

# Sportsfotografiets estetikk

SIGRID LIEN

Under avislesning er det noen sider jeg vanligvis blar fort forbi – sportssidene. Det skyldes til dels opplevelsen av at fotografiene som ledsager sportsreportasje ikke er verd å feste seg ved. Som gammel håndballentusiast har jeg ikke engang latt meg fange inn av billedoppslagene fra håndballbanen. Den estetiske opplevelsen av spillet og samspillet, gleden og spenningen når de individuelle spilleres bevegelse på banen noen ganger med tilsynelatende letthet sammenføres i større, helhetlige mønstre som potensielt kuliminerer i praktfulle scoringer: Alt dette kan naturlig nok ikke kondenseres i ett enkelt stillsfoto. Likevel synes det å være langt mellom kreative krumspring og overraskelsesmomenter fra sportsfotografenes side. Sportreportasje-fotografiet framstår som en sterkt konvensjonalisert billedgenre, og erfaringen er at om du har du sett ett, har du også sett alle.

Derfor gjorde det inntrykk da jeg for noen år siden kom over noen oppsiktsvekkende og formalestetisk utfordrende fotografier med sportsutøvere som motiv. Jeg ”oppdaget” dem i noen relativt nylig publiserte verker om den russiske revolusjonens avantgardekunst, men fant snart ut at disse fotografiene opprinnelig hadde inngått i reportasjesammenhenger. Det var imidlertid ikke bare de estetiske kvalitetene ved bildene som var oppsiktsvekkende. Jeg ble også slått av kvantiteten, av den store utbredