noen oversiktsverker om norsk fotografi, som *Norsk fotohistorie* av Larsen og Lien, og *Norske kunstfotografier 1970–2007* av Malm Brundtland.⁴ Det ble også gitt ut en bok i forbindelse med Forbundet Frie Fotografers 25-års jubileum hvor flere fotografers og kunsthistorikers refleksjoner rundt norsk fotografi presenteres.⁵ Utover dette er det stort sett snakk om kortere katalogtekster. Dessuten fokuserer den eksisterende litteraturen i stor grad på 1970- og 1980-tallet, den såkalte «gullalderen» innen norsk fotografi, da fotografiet endelig fikk innpass på kunstscenen.⁶

Når det gjelder gatefotografiet så er ikke denne tradisjonen behandlet i nevneverdig i forbindelse med det norske fotografiet. Det ser dessuten ut til å kun eksistere to bøker som eksplisitt tar for seg denne tradisjonen internasjonalt; *Bystander: A History of Street Photography* av Westerbeck og Meyerowitz, og *Street Photography. From Atget to Bresson* av Scott. Sistnevnte har fokus på kun det europeiske gatefotografiet. Utover dette er det også her en del større kataloger med artikler utgitt i forbindelse med utstillinger som utgjør litteraturen på området.

På bakgrunn av ovennevnte momenter, og med et ønske om å ta tak i noe utforsket, ble Dag Alvengs fotografier i serien *This is MOST Important* i forhold til gatefotografiet valgt ut som tema for oppgaven.

³ Andrzej Zych, *Den engelske generasjonen: Alveng, Berntsen og Sandberg: Norsk samtidsfotografi*, (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1996).

⁴ Peter Larsen og Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie: frå daguerrotipi til digitalisering*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2007); Cecilie Malm Brundtland, *Norske kunstfotografier*, (Stuttgart: Arnoldische Publishers, 2007).

⁵ Jorunn Veiteberg (red.), *Kunstfotografi i Norge: Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Oslo: Bonytt Forlag, 1999

⁶ Hanne Holm-Johnsen, *Norsk gullalder: norsk kunstnerisk fotografi på 1970–80-tallet*, (Horten: Preus Museum, 2003); Olav Løkke (red.) *Z & Z: Norsk kunstnerisk fotografi 1974–1989*, (Oslo: Stiftelsen Fotogalleriet, 1989).

Hvorfor ikke i lys av norsk fotografi?

Gjennom en kort redegjørelse for det fotografiske «landskapet» i Norge i Alvengs samtid, så vil det begrunnes hvorfor det er vel så interessant, og relevant å se Alvengs fotografier i serien *This is MOST Important* i lys av det amerikanske fotografiet fremfor det norske.

Perioden omkring 1970–1990 betegnes ofte som en overgangsperiode fra modernisme til postmodernisme. Larsen og Lien peker i sin historie ut Alveng, sammen med Per Berntsen, som en av de tidlige fotokonseptualistene, og som «[...] bindeledd mellom dei fotoestetiske generasjonene Fotoforum og Hyperfoto representerte [...]».⁷ Derved fungerte disse fotografene også som bindeledd mellom modernismen og postmodernismen: førstnevnte magasin hadde en mer modernistisk vinkling enn den mer teoretiske, postmoderne vinklingen til sistnevnte. Nevnte fotografer ble omtalt i begge. Omtalen av Alveng som fotokonseptualist kan forklares med hans første utstilling på Fotogalleriet i 1979, *Vegger*. Det var nettopp dette som ble vist: fotografier av galleriets vegger var hengt opp på den veggen som var fotografert, slik at fotografi og vegg nesten gikk i ett med hverandre. Samtidig som dette var et konseptuelt prosjekt i sin utforming og idé, så reflekterer disse fotografiene også en analytisk tilnærming til det fotografiske mediet. Når kun veggene er fotografert, uten andre objekter, så kommer bildets karakter som bilde desto tydeligere frem, og de subtile, nesten usynlige valørene kommer til syne.⁸ Utstillingen vakte oppmerksomhet og fikk en del kritikk da man var fremdeles opptatt av fotografiets dokumentariske evner til å fremstille virkeligheten.

Mot 1990-tallet, som *This is MOST Important* er fra, hadde disse holdningene til fotografiet begynt å endre seg. Det var en gradvis endring i retning av aksept av fotografiet som kunst, ikke bare som en dokumenterende reportasjeform. Fotografiet ble i økende grad tatt inn i

⁷ Larsen og Lien, *Norsk Fotohistorie: Frå daguerrotypi til digitalisering*, 277.

⁸ *Ibid.*, 287; Edward Lucie-Smith, *The Thames and Hudson dictionary of art terms*, (London: Thames and Hudson, 1984), 56: Konseptkunst er definert som en eller flere av følgende: (1) kunsten består av en grunnleggende idé som ikke trenger å være gjengitt i fysisk form, (2) språk fungerer som basismateriale til kunst, og grensen mellom kunst og kunstteori brytes ned, (3) den kunstneriske aktiviteten blir en undersøkelse av kunstens natur i seg selv, og ethvert resultat kan kun ansees som en midlertidig demonstrasjon av kunstnerens konklusjon.

varmen av de ulike institusjonene.⁹ Hva skjedde så forut for aksepteringen av fotografiet som kunst, og hva var Alvengs rolle i dette? På 1970-tallet var det flere avgjørende hendelser: i 1974 etableres Forbundet Frie Fotografer, og i 1975 kommer Dag Alveng tilbake til Norge, nyutdannet fra England, sammen med blant andre Per Berntsen og Tom Sandberg. Med seg hadde de en trend som blant annet vektla en abstrahering av motivet og det formale ved et fotografi. Sammen opprettet de Fotogalleriet i 1977, som skulle få stor betydning for kommende kunstoffografer.¹⁰

På midten av 1970-tallet skjer det et skifte i fotografiet. Tidligere hadde man for eksempel hentet inspirasjon fra den svenske fotografen Christer Strömholms fotografi, til dels også påvirket av impulser fra amerikansk fotografi på 1950-tallet. Nå hentet man derimot inspirasjonen fra nye impulser, fra for eksempel engelsk og amerikansk landskapsfotografi.¹¹ Dette er imidlertid noe ganske annet enn det Alveng holdt på med på denne tiden: på 1970-tallet lagde han serien *Asylet*, (ill. 7 og 8) som er et godt stykke unna landskapsfotografi. *Asylet* ble til da Alveng jobbet ved en psykiatrisk institusjon, og serien består av svart-hvitt-fotografier som viser folketomme og ensomme interiører ved denne institusjonen.

Generasjonen som virket på 1970- og 1980-tallet hadde til felles en «[...] sterk vektlegging av spesifikt fotografiske virkemidler, poengtering av mediets evne til transparent virkelighetsgjengivelse og utnyttelse av mediets særegne estetiske muligheter mht. lysføring, gråtoneskala, kontrast, struktur og stofflighet.»¹² Dette er en generasjon fotografer som er dels Alvengs forgjengere, og dels hans kollegaer. Med sin vektlegging av det mediespesifikke og den dokumentariske virkelighetsavbildningen, så fremstår disse som grunnleggere av en formalestetisk, modernistisk tradisjon. Gjennom en poengtering av

⁹ Øivind Storm Bjerke, «Vannskiller og veiskiller 1970–1985», i Jorunn Veiteberg (red.), *Kunstoffotografi i Norge: Forbundet Frie Fotografers 25års jubileum*, (Oslo: Bonytt Forlag AS, 1999), 20–67, 23. Kunstakademiet i Oslo tok inn fotografi, riktignok under «reproduksjonsteknikker», i sin undervisningsplan, og ansatte en professor til dette først i 1996. Først da kunne man si at fotografiet ble anerkjent som kunstform innen kunstutdannelsen i Norge. Ved SHKD i Bergen ble Robert Meyer ansatt som professor ved Institutt for Fotografi høsten 1990. Det er heller ingen egen fagdisiplin ved universitetene som tar for seg fotografiet, det er ikke etablert egen forskning på fotografiet. På 1970-tallet stilte også kunstmuseene seg avventende i forhold til formidlingen av kunstoffotografiet, med unntak av Henie Onstad kunstsenter. Første gang en fotograf ble antatt på Høstutstillingen, «kunstnernes egen høyeste domstol», var Kåre Kivijärvi i 1971. Imidlertid var ikke fotografi presentert under egen verksgruppe, men under «andre teknikker».

¹⁰ Larsen og Lien, *Norsk fotohistorie: Frå daguerrotypi til digitalisering*, 273–274.

¹¹ Bjerke, «Vannskiller og veiskiller 1970–1985», 32; Gilles Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, (New York: Abrams, 2007), 145–146: I 1975 ble det satt opp en utstilling med tittelen «The new topographics», hvor man ser fremveksten av et landskapsfotografi «renset» for det subjektive og en metaforisk estetikk. Undertittelen på utstillingen var «the man-altered landscape», og dette var nettopp essensen i disse fotografiene; arkitektur, bebygde steder, og refleksjoner rundt grensene mellom det naturlige og det kulturelle landskapet.

mediets egenskaper og muligheter søkte man kunstfeltets aksept. En vektlegging av det mediespesifikke ser man også i Alvengs fotografier.

Imidlertid var ikke alle like opptatt av det mediespesifikke. Utover på 1970-tallet vokste en ny generasjon frem som var mer opptatt av sjangeroverskridelser, samt kombinasjon av medier og teknikker. Dette var et mer eksperimentelt fotografi, som utforsket mediet, og eksperimenterte blant annet med «sandwiching» og flere eksponeringer. Fotografiet ble i økende grad også brukt som et instrument i en mer konseptuell kunst.¹³

Ved innledningen til 1990-tallet skjer det imidlertid endringer i det norske fotografiet. En postmoderne «revolusjon» gjør seg gjeldende. Det iscenesatte, manipulerede og digitaliserte fotografiet blir det sentrale, representert ved arbeider av blant andre Vibeke Tandberg og Mikkel McAlinden.¹⁴ I tillegg arbeidet disse med fargefotografi, og sammen med spesielt det manipulerede fotografiet bryter de med den modernistiske insisteringen på det spesifikt fotografiske.

Som det går frem av gjennomgåtte momenter så står Dag Alveng i sterk kontrast til sine samtidige på 1990-tallet, da *This is MOST Important* ble laget. Med sitt umanipulerte, øyeblikkspregede, svart-hvite storformatsfotografi, samt en insistering på det svart-hvite fotografiet og en teknisk perfektjon skiller han seg fra det manipulerede, iscenesatte fargefotografiet flere fotografer holdt på med i samtiden. Alvengs fotografier utviser i så måte en tilknytning til det (amerikanske) puristiske fotografiet. Endelig er det spesielt på grunn av de urbane motivene fra New Yorks gater, at Alvengs fotografier i serien *This is MOST Important* mer uttrykker en affinitet med det amerikanske gatefotografiet, særlig slik det fortoner seg noen tiår tilbake, enn til det norske fotografiet i hans samtid.

Av ovennevnte årsaker, i tillegg til at det faktisk ikke eksisterer et lignende og så tydelig gatefotografi i Norge lik det amerikanske, bør man heller vende blikket mot USA, og forflytte seg noen tiår tilbake i tid, for å finne tradisjonen som Alvengs New York-fotografier kan være relevant å drøfte i lys av.

¹² Øystein Ustvedt, «Fotografi som kunst og kunst som fotografi 1987–1992», i Jorunn Veiteberg (red.) *Kunstfotografi i Norge: Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*, (Oslo: Bonytt Forlag AS, 1999), 80–97, 95.

¹³ Bjerke, «Vannskiller og veiskiller 1970–1985», 34; Larsen og Lien, *Norsk fotohistorie: Frå daguerrotypi til digitalisering*, 283–284.

¹⁴ Larsen og Lien, *Norsk fotohistorie: Frå daguerrotypi til digitalisering*, 295–297.

Problemstilling

På bakgrunn av det foregående, hvor det kom frem at Alveng med *This is MOST Important* skiller seg fra det norske fotografiet i sin samtid, og med utgangspunkt i en antagelse om at han med disse fotografiene knytter seg an til gatefotografiet, og særlig det amerikanske gatefotografiet, så er det utledet følgende problemstilling:

Hvordan knytter Alveng seg an til det amerikanske gatefotografiet med serien *This is MOST Important*, og hva kan sies å karakterisere hans fotografier sammenlignet med andre gatefotografier?

Noen spørsmål viser seg i forlengelsen av problemstillingen som relevante å undersøke nærmere. Det er innlysende at Alveng deler samme motivkrets som gatefotografene. Men hva med de tekniske og formale aspektene ved hans (gate)fotografiske praksis? Hvilke likheter og forskjeller finnes det? Dersom Alvengs New York-fotografier er gatefotografier, kan de da også betraktes som snapshot, til tross for at de umiddelbart ikke fremstår som snapshot?

Dobbeleksponeringene fremstår umiddelbart som det som skiller Alvengs New York-fotografier fra andre gatefotografier, og det er flere aspekter som kan være interessante å undersøke i tilknytning til denne teknikken. Hva slags tilnærming til det fotografiske mediet reflekterer dobbeleksponeringene? Bør det for eksempel betraktes som eksperimentering? Det identifiseres ofte et paradoks i fotografiet. Hvordan kommer dette til syne gjennom dobbeleksponeringene i sin sammensetning av to bilder? Til sist er det også interessant å undersøke hvilke konsekvenser som oppstår som følge av dobbeleksponeringene, og hvordan dette påvirker gjengivelsen av storbyens gater og formidlingen av hverdagslivet som utspiller seg der.

Tilnærming og struktur

Tilnærmingen til Alvens fotografier er i denne oppgaven delvis fundert i Frizots artikkel «Who's afraid of photons».¹⁵ Her påpekes viktigheten av å ta med i betraktning i tilnærmingen til fotografiet det faktum at et fotografi er et resultat av en fysisk-kjemisk prosess: et fotografi skapes gjennom lys på en lyssensitiv overflate. Frizot mener tegnteorien og semiotikken er mangefull i forhold til fotografiet. Han impliserer altså en tilnærmelse som legger vekt på hva et fotografi faktisk *er*; hva det består av og hvordan det oppstår. Dette er interessant særlig i forbindelse med dobbeleksponeringene til Alving fordi det med dobbeleksponeringene refereres til nettopp fotografiets egenart. Å nærme seg fotografiet på dets egne premisser er derfor utgangspunktet i denne oppgaven. Det betyr at man må ta med i betraktningen de ulike formale og tekniske sidene som faktisk gjør at fotografiet for eksempel skiller seg fra maleriet, for deretter å se hvordan dette påvirker fotografiets visuelle uttrykk.

Frizot vektlegger en metodologi spesifikk for fotografiet, som «[...] fully takes into account the specificities of photographic procedure.»¹⁶ Fotografiet må defineres ut fra dets fysiske karakteristika med hensyn til hvordan det produseres, og man må ta i betraktning at fotografiet faktisk er et teknisk, mekanisk fremstilt bilde; «[...] photography cannot be made any other way than with photons.»¹⁷

Fotografidiskursen har «lånt» noen formale parametre fra maleridiskursen, så som linjen, form, lys og valør, farge, tekstur, masse, rom og volum. Formale parametre som er mer spesifikke for fotografiet er den svart-hvite valørskalaen, kontraster mellom valørene, kamera- og filmformat, synsvinkel, innramming og utsnitt, dybdeskarphet, kornethet, og dynamisk omfang.¹⁸ Dette er formale trekk som vil vektlegges i oppgaven, særlig i analysen.

¹⁵ Michel Frizot, «Who's afraid of photons?» i *Photography theory*, James Elkins (red.), (New York: Routledge, 2007) 269–283. Frizot skal ha utviklet en metodologi spesifikk for fotografiet, i artikkelen «Developing a methodology specific to photography studies», 2006. Denne er imidlertid upublisert på nåværende tidspunkt, derfor har jeg ikke fått sett på den.

¹⁶ Frizot, «Who's afraid of photons?», 274.

¹⁷ *Ibid.*, 275–276; Store Norske Leksikon, <http://www.sn.no/foton> (oppsøkt 24.04.10): Fotoner, dss. lyskvant, betegnelse på de energi kvanta eller elementærpartikler lysstråling består av. Betegnelsen foton innført av Einstein i 1905 da han forklarte den fotoelektriske effekt ved å tillegge lyset partikkelegenskaper. Fotonet beveger seg med lyshastigheten. Lys består av fotoner.

¹⁸ Terry Barrett, *Criticizing photographs: An introduction to understanding images*, (Boston: McGraw Hill, 2006), 27. Fotografiets dynamiske omfang forstås som graden av gjengivelse av den lyseste til den mørkeste valøren. Her er det store forskjeller mellom et kompaktkamera og et mellomformatkamera.

Oppgaven vil altså ta utgangspunkt i de formale og tekniske aspektene ved fotografiet, og drøfte Alvengs fotografier med utgangspunkt i disse, fremfor å ha en fortolkende tilnærming.

de Duves betraktninger rundt snapshot og det fotografiske paradoks slik de legges frem i «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox» vil trekkes inn i en karakterisering og videre undersøkelse av Alvengs dobbeleksponerte fotografier.¹⁹ de Duve har i utgangspunktet et semiotisk perspektiv på fotografiet. Det betyr imidlertid ikke at denne oppgaven vil ha det på Alvengs fotografier. Men fordi de Duve har frem noen interessante betraktninger på snapshottet og det fotografiske paradoks, så vil hans betraktninger rundt disse begrepene trekkes inn. I en videre undersøkelse av dobbeleksponeringene vil også simulakrabegrepet trekkes inn, med utgangspunkt i Baudrillard's definisjon av dette.²⁰

* * *

Gatefotografiet er en bred tradisjon som favner mange aktører. I faglitteraturen fremstår den imidlertid som uklar med hensyn til hva den egentlig dreier seg om. Derfor vil gatefotografiet redegjøres for i kapittel to, med hensyn til historikk samt formale, tekniske og begrepsmessige aspekter. Noen kjennetegn ved tradisjonen vil utledes.

I kapittel tre vil deretter det amerikanske gatefotografiet fra etterkrigstiden frem til omkring 1990-tallet skisseres opp. Noen sentrale årstall og strømninger vil trekkes frem, som grunnlag for den videre drøftningen av Alvengs fotografier. Noen refleksjoner rundt storbyen som motiv og tema, og dens tiltrekningskraft vil også legges frem her. Hva er det som gjør at så mange fotografer igjen og igjen bruker storbyen som utgangspunkt for sine arbeider?

Fotografer særlig representative for det amerikanske gatefotografiet i ovennevnte periode, vil deretter trekkes inn i kapittel fire, hvor det vil foretas en komparativ analyse, hvor formale og tekniske parametre typisk for fotografiet vil vektlegges, sammen med kjennetegnene for gatefotografiet. Alvengs fotografier vil sammenlignes med fotografier av de amerikanske gatefotografene Harry Callahan, Ray K. Metzker, William Klein, Garry Winogrand og

¹⁹ Thierry de Duve, «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox» i James Elkins (red.), *Photography theory*, (New York: Routledge, 2007) 109–123.

²⁰ Jean Baudrillard, *Simulation & Simulacra*, overs. til eng. av Sheila Faria Glaser, (Michigan: The University of Michigan Press, 1994). Baudrillard tar i denne boken for seg simulakra slik han identifiserer det ved alle sider av samfunnet. Han argumenterer for at samfunnet idag er gjennomsyret av tegn og symboler som har erstattet virkeligheten. I denne oppgaven

Philip-Lorca diCorcia. Dette er nødvendig for å undersøke hvordan Alveng gjennom fotografiene i *This is MOST Important* knytter seg an til det amerikanske gatefotografiet.

På grunnlag av den komparative analysen vil det i kapittel fem utledes noen karakteristiske formale og tekniske trekk ved Alvengs fotografier i *This is MOST Important*, sammenlignet med andre gatefotografer. Snapshot er en sentral teknikk og estetikk i gatefotografiet. Derfor vil det, med utgangspunkt i blant annet de Duves forståelse av snapshottet, drøftes hvorvidt Alvengs fotografier kan karakteriseres som snapshot. Med utgangspunkt i en antagelse om at det særlig er dobbeleksponeringene som skiller Alveng fra andre fotografer, så vil denne teknikken drøftes nærmere i kapittel fem. Hvorvidt dobbeleksponeringene er å betrakte som puristiske, eller som eksperimentelle og formalistiske, vil også undersøkes. Samtidig kan dobbeleksponeringene uttrykke et paradoks i fotografiet, og i sammenheng med dette vil de Duves betraktninger igjen trekkes inn. I en undersøkelse av dobbeleksponeringenes formidling av motivet vil de også drøftes i lys av simulakrabegrepet. Avslutningsvis vil dobbeleksponeringenes effekt på det hverdagslige motivet i Alvengs fotografier undersøkes.

Sist bør det bemerkes at dette er en verksbasert oppgave, ikke en biografisk. Det vil derfor ikke redegjøres ytterligere for fotografens liv og leven. Det bør også påpekes at det, med unntak av enkeltfotografiene behandlet i analysen, vil henvises til Alvengs fotografier som «New York-fotografiene», og i noen tilfeller ved seriens tittel.

Kapittel 2: Gatefotografiet

I det følgende skal det redegjøres for en sentral side ved problemstillingen: gatefotografiet. Definisjoner, samt en kort historikk over tradisjonen vil legges frem. Imidlertid venter faglitteraturen om en viss uenighet rundt hva sjangeren egentlig dreier seg om.²¹ Dette kommer særlig til uttrykk gjennom hvilke fotografer som betegnes som gatefotografer. Ikke alle forfattere og teoretikere bruker begrepet *gatefotografi*. I stedet anvendes begreper om tilgrensende sjangre, og da særlig *dokumentarfotografi*. Fotografer som ett sted er omtalt som gatefotografer, kan et annet sted være omtalt som dokumentarfotografer. Denne sammenblandingen av begreper gir inntrykk av at disse to sjangrene har en del til felles, men det skaper også forvirring rundt hva gatefotografiet egentlig er. Det blir for omfattende å ramse opp alle eksemplene her, og hvem som definerer hvilke fotografer som hva, men et par eksempler vil bemerkes. Forhåpentligvis vil den følgende gjennomgangen føre frem til en bedre forståelse av gatefotografiet som tradisjon, samt at noen sentrale kjennetegn kan utledes, som deretter kan legges til grunn for en videre drøftning av Dag Alvens New York-fotografier i lys av gatefotografiet.

Definisjoner

Ifølge Westerbeck og Meyerowitz så kan gatefotografiet defineres som «[...] candid pictures of everyday life in the street. That, at its core, is what street photography is».²² Gilles Mora sier noe lignende. Han mener at gatefotografiet er:

²¹ Disse bruker begrepet «gatefotografi»: Halla Beloff, *Camera culture*, (Oxford: Basil Blackwell, 1985); Kerry Brougher, «The camera in the street» i Rob Bowman (red.), *Open city: Street photographs since 1950*, (Museum of Modern Art, Oxford: Hatje Cantz Publishers, 2001), 22–33; Russell Ferguson, «Open city: possibilities of the street» i Rob Bowman (red.), *Open city: Street photographs since 1950*, (Museum of Modern Art, Oxford: Hatje Cantz Publishers, 2001), 9–21; Gilles Mora, *Photo speak: A guide to the ideas, movement, and techniques of photography*, (New York: Abbeville Publishers, 1998); Clive Scott, *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*, (New York: I.B. Tauris, 2004); Colin Westerbeck og Joel Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 2. utg. (New York: Bulfinch Press, 2001); Meier Wigoder, «Some thoughts about street photography and the everyday» i *History of Photography*, no. 4, vol. 2, (vinter 2001), 368–378. Disse derimot omtaler de samme fotografene som dokumentarfotografer: Gerry Badger, «From humanism til formalism: Thoughts on post-war American photography» i Peter Turner (red.), *American images: Photography 1945–1980*, (Barbican Art Gallery: Penguin Books Ltd., 1985), 11–22; Graham Clarke, *The photograph*, (Oxford University Press, 1997); Jane Livingston, *The New York school: Photographs 1936–1963*, (New York: Stewart, Tabori & Chang, 1992); Miles Orwell, *American photography*, (New York: Oxford University Press, 2003).

²² Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 34.

[...] a genre practiced by photographers who make their primary subject modern urban life, much of which unfolds in the street. Street photographers pursue the fleeting instant, photographing the models either openly or surreptitiously, as casual passersby or as systematic observers.²³

Dette er forholdsvis enkle, «luftige» og ambivalente definisjoner, noe Scott også påpeker.²⁴ Særlig kan Moras definisjon virke ambivalent; ifølge Scott reflekterer den et ønske om å tilegne gatefotografen to mulige roller: (1) som «badaud»; en kikker som tilfeldigvis er på rett sted til rett tid, eller (2) som «flanør»; som en eksponent for hverdagslig reportasje og mulig ny estetikk.²⁵ Mora skiller heller ikke tydelig mellom gatefotografiet og dokumentarfotografiet: i boken *Photo speak: A guide to the ideas, movements, and techniques of photography* omtales gatefotografiet under dokumentarfotografiet, som en slags undersjanger.²⁶ Samtidig impliseres gatefotografiet idet Mora tar for seg det han kaller «[...] the documentation of cities by photographers [...]»²⁷ i avsnittet som tar for seg «The city and photography».²⁸ Riktignok antydes kjernen i gatefotografiet her, men det skaper forvirring rundt tradisjonen når den impliseres et sted, og omtales eksplisitt et annet – da i avsnittet «Street photography».²⁹

Med sine ambivalente og impliserende omtaler av gatefotografiet så åpner Mora (likevel) opp for at gatefotografi enten kan dreie seg om en slags dokumentar av gaten; arkitektonisk, som en topografisk undersøkelse (slik det kommer frem i «The city and photography»), eller at det dreier seg om et fotografi som tar for seg gaten som et teater, som et vitne til alt som skjer der (slik det kommer frem i «Street photography»).

Scott på sin side legger heller ikke frem en klar, entydig definisjon. I stedet spør han seg om det i det hele tatt finnes en sjanger som kan kalles gatefotografi. Han er i tvil, fordi gatefotografiet i hans øyne «[...] stands at the crossroads between the tourist snap, the documentary photograph, the photojournalism *fait divers* (news in brief), but also because it asks to be treated as much as a vernacular photography as a high art one.»³⁰

²³ Mora, *Photo speak: A guide to the ideas, movement, and techniques of photography*, 186.

²⁴ Scott, *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*, 5.

²⁵ Ibid., 5–6. Scott forklarer «badaud» som en «gawper» - en gjesper stående på sidelinja.

²⁶ Mora, *Photo speak: A guide to the ideas, movement, and techniques of photography*, 84–85.

²⁷ Ibid. 63.

²⁸ Ibid. 63–65.

²⁹ Ibid. 184–186.

³⁰ Scott, *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*, 15.

Det bør bemerkes at enkelte teoretikere har trukket frem gatefotografiet som en genuin fotografisk sjanger. Westerbeck og Meyerowitz påpeker at kombinasjonen kameraet og gaten «[...] yields a type of picture that is idiosyncratic to photography in a way that formal portraits, pictorial landscape, and other kinds of genres are not.»³¹

Beloff er av samme oppfatning som Westerbeck og Meyerowitz, og mener at gaten er det ene domenet som fotografiet har gjort til sitt eget. Dette begrunnes med at andre sjangre har eksistert forut for fotografiet, og fortsetter å eksistere i maleriet, herunder for eksempel portretter og landskap. Hun påpeker at det er

[...] the quickness of the camera that allows it to show the street in its essential quality. [...] it is the street that provides us with the most concentrated kinds of environmental overload in its constant flux, both visual and aural, [and it is there that we work the hardest to reduce our perceptions. We can't see it all, we don't want to experience it all. [...] A photograph arrests the flux, it can select a moment and lock it in the frame.]³²

Scott på sin side er uenig med både Westerbeck og Meyerowitz, og Beloff, og mener at gatefotografiet ikke kan være idiosynkratisk til fotografiet. Han påpeker at impresjonistene var de første til å utforske gaten som motiv: «[...] Impressionist painting is the first *thorough* exploration of the moments of the street [...]»³³ Scott påpeker videre at impresjonistene fanger øyeblikkene på gaten uten «[...] constraints of exposure times.»³⁴ En innvending mot dette vil i så måte være at det å skulle fange et øyeblikk og fremstille det på lerret i ettertid ikke blir et frosset øyeblikk på samme måte som det blir i et fotografi, som faktisk evner å fryse øyeblikket *der og da, idet det skjer*. Likevel vil man ikke kunne kalle gatefotografiet idiosynkratisk til fotografiet, da gatefotografiet ikke er det første mediet som har utforsket og formidlet storbyen.

Tvetydighetene i definisjoner av gatefotografiet bunner trolig i affiniteten med dokumentarfotografiet. Gatefotografiet er en form for dokumentarfotografi; det er dokumentarisk i den grad det fanger inn og «dokumenterer» det som foregår på gatene i verden. Men til forskjell fra dokumentarfotografiet som har et objektivt blikk på omgivelsene, så står gatefotografiet for et mer subjektivt blikk. Dessuten sees dokumentarfotografiet ofte i sammenheng med fotojournalistikken, slik det kommer til

³¹ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 34.

³² Beloff, *Camera culture*, 96 (Beloffs kursivering).

³³ Scott, *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*, 15.

³⁴ *Ibid.*, 15.

uttrykk for eksempel hos Magnum-fotografene, og det står i så måte for en motivsjanger og tematikk som ofte fokuserer på de mørkere og vanskeligere sidene ved samfunnet.³⁵

Wigoder er blant dem som mener det er flere sider ved gatefotografiet, og at man derfor ikke kan gi en entydig definisjon av sjangeren. Gatefotografiet omhandler for ham

[...]both the subject (the street, the people in the street, the shops, the neighbourhood and urban photography in general) and the activity of the photographer, acting either as a social documentarist or a free-roaming spirit projecting his/her own artistic inclinations on any movement in the street that stimulates his/her associative mind.³⁶

Gatefotografiet kan, som det vil komme frem i det følgende, defineres ut fra form og teknikk, men tradisjonen kan også, som Wigoder bemerker, forstås på et bredere grunnlag, og derved omfatte også motivet i seg selv og fotografens aktivitet i gatene. I det følgende vil noen kjennetegn ved gatefotografiet legges frem. Disse vil, sammen med Wigoders forståelse av tradisjonen, deretter legges til grunn for oppgavens tilnærming til Alvengs New York-fotografier.

Historikk og kjennetegn

Gatefotografiet handler om persepsjon og fremstilling av det urbane rommet man møter i storbyene. Opprinnelig var gatefotografen en person som sto langs gaten og fotograferte forbipasserende mot et lite beløp.³⁷ Dette utviklet seg til det man gjerne forbinder med gatefotografi i dag: mer eller mindre tilfeldige utsnitt av gatelivet; bilder av mennesker i urbane settinger og det ofte pulserende, hektiske hverdagslivet i storbyen. Tekniske nyvinninger er blant de viktigste forutsetningene for denne utviklingen. Mot slutten av 1800-tallet kommer filmrullen, og kameraene ble stadig mindre og dermed lettere å ta med seg.³⁸ Fotografen ble dermed mobil, og kunne nå bevege seg blant folkemengden på gaten, og fange inn hvert eneste øyeblikk som var av interesse. Utover på 1940-tallet ble dessuten

³⁵ Clarke, *The photograph*, 145.

³⁶ Wigoder, «Some thoughts about street photography and the everyday», 368.

³⁷ Mora, *Photo speak: A guide to the ideas, movement, and techniques of photography*, 184–186.

³⁸ Orwell, *American photography*, 234–235. I 1888 lanserer Kodak bokskameraet som bruker filmrull, med 100 eksponeringer per film. Slagordet var «You press the button and we do the rest» I 1985 lanserer Kodak lommekameraet, og «The Brownie», det første kameraet tiltenkt konsummarkedet. I 1924 lanserer Leica 35mm kompakt kamera. Det har blitt stående som symbol på gatefotografen og fotojournalisten.

objektivene mer lysfølsomme og raskere, og det samme gjaldt filmene.³⁹ Dette førte til langt større frihet når det kom til lysforhold; man kunne nå i stor grad anvende de lysforholdene som var tilgjengelige, såkalt «available light technique».⁴⁰ Det å kunne slippe å bære med seg en ekstern blitslampe var enda et bidrag til å gjøre gatefotografen mer mobil.

Snapshottet

Denne nyvunne mobiliteten manifesterte seg blant annet i fotografiens utseende: snapshotestetikken kommer til syne. Ofte knipset gatefotografene på måfå rundt i gaten, for deretter å plukke ut de beste resultatene i mørkerommet etterpå. På den måten ga fotografiene uttrykk for tilfeldighet. Fotografiene ble også ofte uskarpe, enten fordi fotografen eller den avfotograferte var i bevegelse. Snapshotestetikken har satt sitt preg på gatefotografiet, og kan trekkes frem som et karakteristisk trekk ved sjangeren.

Utsnitt og beskjæringer av motivet er blant konsekvensene av snapshottet som teknikk. Eksempler på snapshot med tilfeldige utsnitt og uskarphet kan man for eksempel finne hos gatefotografene William Klein og Garry Winogrand.

Utover aspekter som tilfeldige utsnitt og ofte uskarpe bilder påpeker blant andre Sandbye at snapshottet også lærer oss «[...] at se på verden på ny eller på en annen måte.»⁴¹ Gatefotografiets snapshot, i sin avbildning av hverdagen, står således for en mer demokratisk måte å se verden på. Implisitt i et snapshot er tilfeldighet og realisme, og da den realisme som gir seg til kjenne i *hva* som fotograferes, ikke *hvordan* det fotograferes. Med andre ord kan et fotografi, snapshot, betraktes som realistisk når motivet er hentet fra virkeligheten. Flere gatefotografer utover 1970-tallet står for en demokratisk tilnærming til motivet, hvor alt kan fotograferes. For eksempel kan Garry Winogrand nevnes. Snapshotrealismen er i så måte uttrykk for en praktisk og nysgjerrig holdning til verden, en slags «beskriverrealisme». Det banale, prosaiske og hverdagslige er altså en vesentlig del av snapshottet og gatefotografiet.

³⁹ Jo raskere en film er jo høyere ISO har den. ISO angir lysfølsomhet, og jo høyere ISO desto raskere film og desto bedre lysfølsomhet, som gjør at det kreves mindre lys for å eksponere filmen.

⁴⁰ Livingston, *The New York school: Photographs 1936–1963*, 305.

⁴¹ Mette Sandbye, *Kedelige bilder: Fotografiets snapshotestetik*, (København: Rævens sorte bibliotek, 2007), 46.

Urbanitet og kompleksitet

Mot slutten av 1800-tallet opplevde man en økende vekst av byene, og metropoler som London, Paris og New York vokste frem. Persepsjonen av det nye urbane rommet kom, som nevnt over, først til syne i malerkunsten, og særlig i impresjonismen. Det urbane rommet kjennetegnes av variasjon, mangfold og kompleksitet. Det veksles mellom horisontaler og vertikaler i arkitekturen, det er offentlige og private sfærer, man finner permanente og temporære elementer. Sammen danner alle disse motpolene «[...] the compulsive complexity and enigmatic quality of the city as both an experience and a phenomenon.»⁴² Nettopp dette er de to sentrale aspektene ved gatefotografiet: byen som erfaring og opplevelse, og byen som fenomen i seg selv.

Særlig på gatenivå skjer det mye, og det er her kompleksiteten kommer til syne. Samtidig finner man også en mer menneskelig dimensjon på gatenivået, enn om man retter blikket oppover, mot himmelen og toppen av alle bygningene.⁴³ Det er på gaten man møter menneskene, og kan oppleve de ulike menneskelige relasjonene. Siden 1800-tallet har kunstnere latt seg forføre av det pulserende gatelivet, og det har vært et evig spørsmål om hvordan fremstille og gjengi disse inntrykkene og den overveldende kompleksiteten best mulig. Impresjonistene gjorde som kjent dette med penselen, og forsøkte å gjengi flyktigheten med for eksempel brå og uventede avskjæringer av motivet. Likevel kunne man aldri helt fange *det ene øyeblikket*, akkurat idet det hendte. Kameraet derimot evnet dette. Man kunne nå praktisk talt bare trykke på knappen og «fange» det øyeblikket man ønsket. Impresjonistene var de første til å forsøke å fange de mange impulsene, men det er først med kameraet at man kan feste et øyeblikk til negativet *idet det skjer*. Gatefotografiet uttrykker nettopp den urbane kompleksiteten og alle de umiddelbare øyeblikkene idet de skjer.

Tilnærminger til motivet

Foruten at gatefotografiet kjennetegnes motivmessig ved sine fremstillinger av storbyens gater gjennom ofte tilfeldige utsnitt av gatescenen, så dreier sjangeren seg i stor grad også om hvordan fotografen nærmer seg sitt motiv. Jay bemerker at holdninger er en vesentlig

⁴² Clarke, *The photograph*, 76.

⁴³ *Ibid.*, 76.

variabel hos gatefotografene.⁴⁴ New York-skolen trekkes frem som et eksempel, og det understrekes at selv om fotografiene til disse fotografene kan se like ut, så kan de likevel være totalt forskjellige i sine holdninger.⁴⁵

For enkelte teoretikere innebærer holdninger til motivet en distinksjon mellom europeiske og amerikanske fotografer, hvor de europeiske hevdes å være mer humanistiske og usynlige i sin tilnærming til motivene enn de ofte mer direkte og i noen tilfeller aggressive amerikanerne.⁴⁶ Til tross for at dette er en teori som kan støttes opp med enkelte eksempler, så bør man være restriktiv med slike geografiske kategoriseringer. Selv om det finnes noen eksempler som kunne bekrefte en slik distinksjon, så bør den enkelte fotografs tilnærming til motivet ikke reduseres til et spørsmål om nasjonalitet.

Definisjonene på gatefotografiet og dens utøvere slik Mora, og Westerbeck og Meyerowitz legger de frem, impliserer at gatefotografen er en slags flanør. Gatefotografen forstås i disse definisjonene som en (flanør) som vandrer gatelangs og knipser i vei, ofte i skjul for de som fotograferes. Clarke står også for en slik lesning av gatefotografen, og trekker eksplisitt inn flanøren som et mulig begrep å bruke om gatefotografen. Clarke legger imidlertid ikke frem en eksplisitt definisjon av tradisjonen som sådan, men tar derimot opp forholdet mellom fotografen og byen, og setter dette forholdet i sammenheng med flanøren: «To be a walker in the city is to engage in a very distinctive relationship with the urban scene, and the *flâneur* has been rightly celebrated as a distinctive figure of the [modern] city.»⁴⁷

Flanørbegrepet kan i beste fall fungere som et utgangspunkt for en forståelse av gatefotografen. Ikke alle gatefotografer vandrer målløst rundt i byen på jakt etter motiver, som en «baudelaireiansk» kunstner.⁴⁸ Noen gjør det, som for eksempel Garry Winogrand, med sin tilfeldige knipsing. Andre arbeider mer systematisk, som for eksempel Ray K. Metzker, som ofte stilte seg opp på et gatehjørne og systematisk fotograferte de forbipasserende.

⁴⁴ Bill Jay, «The romantic machine: Thoughts on humanism in photography» i Peter Turner (red.), *The American images: Photography 1945–1980*, (Barbican Art Gallery, London: Penguin Books Ltd., 1985), 112–116, 115.

⁴⁵ Ibid., 115.

⁴⁶ Beloff, *Camera culture*, 96–99.

⁴⁷ Clarke, *The photograph*, 76.

⁴⁸ Keith Tester, introduksjon til (red.) Keith Tester, *The flâneur*, (New York: Routledge, 1994), 1.

Gatefotografiet frem mot 1990-tallet

Enkelte vil hevde at gatefotografiet ikke lenger finnes, i alle fall ikke i sin opprinnelige form. Westerbeck og Meyerowitz forklarer dette med fotografenes fremmedgjøring fra subjektene og publikum, og manglende visningssteder; hverken magasiner eller gallerier eller museer.⁴⁹ På tross av dette, så er gatefotografiet utvilsomt fremdeles er en vedvarende tradisjon innen fotografiet. Imidlertid har det tatt noen nye vendinger, og det er nettopp dette som kommer til syne i Alvengs New York-fotografier.

⁴⁹ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 407.

Kapittel 3: Amerikansk gatefotografi omkring 1950–1990

Med utgangspunkt i den foregående introduksjonen til gatefotografiet, vil det fotografiske «landskapet» som Alvengs New York-fotografier skal sees i lys av, redegjøres for mer spesifikt her. Det dreier seg om det amerikanske gatefotografiet, røft avgrenset til perioden omkring 1950–1990. Fotografene som vil trekkes inn i den komparative analysen er fra denne perioden. Hva kjennetegner så det amerikanske gatefotografiet i denne perioden? En presentasjon av gatefotografiet i USA i denne perioden er nødvendig for å kunne se Alveng i tilknytning til denne tradisjonen. I det følgende vil derfor noen hovedtrekk i det amerikanske gatefotografiet slik det fortøner seg i ovennevnte periode legges frem.

Flere europeiske fotografer flyktet til New York både før, under og etter andre verdenskrig. De brakte med seg det europeiske fotografiet, preget av en slags lyrisk humanisme. I løpet av etterkrigstiden havnet imidlertid dette europeiske fotografiet i skyggen av en ny stil, som var mindre lyrisk og mer amerikansk i sin opprinnelse.⁵⁰ Det er imidlertid viktig å påpeke at det ikke var motivene og tematikken som endret seg, men snarere den fotografiske stilen. Estetikk gikk foran innhold, og samtidig skulle den nye stilen være brutal og uanfektet. En ny «gritty realism» begynte å gjøre seg gjeldende, noe man kan se i for eksempel William Kleins kornete, røffe og «skitne» fotografier. Fotografene så i gatene et «[...] sad and sometimes bizarre portrait of contemporary social conditions that offered a dark, alternative view of the post-war economic boom.»⁵¹

Til forskjell fra tidligere gatefotografi, så sto man ikke lenger på avstand og fotograferte. I stedet gikk man tettere inn på motivet, igjen som for eksempel Klein. Det kompakte kameraet var et viktig verktøy for gatefotografen, som nevnt i forrige kapittel. Brougher påpeker også effekten av det kompakte kameraet: «[...] the Leica changed the camera into a gun, poised to fire on any number of moving targets.»⁵² Resultatet ble vesentlig annerledes enn for eksempel Henri Cartier-Bressons «decisive moments» med sine nøye avbalanserte

⁵⁰ Colin Westerbeck, «On the road and in the street: The post-war period in the United States» i Michel Frizot (red.), *A new history of photography*, (Köln: Könemann, 1998), 641–659, 641.

⁵¹ Brougher, «The camera in the street», 27.

⁵² Ibid., 27. Leica var blant det mest brukte kompaktkameraet blant gatefotografene.

komposisjoner. Denne endringen kom til syne hos flere amerikanske fotografer fra 1950-tallet og fremover.

Noen sentrale årstall, strømninger, og utstillinger

I 1952 blir fotomagasinet *Aperture* grunnlagt, av og for fotografer.⁵³ Dette skulle bli et viktig og samlende forum for mange amerikanske fotografer. I 1955 ble utstillingen *Family of Man* satt opp ved Museum of Modern Art (heretter omtalt som MoMA) i New York, i regi av Edward Steichen. Denne utstillingen fikk stor betydning for det amerikanske fotografiet, men også for Dag Alveng da han så den som barn.⁵⁴ I 1956 gir William Klein ut sin fotobok *Life is good for you and good for you in New York*. Fotografiene gir uttrykk for et skarpt og tidvis brutalt blikk på New Yorks gater, og uttrykker noen ganger også en klaustrofobisk følelse og en (voldelig) energi.⁵⁵ I 1958 blir fotoboken *The Americans* til Robert Frank gitt ut. Til tross for at denne boken ikke oppnådde umiddelbar kommersiell suksess, så spilte den en sentral rolle i oppmuntringen av flere fotografer til å utforske det fotografiske mediet og deres forhold til samfunnet på en langt mer personlig og eksperimentell måte enn tidligere, og derved motsette seg fotojournalismen fra sine forgjengere.⁵⁶ På denne måten tilfører Frank dokumentarfotografiet et subjektivt tilsnitt. Disse to bøkene skulle også bli toneangivende for det gatefotografiet som nå vokste frem.

Klein og Frank var imidlertid ikke alene om å bidra til dette; andre fotografer for eksempel i New York bidro til å vende fotografiet i retning av det mer subjektive, som Sid Grossman, Lisette Model, Helen Lewitt, Leon Levinstein, og Louis Faurer. Alle var de med på å trekke opp konturene av et nytt gatefotografi som redefinerte fotografiets formale karakteristika gjennom «[...] anarchic composition, exacerbated grain, blurry focus, and a more personal

⁵³ Badger, «From humanism til formalism: Thoughts on post-war American photography», 14.

⁵⁴ Ibid., 13: *Family of Man*-utstillingen viste 503 fotografier av 273 fotografer. Bare i New York trakk den rundt 3000 besøkende daglig. Tematikken tok for seg stort sett alle sider ved livet og samfunnet. Per Hovdenakk, biografi i *Lag av lys*, (red.) Carole Kismaric og Gro Stangeland, (Oslo: Ex Libris Forlag AS, 1995), 120. Hovdenakk skriver at Alveng så utstillingen som 11-åring. Dersom Alveng så utstillingen da den var i Oslo, så kan ikke dette stemme. *Family of Man* ble nemlig vist på Kunstindustrimuseet i 1957 – altså da Alveng var 4 år gammel.

http://www.museumsnett.no/alias/HJEMMESIDE/fotografimuseum/print_norskullalder.html (oppsøkt 13. mai 2010)

⁵⁵ Brougher, «The camera in the street», 28.

⁵⁶ Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, 14–15.

relationship to the subject photographed.»⁵⁷ Disse fotografene omtales ofte som New York-skolen.

New York-skolen

New York-skolen var en løselig definert gruppe fotografer som bodde og arbeidet i New York på 1940- 50-, og 60-tallet.⁵⁸ Til tross for at gruppen motsatte seg enhver form for gruppering eller isme, så hadde fotografene mye til felles, derav samlebetegnelsen «New York-skolen». Av fellestrekkene som knytter gruppen sammen kan deres teknikk og stilistiske trekk nevnes, samt fotografienes visuelle uttrykk. Det overordnende fellestrekket er likevel New York som virkested, motiv og tematikk. Gruppen kjennetegnes også av brudd på fotografiets regler, uten at de nødvendigvis brydde seg stort om verken reglene eller bruddene på dem. De manipulerte fotografiene, knipset i vei uten alltid å bry seg med komposisjonen, og bildene kunne ofte være uskarpe.⁵⁹

New York-skolen var i opposisjon mot de fleste av de etablerte fototradisjonene; Stieglitz' piktorialisme,⁶⁰ F/64-gruppen, den såkalte Chicago-skolen, magasinjournalistikk og sosialdokumentarer, derav «regelbruddene». Både F/64 og Chicago-skolen sto for en form for modernisme, og i så måte kan man si at New York-skolen sto i opposisjon til modernismen.

Gruppens stil kan sies å være preget av en «[...] passionate belief in humanistic values, but against systems of thought.»⁶¹ New York-skolen nevnes også tidvis i sammenheng med det som gjerne kalles den siste romantiske generasjonen. Likevel er det ikke den tradisjonelle, sublime romantikken det dreier seg om, men derimot mer en «[...] tough-minded, sometimes

⁵⁷ Ibid., 16.

⁵⁸ Livingston, *The New York school: Photographs 1936–1963*; Max Kozloff, *New York: The capital of photography*, (The Jewish Museum, New York: Yale University Press, 2002), 64: En liten bemerkning om Livingstons avgrensning av New York-skolen kan være interessant. Livingston plasserer i sin bok i perioden 1936–1963. Westerbeck omtaler ikke New York-skolen eksplisitt, men påpeker at en skole med New York-basert fotografi vokste frem på 1960-tallet, når Livingston egentlig mener denne nærmer seg slutten. Hun begrunner ikke hvorfor hun setter strek ved 1963. Max Kozloff mener 1963 er alt for tidlig, og peker ut Larry Fink som siste mulige medlem av New York-skolen, og Fink er fremdeles aktiv. Kozloff påpeker videre at flere fotografer har etter 1963 bidratt til «the pictorial characterization of the city». Imidlertid kan 1963 peke på en dreining vekk fra en konsensus om New York som tema i fotografiet. Mens fotografiene før 1963 kan synes å være mer ensartede, så blir de nå stadig mer subjektive og derved er de ikke lenger representative for et unisont blikk på New York.

⁵⁹ Livingston, *The New York school: Photographs 1936–1963*, 260.

⁶⁰ Ibid.: Her settes Stieglitz i sammenheng med piktorialismen, men han vendte etterhvert om og ble forkjemper for et mer modernistisk, puristisk fotografi. Dette skal vi se i kapittel fem, i karakteristikkene av Alvengs fotografier.

consciously *un-artistic* modality.»⁶² Fotografene i New York-skolen var opptatt av å uttrykke en tilstedeværelse i sine fotografier. New York-skolen kan for øvrig også settes i sammenheng med *film noir*-tradisjonen da det også her er den tidvis dystre, mørke og «gritty» delen av New York som avbildes.⁶³

I forrige kapittel ble tvetydighetene i litteraturen om gatefotografiet påpekt. Det er i den sammenheng interessant å merke seg at New York-skolen ikke omtales som gatefotografer av Livingston.⁶⁴ Imidlertid påpekes det at de anvender dokumentariske og fotojournalistiske metoder, som små kameraer med filmrull, tilgjengelig lys, og gjennom mer eller mindre tilfeldige utsnitt skapes det en følelse av noe flyktig og oppriktig.⁶⁵ Dette er alle aspekter som er typisk for gatefotografiet. Westerbeck og Meyerowitz på sin side snakker ikke om New York-skolen som sådan, men omtaler flere av disse fotografene som nettopp gatefotografer.⁶⁶

En hel generasjon skulle komme etter New York-skolen. Mot slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet var det en rekke fotografer som delte en felles visjon i utforskningen av det amerikanske sosiale landskapet.⁶⁷ Grunnlaget ble således lagt for et revidert dokumentarfotografi, med bruk av tilgjengelig lys, spontanitet og det amerikanske hverdagslivet som motiv og tema.

Én sentral fotograf i New York som var med på å sette standarden og lede an for flere fotografer etter New York-skolen var Garry Winogrand.⁶⁸ Hans gesturale bruk av kameraet ble hans varemerke. Han kan med rette betraktes som en forlenger av New York-skolen da han i likhet med New York-skolens fotografer hadde han en tidvis brutal og ironisk tilnærming til sine subjekter. Hans fotografier preges av tilfeldigheter, og han anvendte i likhet med New York-skolens fotografer dokumentariske, fotojournalistiske metoder som kompakt kamera og tilgjengelig lys. Winogrand raffinerte Kleins bruk av vidvinkelobjektivet ved å ta ett skritt tilbake for på den måte å ikke bare fotografere menneskene, men i tillegg inkludere omgivelsene og arkitekturen rundt dem. Robert Frank og William Kleins spontane

⁶¹ Ibid., 259.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., 259–260.

⁶⁴ Livingston, *The New York school: Photographs 1936–1963*.

⁶⁵ Ibid., 259.

⁶⁶ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 325–364: fotografer som John Gutmann, Lisette Model, William Klein og Robert Frank omtales, men det nevnes ikke at de er en del av New York-skolen.

⁶⁷ Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, 16.

⁶⁸ Westerbeck, «On the road and in the street: the post-war period in the United States», 650.

stil var ny og kontroversiell på 1950-tallet, men gjennom fotografiene til blant andre Garry Winogrand, ble den en norm.⁶⁹

Dette var gatefotografiet slik det fremsto blant fotografene på Manhattan i etterkrigstiden. Likevel var ikke denne stilen særegen kun for New York-baserte fotografer; dette var et billedspråk som ble normen for fotografi rundt om i USA. Gatefotografiet spredte seg også til landeveiene, og flere fotografer foretok såkalte «road trips» rundt om i landet, og dokumenterte hele turen med fotografier. Robert Franks *The Americans* er et resultat av en slik «road trip», inspirert blant annet av beatgenerasjonen og Jack Kerouacs bok *On the road*.⁷⁰ Det dreier seg på mange måter om å «notere» med kameraet det man ser der man befinner seg, og i så måte kan det betraktes som en form for subjektiv dokumentering med et demokratisk blikk på omgivelsene; «alt og ingenting» ble fanget på negativet, slik det også kommer til uttrykk i gatefotografiets snapshot som nevnt i forrige kapittel. Alle sidene ved det amerikanske samfunnet ble synliggjort, blant annet gateopprør, New Yorks gater og «utskuddene» i samfunnet.

Chicago-skolen

I etterkrigstidens USA var Chicago's Institute of Design (ID) med på å spre en form for fotografisk abstraksjon. Utviklingen av denne fotografiske abstraksjonen drev fotografiet i retning av en poetisk ekspresjonisme og formal eksperimentering.⁷¹ Dette kommer for eksempel til syne i fotografiene til Minor White, Harry Callahan og Ray K. Metzker, hvorav de to sistnevnte skal trekkes inn i analysen. Derfor vil også denne «skolen» redegjøres for. Fotografiet herfra omtales ofte under samlebetegnelsen «Chicago-skolen». Dette var en distinkt retning i fotografiet som også manifesterte seg i gatefotografiet.⁷² Retningen kjennetegnes blant annet ved en formal og eksperimentell stil, i tillegg en slags maskinestetikk.⁷³

⁶⁹ Brougher, «The camera in the street», 29.

⁷⁰ Jonathan Green, «American photography in the 1950s» i Peter Turner (red.), *American images: Photography 1945–1980*, (Barbican Art Gallery: Penguin Books Ltd., 1985), 53–56, 55.

⁷¹ Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, 26.

⁷² Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 365–372.

⁷³ Liz Wells, «On and beyond the white walls: Photography as art» i Liz Wells (red.), *Photography: A critical introduction*, 3. utg. (New York: Routledge, 2004), 247–294, 264.

ID ble grunnlagt av blant andre László Moholy-Nagy i 1937, opprinnelig under navnet New Bauhaus.⁷⁴ Moholy-Nagys ideer gjennomsyret skolens program. For Moholy-Nagy utgjorde fotografiet en ny persepsjonsmetode. Han var på jakt etter det han kalte «[...] creative utilization of new perceptions and principles [...]»⁷⁵ hvor fotografiet skulle fungere mer som en presenterende kunst enn en kopi av naturen. Han ønsket et fotografi med nye komposisjonsprinsipper, fri fra tradisjonelle verdier.⁷⁶ Med andre ord ønsket han en friere, mer eksperimentell tilnærming til det fotografiske mediet. Moholy-Nagy var også influert av konstruktivistene. Hans fotografi beveget seg i retning av abstraksjonen, i form av for eksempel fotogram og collage. Moholy-Nagy promoterte åtte forskjellige fotografiske blikk: (1) abstrakt blikk, ved hjelp av lys, fotogram, (2) eksakt blikk, eller reportasje, (3) raskt blikk, snapshot, (4) sakte blikk, ved tidseksponering, (5) intensivt blikk, ved mikrofotografi eller filtre, (6) penetrerende blikk, som røntgen, (7) simultant blikk, gjennom «sandwiching» eller multieksponeringer, og (8) forvridd blikk, gjennom prizmer og speil, eventuelt andre mekaniske og kjemiske manipulasjoner av negativet eller trykket.⁷⁷ Med andre ord sto han for en ganske så eklektisk tilnærming til fotografiet, og var tydelig opptatt av å eksperimentere. Med utgangspunkt i denne inndelingen av ulike fotografiske blikk, så vil gatefotografiet kunne karakteriseres som «raskt blikk», tilsvarende snapshot.

Moholy-Nagys ideer kom til syne for eksempel i fotografiene til Harry Callahan, ansatt som professor ved ID i 1946.⁷⁸ Callahan var allerede utøver av et tidvis abstrahert fotografi. Samtidig hadde han en eksperimenterende tilnærming til fotografiet, og utforsket mediet gjennom «sandwiching», multieksponeringer og collager. Som lærer ved ID videreførte han disse ideene til sine elever, deriblant Ray K. Metzker.⁷⁹

Det var et særegent gatefotografi som utviklet seg ved ID, og det utgjorde en sentral del av produksjonen til flere av ID's fotografer. Gatefotografiet ved ID karakteriseres blant annet

⁷⁴ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 365–366; Lucie-Smith, *The Thames and Hudson dictionary of art terms*, 27: Bauhaus var en designskole grunnlagt av Walter Gropius i Weimar i 1919, hvis mål var å knytte alle kunstartene sammen under arkitekturen. I begynnelsen trakk de veksler på ekspresjonismens kreative intuisjon, før de beveget seg i retning av moderniteten, det industrielle, med læremetoder som betonet rasjonelle og praktiske tilnærminger til designproblemer, her med koblinger til konstruktivismen og neo-plastisismen. László Moholy-Nagy tok med seg dette tankesettet til Chicago og New Bauhaus, da han måtte flykte til USA under opptaktene til andre verdenskrig.

⁷⁵ Clarke, *The photograph*, 192.

⁷⁶ *Ibid.*, 192.

⁷⁷ Sarah Greenough, *Harry Callahan*, (National Gallery of Art, Washington: Bulfinch Press, 1996), 37.

⁷⁸ *Ibid.*, 43.

ved sine kraftige kontraster mellom lyse og mørke partier. Mennesker i gatene er ofte avbildet i kraftig sollys, fotografert mot en mørk, gjerne helt svart, bakgrunn.⁸⁰ Ved å skape, og å spille på, slike sterke kontraster, utviser disse fotografiene også en bevissthet på det fotografiske mediet. Disse fotografiene henviser til det faktum at fotografiet er en struktur bygget opp av lys, som Michel Frizot også påpeker.⁸¹ Westerbeck og Meyerowitz utpeker dessuten Chicago-skolens gatefotografi som steds spesifikt; som særegent kun for Chicago. Gatefotografiet slik det kom til uttrykk ved Chicago-skolen representerte i så måte et kollektivt blikk på Chicagos gater.⁸² Dette kan man for eksempel se i fotografiene til Callahan og Metzker.

Towards a social landscape and New Documents

Det var to utstillinger på sekstitallet som ga særlig uttrykk for hva som foregikk innen dokumentarfotografiet, og dermed indirekte i gatefotografiet. Utstillingene er betegnende for den subjektive dreiningen (dokumentar-) gatefotografiet etter hvert tar, og derfor relevante å ta et raskt blikk på.

I desember 1966 ble utstillingen *Towards a social landscape* arrangert ved George Eastman House i Rochester, New York, kuratert av Nathan Lyons. 55 fotografier av fem (dokumentar)fotografer ble vist: Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon og Duane Michaels. Til felles hadde de et mål om å utforske nettopp det sosiale landskapet. Det var også et visst preg av noe uformelt over fotografiene.⁸³ Med det uformelle trekker de veksler på snapshottet, både som estetikk og teknikk. Badger er blant dem som omtaler disse fotografiene som såkalte «social landscapists», og han påpeker hvordan denne retningen sto for en formal restrukturering av verden. Disse fotografiene «[...] succeeded in proposing an objective attitude towards the subject by emphasizing a subjective attitude

⁷⁹ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 367; Greenough, *Harry Callahan*, 43–44. Sarah Greenough påpeker imidlertid at Callahan skal ha blitt lei all eksperimenteringen som ble presset på studentene ved Chicago's Institute of Design, og han ønsket å lære dem å se fotografisk.

⁸⁰ *Ibid.*, 369.

⁸¹ Frizot, «Who's afraid of photons?», 269–283.

⁸² Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 370, 372.

⁸³ Clarke, *The photograph*, 148; Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, 40. Fotografene som kan kalles «sosiale landskapsfotografer» har sin forgjenger i Walker Evans, som dokumenterte Amerikas sosiale landskap i mellomkrigstiden. Blant annet var han tilknyttet Farm Security Administration, hvor han fikk i oppdrag å dokumentere de amerikanske innbyggernes levekår etter depresjonen.

towards form.»⁸⁴ Med andre ord kom deres subjektivitet frem i behandlingen av det formale, og en dreining i retning av både det formale og det subjektive kom på den måten til uttrykk.

Det bør her påpekes at «landscape» i denne sammenhengen ikke bare handler om det urbane landskapet som fotograferes, men også fotografiets landskap. Badger bemerker at fotografene på sekstitallet «[...] were the first generation to be widely aware, as a result of the increase in museum and publishing activity, of the broad spectrum of their medium.»⁸⁵ Billedspråket deres omfatter derfor ikke bare selve landskapet foran kameraet, men også det konseptuelle «landskapet» til kunstneren som fotograf.⁸⁶ «Sosialt landskap» er et begrep som også omfatter «[...] the cool, laconic, post-Pop look of much of the best of contemporary American photographs in the 1960s and 70s.»⁸⁷ Dette kommer blant annet til uttrykk i fotografiene til Garry Winogrand.

Den andre utstillingen som bør nevnes er *New Documents* på MoMA i 1967, kuratert av John Szarkowski.⁸⁸ Fokuset her lå på den dokumentariske sjangerens endringer, belyst ved tre fotografer: Diane Arbus, Lee Friedlander og Garry Winogrand. I likhet med *Towards a social landscape* så man også her at dokumentar- og gatefotografiet hadde tatt en mer personlig, subjektiv vending. Fellesnevneren mellom disse fotografene var troen på at det hverdagslige og det marginale også er verdt å fremstille i fotografiet.⁸⁹ Det hverdagslige utgjør hovedtematikken, og fotografiene på denne utstillingen handlet på mange måter om fotografen som forteller betrakterne at dette er verdt å se på. Man skulle fange det som til enhver tid dukket opp foran kameraet, uten planlegging. En slik form for fotografering var på denne tiden var blant annet inspirert av jazz og Allen Ginsbergs og tidligere nevnte Jack Kerouacs beatpoesi. Dette er en måte å fotografere på som er helt annerledes enn for eksempel Henri Cartier-Bressons idé om å fange det avgjørende øyeblikket. Dette er en form

⁸⁴ Badger, «From humanism til formalism: Thoughts on post-war American photography», 20.

⁸⁵ Ibid., 17.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Lewis Baltz, «American photography in the 1970s» i Peter Turner (red.), *American images: Photography 1945–1980*, (Barbican Art Gallery: Penguin Books Ltd., 1985), 157–164, 161.

⁸⁸ Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, 127–128. John Szarkowski (1925–2007) var kurator ved fotografiavdelingen ved Museum of Modern Art i New York. Han satt med definisjonsmakten innen det amerikanske fotografiet, og har også hatt mye å si for fotografiets «opphøyelse» til kunst. Med et par bøker og utstillinger trakk Szarkowski opp noen retningslinjer for fotografiet som tjente som referanserammer. I hans øyne var fotografiet en egen kunstform, forskjellig fra andre visuelle uttrykksformer, på grunn av dets unike estetiske karakteristika og teknologi. Han var opptatt av å fremme den enkelte fotografs unike blick, hvilket han gjorde med alle sine utstillinger, men spesielt med utstillingen *The photographers eye* ved MoMA i 1964.

⁸⁹ Ibid., 48.

for fotografering som heller tilsier at man skal gå rundt og fotografere nesten på måfå. Så velger man heller ut etterpå de fotografiene man synes ble best. Mora poengterer dette:

It's not hard to see why photographers privileged the streets as their theater of operations: its constant chaos, permanent vitality, and unpredictability provided a thousand possibilities to record at the level that took full advantage of the visual challenges on offer.⁹⁰

Begge disse utstillingene peker altså ut retningen (dokumentar-) gatefotografiet nå skulle komme til å ta. Szarkowski favoriserte det dokumentariske fotografiet og «the American vernacular», og fremmet dette, hvilket kom til uttrykk i nettopp utstillingen *New Documents*.⁹¹ I likhet med fotografiene presentert på *Towards a social landscape*, så dreier dokumentar- og gatefotografiet i retning av en fotografisk subjektiv formalisme, samtidig som det prosaiske vektlegges i stor grad. Dette er nettopp det man ser i gatefotografiet, og i Alvens New York-fotografier.

Videre frem mot 1990-tallet og *This is MOST Important*

Ifølge Westerbeck og Meyerowitz, så dør gatefotografiet med Winogrand i 1984. Han regnes som en av de siste utøverne av gatefotografiet.⁹² Det er imidlertid ting som tyder på at gatefotografiet ikke er over utover 1980- og mot 1990-tallet. Det har riktignok skjedd noen endringer med hensyn til uttrykk, men det er fortsatt fotografer som arbeider innen gatefotografitradisjonen i New York på denne tiden; Lee Friedlander, Tod Papageorge, Dawoud Bey, og Roy Colmer, for å nevne noen.⁹³

Sammenlignet med det amerikanske gatefotografiet slik det har blitt beskrevet hittil og slik det kom til uttrykk hos fotografer som William Klein, Garry Winogrand og Ray K. Metzker, så ser man nå tendenser til en annen type gatefotografi. Det er en annerledes holdning til gaten, til motivet, og ikke minst til det fotografiske mediet i seg selv. Dette er endringer som på 1990-tallet dels kommer til uttrykk i fotografiene til for eksempel Philip-Lorca diCorcia, trolig en av de fotografene som skiller seg mest fra tradisjonen. Han har bevart tilfeldighetsaspektet, trukket frem som en vesentlig side ved det tradisjonelle gatefotografiet i

⁹⁰ Ibid., 50.

⁹¹ Baltz, «American photography in the 1970s», 158.

⁹² Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 402.

⁹³ Sarah Hermanson Meister, (red.) *Life of the city: New York City photographs from the Museum of Modern Art*, (New York: The Museum of Modern Art, 2007), 3.

kapittel to. Samtidig er det en ganske annen stemning i hans fotografier, og en vag følelse av iscenesettelse. diCorcia bruker ofte eksterne lyskilder som gjør at dette kraftige blitslyset skaper flere skygger og uklare lyskilder. I tillegg bruker han storformatkamera.⁹⁴ Således bryter han med gatefotografiet, som brukte kompakt kamera og tilgjengelig lys for å være mest mulig mobil. Han jobber også i farger, i motsetning til de fleste tradisjonelle gatefotografer. For enkelte representerer han et slags anti-gatefotografi.⁹⁵

Et siste relevant poeng som kort bør bemerkes, er fargefotografiets inntog i kunstfotografiet på 1970-tallet. Det var i utgangspunktet en motstand mot fargefotografi i kunstfotografiet, en motstand som var fundert i en oppfatning av at det svart-hvite fotografiet var ensbetydende med et seriøst fotografi. På 1980-tallet forsvinner denne motstanden gradvis.⁹⁶ Stieglitz var blant forkjemperne for en slik holdning, som det vil komme frem når Alvengs fotografier drøftes nærmere i lys av det puristiske fotografiet. Det er nettopp i sin insistering på det svart-hvite fotografiet at Alveng synes mer relevant å se i lys av «eldre» fotografi enn samtidsfotografi.

Storbyens tiltrekningskraft: New York

Det amerikanske gatefotografiet i etterkrigstiden forbindes ofte med New York. Hva er det så med New York som gjør at fotografer i flere tiår har hentet sine motiver herfra? Det er ingen tvil om at New York opp gjennom tidene har vært et yndet sted for kunstnere og fotografer. Som Sarah Hermanson Meister påpeker så treffende har fotografer gjennom hele 1900-tallet latt seg inspirere av «[...] the grit and dynamism of New York City.»⁹⁷ Det er noe eget og fantastisk ved New York; «Its prodigious scale, its density of aspects, and its inexhaustible supply of events, all these defied even as they encouraged the photographer's eye.»⁹⁸ Trolig har New York tiltrukket seg flere fotografer enn noen annen storby i verden.

New York representerer for mange selve drømmenes Amerika. Dette gjaldt særlig for alle innvandrerne som kom hit ved århundreskiftet, i håp om et bedre liv, som betraktet byen som

⁹⁴ Susan Bright, *Art photography now*, (London: Thames and Hudson, 2005), 216; Ferguson, «Open city: Possibilities of the street», 9–21, 9.

⁹⁵ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 407.

⁹⁶ Brougher, «The camera in the street», 27.

⁹⁷ Meister, (red.) *Life of the city: New York City photographs from the Museum of Modern Art*, 3.

⁹⁸ Kozloff, *New York: Capital of photography*, 9.

«[...] the signature metropolis of the New World.»⁹⁹ Men dette er vel så gyldig for fotografer og kunstnere. Med alle inntrykkene, energien og menneskene utgjør New York en enorm kilde til inspirasjon. Byen fikk fornyet verdi under andre verdenskrig, da mange europeiske kunstnere og fotografer flyktet hit. New York har alltid hatt, og har stadig, stor betydning i både fotografi- og kunsthistorien. Det er en egen energi i storbyen, med et kaos man bare kan oppleve der, og menneskene som bor der bidrar til energien og kaoset. Som Russell Ferguson påpeker: «The city offers itself as a ready-made composition, constantly forming new patterns, an endlessly regenerating trove of pictorial opportunity. [...] a flux that refuses coherence.»¹⁰⁰

I forbindelse med dette er det interessant å merke seg at Alveng opprinnelig ikke hadde til hensikt å fotografere New Yorks gater da han reiste dit første gang på begynnelsen av 1990-tallet.¹⁰¹ Likevel gjorde han det, noe som alene kan understreke den kilden til inspirasjon New York kan utgjøre. I tillegg skriver Hesjedal at fotograferingen utviklet seg for Alveng «[...] til en lek og måte å gjøre gatene til sine egne.»¹⁰²

Alveng har selv også påpekt at det er spesielt menneskene i byen som er tiltrekkende, da de i seg selv bidrar til stemningen og energien i storbyen.¹⁰³ Det er også dette som utgjør kjernen og tematikken i fotografiene i *This is MOST Important* slik det uttrykkes gjennom dobbeleksponeringene. Dette skal undersøkes nærmere i det følgende.

⁹⁹ Ibid., 14.

¹⁰⁰ Ferguson, «Open city: Possibilities of the street», 9.

¹⁰¹ Frank Hesjedal, «Dag Alveng», på foto.no, <http://www.foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=39572> (oppsøkt 10. mai 2010)

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

Kapittel 4: Komparativ analyse

I dette kapittelet skal serien *This is MOST Important* først presenteres, før en nærmere komparativ analyse foretas på utvalgte fotografier representative for serien. Relevante gatefotografer til sammenligning trekkes inn fortløpende, og på den måten vil Alvengs New York-fotografier drøftes i lys av gatefotografiet. Dette vil gjøres for å kunne utlede noen karakteristiske trekk ved Alvengs New York-fotografier. Som nevnt innledningsvis vil det legges særlig vekt på formale egenskaper spesifikke for fotografiet; blant annet lys, valører og gråtoner, hvor «hardt» eller «mykt» fotografiet er kopiert, kameravinkel, eksponeringer, skarphet, kornethet, og fokuspunkt. Kjennetegn for gatefotografiet utledet i kapittel to vil sammen med Wigoders forståelse av gatefotografiet være underliggende for den videre drøftningen av Alvengs fotografier som gatefotografier. Noen refleksjoner rundt storbyen som tema vil også gjøres.

Utallige fotografer kunne vært både interessante og relevante for en sammenligning med Dag Alvengs New York-fotografier. De som er valgt ut har tilknytning til det amerikanske gatefotografiet redegjort for i forrige kapittel. Disse er Harry Callahan, Ray K. Metzker, William Klein, Garry Winogrand, og Philip-Lorca diCorcia, og de betraktes som representative for gatefotografiet i ovennevnte periode. De fire første tilhører generasjonen før Alveng. Callahan og Metzker er tatt med fordi Alveng selv har trukket dem frem som inspirasjoner og innflytelser.¹⁰⁴ Som nevnt i det foregående var disse to tilknyttet Chicago's Institute of Design (ID), og fotograferte av den grunn mest i Chicago. William Klein ble trukket frem i tilknytning til New York-skolen, og Garry Winogrand ble ansett som en mulig forlengelse av gatefotografiet i New York, før han flyttet til Los Angeles. Philip-Lorca diCorcia er tatt med fordi han kan sies å representere en helt annen form for gatefotografi.

¹⁰⁴ Dag Alvengs foredrag om sine fotografier 14. oktober 2009 på Kunstpause; Westerbeck, «On the road and in the street: The post-war period in the United States», 657. Callahan forbindes kanskje ikke i første omgang med gatefotografiet. Ofte identifiseres Callahan med et minimalistisk, abstrahert billedspråk i sitt fotografi. Imidlertid gjelder dette mer hans mange portretter av kona, samt hans landskapsfotografier, enn hans gatefotografier.

This is MOST Important

Fremstillinger av urbane omgivelser er fellesnevneren for alle fotografiene i serien *This is MOST Important*. Motivene er hentet fra New Yorks gater, og med noen få unntak er mennesker avbildet i alle fotografiene. De sitter langs gaten på kafeer, de haster på vei til og fra steder, turister spaserer i gatene med kamera rundt halsen, og brannmenn er på vei fra oppdrag. Med unntak av brannmennene så er alle menneskene i serien alene, men selv brannmennene ser ensomme ut. Hverdagslivet slik det utspiller seg på gaten er gjenstand for kameraets utforskende blikk, slik de har vært der hele tiden. Som han selv sier: «Man kan la motivene komme til seg.»¹⁰⁵

Omgivelsene i fotografiene domineres av tett bebyggelse, bygårder og skyskrapere. Det er komplekse komposisjoner, men samtidig tilsynelatende tilfeldige utsnitt fra gatescenene. Fotografiene fremstår stort sett som detaljerte.

Fordi teknikken er den samme i alle fotografiene, vil den redegjøres for kort her. Det sentrale er at alle fotografiene er satt sammen av dobbeleksponeringer, hvilket vil si at negativet er eksponert to ganger i kameraet. Alle fotografiene er i svart-hvitt. Ingen av fotografiene er beskåret i etterkant, det vil si at det er samme utsnitt i det endelige fotografiet som på negativene. Alveng har brukt et 4x5" mellomformatkamera med et 135mm Schneider-objektiv. Denne brennvidden tilsvarer en svak vidvinkel på dette kameraet.¹⁰⁶ Lukkertiden er alltid på 1/500 sekund, mens blenderåpningen varierer – fra f/8.0 til F/64, alt etter som hva de ulike eksponeringene og motivene krever.

Man Against Building (1996)

(ill. 1) Dette fotografiet viser flere mennesker på vei til og fra steder. Alle er tilsynelatende alene. Tre menn kommer gående imot oss; en eldre mann krysser gaten, mens til venstre i bildet går en annen mann forbi; han er på vei ut av bildet, og således gir fotografiet inntrykk av å være et tilfeldig utsnitt, noe som er typisk for gatefotografiet. Bak ham igjen er det en mann til, men kun fragmenter av ham er synlig. Kanskje er de på vei til subwayen; det ser ut til å være nedgang til en subway-stasjon her. Helt ytterst i høyre hjørne kan man se en

¹⁰⁵ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

mannsskulder. I bakgrunnen, på andre siden av gaten, er det flere mennesker til som går til og fra.

Billedrommet domineres av bebyggelse; en stor bygård opptar store deler av bakgrunnen. Hjørnet av en annen bygård danner en trekantform som omringer tre av personene. Denne bygården ligger i et annet plan enn resten av bildet, og danner dermed et eget perspektiv. Slik oppstår det en spenning. Gjennom disse ulike planene og doble perspektivene kommer dobbeleksponeringene til syne: hjørnet på bygården utgjør den ene eksponeringen, og mennene den andre.

Det er et forholdsvis lyst fotografi, og det gis inntrykk av sollys. Valørskalaen spenner fra det helt hvite og lyse og på grensen til det utbrente, til det mørkere og nesten svarte, noe som er med på å forsterke kompleksiteten i fotografiet. Ingen detaljer forsvinner i skyggene, og fotografiet er meget skarpt.

Til sammenligning med *Man against building* kan *Providence* (1966) (ill. 9) av Harry Callahan trekkes inn, særlig fordi dette er en dobbeleksponering. Motivmessig er det noen likheter med *Man against building*. Callahans fotografi avbilder en travel handlegate. Omtrent midt i bildet ser man en kvinne med blikket vendt mot venstre, men kun hodet hennes er synlig. Til høyre ser man ryggen til en mann. Begge disse ser ut til å befinne seg i en annen eksponering enn bakgrunnen. Nederst i bildets høyre hjørne er enda en kvinne på vei ut av bildet; ansiktet er utenfor bilderammen og synes ikke. Dette gir fotografiet inntrykk av å være et tilfeldig utsnitt, typisk for gatefotografier. I bakgrunnen er det en folkemengde, gående i ulike retninger, hvor menneskene går alene eller sammen med andre.

I likhet med Alvengs fotografier skapes det kompleksitet og dynamikk nettopp på grunn av dobbeleksponeringene som blir liggende som gjennomsiktige lag over hverandre. Callahan har her, i likhet med Alveng, eksperimentert med dobbel- og multieksponeringer. Eksponering av det samme negativet flere ganger utforsker tidaspektet i fotografiet. Ved å legge et bilde over et annet; et øyeblikk over et annet, så inkorporeres tid og dens progresjon

¹⁰⁶ Normalbrennvidde på dette kameraet ville vært 155mm. Med vidvinkel får man et enda større utsnitt av motivet.

i *selve strukturen til fotografiet*. Callahan kalte dette for «simultaneous seeing», og på samme måte kunne man kalle Alvengs dobbeleksponeringer for «simultaneous seeing».¹⁰⁷

Callahan ønsket å fotografere folk der de gikk gatelangs, fortapt i egne tanker: «[...] what I really wanted was the people walking down the street lost in thought [...]»¹⁰⁸ Han ønsket å fotografere dem når deres «guard was down». For å få til dette måtte han fotografere folk uten at de visste de ble fotografert. Til dette brukte han telelinse, og i så måte skiller Alveng seg fra Callahan, med sin anvendelse av vidvinkelobjektiv.

Storbyen man møter i Alvengs New York-fotografier er stort sett alltid befolket, og *Man against building* er intet unntak. Byen slik Callahan fremstiller den i *Providence* er også befolket, men samtidig fremstår den ofte som anonym og offentlig, tidløs og likens. Man får følelsen av at om man har sett én by så har man sett alle. Callahan viser ofte også mer gledeløse bilder av byen.¹⁰⁹ Dette kommer til uttrykk i *Providence* i kvinnens ansiktsuttrykk; hun rynker brynene og ser skeptisk ut. Alvengs by kan også synes anonym, men på grunn av lyset i så fremstår den ikke umiddelbart som gledesløs. Samtidig virker den ikke munter heller. Den kan nesten fremstå som likegyldig.

I Callahans by er det fullstendig mangel på drama. Menneskene i *Providence* er i kontinuerlig bevegelse, men det er ingen dramatiske bevegelser. Tilsynelatende kommer de fra ingenstedshen og skal ingen steder heller. Det samme kan man se i *Man against building*. Menneskene som fremstilles her er på vei til eller fra noe, og det er umulig å vite hvor de kommer fra eller hvor de skal. Callahan fremstiller en helt ordinær, på grensen til kjedelig by. Samtidig kan man si at det er nettopp mangelen på drama som skaper drama. De forteller oss at byen ikke lenger er livets store scene.¹¹⁰ Det skjer ingen ting spektakulært; derimot er det hverdagslivet som fremstilles. Dette kommer også til uttrykk i Alvengs New York-fotografier. Det hverdagslige, på grensen til det banale, fremstilles.

Callahan bruker ikke eksperimenteringen for dens egen skyld, men for å gi en annen, eventuelt en bedre beskrivelse av det han fotograferer, og for å se det han fotograferer på en

¹⁰⁷ Greenough, *Harry Callahan*, 40.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 46.

¹⁰⁹ Paul Sherman, *Harry Callahan*, (New York: The Museum of Modern Art, 1967), 8

¹¹⁰ *Ibid.*, 9

annen måte.¹¹¹ Dette er også forklarende for Alvengs New York-fotografier; dobbeleksponeringene kan sees på som et uttrykk på en fragmentert helhet, slik at totalt sett så gir de et fullstendig bilde av New York og gatene der. Gjennom dobbeleksponeringene så gis en bedre beskrivelse av byen. *Man against building* uttrykker samtidig også den urbane kompleksiteten.

Callahan hadde en slags meditativ avstand til menneskene han fotograferte. Ofte var det de ensomme og isolerte figurene som ble festet til negativet.¹¹² Kvinnen i *Providence* er en av disse tilsynelatende ensomme personene. Det at Callahan brukte teleobjektiv bidro til at han kunne holde avstand til de fotograferte, i motsetning til Alveng som befinner seg på kortere avstand fordi han bruker vidvinkelobjektiv. Alveng har selv sagt at flere av de fotograferte må ha sett han med kameraet, uten at de har latt seg distrahere av den grunn.¹¹³ Dette kommer til uttrykk i *Man against building*, så vel som i de andre fotografiene i serien; ingen av menneskene som er avbildet gir inntrykk av å vite at de fotograferes: mannen som kommer gående over gaten befinner seg på ganske kort avstand til Alveng, og det er sannsynlig at han ser Alveng stå der med kameraet. Likevel gir han altså overhodet ikke inntrykk av å vite at han fotograferes. Dette understreker det anonyme ved Alvengs motiver; når ikke den avfotograferte poserer så blir man som betrakter heller ikke «kjent» med vedkommende.

Taxi (1993)

(ill. 2) Fotografiet viser en kvinne på gaten som, med utstrakt og hevet arm som for å prae en taxi, beveger seg ut i gaten, en hverdagslig aktivitet spesielt om man bor i New York. Imidlertid er det ingen taxier i sikte. Kvinnen befinner seg omtrent midt i bildet, men utsnittet er slik at slik at halve hodet faller utenfor billedrammen. Motivet gir derved inntrykk av tilfeldighet, noe som også understreker affiniteten til de tilfeldige avskjæringene av motivet som er typisk for gatefotografiets snapshot. Hun er står delvis med ryggen til, slik at det anonyme påpekt over i forbindelse med *Man against building* også kommer til uttrykk her.

¹¹¹ Greenough, *Harry Callahan*, 32.

¹¹² Westerbeck, «On the road and in the street: The post-war period in the United States», 657.

¹¹³ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

Et mannsben og en mannsunderkropp overlapper kvinnen og er på merkelig vis en del av henne. Dette er vanskelig å få øye på med det første. Mannen befinner seg i den andre eksponeringen. Forgrunnen domineres av gaten samt kvinnen og den halve mannen. Kvinnen er alene. I bakgrunnen kan man skimte noen mennesker som krysser gaten. Noen av disse er imidlertid vanskelige å få øye på med det første. Som for eksempel personen i bakgrunnen, til venstre for kvinnen. Vedkommende er kun en mørk silhuett uten hode i damp og røyk som kommer opp fra lufteventilene i gaten. Biler er parkert langs de bruddstykkene av gater man ser i de ulike eksponeringene.

Flere perspektiver krasjer i dette fotografiet, som i mange av fotografiene i *This is MOST Important*. Det er ett perspektiv i eksponeringen som kvinnen befinner seg i, og det kan se ut til at personen i røyken tilhører samme eksponering. Utover dette er det vanskelig å skille mellom de to eksponeringene. De to øyeblikkene som opprinnelig ble fotografert hver for seg har smeltet sammen. Kompleksiteten som oppstår som konsekvens av dobbeleksponeringene reflekterer storbyens kjas og mas, utallige impulser og inntrykk. *Taxi* preges for øvrig av et forholdsvis lavt synspunkt, og en høy horisontlinje, slik at gatens overflate dominerer billedrommet. De lyseste valørene dominerer; kvinnen som praier taxien er det mørkeste elementet i fotografiet; hun er nesten svart og står dermed i kraftig kontrast til omgivelsene.

Med *Taxi* kan det for eksempel trekkes paralleller til *City Whispers, Chicago* (1982) (ill. 10) av Ray K. Metzker. I dette fotografiet ser man tre kvinner på gaten. Det er et forholdsvis tett utsnitt, og et lavt synspunkt. Den fremste kvinnen er på vei ut mot venstre. I likhet med *Taxi* er utsnittet slik at den ene kvinnen er beskåret ved skuldrene, slik at det også her gis inntrykk av tilfeldighet og bevegelse; mennesker haster til og fra steder.

Omgivelsene er dog annerledes. Mens det i Alvengs fotografi er tydelig at man befinner seg på gaten i en storby, er ikke dette like synlig i Metzkers fotografi. Steintrappen og den mørke bakgrunnen gjør omgivelsene anonyme, kun tittelen angir hvor bildet er fra. Dessuten forsterkes inntrykket av anonymitet fordi man ikke kan se ansiktene til de fotograferte.

Mens *Taxi* er et forholdsvis lyst fotografi, så preges *City Whispers, Chicago* av de mørkeste valørene, og svart dominerer. De to bakerste kvinnene er nesten redusert til to sorte silhuetter. Kun litt sollys slipper inn i fotografiet, slik at overkroppen til den fremste kvinnen er belyst, samt føttene til den midtre kvinnen. Byen fremstår således i Metzkers gatescener

som et mørkt og dystert sted: «His scenes grew dark, figures remained in isolation, and yet, despite those dark feelings, he always felt an optimism and determination to go forward.»¹¹⁴ Resultatet av denne ideen er at alle fotografiene alltid har et lite lysglimt, en liten lysende detalj, som kan tolkes som et symbol på håp. Som påpekt i forrige kapittel er denne behandlingen av lyset typisk for gatefotografiene ved Chicago-skolen. Man ser her at Alveng skiller seg fra Metzker, på samme måte som han skiller seg fra Callahan, med en lysere fremstilling av storbyen.

Metzkers kraftige kontraster skiller seg fra Alvengs fotografier preget av jevne overganger mellom valørene. Metzkers gatefotografier kan være resultat av at de er tatt i kraftig motlys, men de harde kontrastene kan også være et resultat av en «hard» kopiering. Om de sterke kontrastene i sine fotografier har Metzker sagt at «Darkness and light are fundamental and universal; basic to the human experience. Black is the unknown, a mysterious pressure. It's powerful and may explain why I have never strayed from the black and white.»¹¹⁵ Dette står i motsetning til Alvengs lyse fotografier. Man ser at lyset på hver sin måte tillegges stor betydning, men formidles på ulik måte: i Metzkers fotografier gjennom de små lysende detaljene typisk for Chicago-skolens gatefotografi; i Alvengs fotografier gjennom et jevnt, men påtrengende lys, som man kan se i for eksempel *Taxi*.

Kontrastene i Metzkers fotografier underbygger også hans tidvis abstraherte billedspråk; gjennom kontrastene reduseres byen til abstraherte former. De naturlige modellerte formene forsvinner, igjen i motsetning til formene i Alvengs fotografier som stort sett alltid fremstår som jevnt modellerte takket være valørene.

Multiplisitet er trukket frem som et vesentlig aspekt ved gatefotografiet. Metzker var opptatt av dette, og «the flux of people» i sine bilder. Multiplisiteten kommer i hans fotografier til uttrykk gjennom «sandwiching» av negativene,¹¹⁶ på samme måte som det kommer til uttrykk gjennom dobbeleksponeringene i Alvengs fotografier. *Composites: Arches, Philadelphia* (1967) (ill. 11) er et eksempel på Metzkers måte å formidle storbyens

¹¹⁴ Laurence G. Miller, *Ray K. Metzker: City stills*, (New York: Prestel, 2000), 8.

¹¹⁵ Natalie A. Herschdorfer, «A conversation with Ray K. Metzker» i William A. Ewing og Natalie Herschdorfer (red.), *Ray K. Metzker: Light lines*, (Musée de Elysée, Lausanne: Steidl, 2008), 265–273, 268.

¹¹⁶ *Ibid.*, 266. «Sandwiching» er når to negativer legges over hverandre i mørkerommet. I stedet for da to eksponeringer på samme negativ i kameraet som er det Alveng gjør. I utgangspunktet kan man oppnå samme visuelle uttrykk i det endelige fotografiet om det er ønskelig. Men i motsetning til dobbeleksponeringer, så ansees «sandwiching» mer som eksperimentering og utenfor det fotografiske mediets muligheter og begrensninger.

multiplisitet på; gjennom sandwiching av negativer. Detaljen (ill. 12) viser at mennesker på gaten er fotografert, men på grunn av de skarpe kontrastene, så fremstår de kun som svarte silhuetter. Det opprinnelige fotografiet (detaljen) ser for øvrig også ut til å være sammensatt av flere negativer. I motsetning til Alvengs sømløse dobbeleksponeringer, så kan man i Metzker «sandwiching» se skjøtene mellom negativene, slik at fotografiet vil fremstå som mer sammensatt og komponert.

Metzkers gatefotografier har sitt utgangspunkt i en fascinasjon for mennesker og av det å se på mennesker. Han har snakket om en såkalt «Chicago-erfaring», noe som kan referere til det særegne gatefotografiet ved ID påpekt i forrige kapittel. Metzker utforsket «[...] the city in a straight mode, photographing life, whatever was out there.»¹¹⁷ Dette kan settes i sammenheng med Alveng. New York-fotografiene handler for Alveng om å portrettere byen gjennom menneskene han møter på gaten.¹¹⁸ Samtidig bærer de også preg av å være fotografier av nesten hva som helst, og hvem som helst.

Dos Lesbos (1996)

(ill. 3) Fotografiet viser en gruppe mennesker samlet ved et gatekryss. To kvinner står ryggvendte og arm i arm til høyre i bildet. En annen kvinne går forbi, hun er delvis gjennomskinnelig, på grunn av dobbeleksponeringene. Det samme gjelder en mann som er i ferd med å krysse gaten. En annen mann befinner seg midt i gaten; han er så gjennomskinnelig at det er nesten umulig å få øye på ham. I likhet med menneskene i *Man against building* og *Taxi*, fremstår også disse som anonyme. De befinner seg på gaten i en storby, i likhet med resten av serien. I bakgrunnen ser man bygårder og biler parkert langs gaten. Kvinnene står ved noe som ligner parkometre, og på disse er det klistret flygeblader hvor det står «dos lesbos» – som nettopp er fotografiets tittel.

Synspunktet i fotografiet er plassert midt imot personene i bildet. En gate strekker seg innover i fotografiet og danner således tydelig perspektiv, hvilket er en konsekvens av vidvinkelobjektiv; man oppnår et større utsnitt. I likhet med de fleste av Alvengs New York-fotografier er også dette preget av de lyseste valørene. Det er ingen harde kontraster, men

¹¹⁷ Evan H. Turner, *Ray K. Metzker: Landscapes*, (New York: Aperture, 2000), 107.

myke overganger mellom valørene. Utsnittet antyder tilfeldigheter, hvilket kommer til syne gjennom kvinnen som kommer gående inn i bildet fra høyre – et typisk gatefotografisk trekk.

Store deler av fotografiet er i fokus, og mange detaljer fyller billedflaten. Fordi fotografiet i tillegg er sømløst satt av sammen av to eksponeringer blir kompleksiteten påfallende. I *Dos Lesbos* er de to eksponeringene så godt som umulig å skille fra hverandre, og jo mer man studerer fotografiet, jo flere detaljer oppdager man. Detaljene er også et resultat av en enorm dybdeskarphet, hvilket gjør at man kan se for eksempel Empire State Building helt i bakgrunnen.

Til sammenligning med *Dos Lesbos* kan en av New York-skolens fotografer nevnes. *Ynette, New York* (1955) (ill. 13) er tatt av William Klein i New Yorks gater. Fotografiet er et eksempel på Kleins fotografiske stil, og det er et typisk gatefotografi. I likhet med *Dos Lesbos* viser fotografiet et utsnitt av en folkemengde på gaten. Noen går til og fra, andre har møtt noen kjente og stoppet for å slå av en prat. Menneskene er her, i likhet med *Dos Lesbos*, fotografert mens de bedriver hverdagslige aktiviteter.

Klein var opptatt av å fange kaoset i storbyen, noe som er desto tydeligere i *Pepsi, Harlem, New York* (1958) (ill. 14). To menn er fotografert i forbifarten idet de passerer hverandre. Bildet er uskarpt, det preges av «motion blur»¹¹⁹ hvilket gir inntrykk av bevegelse. Typisk for Kleins fotografier er bevegelse fra kant til kant og abrupte vinklinger, noe som ytterligere understreker bevegelse, samt kaos og tilfeldighet.¹²⁰ Westerbeck og Meyerowitz sier om Klein at han var «[...] the first to bring into photography what Léger achieved in art – the glorification of the life and rhythms of the street.»¹²¹

Til forskjell fra Alveng, men i likhet med andre gatefotografer, anvendte også Klein kompaktkamera. Imidlertid brukte han, i likhet med Alveng, vidvinkelobjektiv.¹²² Med vidvinkelobjektiv får man et større utsnitt av gaten og således mulighet til å inkludere desto flere elementer i fotografiene.

¹¹⁸ Andrzej Zych, utstillingsbiografi i Carole Kismaric og Gro Stangeland (red.), *Lag av lys*, (Oslo: Ex Libris Forlag AS, 1995), 119.

¹¹⁹ «Motion blur» er en konsekvens av tregere film (lav ISO-verdi), dårlig lys og lengre lukkertid. Dette var utfordringer (gate)fotografer ble stilt overfor på 30-, 40-, og 50-tallet på grunn av de tekniske spesifikasjonene på fotoapparatene. Mange brukte dette imidlertid til sin fordel, og som et estetisk uttrykk i sine fotografier.

¹²⁰ Orwell, *American photography*, 124.

¹²¹ William Klein sitert i Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 344.

¹²² Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 345.

De mest påfallende og dermed interessante forskjellene mellom Alveng og Klein er deres tilnærminger til motivet og subjektet, samt holdningene deres til det fotografiske mediet. Man snakker gjerne om å «skyte» når man fotograferer. Hos Klein gir dette uttrykket mening. Han har sagt om seg selv som fotograf:

Sometimes, I'd take shots without aiming, just to see what happened. I'd rush into crowds – bang! bang! It must be close to what a fighter feels like after jabbing and circling and getting hit, when suddenly there's an opening, and bang! Right on the button. It's a fantastic feeling.¹²³

Dette er en ganske voldelig holdning til den fotografiske handlingen, noe Sontag også har påpekt.¹²⁴ Hun trekker en parallell mellom fotoapparatet og et våpen; begge er automatiserte og lett håndterlige. Det er i prinsippet like enkelt å ta et bilde som å trekke av et våpen. Denne parallellen gjelder særlig for det kompakte kameraet, og i en reklame for det «moderne» kameraet ble det sagt at med det moderne kameraet var det aldri vanskelig å fotografere: «Sikt på motivet, fokuser, skyt.»¹²⁵ Dette kan man imidlertid ikke si om kameraet Alveng anvender. Det er tregere å håndtere; det tar tid å ta et bilde når man må lade kameraet med nytt negativark hver gang man skal ta et bilde. Dette fører til en «tregere» og mer kontemplativ fotografisk stil, noe som kommer til uttrykk i Alvengs fotografier; de er tilsynelatende tilfeldige, men ikke abrupte tilfeldige slik Kleins fotografier er. Kleins fotografiske stil er derimot en «slam bang» stil, brutal og direkte, hvilket er mulig nettopp fordi han bruker et kompakt kamera. Han har et «close-up»-blikk; han går rett på sine subjekter og fremstiller dem i sine snapshot som «[...] a black and white sea of grainy, blurred and distorted faces.»¹²⁶

Når det gjelder holdninger til det fotografiske mediet er det også store, men interessante, forskjeller mellom Alveng og Klein. Dobbeleksponeringene til Alveng er en form for eksperimentering, men han holder seg innenfor mediets muligheter og begrensninger fordi dobbeleksponeringene skjer i kameraet. Klein derimot gikk ikke av veien for å manipulere og nesten «ødelegge» både negativet og det ferdig kopierte fotografiet. Han likte det uskarpe

¹²³ William Klein sitert i Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 345.

¹²⁴ Susan Sontag, *Om fotografi*, overs. av Agnete Øye, (Oslo: Pax Forlag AS, 2004), 24–25.

¹²⁵ *Ibid.*, 24–25. Dette var en reklame for et Yashica Electro-35 GT kamera, som kom i 1970.

<http://www.photoethnography.com/ClassicCameras/index-frameset.html?YashicaElectro35GS.html~mainFrame> (oppsøkt 15.04.10)

¹²⁶ Brougher, «The camera in the street», 28.

fotografiet og hvordan det kunne formidle bevegelse. Dersom et fotografi ikke var uskarpt gjorde han det uskarpt ved å stille på fokus under kopieringen.¹²⁷

Til sist er det tydelig at Klein og Alvengs fotografier står for to forskjellige fremstillinger av New York. Mens Kleins kornete, tilfeldige og brå utsnitt av byen uttrykker en mer røff side av New York, så viser Alvengs fotografier tidvis en lysere side av byen. Det er høyt tempo i Kleins by, mens det i Alvengs er roet ned et par hakk, trolig en konsekvens av kameravalget.

Spiderwoman (1997)

(ill. 4) En kvinne kommer gående imot betrakterne, tilsynelatende uvitende om at hun fotograferes. Hun mangler ben. «Inni» henne, i armkroken, ser man en liten person. Det er mange mennesker i omgivelsene rundt kvinnen, men ikke alle er like synlige. Til venstre bak kvinnen kommer en gruppe mennesker gående på gaten. Til høyre for kvinnen kan man se en person til som kommer gående. Man kan også skimte en mann bærende på en stor kasse i høyre del av bildet. Foran ham igjen kan man så vidt skimte to menn som kommer gående, på vei ut av bildet, noe som gir inntrykk av tilfeldighet.

Omgivelsene består her, som i de andre fotografiene i *This is MOST Important* av høye bygninger og bygårder. Arkitekturen danner diagonale linjer innover i fotografiet, sammen med to gjerder som strekker seg diagonalt innover i bildet bak kvinnen. Det dannes dermed perspektiv gjennom alle de diagonale linjene i bebyggelsen, gjerdene og gatene.

I dette fotografiet er de to eksponeringene lagt delvis ved siden av hverandre, hvilket man kan se fordi de to gjerdene bak kvinnen er like, det samme gjelder bygningene bak henne, og dermed ser perspektivet fordoblet ut. I så måte er det ikke en like sømløs sammensetning av eksponeringene som i for eksempel *Man against building* og *Taxi*. Derimot er også *Spiderwoman* et meget detaljrikt fotografi, takket være dybdeskarpheten. Således betones kompleksiteten i dette urbane motivet. Repetisjonen av disse elementene gjennom dobbeleksponeringene skaper mange detaljer, og man oppdager stadig nye ting i bildet. *Spiderwoman* er kanskje det fotografiet i serien som best formidler kompleksiteten ved storbyen.

¹²⁷ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 346.

I likhet med resten av serien er det også her myke overganger mellom valørene. Det er likevel noe kraftigere kontrast mellom de helt lyse og de helt mørkeste partiene. For eksempel kommer dette til syne i det lyse veidekket mot det nesten svarte skyggepartiet til høyre i bildet. Lyset gir her en oppløsende effekt; bakgrunnen er nesten oppløst på grunn av lyset.

To fotografier kan være interessante å sammenligne *Spiderwoman* med. *Hollywood Boulevard, Los Angeles* (1969) (ill. 15) er tatt av Garry Winogrand. Tre kvinner kommer gående mot oss, de befinner seg omtrent midt i bildet. Inntil bygningen til venstre sitter en mann i rullestol. Kvinnene fremstår som midtpunktet, men likevel uten å dominere bildet. Til høyre i bildet er en gruppe mennesker på et busstopp. Dette fotografiet er typisk Winogrand av flere årsaker: det er komponert slik at utsnittet ikke bare inkluderer kvinnene, men også mannen i rullestolen og menneskene på busstoppet. Det er også et skjevt utsnitt og en skjev horisontlinje, et annet typisk trekk ved Winogrands fotografier.¹²⁸ Det er for øvrig et kraftig sollys i Winogrands fotografi, som strømmer inn i bildet fra bak kvinnene. Således fremstår byen her i likhet med byen i Alvengs fotografier som et lyst sted.

Alveng skiller seg imidlertid fra Winogrand når det kommer til teknikk. Alveng sverger til mellomformatskameraet, mens Winogrand i likhet med så mange andre gatefotografer brukte kompaktkamera. Imidlertid bruker både Winogrand og Alveng vidvinkel, slik at de begge får store utsnitt av sine motiver.¹²⁹ I forrige kapittel ble det pekt på hvordan Winogrand raffinerte Kleins bruk av vidvinkelobjektivet ved å ta ett skritt tilbake, og på den måten å få et større, mer inkluderende utsnitt av motivet. Nettopp dette kommer til uttrykk i *Hollywood Boulevard, Los Angeles*, med utsnittets inkludering av flere menneskegrupper samt arkitekturen rundt.

Mens objektivene gir samme effekt, så utgjør kameraene i seg selv en vesentlig forskjell: Winogrands kamera bruker 35mm filmrull, hvilket tilsier at han kan fotografere langt raskere enn Alveng, som bruker negativark. Winogrands bilder bærer preg av dette; de er snapshot. Til tross for at Winogrand med 35mm negativer ikke har den samme muligheten som Alveng

¹²⁸ Therese Veier, «Garry Winogrand – en verden av sosial kontakt», i *Kunst*, (årg. 23, nr. 3, 2005), 50.

¹²⁹ Brougher, «The camera in the street», 29; Mora, *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*, 58.

til store forstørrelser, så var også Winogrand opptatt av skarpe fotografier. Derfor brukte han ofte en lukkertid på 1/1000 sekund, hvilket er enda raskere enn det Alveng bruker.¹³⁰

Spiderwoman gir til dels inntrykk av å være et tilfeldig utsnitt av gaten, i likhet med mange andre gatefotografier. Likevel er det ikke like tilfeldig som Winogrands *Los Angeles* gir inntrykk av å være. Winogrand var kjent for sin frenetiske, nesten maniske, uendelige fotografering uten en gang å se i søkeren.¹³¹ Dette er en måte å fotografere på som man ikke finner hos Alveng, og hans fotografier gir heller ikke inntrykk av de helt ekstreme tilfeldighetene. Alvengs fotografier uttrykker et mer skjult, men ikke voyueristisk, blikk på motivet, i motsetning til Winogrands presise, råe og tabloide blikk på omverdenen, som en dokumentarist av det sosiale landskapet.¹³²

Det andre fotografiet som kan være interessant å trekke inn i sammenligning med *Spiderwoman* er *New York* (ill. 16) av Philip-Lorca diCorcia. Fotografiet er tatt i 1993, altså er det fra Alvengs samtid. diCorcias fotografi er i farger, men motivmessig er det likt. I likhet med *Spiderwoman* er det også her mennesker på gaten som er fremstilt. De virker fullstendig uvitende, eventuelt uanfektet, om de er klar over at de blir fotografert. Menneskene er avbildet på forholdsvis nært hold, og i likhet med menneskene i Alvengs fotografier, er de alene. I mellomgrunnen står en tilsynelatende blind mann og stirrer mot himmelen. Ansiktet hans er kraftig belyst. I forgrunnen, til høyre, kommer en mann gående mot oss, med hendene samlet som om han leder en prosesjon. Rett bak ham går en mann til, tilsynelatende fortapt i sin egen verden. Ytterst til høyre står det som ligner en gatepredikant, og til venstre i bildet står en mann i en telefonkiosk. Det kan nesten se ut som om predikanten snakker til mannen som står i telefonen.

Alveng benytter, i likhet med mange andre gatefotografer, kun det tilgjengelige lyset i form av dagslys og gatelys. Han har ikke med seg eksterne lyskilder ut på gaten. diCorcia på sin side bruker eksterne blitslamper som han setter opp sammen med kameraet på ett sted. Blitslampene utløses ved hjelp av en sensor idet fotgjengerne går forbi.¹³³ Dermed preges

¹³⁰ Westerbeck og Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 376.

¹³¹ Ibid., 374. Winogrand fotograferte mer for fotograferingens skyld, enn for å se på de endelige fotografiene. Leiligheten hans var fylt til randen med enorme stabler av fotografier overalt.

¹³² Veier, «Garry Winogrand – en verden av sosial kontakt», 50; Badger, «From humanism til formalism: Thoughts on post-war American photography», 17.

¹³³ Ferguson, «Open city: Possibilities of the camera», 17.

New York og flere av diCorcias fotografier av et noe unaturlig, teatralisk lys, noe som kommer til syne ved at det ikke er sammenheng mellom objektene og skyggene de kaster. I *New York* ser man dette på den blinde tiggeren som står midt i bildet med ansiktet vendt mot himmelen. Ansiktet og hodet er belyst fra høyre, mens skyggene antyder lyskilde fra venstre.

Det har blitt påpekt at de fleste gatefotografer i motsetning til Alveng anvender kompakte kameraer. diCorcia derimot bruker et storformatkamera, på mange måter tilsvarende mellomformatkameraet Alveng bruker.¹³⁴ Begge kameraene er store, og fotografene mister den mobiliteten andre gatefotografer oppnår ved å bruke kompakte kameraer.

Den mest iøynefallende forskjellen mellom *Spiderwoman* og *New York* er likevel at førstnevnte er i svart-hvitt, mens sistnevnte er i farger. Dermed blir koblingene mellom Alvengs gatefotografier og det mer tradisjonelle amerikanske gatefotografiet, slik det kommer til syne i fotografiene til Callahan, Metzker, Klein og Winogrand, stadig meget påfallende.

¹³⁴ Ibid.

Kapittel 5: Karakterisering

I det foregående ble noen utvalgte fotografier av Alveng undersøkt ved hjelp av en komparativ analyse. Det ble påpekt hvordan disse fotografiene på enkelte områder skiller seg fra gatefotografiet slik tradisjonen kommer til uttrykk i referanseverkene, men det kom også til syne hvordan Alvengs New York-fotografier knytter seg til gatefotografiet. På grunnlag av dette skal det karakteristiske ved Alvengs New York-fotografier redegjøres for, og drøftes mer inngående. Det vil også trekkes paralleller til tidligere arbeider, for å understreke det karakteristiske ved Alvengs fotografier, ikke bare i serien *This is MOST Important*, men også på tvers av hans produksjon.

Fokus i den komparative analysen var på de formale og tekniske aspektene, og det var nødvendigvis også her Alveng skilte seg mest fra andre gatefotografer. Dette gjaldt spesielt valg av kamera, samt bruken av dobbeleksponeringer som form og teknikk. Det ble antydnet at flere av Alvengs New York-fotografier uttrykker en tilfeldighet, som kan settes i sammenheng med snapshottet, en vesentlig teknikk i gatefotografiet. Derfor vil det drøftes hvorvidt Alvengs fotografier kan karakteriseres som snapshot, i forlengelse av at de karakteriseres som gatefotografier. Dobbeleksponeringene er å betrakte som både form og teknikk, men behandles under eget delkapittel, da flere aspekter ved dobbeleksponeringene skal undersøkes. Dobbeleksponeringene vil drøftes som særlig betegnende på det fotografiske paradoks. Effekten av dobbeleksponeringenes formidling av motivet vil sees nærmere på, og de vil her drøftes som mulig simulakra. Til sist vil dobbeleksponeringenes funksjon i formidlingen av det hverdagslige, en vesentlig side ved gatefotografiet, sees nærmere på.

Konsekvenser av tekniske valg

Det formale er ofte en konsekvens av ulike tekniske valg, og formale og tekniske aspekter er ofte indikatorer på karakteristiske trekk ved en fotografs produksjon. Hvilke tekniske aspekter er særegne for Alveng, og hvordan påvirker dette det formale?

Det kom frem i forrige kapittel at Alveng bruker et annet kamera enn mange andre gatefotografer. De fleste gatefotografer anvender et 35mm kompakt kamera, som er betydelig

mindre enn det Alveng bruker, og dermed mye enklere å ha med seg ut på gaten. Som pekt på i kapittel to er en av forutsetningene for gatefotografen å være mobil, derav de kompakte kameraene.¹³⁵ Alvengs kameravalg fører derimot til en tregere og mer kontemplativ fotografisk stil, hvilket kommer til syne i fotografiene.

I motsetning til et kompaktkamera hvor man kan ha i en film med opptil 36 bilder, og enkelt skifte til en ny filmrull når den første er tom, så bruker Alvengs kamera negativark, som må legges i kameraet ett av gangen. Han har kun med seg tyve negativark ut når han skal fotografere.¹³⁶ Fordelen er at disse negativene ikke gir kornete fotografier; kornene er her så små at fotografiene kan forstørres nesten så stort man vil, uten at de blir kornete. Dette fører i sin tur til en enorm detaljgjengivelse og skarphet, som sett i analysen. Det ligger uendelig mye informasjon i de store negativene Alveng bruker. Hvorfor velger så Alveng denne typen kamera som kan synes «gammeldags» og tungvint? Som han har påpekt selv, så er det for få best mulig resultat, og for ikke å ha noen begrensninger når det kommer til mulige forstørrelser av fotografiene.¹³⁷

Man kan likevel undres hvorfor Alveng velger å bruke et slikt stort kamera. Sontag har en mulig forklaring på kameravalget til fotografer generelt, og hvorfor mange velger et «gammeldags» kamera fremfor et nyere, mer «moderne»:

Et uttrykk for den nåværende tvilrådige stemningen innenfor fotografiet er Cartier-Bressons [nylige] uttalelse om at det [nye kameraet] kan være *for* raskt. Dyrkingen av fremtiden (av det å se raskere og raskere) veksler med ønsket om å vende tilbake til en mer håndverksmessig, renere fortid – da bildene fremdeles var i besittelse av kvalitet, en aura.¹³⁸

Dette kan absolutt settes i sammenheng med Alveng. I sitt valg av et «gammeldags» kamera, som er tregt å lade med negativark sammenlignet med den mer praktiske filmrullen, så kan det virke som om et ønske om noe rent, håndverksmessig er implisitt i Alvengs fotografiske stil. Fotografiene hans er uten tvil svært håndverksmessige, og det kreves kompetanse innen det fotografiske håndverket for å skape disse fotografiene.¹³⁹

¹³⁵ Kameraet Alveng bruker måler cirka 216 x 94 x 196mm, foldet sammen. Til sammenligning måler et 35mm kompakt kamera cirka 138 x 79 x 38mm.

¹³⁶ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

¹³⁷ Ibid. Opprinnelig brukte han et 8x10" kamera som er enda større.

¹³⁸ Sontag, *Om fotografi*, 161, (Sontags kursivering).

¹³⁹ Se også fotnote 126 om reklame for Yashica kompaktkamera da det ble lansert. Det ble vektlagt hvor enkelt det skulle være å bruke, i motsetning til «gammeldags» og ofte mer krevende kameraer rent teknisk.

Det er tydelig at kameravalget fører til en del formale konsekvenser som gjør New York-fotografiene karakteristiske for Alveng, sammenlignet med andre gatefotografer. Det har allerede blitt påpekt hvordan de store negativarkene gir svært detaljerte fotografier. Det er også en meget stor dybdeskarphet i de fleste av Alvengs New York-fotografier.¹⁴⁰ Dette er en konsekvens av flere faktorer; både bruk av vidvinkelobjektiv og liten blenderåpning gir dybdeskarphet. I de fleste av Alvengs fotografier som ble analysert i forrige kapittel var disse faktorene til stede.

Som bemerket i analysen, er Alvengs New York-fotografier meget lyse; det er nesten så det stråler av dem. Dette er noe New York-fotografiene har til felles med fotografiene i en av hans tidligere serier; *Sommerlys*. I for eksempel *Åpen port, Hvasser* (1979) (ill. 5) og *Cherry earring* (1987) (ill. 6) er det et meget altomfattende lys. Her er det norske sommerlyset gjenskapt. I New York-fotografiene er det også et ofte kraftig sollyst som gjengis. Enkelte av fotografiene er på grensen til å være overeksponerte i noen områder, noe som nesten gir en følelse av å bli blendet av solen. Overeksponering kan dermed betraktes som et virkemiddel Alveng bruker for å materialisere sollyset i fotografiene sine. Som påpekt i analysen, med unntak av Winogrands fotografi, er det sjelden et lignende lys i andre gatefotografier. De er ofte mørkere, som sett i Callahans, Metzkers og Kleins fotografier. Det at Alveng benytter seg av det tilgjengelige lyset er imidlertid ikke karakteristisk for ham som gatefotograf; de fleste gatefotografer gjør nytte av kun det tilgjengelige lyset. Derimot er det *måten* Alveng bruker lyset på og gjengir det på som kan sies å være karakteristisk for hans fotografier, i New York-fotografiene så vel som i tidligere arbeider.

De særdeles lyse fotografiene er også en konsekvens av at de lyseste valørene får dominere. I tillegg er Alvengs New York-fotografier et resultat av en «myk» kopiering som gir bløte og jevne overganger mellom valørene. Det ble bemerket i analysen at så godt som hver eneste valør fra det helt lyse til det svarte gjengis. Konsekvensen er en myk modellering av formene, og en egen ro i fotografiene. En slik jevn valørgjengivelse har også konsekvenser for det dynamiske omfanget i et fotografi, som i sin tur har innvirkning på hvor «naturlig» motivet gjengis i fotografiet.¹⁴¹

¹⁴⁰ Dybdeskarphet tilsier hvor skarpt området foran og bak fokusområdet er.

¹⁴¹ Fotografiets dynamiske omfang forstås som graden av gjengivelse av den lyseste til den mørkeste valøren, som i sin tur skaper en naturlig modellering av formene. Her kan ikke et kompaktkamera måle seg med et mellomformatkamera.

Snapshot eller tidseksposering?

Dersom man på et nåværende stadie, på grunnlag av analysen, karakteriserer Alvengs fotografier som gatefotografier, så er det nærliggende også å betrakte dem som snapshot. Snapshottet ble i kapittel to trukket frem som vesentlig side ved gatefotografiet. Imidlertid kom det frem i den komparative analysen at Alvengs New York-fotografier ikke umiddelbart fremstår som snapshot. I tillegg forbindes ofte snapshot med bruk av kompakt kamera. Hvordan defineres så et snapshot, og kan Alvengs New York-fotografier karakteriseres som snapshot, i forlengelse av at de betraktes som gatefotografi?

de Duve mener det er to mulige måter å se et fotografi på: enten som (1) snapshot, eller som (2) tidseksposering.¹⁴² de Duve bringer med disse begrepene en interessant forståelse av hva et fotografi kan være. I det følgende vil det derfor redegjøres for begrepene snapshot og tidseksposering, og noen refleksjoner rundt hvorvidt Alvengs New York-fotografier kan karakteriseres som snapshot, vil legges frem.

Hva legger så de Duve i disse to typene fotografi? Et eksempel på snapshot vil ifølge de Duve være et pressefotografi, mens et begravellesportrett er et eksempel på en tidseksposering. Mens et snapshot henviser til en hendelse (event), så henviser tidseksposering til et bilde (image).¹⁴³ Snapshottet kjennetegnes av de Duve, utover å være en gestalt av én enkelt hendelse, ved at det er abrupt. Han kaller det «instantaneous photography».¹⁴⁴ I så måte står de Duve for en forholdsvis allmenn oppfatning av hva et snapshot er. I kapittel to ble det tilfeldige ved snapshottet og dets effekt på utsnitt og «komposisjon» av fotografiet bemerket. de Duve sier ingenting om komposisjon og utsnitt for øvrig, annet enn at det abrupte ved snapshottet bemerkes. Hva er så andres, særlig gatefotografers, meninger om snapshottet?

I 1974 ga Aperture ut et hefte viet til snapshottet. Noen av de fotografene som her bidro med sine refleksjoner vil i det følgende trekkes inn for å belyse de Duves definisjon av snapshottet, og for å se om man kan komme nærmere en definisjon av Alvengs gatefotografier som mulige snapshot. For eksempel mener Lisette Model at et snapshot er det

¹⁴² de Duve, «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox». de Duve bruker disse begrepene til å drøfte det fotografiske paradoks også; dette skal undersøkes nærmere når dobbeleksposeringene vil bli drøftet nærmere.

¹⁴³ Ibid., 109.

nærmeste man kommer sannheten, og at det er noe eget og uskyldig ved det. I forlengelse av dette mener hun at ingen profesjonell fotograf kan ta et snapshot; dette er en teknikk som er forbeholdt amatørfotografen. I beste fall kan en profesjonell fotograf kun imitere et snapshot. For Model har snapshottet ingenting med tekniske forutsetninger å gjøre; i prinsippet kan man anvende et hvilket som helst kamera for å ta et snapshot.¹⁴⁵ Dersom man da karakteriserer Alvengs New York-fotografier som snapshot, så vil de, i Models øyne, kun være imitasjoner av snapshottet, fordi han er en profesjonell fotograf og ingen amatør.

Paul Strand på sin side mener at ethvert fotografi som stopper tiden er synonymt med begrepet «snapshot». Strand betrakter snapshottet som et resultat av den fotografiske utviklingen – som bidro med kameraer med raske lukkere og raske filmer – slik at det faktisk ble mulig å ta såkalte snapshot.¹⁴⁶ Et snapshot krever rask lukkertid; minst 1/25 sekund ifølge Strand. Alveng bruker alltid en lukkertid på 1/500 sekund, som er enda raskere.¹⁴⁷ Alle fotografier er altså snapshot ifølge Strand, dermed også Alvengs New York-fotografier. Garry Winogrand er delvis av samme oppfatning som Strand, og mener at snapshot dreier seg om en beskrivelse av en *måte* å fotografere på:

Snapshots are predominantly photographs taken quickly with a minimum of deliberate posing on the part of the people represented and with a minimum of deliberate selectivity on the part of the photographer so far as vantage point and the framing or cropping of the image are concerned.¹⁴⁸

I likhet med Strand mener Winogrand det er fullstendig irrelevant å snakke om snapshot; ethvert fotografi er et snapshot. «Stillfotografi» er den rette termen for Winogrand. Uavhengig av instrument, så er prosessen den samme: (1) persepsjonen (å se), og (2) beskrivelse av persepsjonen (kameraets opptak av persepsjonen).¹⁴⁹ Igjen synes det irrelevant hva slags kamera man anvender, og i så måte kunne man igjen karakterisere Alvengs New York-fotografier som snapshot, på tross av at han anvender et kamera som tradisjonelt ikke forbindes med snapshot. Det er i hans fotografier heller ingen posering fra de avfotografertes side; deres uanfektete holdning over å bli fotografert ble påpekt i analysen. Når det gjelder

¹⁴⁴ Ibid., 110, 115.

¹⁴⁵ Lisette Model, i Jonathan Green (red.), *The snapshot*, (Aperture, vol. 19, no. 1, New York: Millerton, 1974), 6.

¹⁴⁶ Paul Strand, i Green (red.), *The snapshot*, 47, 49.

¹⁴⁷ Samtale med Alveng 19. januar 2010; Paul Strand, i Jonathan Green (red.), *The snapshot*, 47, 49.

¹⁴⁸ Garry Winogrand, i Green (red.), *The snapshot*, 84.

¹⁴⁹ Ibid.

utsnitt er det også bemerket hvordan Alvengs fotografier ser ut til å være tilfeldige i sin komposisjon.

En siste fotograf som bør nevnes i en drøftning av snapshottet, er John A. Kouwenhoven. For det første påpeker han at ordet «snapshot» opprinnelig er et begrep fra jakt: «snapshot – a hurried shot, taken without deliberate aim»¹⁵⁰. Igjen viser det seg altså at det voldige aspektet i fotografiet, tidligere nevnt i forbindelse med Kleins gatefotografier, stadig er betegnende for snapshottet. Kouwenhoven fremhever videre at det særegne ved et snapshot er at det lærer betrakterne å se ting som fotografen opprinnelig ikke tenkte på. Et snapshot inneholder mye mer enn det man opprinnelig som fotograf tenkte var viktig, og som man i utgangspunktet hadde til hensikt å fotografere. Kameraet diskriminerer ikke; alt som befinner seg i søkeren blir festet til negativet.¹⁵¹ Snapshottet har således bidratt til en demokratisering av synet, hvilket ble trukket frem i redegjørelsen av gatefotografiet. Kvinnen som kommer gående inn i billedrommet i *Dos Lesbos* kan tenkes å gi uttrykk for dette. Det samme gjelder for eksempel de to mennene som er på vei ut av billedrommet i *Man against building*. Alveng har ikke iscenesatt sine fotografier, og kan således ikke kontrollere hvem eller hva som dukker opp foran objektivet.

En mer utbredt, allmenn oppfatning av snapshottet uttrykker derimot en forbindelse mellom snapshottet og familiefotografiet. Snapshottet forbindes da ofte med det amatøraktige og det ukomponerte. Sandbye er blant dem som tar utgangspunkt i en slik oppfatning, men tilføyer også at snapshottet «[...] har etterhånden fået en bredere betydning og forbindes med det tilfeldige, skødesløse, banale, [amatøraktige,] hverdagslige, ikke-æstetiske eller 'fejlaktige' fotografi.»¹⁵² Alvengs fotografier gir inntrykk av å være, som påpekt i analysen, tilfeldige. Samtidig er de ikke like tilfeldige som for eksempel Winogrands fotografier når han ikke en gang ser i søkeren. Alvengs fotografier kan fremstå som banale i sin formidling av det prosaiske hverdagslivet på gaten. Derimot er de hverken skjødesløse, ikke-estetiske eller feilaktige.

¹⁵⁰ John A. Kouwenhoven, i Green (red.), *The snapshot*, 107.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Sandbye, *Kedelige billeder: Fotografiets snapshotestetik*, 18–19.

Endelig mener Kouwenhoven at det er snapshotet som best eksemplifiserer skillet mellom fotografi og maleri: malerier tar tid og er krevende, mens snapshot er lette og billige. Derfor er de mindre selektive, og av den grunn finnes de i overflod.¹⁵³

László Moholy-Nagys åtte forskjellige blikk som ble nevnt i kapittel tre er interessante å trekke inn her i en belysning av snapshot og tidseksposering. Moholy-Nagy betegner et «raskt blikk» som snapshot. Dette raske blikket står i motsetning til det han kaller «sakte blikk», eller tidseksposering.¹⁵⁴ Dersom man forutsetter at Alvens ikke er like mobil som andre gatefotografer på grunn av kameraet han anvender, så kan man faktisk, med utgangspunkt i Moholy-Nagys blikk, karakterisere New York-fotografiene som uttrykk for et «sakte blikk», altså som tidseksposering.

Dette leder over i noen betraktninger rundt tidseksposering som kan være interessante å trekke inn, i undersøkelsen av hvorvidt Alvens fotografier er snapshot eller tidseksposering. Så langt er det tydelig at Alvens New York-fotografier er snapshot, med unntak av Moholy-Nagys definisjon.

Hva kjennetegner så en tidseksposering? Ifølge de Duve slipper en tidseksposeringen tiden løs, i motsetning til snapshotet som fryser tiden. Mens en tidseksposering henviser til en periodisk og tilbakevendende hendelse, viser snapshotet kun til én hendelse.¹⁵⁵ Alvens New York-fotografier fremstiller kun enkelthendelser. De kan eventuelt leses som to sammensatte hendelser fordi de er satt sammen av to eksponeringer, men det er ikke tilbakevendende hendelser som fremstilles. de Duve påpeker også at det estetiske ideal for et snapshot er skarphet, mens uskarphet og «motion blur» verdsettes i en tidseksposering.¹⁵⁶ Dette strider imidlertid imot snapshotet slik det gir seg til kjenne i Kleins fotografier, hvor nettopp uskarphet og «motion blur» favoriseres. Alvens fotografier derimot er skarpe og i fokus, og vil således kunne karakteriseres som snapshot ut fra de Duves kriterier om skarphet i et snapshot.

Kouwenhoven kan igjen trekkes inn for å belyse de Duves begrep om tidseksposering. Han mener at mange tidlige fotografier er resultater av et såkalt «malerisk øye». Det vil si at dette

¹⁵³ John A. Kouwenhoven, i Green (red.), *The snapshot*, 106.

¹⁵⁴ Clarke, *The photograph*, 192; Greenough, 37.

¹⁵⁵ de Duve, «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox», 113.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 117.

er fotografier med motiver som man gjerne finner i malerkunsten. Dette kaller Kouwenhoven for «time exposures», altså tidseksposering; samme begrepet som de Duve bruker om begravellesportretter, dog uten at han utdyper dette nærmere.¹⁵⁷ I forlengelse av dette kan Kouwenhovens begrep om tidseksposering leses som en parallell til for eksempel et piktorialistisk fotografi, fordi det piktorialistiske fotografiet som nevnt over, sto for en mer malerisk tilnærming til fotografiet. På grunnlag av dette vil det igjen være nærliggende å karakterisere Alvengs New York-fotografier som snapshot. Det finnes ikke noe malerisk over dem; de er på ingen måte piktorialistiske, hverken i tilblivelsen – de er ikke manipulert (dersom man ikke regner dobbeleksposeringene som manipulering, og det gjør ikke Alveng), eller i uttrykket – det er ikke «motion blur» her, og de er heller ikke gjort «myke» og uskarpe for å skape inntrykk av noe malerisk. New York-fotografiene til Alveng kan derfor ikke karakteriseres som tidseksposering slik hverken de Duve eller Kouwenhoven definerer tidseksposering.

Med utgangspunkt i ovennevnte betraktninger blir det klart at Alvengs New York-fotografier i de fleste tilfeller faktisk kan karakteriseres som snapshot. Idet de betraktes som gatefotografi, og idet det kan settes opp en parallell mellom pressefotografiet (de Duves eksempel på snapshot) og gatefotografiet, så kan Alvengs New York-fotografier betraktes som snapshot. På tross av Alvengs «tregere» og mer kontemplative fotografiske stil som konsekvens av kameravalget kan New York-fotografiene likevel betraktes som snapshot.

Dobbeleksposeringene

I analysen ble dobbeleksposeringene fremhevet som Alvengs virkemiddel for å uttrykke den urbane kompleksiteten og kaoset i en storby. Gjennom dobbeleksposeringene understrekes stemninger og inntrykk ved den urbane sfæren, og således skapes det kompleksitet i New York-fotografiene. Samtidig oppløser dobbeleksposeringene fotografiet slik man er vant til å se det. I stedet kan fotografiet oppleves som noe mer formalt og eksperimentelt. Den verdenen som avbildes fremstår som fragmentert og samtidig fordoblet, men samtidig er det en helhet i fotografiene. Det kommer av at det som er avbildet er gjenkjennelig, til tross for at det er fragmentert og fordoblet, og fordi dobbeleksposeringene er sømløst satt sammen.

Alvengs fotografier slik de fremstår i serien *This is MOST Important* uttrykker, gjennom dobbeleksponeringene, også hans subjektive blikk på byen. For øvrig ble det i det foregående nevnt at Alvengs New York-fotografier med utgangspunkt i László Moholy-Nagys ulike blikk kan betraktes som uttrykk for et «sakte blikk». Imidlertid kan fotografiene til Alveng, på grunn av dobbeleksponeringene, også betraktes som uttrykk for det Moholy-Nagy kalte «simultant blikk», i likhet med Callahans idé om å se simultant som påpekt i analysen.¹⁵⁸

Det bør bemerkes, til tross for at det er nettopp gjennom dobbeleksponeringene Alveng ser ut til å skille seg fra de fleste gatefotografer, at dette er en teknikk som mange andre fotografer også har benyttet seg av, for eksempel Callahan som det kom frem i analysen. Imidlertid ser Alveng ut til å være alene om denne teknikken i sin samtid, og særlig i sin konsekvente bruk av den i kombinasjon med gatefotografiet. At andre gatefotografer ikke har brukt dobbeleksponeringer har trolig en sammenheng med at de brukte 35mm filmruller. Dessuten var de ofte mer opptatt av å knipse mange bilder, preget av det tilfeldige og forbigående, fremfor å overveie hva som allerede finnes på negativet og legge en ny eksponering over. Det er tilfeldigheter i Alvengs fotografier også, og man kan aldri ha full kontroll når man dobbeleksponerer. Imidlertid har nok Alveng hatt en viss ide om hva som allerede er festet til negativet den første gangen det ble eksponert.

Callahan ble i det foregående trukket frem som en inspirasjon for Alveng, og i så tilfelle er det nærliggende å tro at Alveng har hentet ideen om dobbeleksponeringer fra ham. Imidlertid skjedde dobbeleksponeringene første gang ved et uhell. Alveng likte resultatet som dette uhellet ga, og han fortsatte derfor å jobbe videre med dobbeleksponeringer i New York-fotografiene. Ifølge ham selv er det dessuten essensielt at det er *dobbeleksponeringer* og ikke «sandwiching».¹⁵⁹ Å eksponere samme negativ to ganger krever en forståelse for og teknisk innsikt i hvordan det fotografiske mediet fungerer. For eksempel må negativet undereksponeeres noe første gang, fordi det skal eksponeres en gang til. Andre gang bør det også undereksponeeres noe, da negativet allerede er eksponert én gang. Undereksponeering er nødvendig for å unngå overeksponering og dermed utbrente områder. Mens noen gatefotografer har brukt effekter som «motion blur» og bevisst tatt uskarpe fotografier for å

¹⁵⁸ Clarke, *The photograph*, 192; Greenough, *Harry Callahan*, 37.

¹⁵⁹ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

formidle «the energy of the street»¹⁶⁰ – Klein ble nevnt i analysen – eller benyttet seg av sandwiching så som Metzker, så benytter Alveng i stedet dobbeleksponeringene for å skape det samme inntrykket av urban kompleksitet.

Dobbeleksponeringer – puristisk eller formalistisk?

Det ble nevnt innledningsvis at Alveng har en holdning til det fotografiske mediet som reflekterer et puristisk fotografi, noe som for øvrig er gjennomgående i alle hans prosjekter. Gjennom teknisk presisjon, en vektlegging av det håndverksmessige, og en oppfatning av det fotografiske mediets muligheter (og begrensninger) utviser hans fotografier affinitet med den såkalte «straight photography»-tradisjonen; det puristiske fotografiet, i det amerikanske fotografiet. Dobbeleksponeringene fremstår kanskje ikke umiddelbart som innenfor en puristisk bruk av fotografiet; i stedet kan denne teknikken gi inntrykk av å være en mer (manipulerende) eksperimentell, og formalistisk teknikk. Selv mener Alveng at dobbeleksponeringer ikke er manipulering: «Dobbeleksponeringene er ikke å anse som manipulasjoner, fordi det gjøres *i kameraet*. Man arbeider innenfor kameraets muligheter og begrensninger.»¹⁶¹ I så tilfelle er dette en teknikk som kan sees som innenfor det puristiske fotografiet. Dette bør oppklares nærmere, og en redegjørelse for både det puristiske og det formalistiske fotografiet er nødvendig. I en videre karakterisering av, og undersøkelse av hvorvidt Alvengs fotografier kan betraktes som puristiske og/eller formalistiske med hensyn til dobbeleksponeringene, vil disse i det følgende bli drøftet opp mot nevnte retninger. Det formalistiske fotografiet er her forstått som et mer eksperimentelt fotografi, som det vil komme frem når det formalistiske fotografiet drøftes.

Det puristiske fotografiet og dobbeleksponeringene

Hva innebærer så det puristiske fotografiet? Det puristiske fotografiet oppsto ved århundreskiftet som en reaksjon på piktorialismen. Piktorialistene ønsket å overkomme «problemene» ved fotografiet. De behandlet derfor fotografiet som et maleri, i et forsøk på å likestille fotografiet med maleriet. Fotografiet ble gjort uskarpt og mer «malerisk», enten gjennom manipulasjon i mørkerommet; ved å tegne på negativet, eller ved å male på det

¹⁶⁰ Westerbeck og Joel Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, 35.

¹⁶¹ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

ferdig kopierte fotografiet. Det siste piktorialistene ønsket var spontanitet. De puristiske fotografene derimot ønsket ikke en slik malerisk tilnærming til, og behandling av, fotografiet. Disse fotografene var opptatt av fotografiets evner til å gjengi virkeligheten, og å fungere som dokumentasjon på den. Fotografiets egenartede evne til å dokumentere ble vektlagt og utforsket, og som Price og Wells påpeker så var de puristiske fotografene opptatt av å «[...] give their images the formal status and finish of paintings while concentrating their attention on its *intrinsic qualities*.»¹⁶² Man var fremdeles opptatt av å opphøye fotografiet til maleriets status og således gi fotografiet status som kunst, men tilhengerne av det puristiske fotografiet ville at det skulle skje på grunnlag av fotografiets egne spesifikke egenskaper.

Puristisk fotografi settes ofte i sammenheng med den amerikanske fotografen Alfred Stieglitz. I begynnelsen av sin karriere var han opptatt av å fremme det piktorialistiske fotografiet. På begynnelsen av 1900-tallet vender han seg imidlertid til den urbane scenen og utforsker fotografiets dokumentariske evner. Han var opptatt av å teste ut kameraet som et mekanisk instrument. Han «oppdaget» også den viktigste særegenheten ved fotografiet som piktorialistene hadde «oversett»: evnen til å fryse et øyeblikk.¹⁶³ I tillegg ble også det svart-hvite ansett som særegent fotografisk; i Stieglitz' øyne tilhørte fargene maleriet.¹⁶⁴ Stieglitz skapte i så måte fotografier som var puristiske, og var med det blant initiativtakerne til det modernistiske fotografiet.

Som det fremgår av Stieglitz' og det puristiske fotografiets kriterier kan Alvengs svart-hvite New York-fotografier karakteriseres som puristiske. Dobbeleksponeringene er en teknikk som skjer innenfor fotografiets muligheter. I tillegg er Alvengs fotografier en form for dokumentar av gaten, idet de betraktes som gatefotografier. Alveng som gatefotograf kan i så tilfelle, i sin direkte dokumentering av gaten uten å manipulere i etterkant, regnes som puristisk i sin holdning til det fotografiske mediet. I sin direkte dokumentering kan for øvrig dette også karakteriseres som en form for snapshot.

¹⁶² Wells, (red.) *Photography: A critical introduction*, 343; Derrick Price og Liz Wells, «Thinking about photography: Debates, historically and now» i Liz Wells (red.), *Photography: A critical introduction*, 3. utg. (New York: Routledge, 2004), 9–64, 14–15 (min kursivering).

¹⁶³ Orwell, *American photography*, 90.

¹⁶⁴ Peter C. Bunnell, «Towards new photography: Renewals of Pictorialism», i Michel Frizot (red.), *A new History of photography*, (Köln: Könemann, 1998), 311–333, 324.

Det puristiske fotografiet slik det er lagt frem over, er tilsvarende Greenbergs formalisme for maleriet.¹⁶⁵ I det puristiske fotografiet, som i formalismen innen maleriet, vektlegges det mediespesifikke. Wells påpeker at Greenberg favoriserte det puristiske fotografiet fremfor det formalistiske fotografiet. Dette var fordi det formalistiske fotografiet var mer eksperimentelt, på tross av for eksempel Westons betoning av det mediespesifikke.¹⁶⁶ Formalismen slik den ofte kommer til uttrykk i fotografiet kan nemlig være ganske annerledes i holdninger og tilnærmingen til mediet, enn den Greenberg mente man skulle ha til maleriet, hvilket vil komme frem i det følgende. Likevel, dersom formalismen også forutsetter en betoning av et mediespesifikke kvaliteter, som i maleriets formalisme slik den ble promotert av Greenberg, så kan også det formalistiske fotografiet betraktes som en form for puristisk fotografi.

Det formalistiske fotografiet og dobbeleksponeringene

Formalismen er i likhet med det puristiske fotografiet opptatt av det mediespesifikke, men formalismen vektla mer form fremfor innhold, og fokuserte blant annet på et fotografis komposisjon. Derimot var ikke fotografiets evne til direkte, umiddelbar dokumentering like viktig. Formalismen har sitt opphav i, som Wells påpeker, en fascinasjon for fotografiets «[...] creative potential along with its apparent accuracy of transcription [...]»¹⁶⁷

Formalismen settes ofte i sammenheng Edward Weston og F/64-gruppen, hvis tilnærming til mediet, i likhet med Stieglitz, vektla fotografiet som et spesifikt medie med egne optiske, kjemiske og estetiske egenskaper.¹⁶⁸ Dette kan karakteriseres som amerikansk formalisme på sitt ekstreme. I sin betoning av det mediespesifikke kan det formalistiske fotografiet sees som en vestkystens parallell til det puristiske fotografiet på østkysten.

Målet for F/64-gruppen var å fotografere utelukkende med en blenderverdi på F/64, hvilket tilsier en ekstremt liten blenderåpning og dermed meget lite lys, noe som igjen krever stativ og lang lukkertid. De fotograferte likevel på denne måten fordi målet var «[...] sharp-focused

¹⁶⁵ <http://www.dictionaryofarthistorians.org/greenbergc.htm> (oppsøkt 10. mai 2010) Clement Greenberg betonet de ulike kunstmedienes egenart og det mediespesifikke. Form gikk fremfor innhold. Maleriet skulle forholde seg til det faktum at det var flatt og to-dimensjonalt; man skulle ikke illudere rom. Særlig løftet han frem de abstrakte ekspresjonistene i New York på 1950-tallet.

¹⁶⁶ Wells, «On and beyond the white walls: Photography as art», 262.

¹⁶⁷ Ibid., 249.

¹⁶⁸ Ibid., 267. F/64 var en gruppe fotografer på den amerikanske vestkysten, grunnlagt i 1932. F/64 er minste mulige blender på et fotoapparat.

objectivity and realism.»¹⁶⁹ I tillegg anvendte de hovedsaklig storformatkamera og de lagde kun kontaktkopier.¹⁷⁰ Negativene i storformatkamera er, i likhet med Alvengs mellomformatkamera, så store at detaljgjengivelsen blir enorm, noe som i kombinasjon med en blenderverdi på 64 gir skarpe fotografier. Motivene var ofte stilleben, aktfotografier, landskap og andre ubevegelige motiver.

Weston var opptatt av at man som fotograf skulle «se fotografisk». Man skulle visualisere det som skulle fotograferes før man fotograferte, hvis ikke ville resultatene ende opp som heldige eller uheldige uhell. Weston mente at «[...] the finished print must be created in full before the film is exposed.»¹⁷¹ Ut fra denne tankegangen er ikke Alvengs fotografier i tråd med Westons oppfatning av et formalistiske (puristiske) fotografi. I hans øyne er Alvengs fotografier kun en serie heldige eller uheldige uhell.

Denne forholdsvis rigide holdningen til fotografiet betød likevel ikke at man ikke kunne være en kreativ fotograf. Weston påpeker en rekke måter å være kreativ på, og hvordan man kan skape ulike fotografier: variasjon av vinklingen på kameraet, brennvidden på objektivet kan varieres for å oppnå ulike komposisjoner med ett objekt, og valørene og kontrastene kan reguleres både i fremkallings- og i kopieringsprosessen.¹⁷² Med andre ord er det mange måter å skape komposisjonsmessige interessante fotografier uten å manipulere i *etterkant*. Ut fra denne tankegangen vil Alvengs dobbeleksponeringer ikke bare kunne karakteriseres som formalistiske; alle forslagene Weston legger frem er «manipuleringer» som er mulige innenfor fotografiets egenart, og dermed i tråd også med det puristiske fotografiet. Dobbeleksponeringene er nettopp en slik form for «manipulering»; det skjer *i* kameraet, altså innenfor fotografiets egne egenskaper og muligheter. Det kan nok være at Weston ikke ville akseptert Alvengs dobbeleksponeringer, men dersom forutsetningen for det formalistiske, puristiske fotografiet er at eventuelle kreative «manipuleringer» bør skje *i* kameraet, så er Alvengs dobbeleksponeringer innenfor disse kravene.

¹⁶⁹ Orwell, *American photography*, 100, 235.

¹⁷⁰ Kontaktkopi er en kopi laget ved at negativet er lagt rett på fotopapiret, i stedet for i en forstørrelse. Dermed forstørres ikke fotografiet og man taper ingen detaljer eller skarphet på å forstørre.

¹⁷¹ Edward Weston, «Seeing photographically», i Alan Trachtenberg (red.), *Classic essays on photography*, (New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980), 169–178, 172.

¹⁷² *Ibid.*, 173.

F/64-gruppen hadde de sin motpart på østkysten i det mer eksperimentelle, men like fullt formalistiske fotografiet ved ID. Formalismen slik den fremsto ved ID ga seg til kjenne i blant annet Harry Callahans og Ray K. Metzkers fotografier.¹⁷³ Callahan var opptatt av å utforske det fotografiske mediet for å kunne forstå det bedre. Han hadde en nærmest metodologisk tilnærming til mediet, og eksperimenterte mye. Han var ikke opptatt av å nødvendigvis gjøre ting riktig, men lot seg heller fascinere av selve prosessen og teknologien. Ray K. Metzker var elev av Callahan, og ble påvirket av Callahans eksperimentelle tilnærming til det fotografiske mediet, samt indirekte László Moholy-Nagys utforskende tilnærming til fotografiet. Metzker gikk imidlertid lengre i sin eksperimentering enn Callahan. Han kombinerte urbane scener med oppfinnsomme eksperimenteringer med fotografiet, og mest utforsket han fotografiet i mørkerommet.

Dobbeleksponeringene i seg selv vitner om en bevissthet rundt det fotografiske mediet, og kan således betraktes som en puristisk tilnærming til fotografiet. Samtidig er dette en form for eksperimentering som tar utgangspunkt i fotografiets vesen; dobbeleksponeringene henviser til fotografiets egenart som eksponering på en lyssensitiv overflate. Gjennom dobbeleksponeringene fremstår det fotografiske mediet som det sentrale. Et mulig innhold underordnes. Denne teknikken kan betraktes som en formalisme hvor en bevissthet rundt det fotografiske mediet legges til grunn for fotografens praksis. Dobbeleksponeringene kan i aller høyeste grad betraktes som eksperimentering og utforskning av fotografiet, men som fordi de skjer innenfor mediets muligheter, ikke nødvendigvis kan betraktes som manipuleringer.

Dobbeleksponeringene og det fotografiske paradoks

Uavhengig av om et fotografi karakteriseres som puristisk eller formalistisk, snapshot eller tidseksponering, så er et fotografi paradoksalt i seg selv. Paradokset oppstår idet det øyeblikket som festes til negativet i virkeligheten allerede er over idet utløseren presses ned. Dette paradokset gir seg kanskje best til kjenne i gatefotografiens snapshot; i sin gjengivelse av én enkelt hendelse, et fragmentert øyeblikk, tatt ut av sin opprinnelige temporære og romlige kontekst. Det paradoksale er kanskje en selvsagt side ved fotografiet, som av den

¹⁷³ Wells, «On and beyond the white walls: Photography as art», 267–268.

grunn kan synes banalt å ta opp, men satt i sammenheng med Alvengs dobbeleksponeringer, så er det interessant. Det fotografiske paradoks kommer til uttrykk i Alvengs New York-fotografier fordi de kan betraktes som snapshot, men desto mer kommer det til syne gjennom dobbeleksponeringene, hvor *to* øyeblikk gjengis i ett bilde.

Snapshot og tidseksponering, redegjort for i det foregående, handler også om hvordan tiden kommer til uttrykk i fotografiet. Fordi tiden er et kontinuum i stadig bevegelse – ingen hendelse er et isolert øyeblikk – så oppstår det et paradoks i fotografiets formidling av tid og bevegelser.

de Duves begreper snapshot og tidseksponering ble redegjort for over, og det ble argumentert for at Alvengs fotografier med utgangspunkt i ovennevnte definisjoner kan karakteriseres som snapshot. Imidlertid tar de Duve i bruk disse to begrepene i et forsøk på å forklare det fotografiske paradokset nærmere. Dette paradokset oppstår i betrakterens møte med fotografiet, som en konsekvens av å tenke seg fotografiet som snapshot eller som tidseksponering, hvilket man ifølge de Duve gjør i møtet med et fotografi.¹⁷⁴ Snapshot og tidseksponering eksisterer sammen i betrakterens persepsjon av fotografiet, og det er dette som ifølge de Duve forårsaker paradokset: «[...] they set up a paradox, which results in an unresolved oscillation of our [psychological] respons towards the photograph.»¹⁷⁵ Det ble i det foregående utelukket at Alvengs fotografier er tidseksponeringer. Om man derimot skulle følge de Duves teori; at et fotografi for betrakteren på samme tid fremstår som både snapshot og tidseksponering, så må man anta at fotografiet kan være det ene eller det andre i varierende grad. Slik at Alvengs fotografier, som gatefotografier, kan fremstå som mer snapshot enn tidseksponering.

de Duve hevder altså at det fotografiske paradoks oppstår fordi man tenker seg et fotografi på samme tid som både snapshot og tidseksponering. Det ble imidlertid argumentert for i det foregående at Alvengs New York-fotografier kan betraktes som snapshot, og at de strengt tatt ikke kan betraktes som tidseksponering. Om man, til tross for de Duve påstand om at disse to eksisterer sammen i en betrakers møte med fotografiet, forsøker å skille disse to betraktningene fra hverandre, oppstår det også noen interne paradokser i fotografiet; mellom

¹⁷⁴ de Duve, «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox», 110.

¹⁷⁵ Ibid.

de to seriene de Duve mener et fotografi består av; den referensielle og den overfladiske serien.¹⁷⁶ Fordi Alvengs fotografier i det foregående ble karakterisert som snapshot, vil snapshottets mulige interne paradoks vektlegges her.

de Duve trekker frem Edward Muybridges fotografier av hestens gangarter som eksempel.¹⁷⁷ Paradokset er at selv om hestens bevegelser kommer til syne i fotografiet, så er de like fullt fryste bevegelser; hesten er ikke i bevegelse i fotografiet, det er kun dens (fryste, umulige) positur (i fotografiet) som antyder bevegelse. Det har oppstått et paradoks mellom den utførte bevegelsen («the unperformed movement») og den umulige posituren («the impossible posture»)¹⁷⁸ Dette paradokset oppstår som en følge av å tenke seg fotografiet som bestående av de to seriene; den overfladiske og den referensielle.

Den overfladiske serien står i snapshot for utført bevegelse og mulig positur. Det er snakk om én enkelt hendelse («the gallop of the horse»)¹⁷⁹ Det er et «her», et «pinpointed space».¹⁸⁰ Særlig «pinpointed space»; dette stedsspesifikke kan settes i sammenheng med gatefotografiet som snapshot. Alvengs dobbeleksponeringer er stedsspesifikke idet det er tydelig at det er i en by man befinner seg. I *Dos Lesbos* blir dette «pinpointed space» desto tydeligere idet man oppdager Empire State Building i bakgrunnen. I et (begravelses)portrett er det derimot ofte et udefinert rom, maskert for eksempel av et forheng for å skape en nøytral bakgrunn.

Den referensielle serien dreier seg på sin side i snapshottet om livsflyt, og på samme tid om en umulig positur, men en utført bevegelse. Det er «flow» og en kontinuerlig hendelse («the horse gallops»). I motsetning til «her», er det snakk om tidligere/forut for, slik at det oppstår en «her/forut for» dikotomi mellom disse to seriene.¹⁸¹ Denne dikotomien krasjer med de tradisjonelle her og nå, der og da. I Alvengs fotografier kommer dette til syne gjennom dobbeleksponeringene som sammen betoner et inntrykk av tid som går, og mennesker i bevegelse. Til tross for at det er to fryste øyeblikk, er det klart at kvinnen i *Taxi beveger* seg

¹⁷⁶ Ibid., 111. Disse seriene er en konsekvens av de Duves forsøk på en relokalisering av fotografiets struktur, og således et semiotisk, strukturelt perspektiv. Dette er som nevnt innledningsvis ikke mitt perspektiv i denne oppgaven, men jeg finner imidlertid disse to seriene interessante og relevante på grunn av det mulige interne paradokset.

¹⁷⁷ Ibid., 111–112. Edward Muybridge lagde i 1878 en fotoserie av en hest i bevegelse. Serien består av en rekke fotografier av hestens galopp på ulike stadier. Han gjorde det samme med mennesker og deres bevegelser.

¹⁷⁸ Ibid., 112.

¹⁷⁹ Det er Edward Muybridges fotografier av hestens bevegelser det refereres til her.

¹⁸⁰ Ibid., 115.

¹⁸¹ Ibid.

ut i gaten; og kvinne i *Spiderwoman* kommer *gående* i retning betrakterne. De er begge i bevegelse, samtidig som de fremstår som frosset i ett isolert øyeblikk gjengitt i fotografiet.

Det interne paradokset oppstår idet fotografiet, snapshottet, på samme tid viser én frosset bevegelse *og* en flyt av bevegelser, en «flow». Dikotomien mellom «her» og «forut for» er påfallende i ethvert snapshot, også i Alvengs dobbeleksponeringer. Mens de enkelte eksponeringene hver for seg kan tenkes å referere til enkelthendelsen (overfladisk serie), skaper dobbeleksponeringene *sammen* et inntrykk av en kontinuerlig bevegelse og «flow» (referensiell serie).

de Duve påpeker også et aspekt som er særlig interessant i tilknytning til Alvengs dobbeleksponeringer: «Either the photograph registers a singular event or it *makes the event form itself in the image.*»¹⁸² Gjennom en bevisst sammensetning av to eksponeringer skaper Alveng en ny hendelse, annerledes enn de to som opprinnelig skjedde i hver sin eksponering. Selv har Alveng omtalt dette som et slags tredje bilde som oppstår: «Dobbeleksponeringene tilfører på en måte fotografiene et tredje bilde. Man har ett bilde i den første eksponeringen, ett bilde i den neste, og deretter et tredje bilde i sammenslåingen og kombineringen av de to eksponeringene.»¹⁸³

Det oppstår imidlertid noen problemer med disse to alternativene; enkelthendelsen og den sammensatte hendelsen som skapes i bildet. Et fotografi, for eksempel snapshottet som Alvengs dobbeleksponeringer kan karakteriseres som, registrerer én hendelse og formidler den derfor som én enkelthendelse. Det første problemet ble påpekt over; virkeligheten og tiden er ikke satt sammen av enkelthendelser, men av flere hendelser i et kontinuum. Det andre problemet er at når et fotografi fryser en hendelse, og således skaper en hendelse, så er det likevel ikke der (i fotografiet) hendelsen foregår. Fotografiet viser én hendelse, ett isolert øyeblikk, tatt ut av sin opprinnelige, temporære kontekst.¹⁸⁴ Kvinnen i *Taxi* som tilsynelatende praier en taxi får i virkeligheten kanskje tak i en taxi, men i Alvengs fotografi utgjør hun ett enkelt isolert øyeblikk tatt ut av sin temporære kontekst. Dette ene isolerte øyeblikket er særlig det som kommer til syne i snapshottet. Den sammensatte hendelsen kommer til uttrykk i dobbeleksponeringene for eksempel i *Spiderwoman*, som tilsynelatende

¹⁸² Ibid., (min kursivering) 112.

¹⁸³ Samtale med Alveng 19. januar 2010.

¹⁸⁴ de Duve, «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox», 112.

har en liten mann i armkroken sin. I *Dos Lesbos* kommer det til uttrykk gjennom alle personene i bildet som ved hjelp av dobbeleksponeringene settes sammen i det som gir inntrykk av å være ett øyeblikk, men som i utgangspunktet var to øyeblikk.

På den måten fungerer dobbeleksponeringene som en teknikk for å kunne registrere flere hendelser i et enkelt fotografi, og dette gir inntrykk av en slags sammenslåing av tid. Alvens New York-fotografier kan betraktes som snapshot, men dersom man i tillegg betrakter hver av dobbeleksponeringene som et snapshot, så fordobles det interne paradokset i sammensetningen av to snapshot. Det fotografiske paradoks blir påtrengende.

Dobbeleksponeringene som mulige simulakra

En forståelse av dobbeleksponeringene som paradoks kan legges til grunn for en videre lesning av Alvens dobbeleksponeringer som simulakra. Et fotografi er ikke lik virkeligheten i sin (paradoksale) fremstilling av en frosset bevegelse og én isolert enkelthendelse. Strengt tatt, som Sontag påpeker, kan ikke et fotografi egentlig vise oss virkeligheten: «Det er ikke virkeligheten fotografiene gjør umiddelbart tilgjengelig for oss, men bilder.»¹⁸⁵ I dobbeleksponeringene er dette desto tydeligere. For eksempel kommer dette til uttrykk gjennom de uklare og fordoblede perspektivene pekt på i den komparative analysen, som er en konsekvens av dobbeleksponeringene. Dermed finnes det ingen original til disse dobbeleksponerte fotografiene; det eksisterer ingen virkelighet som ser ut som den man møter i Alvens dobbeleksponeringer. Dobbeleksponeringene fremstår således som kopier uten originaler – dermed kan de forstås som *simulakra*.

Hva er så simulakra? Ifølge Baudrillard så har simulakra med simulering å gjøre, som i sin tur er å forfalske noe man ikke har. Desimulering er det motsatte; da later man som om man ikke har det man har. Mens desimulering bevarer virkeligheten intakt, så truer simuleringen på sin side distinksjonene mellom falsk og sann, mellom virkeligheten og fantasien.¹⁸⁶ Simulering er det motsatte av representasjon. Der hvor representasjonen forsøker å absorbere simuleringen ved å tolke den som falsk representasjon, så omslutter simuleringen hele

¹⁸⁵ Sontag, *Om fotografi*, 210.

¹⁸⁶ Baudrillard, *Simulation & Simulakra*, 3.

representasjonens byggverk som simulakra.¹⁸⁷ Det er imidlertid et viktig poeng her; simulakra er ikke ensbetydende med at noe er uvirkelig. Det er fremdeles en form for virkelighet, selv om den ikke er intakt; den har nemlig «forsvunnet» i samtidens verden fordi den er gjennomsyret av informasjon og dominert av media. Det er dette Baudrillard kaller «hypervirkelighet», forårsaket av en estetisering av verden.¹⁸⁸ Verden har med andre ord blitt til et abstrakt sted, et «sted» hvor virkeligheten er fraværende og alt har blitt simulakra, til tross for at man oppfatter omgivelsene som virkelighet.

Virkeligheten kan være en relativ størrelse, så hvordan definere den? Hvordan kan man påstå at et simulakrum ikke er den «ekte» virkeligheten dersom man ikke vet hva virkeligheten er eller hvordan den ser ut? Baudrillard legger frem følgende mulige definisjon på virkeligheten: «That for which it is possible to provide an equivalent representation.»¹⁸⁹ Et fotografi kan som nevnt over aldri være en tilsvarende representasjon av virkeligheten dersom det forutsettes at kopien (fotografiet) skal være lik sin original (for eksempel virkeligheten) i form og innhold. Fordi man aldri kan fremskaffe en ekvivalent representasjon, kan heller ikke virkeligheten i et fotografi være virkeligheten.¹⁹⁰ Det hersker liten tvil om at dobbeleksponeringene ikke er en ekvivalent representasjon av virkeligheten; det er ikke virkeligheten som sådan man ser i dem, dermed kan de betraktes som simulakra.

Fotografiet spiller en sentral rolle i dannelsen av hypervirkeligheten og simulakra, og derfor er det interessant å trekke inn simulakrabegrepet i forbindelse med Alvengs dobbeleksponeringer. Baudrillard påpeker at: «Reality itself founders in hyperrealism, in the meticulous reduplication of the real, preferably through another, reproductive medium, such as photography».¹⁹¹ Denne stadige reproduksjonsprosessen kommer til uttrykk for eksempel gjennom det faktum at menneskene aldri vil slutte å ta fotografier. I tillegg er dagens samfunn gjennomsyret av reklamebilder og det man kan kalle «visuell forurensning». Dette er særlig påfallende i storbyer, og det kommer til uttrykk for eksempel i gatefotografiet. Gjennom alle disse reklamebildene klistret opp overalt, og den visuelle forurensningen er virkeligheten alltid allerede reproduisert. Derfor er den ikke original (til fotografiet); den er et

¹⁸⁷ Ibid., 6.

¹⁸⁸ Jean Baudrillard, «The hyperrealism of simulation», i *Art in Theory*, Charles Harrison og Paul Wood (red.), 2.utg. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 1018–1020, 1018.

¹⁸⁹ Ibid., 1019.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid., 1018.

simulakrum. Simulakrumet er kopien av [hyper]virkeligheten som har blitt sann. Ifølge Baudrillard presenterer simulakrumet seg som det virkelige, og jo mer komplett simuleringen blir, jo mer får man følelsen av nettopp en virkelighet.¹⁹²

Alvengs dobbeleksponeringer kan betraktes som simulakra fordi de, i kraft av å være fotografier, reproducerer virkeligheten. Ethvert fotografi som har til hensikt å formidle virkeligheten, supplerer i Baudrillards øyne hypervirkeligheten, og bygger derved opp under og gir næring til simulakrumet.¹⁹³ Dobbeleksponeringene, med sin fremtreden som simulakra, supplerer dermed hypervirkeligheten. Samtidig forsterkes lesningen av dobbeleksponeringene som simulakra ytterligere fordi de også fordobler virkeligheten – det finnes ingen virkelighet som fremstår som om den er dobbeleksponert. Det finnes ingen virkelighet med to uklare perspektiver som «krasjer».

Utover det faktum at fotografiet er et reproduserende medie, ligger det for Baudrillard også en interesse i fotografiet på grunn av «[...] its display of illusion and strangeness.»¹⁹⁴ Alvengs dobbeleksponeringer forårsaker simulakra, og er således med på å skape en illusjon av en annen verden, av et annet sted. Illusjonen og underligheten kommer til syne i fotografiets frembringelse av forsvinningen av (det fotograferte) objektet, noe som særlig kan hevdes å komme til uttrykk i et snapshot, som igjen er betegnende for paradokset i et fotografi. Igjen kommer en mulig kobling mellom det fotografiske paradoks og fotografiet som simulakra til syne, og begge deler er allerede påpekt som til stede i Alvengs dobbeleksponeringer.

Med særlig hensyn til billedkunsten påpeker Baudrillard at den «[...] has prefigured this transformation of everyday life.»¹⁹⁵ Imidlertid har kunsten, og kanskje særlig fotografiet, gått inn i en fase av sin egen uendelige reproduksjon: «[...] everything that redoubles in itself, even ordinary, everyday reality, falls in the same stroke under the sign of art, and becomes aesthetic.»¹⁹⁶ Hypervirkeligheten er altså en estetisert virkelighet.

¹⁹² Baudrillard, *Simulation & Simulacra*, 2; Paul Hegarty, *Jean Baudrillard: Live theory*, (London: Continuum, 2004), 49.

¹⁹³ Paul Hegarty, *Jean Baudrillard: Live Theory*, (London: Continuum, 2004), 126.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 127.

¹⁹⁵ Baudrillard, «The hyperrealism of simulation», 1020.

¹⁹⁶ *Ibid.*

Ifølge Baudrillard forløper simuleringen av virkeligheten i et bilde i fire faser: (1) simuleringen reflekterer en dyp virkelighet, (2) simuleringen maskerer og forvrenger den dype virkeligheten, (3) simuleringen maskerer fraværet av den dype virkeligheten, og til slutt (4) har simuleringen ikke lenger noen relasjoner til noen virkelighet som helst; den har blitt sitt eget simulakrum.¹⁹⁷

Alvengs dobbeleksponeringer kan sies å befinne seg i enten andre eller tredje steg. På den ene siden maskerer de virkeligheten, men uten å skjule den helt. Virkeligheten er fremdeles gjenkjennelig; man ser gater og mennesker. Dobbeleksponeringene fremstiller en gjenkjennelig virkelighet. På den annen side kan man hevde at dobbeleksponeringene maskerer og skjuler virkeligheten. Endelig vil det også kunne hevdes at Alvengs fotografier, gjennom dobbeleksponeringene, befinner seg i fjerde steg og blitt sine egne simulakra, fordi det finnes som nevnt over ingen virkelighet som ser ut slik som den virkeligheten man presenteres for i Alvengs dobbeleksponeringer. Dobbeleksponeringene kan i så måte sees som et grep simuleringen gjør, nettopp for å maskere virkeligheten, og for deretter å fremsette seg selv som simulakra. I sin sømløse sammensetting av de to eksponeringene fremstår Alvengs New York-fotografier som mer virkelige enn de hadde gjort om de for eksempel var satt sammen av to negativer i mørkerommet.

Baudrillard taler i utgangspunktet om hypervirkeligheten og simulakra i forbindelse med hele samfunnet; dette utgjør et slags verdensbilde, og et forholdsvis pessimistisk syn på verden.¹⁹⁸ Alvengs lyse dobbeleksponeringer uttrykker derimot ikke et pessimistisk syn på verden. Det betyr likevel ikke at de ikke kan forstås som simulakra. Fordi simulakra kan sees som et resultat av massekulturen og de utallige impulsene man får i en storby, kan gatefotografiet og dermed Alvengs fotografier forstås som simulakra. Men mest av alt kan Alvengs fotografier forstås som simulakra i kraft av dobbeleksponeringene, fordi dobbeleksponeringene fremsetter seg selv som simulakra i sin fordobling og maskering av virkeligheten – idet de kan betraktes som kopier uten originaler.

¹⁹⁷ Baudrillard, *Simulation & Simulacra*, 6.

¹⁹⁸ Baudrillard, *Simulation & Simulacra*.

Det finnes flere ulike forståelser og definisjoner av simulakra. Rosalind Krauss tar opp simulakrabegrepet spesifikt i sammenheng med fotografiet.¹⁹⁹ Hun setter simulakra i sammenheng med massekulturen og masseproduksjonen, og trekker derved veksler på Baudrillard, samt Bourdieu. Ifølge Krauss oppstår simulakra når muligheten for en «[...] aesthetic difference is collapsed from within, and the originality that is dependent on this idea of difference collapses with it.»²⁰⁰ Det er snakk om en fraværende differensiering mellom kopi og original, og dermed blir det umulig å se forskjell på hva som er original og hva som er kopi.

Krauss mener at fotografiet er et meget godt eksempel på simulakra, og på den manglende differensieringen mellom original og kopi. Dette er takket være fotografiets objektive, mekaniske skapelse av et bilde; i prinsippet kan alle bilder tatt av samme objekt i ytterste instans ende opp med å være helt like.²⁰¹ Nå er det slik at objekter som fotograferes sjelden blir identiske når de fotograferes flere ganger, særlig om det er forskjellige fotografer, men i ytterste instans kunne man tenke seg dette. I så tilfelle er det ikke lenger noen muligheter for en estetisk differensiering mellom hva som er dårlig og hva som er bra. For at en slik situasjon skal oppstå må imidlertid original og kopi være identiske, og det er altså ikke tilfelle med Alvengs dobbeleksponeringer.

Denne forståelsen av simulakra-begrepet blir imidlertid ikke «riktig» for en lesning av Alvengs dobbeleksponeringer som simulakra. Det er ingen «manglende differensiering» mellom dobbeleksponeringene og virkeligheten de gjengir, tvert imot er det opplagt at virkeligheten ikke ser slik ut som den gjør i dobbeleksponeringene. Derimot ser det mer ut som om dobbeleksponeringene fremsetter seg selv som simulakra; de presenterer for betrakterne en virkelighet.

Alvengs dobbeleksponerte New York-fotografier har altså ingen original i virkeligheten. Likevel er det få som tviler på at et fotografi fremstiller virkeligheten, og i dobbeleksponeringene til Alveng er omgivelsene utvilsomt gjenkjennelige. Hva med negativet kan man så spørre seg: er ikke det originalen? Med utgangspunkt i en antagelse om

¹⁹⁹ Rosalind Krauss, «A note on photography and the simulacral» i Carole Squiers (red.), *The critical image: Essays on contemporary photography*, (Seattle: Bay Press, 1990), 15–27.

²⁰⁰ Ibid., 22.

²⁰¹ Ibid., 21.

at en kopi må være lik sin original i form og innhold, kan ikke negativet være en original: et negativ er nettopp negativt, mens et ferdig trykket og kopiert fotografi er en positiv. Satt i sammenheng med Sontags utsagn over; at det eneste et fotografi presenterer oss for er et bilde, et fotografi, så ender man igjen opp med at et fotografi i seg selv er en kopi uten en original, derved er fotografiet simulakrum.

Simulakra har i det foregående blitt påpekt å estetisere virkeligheten. I forlengelse av dette kan man betrakte simulakra som en opphøyelse og forskjønnelse av det hverdagslige som gatefotografiet så ofte fremstiller. Av den grunn vil dobbeleksponeringene i det følgende undersøkes som en opphøyelse av det hverdagslige. Det hverdagslige fremstilles gjennom dobbeleksponeringene som noe innbydende og spennende, som noe det er verdt å se på.

Fotografiets og dobbeleksponeringenes opphøyelse av det hverdagslige

Det hverdagslige er en vesentlig side ved gatefotografiet, på samme måte som det utgjør en vesentlig tematikk i Alvengs New York-fotografier. I analysen ble det påpekt at det var helt vanlige mennesker på gaten som ble avbildet i hans fotografier; på vei til og fra, stående ved fortauet, praiende på en taxi. De er fotografert mens de bedrev hverdagslige aktiviteter. Så kan man spørre seg hva som egentlig er så interessant med å fotografere folk på gaten? Det er ikke noe spektakulært ved dette; det er ingen påtrengende spenning, man er ikke vitne til noen store hendelser. Motivene er ordinære i all sin hverdagslighet. Med sin bruk av det hverdagslige som tematikk blir Alvengs tilknytning til gatefotografiet tydelig. Imidlertid er det i sin bruk av dobbeleksponeringene som opphøyelse av det hverdagslige, at Alveng skiller seg fra andre gatefotografer.

Dersom man forutsetter at simulakra er en form for estetisering av virkeligheten, så kan man hevde, i forlengelsen av en lesning av dobbeleksponeringer som simulakrum, at Alvengs New York-fotografier gjennom dobbeleksponeringene estetiserer den hverdagen og den virkeligheten som fremstilles. De skaper en illusjon av et sted, som gjennom sin fordobling kan fremstå som et fascinerende sted.

Fotografiet i seg selv kan også forstås som en opphøyende handling. Sontag påpeker at den fotografiske handlingen i seg selv er en handling som tilskriver motivet verdi og betydning; det er fotografiets iboende tendens. Ingen øyeblikk er viktigere enn et hvilket som helst annet

øyeblikk.²⁰² Som pekt på i analysen omhandler mange gatefotografier nettopp det hverdagslige. Alle fremstiller de hverdagen i en storby, og således tillegges det ordinære i dette motivet verdi; hverdagen og det prosaiske tillegges en kunstnerisk verdi. Dette reflekterer også en demokratisk til holdning til hva som kan fotograferes; alt kan fotograferes. Denne holdningen kommer desto mer til uttrykk i snapshotet, som påpekt over, gjennom dets særlig demokratiske blikk. Derved kan man snakke om en opphøyelse av det hverdagslige, av det banale, av det prosaiske og det tilsynelatende ubetydelige. I likhet med andre gatefotografer er det nettopp dette som kommer til syne i Alvengs fotografier, men storbyen estetiseres ytterligere gjennom dobbeleksponeringene.

Fotografiet, og særlig gatefotografiet, utviser i så måte en egalitær holdning til sitt materiale, til sitt motiv. Ifølge Sontag er dette på mange måter en surrealistisk holdning; det «[...] surrealistiske [...] skarpe blikk var innstilt på å se det skjønne i det andre anså som stygt eller uten interesse eller relevans – krimskrams, naive eller masseproduserte objekter, det urbane livets avfall.»²⁰³ Det er nettopp dette gatefotografene gjør; de ser det skjønne i det andre kanskje anser som stygt. En kaotisk gate, bråkete biler, visuell forurensning i en storby i form av reklameplakater overalt fremstår plutselig som et fascinerende og vakkert landskap. Fotografering kan betraktes som en pekende gest, og med denne gesten, gjennom fotograferingen av «hva som helst», viser gatefotografene til dette som noe skjønt, noe som er verdt å se på. Alveng går imidlertid ett skritt lenger og forskjønner ytterligere gjennom å skape et simulakrum med sine dobbeleksponeringer. Det er tidligere påpekt hvordan dobbeleksponeringene er Alvengs middel for å uttrykke den ofte kaotiske tilstanden i en storby. Samtidig formidler de en estetisert storby; gjennom sin fordobling og fengslende kompleksitet. Dobbeleksponeringene forskjønner rett og slett verden.

Wigoders forståelse av gatefotografiet ble påpekt i kapittel to, og hvordan han inkluderer flere aspekter i sin forståelse av gatefotografiet. Han tar særlig for seg det hverdagslige ved gatefotografiet, og trekker frem fotgjengeren som en viktig figur i hverdagslivet på gaten. Det er «[...] the pedestrian who represents the transient street phenomena.»²⁰⁴ Den anonyme fotgjengeren blir kun et nummer i rekken. I analysen ble det påpekt at det i Alvengs New

²⁰² Sontag, *Om fotografi*, 10, 41.

²⁰³ *Ibid.*, 104–106.

²⁰⁴ Wigoder, «Some thoughts about street photography and the everyday», 368.

York-fotografier stort sett alltid er mennesker som er avbildet, og de fremstår alle som anonyme. Fotgjengeren blir, som en viktig del av hverdagslivet på gaten, også en sentral del av gatefotografiet. De fire fotografiene til Alveng undersøkt i analysen, avbilder alle fotgjengere. I *Man against building* er det mannen som er i ferd med å krysse gaten; i *Taxi* er det kvinnen som tilsynelatende praier en taxi; i *Dos Lesbos* er det igjen mennesker som krysser gaten, i tillegg til noen som kanskje venter på å krysse gaten; til sist er det i *Spiderwoman* både kvinnen som kommer gående, i tillegg til alle de andre menneskene som går til og fra på gaten i fotografiet. Dette gjelder heller ikke kun disse fire fotografiene, men det er gjennomgående i hele *This is MOST Important*. Motivene er ikke spektakulære, men derimot meget ordinære.

Hva er det så som er så fascinerende ved hverdagen? Ifølge Wigoder har hverdagen en egen kvalitet nettopp fordi hverdagen er noe man aldri ser for første gang. Hverdagen er forgjengelig, men det er nettopp derfor den kan overraske oss.²⁰⁵ Hverdagen handler også om repetisjon; man gjentar de samme rutinene hver dag; går på jobb, tar bussen, leser avisen. Man kan ikke vite helt sikkert hva menneskene i Alvengs gatefotografier gjør eller hvor de skal, men sannsynligheten for at de er på vei til jobb, skole, at de gjør noe hverdagslig, er ganske stor. Det hverdagslige øyeblikket er opphøyet. I sin mest reduktive forstand er det til slutt hverdagen som er omdreiningspunktet i gatefotografiet.

Alvengs fotografier i serien *This is MOST Important* presenterer hverdagslivet slik det utspiller seg på gatene i New York. Gjennom fordoblede snapshot viser han frem de prosaiske øyeblikkene man har sett før, men kanskje aldri lagt merke til. Med dobbeleksponeringene som teknikk for å sette sitt individuelle preg på gatefotografiene fremstiller Dag Alveng en nøktern, men kompleks storby.

²⁰⁵ Ibid., 370.

Kapittel 6: Oppsummering og konklusjon

Flere ting har blitt undersøkt i denne oppgaven. Dag Alvengs New York-fotografier har vært gjenstand for utforskning og drøftning på flere områder. En oppsummering av funnene gjort i oppgaven er derfor nødvendig, før en konklusjon kan utledes.

Før Alvengs fotografier kunne undersøkes nærmere, var en redegjørelse for gatefotografiet nødvendig, da forklaringer av denne tradisjonen har vist seg å være noe uklare i faglitteraturen. Det kom frem i kapittel to at den mest logiske forståelsen av gatefotografiet var Wigoders. Videre ble det også utledet noen kjennetegn ved gatefotografiet, så som bruk av kompakt kamera, tilgjengelig lys, snapshottet som form og teknikk, tilnærming til motivet, og ikke minst det hverdagslige som motiv.

Det amerikanske gatefotografiet fra omkring etterkrigstiden frem til 1990-tallet ble deretter redegjort for mer spesifikt i kapittel tre. Noen sentrale årstall og strømninger ble pekt ut: New York-skolen og Chicago-skolen ble introdusert. Den subjektive dreiningen gatefotografiet tok, slik den kom til syne spesielt på de to utstillingene *Towards a social landscape* og *New Documents*, ble pekt på. Det ble også reflektert rundt storbyens tiltrekningskraft, og hvordan dette kan ha påvirket Alveng, som i utgangspunktet ikke hadde til hensikt å fotografere New Yorks gater.

Med utgangspunkt i formale og tekniske parametre spesifikke for fotografiet, samt Wigoders forståelse av gatefotografiet og kjennetegn ved gatefotografiet lagt frem i kapittel to, ble de fire utvalgte New York-fotografiene undersøkt ved hjelp av komparativ analyse. Fotografene som utgjorde sammenligningsmaterialet i den komparative analysen ble hentet fra det amerikanske gatefotografiet, redegjort for i kapittel tre. Analysen førte frem til en karakterisering av Alvengs gatefotografier lagt frem i kapittel fem.

Det ble i den komparative analysen klart at Alveng med sine tilsynelatende tilfeldige utsnitt trekker veksler på det flyktige aspektet ved gatefotografiet. Mens han skilte seg fra for eksempel Klein i både sin tilnærming til motivet og holdning til mediet, så hadde han til felles med Callahan anvendelsen av dobbeleksponeringene som teknikk.

Kompakte kameraer ble i kapittel to utpekt som typisk gatefotografisk, i tillegg til anvendelse av tilgjengelig lys. På dette punktet ble det påpekt at Alveng, med sitt store mellomformatkamera, skiller seg fra de fleste andre gatefotografer, samtidig som han i likhet med dem gjør nytte av det tilgjengelige lyset i omgivelsene som fotograferes.

Snapshottet ble i kapittel to utpekt som typisk gatefotografisk. Til tross for at Alvengs New York-fotografier umiddelbart ikke fremstår som snapshot, så ble det i kapittel fem argumentert for at de faktisk kan forstås som snapshot, på grunnlag av de Duves, Strands, Winogrands og Kouwenhovens forståelser av hva et snapshot er.

I likhet med de fleste gatefotografer så uttrykker også Alvengs gatefotografier den urbane kompleksiteten og kaoset man ofte opplever i en storby. Men mens Klein og Metzker formidler dette gjennom henholdsvis uskarpe fotografier preget av «motion blur» og gjennom sandwiching av negativer, så gjør Alveng dette gjennom dobbeleksponeringene.

I forlengelse av en undersøkelse av dobbeleksponeringene som teknikk, ble også Alvengs tilnærminger til fotografiet ble drøftet. Gjennom en redegjørelse for både det puristiske og det formalistiske fotografiet ble det klart at Alvengs dobbeleksponeringer kan sees som begge deler. De er puristiske fordi dobbeleksponeringer er en teknikk som forholder seg til, og opererer innenfor, det fotografiske mediets muligheter og begrensninger. Samtidig kan de betraktes som eksperimentelle og på den måten som formalistiske, forutsatt at man legger en forståelse av formalismen som eksperimentell til grunn.

Dobbeleksponeringene ble videre drøftet som betegnende på det fotografiske paradoks. Mens dette paradokset ifølge de Duvé i utgangspunktet oppstår i betrakterens møte med fotografiet, så ble det også identifisert et internt paradoks. Dette ble drøftet med særlig hensyn til slik det fortoner seg i snapshottet, da Alvengs fotografier på nåværende stadie var blitt karakterisert som snapshot. En måte å tenke seg dette paradokset i hans dobbeleksponeringer var at de enkelte eksponeringene hver for seg kunne referere til enkelthendelsen, mens dobbeleksponeringene satt *sammen* gir et inntrykk av en kontinuerlig bevegelse og «flow». Det interne paradokset oppstår mellom enkelthendelsen og den kontinuerlige bevegelsen.

Dobbeleksponeringenes effekt på gjengivelsen av storbyens gater ble også undersøkt, og dobbeleksponeringene ble drøftet som mulige simulakra. Det ble fremhevet at dobbeleksponeringene kan forstås som simulakra idet de betraktes som kopier uten

originaler, noe som blir meget påfallende gjennom dobbeleksponeringenes uklare men fordoblede perspektiv. Til sist ble det hverdagslige i Alvengs New York-fotografier påpekt som en klar likhet med gatefotografiet. Forståelsen av dobbeleksponeringene som simulakra ble lagt til grunn for en lesning av dobbeleksponeringene som en opphøyelse og estetisering av det ordinære og det hverdagslige man møter i gatene. Det ble bemerket at denne opphøyelsen er noe som forekommer i alle gatefotografier, men at det kommer desto sterkere til uttrykk gjennom Alvengs dobbeleksponeringer.

Konklusjon

Det er altså ingen tvil om at Dag Alveng med fotografiene i serien *This is MOST Important* knytter seg an til det amerikanske gatefotografiet, spesielt slik det fremsto i tiden omkring etterkrigstiden og frem til omkring 1990-tallet. Selv om Alveng ikke er den første fotografen som bruker New Yorks gater og dens innbyggere som motiv i sine fotografier, så har det i denne oppgaven kommet frem at hans New York-fotografier føyer seg inn i et register over fremstillinger av New York. På den måten er de å betrakte som en del av gatefotografiet, som en tradisjon som har vært, og fremdeles er, en stor del av fotografiet.

Med sin insistering på det mediespesifikke og henvisning til dette gjennom dobbeleksponeringene, er det tydelig at Alveng står for en puristisk tilnærming til det fotografiet lik den man kan finne i det amerikanske, puristiske fotografiet. Samtidig kan han, med dobbeleksponeringene som teknikk, også betraktes som eksperimentell og formalistisk.

Det har vært viktig å peke på det karakteristiske ved Alvengs New York-fotografier, fordi disse fotografiene ikke tidligere er behandlet i forskning. Det var sentralt å identifisere det særegne for ham som fotograf også for å finne ut hvordan han kunne sies å fornye gatefotografiet. Her kan det konkluderes med at Alveng, gjennom dobbeleksponeringene, tilfører noe individuelt og særegent til sine gatefotografier. Dette til tross for at han hverken er alene om å fotografere storbyens gater, eller å bruke dobbeleksponeringer som teknikk. Det er i den konsekvente kombinasjonen av disse han tilfører gatefotografiet noe eget, og dermed uttrykker sitt subjektive blikk på New Yorks gater. Alveng kan absolutt betraktes som en del av, og en forlenger av, det amerikanske gatefotografiet fra etterkrigstiden og frem til sin samtid.

Bibliografi

- Badger, Gerry. «From humanism to formalism: Thoughts on post-war American photography» i Peter Turner (red.) *American images: Photography 1945–1980*. Barbican Art Gallery, London: Penguin Books Ltd., 1985. 11–22.
- Baltz, Lewis. «American photography in the 1970s» i Peter Turner (red.) *American images: Photography 1945–1980*. Barbican Art Gallery, London: Penguin Books Ltd., 1985. 157–164.
- Barrett, Terry. *Criticizing photographs: An introduction to understanding images*. Boston: McGraw Hill, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra & Simulation*. Oversatt til engelsk ved Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- _____. «The hyper-realism of simulation» i Charles Harrison og Paul Wood (red.) *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. (2. utgave) Oxford: Blackwell Publishing, 2003. 1018–1020.
- Beloff, Halla. *Camera culture*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.
- Bjerke, Øivind Storm, «Vannskille og veiskille 1970–1985» i Jorunn Veiteberg (red.) *Kunstfotografi i Norge: Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Oslo: Bonnytt Forlag, 1999. 20–49.
- Bright, Susan. *Art photography now*. London: Thames and Hudson, 2005.
- Brougher, Kerry. «The camera in the street» i Rob Bowman (red.) *Open city: Street photographs since 1950*. Museum of Modern Art, Oxford: Hatje Cantz Publishers, 2001. 22–33.
- Brundtland, Cecilie Malm. *Norske kunstfotografier 1970–2007*. Stuttgart: Arnoldische Publishers, 2007.
- Bunnell, Peter C. «Towards a new photography: Renewals of Pictorialism» i Michel Frizot (red.) *A new history of photography*. Oversatt fra fransk til engelsk ved Susan Bennett. Redaktør engelsk utgave: Colin Harding. Köln: Könemann, 1998. 311–333.
- Clarke, Graham. *The photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- de Duve, Thierry. «Time exposure and the snapshot: The photograph as paradox» i *Photography theory*. James Elkins (red.) New York: Routledge, 2007. 109–123.
- Ewing, William A. og Harschdorfer, Natalie. *Ray K. Metzker: Light lines*. Musée de Elysée, Lausanne: Steidl, 2008.

-
- Ferguson, Russel. «Open city: Possibilities of the street» I Rob Bowman (red.) *Open city: Street photographs since 1950*. Museum of Modern Art, Oxford: Hatje Cantz Publishers, 2001. 8–21.
- Fried, Michael. *Why photography matters as art as never before*. London: Yale University Press, 2008.
- Frizot, Michel. «Who's afraid of photons?» i James Elkins (red.) *Photography theory*. New York: Routledge, 2007. 269–283.
- Green, Jonathan. (red.) *The snapshot*. Aperture, vol. 19., no. 1. New York: Millerton, 1974.
- _____. «American photography in the 1950s» i Peter Turner (red.) *American images: Photography 1945–1980*, (Barbican Art Gallery: Penguin Books Ltd., 1985), 53–56.
- Greenough, Sarah. *Harry Callahan*. National Gallery of Art, Washington: Bulfinch Press, 1996.
- Hegarty, Paul. *Jean Baudrillard: Live theory*. London: Continuum, 2004.
- Hesjedal, Frank. «Dag Alveng». Intervju på www.foto.no: <http://www.foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=39572> (oppsøkt 10. mai 2010)
- Holm-Johnsen, Hanne. *Norsk gullalder: Norsk kunstnerisk fotografi på 1970- og 1980-tallet*. Horten: Preus fotomuseum, 2003.
- Holm-Johnsen, Hanne. *Norsk gullalder: Norsk kunstnerisk fotografi på 1970- og 1980-tallet*. http://www.museumsnett.no/alias/HJEMMESIDE/fotografimuseum/print_norskgullalder.html (oppsøkt 13. mai 2010)
- Jay, Bill. «The romantic machine: Thoughts on humanism in photography» i Peter Turner (red.) *American images: Photography 1945–1980*. Barbican Art Gallery, London: Penguin Books Ltd., 1985. 112–116.
- Kismaric, Carole og Stangeland, Gro. (red.) *Lag av lys*. Med tekster av Michael Almereyda, Per Hovdenakk, Susan Kismaric, Per Charles Molkom, Gertrud Sandqvist, Atle Skageng, Andrzej Zych. Oslo: Ex Libris Forlag AS, 1994.
- Kozloff, Max. *New York: Capital of photography*. Med bidrag av Karen Levitov og Johanna Goldfield. New York: Yale University Press, 2003.
- Krauss, Rosalind. «A note on photography and the simulacral» i Carol Squiers (red.) *The Critical Image: Essays on contemporary photography*. Seattle: Bay Press, 1990. 15–28.
- Larsen, Peter og Lien, Sigrid. *Norsk fotohistorie: Frå daguerrotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.

-
- Livingston, Jane. *The New York school: Photographs 1936–1963*. New York: Stewart, Tabori and Chang, 1992.
- Lucie-Smith, Edward. *The Thames and Hudson dictionary of art terms*. 2. utgave. London: Thames and Hudson, 1988.
- Løkke, Olav (red.) *Z & Z: Norsk kunstnerisk fotografi 1974–1984*. Oslo: Stiftelsen Fotogalleriet, 1989.
- Meister, Sarah Hermanson (red.) *Life of the city: New York photographs from the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2007.
- Miller, Laurence G. *Ray K. Metzker: City Stills*. Munchen, London, New York: Prestel, 2000.
- Mora, Gilles. *Photo speak: A guide to the ideas, movements, and techniques of photography: 1939 to the present*. New York: Abbeville Press, 1998.
- _____. *The last photographic heroes: American photographers of the sixties and seventies*. New York: Abrams, 2007.
- Orwell, Miles. *American photography*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Price, Derrick og Wells, Liz. «Thinking about photography: Debates, historically and now.» i Liz Wells (red.) *Photography: A critical introduction*. 3. utgave. New York: Routledge, 2004. 9–64.
- Sandbye, Mette. *Kedelige bilder: Fotografiets snapshotestetik*. København: Rævens sorte bibliotek, 2007.
- Scott, Clive. *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*. London, New York: I.B.Tauris, 2007.
- Sherman, Paul. *Harry Callahan*. New York: The Museum of Modern Art, 1967.
- Sontag, Susan. *Om fotografi*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.
- Tester, Keith. (red.) *The flâneur*. New York: Routledge, 1994.
- Turner, Evan H. *Ray K. Metzker: Landscapes*. New York: Aperture, 2000.
- Ustvedt, Øystein. «Fotografi som kunst og kunst som fotografi 1987–1992» i Jorunn Veiteberg (red.) *Kunstfotografi i Norge: Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Oslo: Bonytt Forlag, 1999. 80–97.
- Veier, Therese, «Garry Winogrand – en verden av sosial kontakt». *Kunst*. årg. 23, nr. 3, (2005): 48–51.

Veitenerg, Jorunn (red.) *Kunstfotografi i Norge: Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Oslo: Bonytt Forlag, 1999.

Wells, Liz (red.) *Photography: A critical introduction*. 3. utgave. New York: Routledge, 2004.

Wells, Liz. «On and beyond white walls: Photography as art» i Liz Wells (red.) *Photography: A critical introduction*. 3. utgave. New York: Routledge, 2004. 245–294.

Weston, Edward. «Seeing photographically» i Alan Trachtenberg (red.) *Classic essays on photography*. 3. utgave. New Haven, Conn.: Leete`s Island Books, 1980. 169–178.

Westerbeck, Colin «On the road and in the street: The post-war period in the United States» i Michel Frizot (red.) *A new history of photography*. Oversatt fra fransk til engelsk ved Susan Bennett. Redaktør engelsk utgave: Colin Harding. Köln: Könemann, 1998. 641–659.

Westerbeck, Colin og Meyerowitz, Joel. *Bystander: A history of street photography*. 2. utgave. New York: Bulfinch Press, 2001.

Wigoder, Meier. «Some thoughts about street photography and the everyday» i *History of Photography*, no. 4, vol. 2, vinter 2001. 368–378.

William Klein: Retrospective. Pompidou Center: Paris, 2005.

Zych, Andrzej. *Den engelske generasjonen: Alveng, Berntsen og Sandberg: Norsk samtidsfotografi*. Hovedoppgave. Universitetet i Oslo, 1996.

Nettsider i utvalg

<http://www.foto.no> (oppsøkt 11. mai 2010)

<http://www.photoethnography.com> (oppsøkt 11. mai 2010)

<http://www.dictionaryofarthistorians.org> (oppsøkt 11. mai 2010)

<http://www.snl.no> (oppsøkt 13. mai 2010)

Illustrasjonsliste

Ill. 1: Dag Alveng: *Man against building* (1996) 64 x 80cm. (fra fotoboken *This is MOST Important*)

Ill. 2: Dag Alveng: *Taxi* (1993) 64 x 80cm. (fra fotoboken *This is MOST Important*)

Ill. 3: Dag Alveng: *Dos Lesbos* (1996) 64 x 80cm. (fra fotoboken *This is MOST Important*)

Ill. 4: Dag Alveng: *Spiderwoman* (1997) 64 x 80cm. (fra fotoboken *This is MOST Important*)

Ill. 5: Dag Alveng: *Åpen port, Hvasser* (1979) ca. 22 x 22cm. (fra Kismaric og Stangeland (red.). *Lag av lys.*)

Ill. 6: Dag Alveng: *Cherry earring* (1987) ca. 22 x 22cm. (fra Kismaric og Stangeland (red.). *Lag av lys.*)

Ill. 7: Dag Alveng: *Blomster* (1981) ca. 22 x 22cm. (fra Kismaric og Stangeland (red.). *Lag av lys.*)

Ill. 8: Dag Alveng: *Sigarettermerker, gulv* (1981) ca. 22 x 22cm. (fra Kismaric og Stangeland (red.). *Lag av lys.*)

Ill. 9: Harry Callahan: *Providence* (1966) 61,6 x 91,4cm. Silver gelatin print. (hentet på <http://www.jacksonfineart.com/harry-callahan-2410.html>. oppsøkt 12. mai 2010)

Ill. 10: Ray K. Metzker: *City Whispers: Chicago* (1982) 30,5 x 20,1cm. Silver gelatin print. (fra Ewing og Herschdorfer. *Ray K. Metzker: Light Lines.*)

Ill. 11: Ray K. Metzker: *Composites: Arches, Philadelphia* (1967) 88,9x127cm. Silver gelatine print. (fra Ewing og Herschdorfer. *Ray K. Metzker: Light Lines.*)

Ill. 12: Ray K. Metzker: detalj av *Composites: Arches, Philadelphia* (1967)

Ill. 13: William Klein: *Ynette, New York* (1955) Ukjent størrelse. (fra *William Klein: Retrospective*)

Ill. 14: William Klein: *Pepsi+Harlem, New York* (1958) Ukjent størrelse. (fra *William Klein: Retrospective*)

Ill. 15: Garry Winogrand: *Hollywood Boulevard, Los Angeles* (1969) 27,9x53,5cm. Silver gelatin print. (fra Rob Bowman, (red.) *Open city: Street photography since 1950*)

Ill. 16: Philip-Lorca diCorcia: *New York* (1993) 76,2 x 101,6cm. Chromogenic prosess print. (fra Fried, *Why photography matters as art as never before*)

Illustrasjoner



Ill. 1: Dag Alveng *Man against building* (1996)



Ill. 2: Dag Alveng *Taxi* (1993)



Ill. 3: Dag Alveng: *Dos Lesbos* (1996)



Ill. 4: Dag Alveng: *Spiderwoman* (1997)



Ill. 5: Dag Alveng: *Åpen port, Hvasser* (1979)



Ill. 6: Dag Alveng: *Cherry earring* (1987)



Ill. 7: Dag Alveng: *Blomster* (1981)



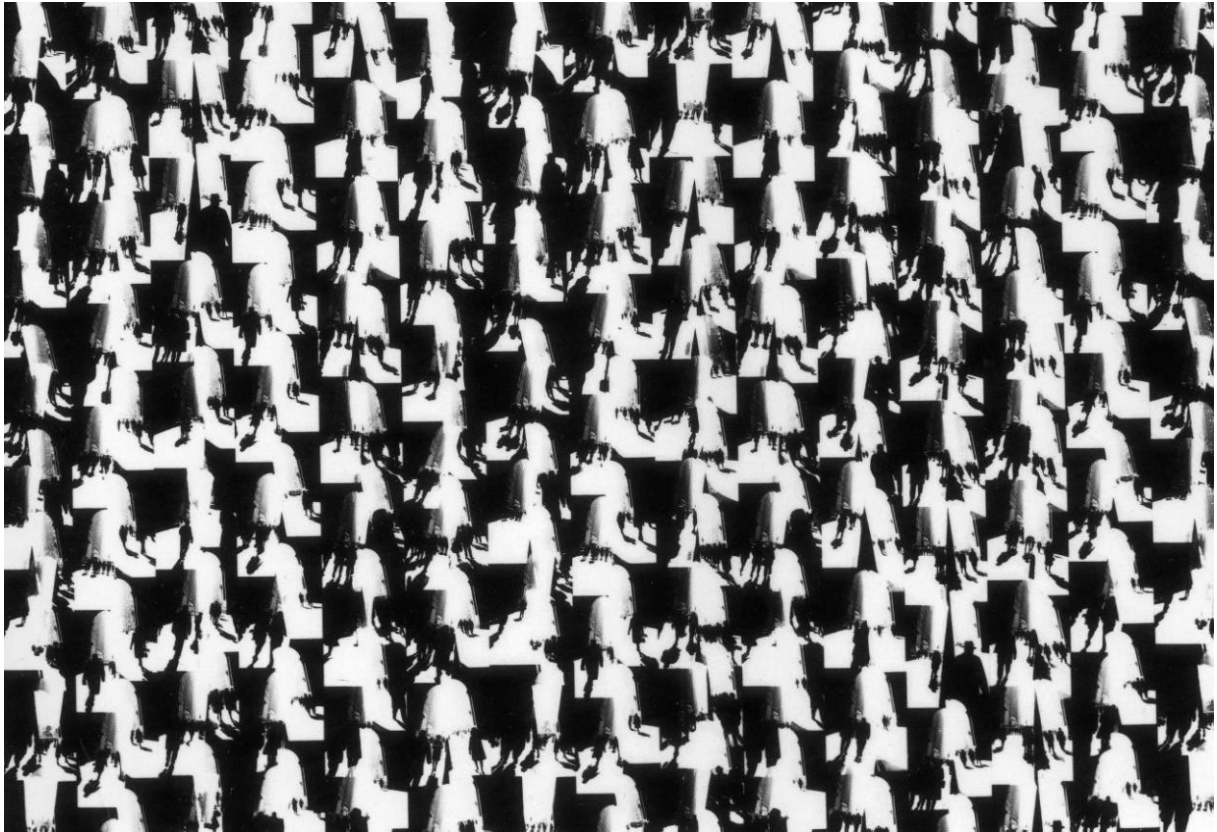
Ill. 8: Dag Alveng: *Sigarettermerker, gulv* (1981)



Ill. 9: Harry Callahan: *Providence* (1966)



Ill. 10: Ray K. Metzker: *City Whispers: Chicago* (1982)



III. 11: Ray K. Metzker: *Composites: Arches, Philadelphia* (1967)



III. 12: Ray K. Metzker: detalj fra *Composites: Arches, Philadelphia* (1967)



Ill. 13: William Klein: *Ynette, New York* (1955)



Ill. 14: William Klein: *Pepsi+Harlem, New York* (1958)



III. 15: Garry Winogrand: *Hollywood Boulevard, Los Angeles* (1969)



III. 16: Philip-Lorca diCorcia: *New York* (1993)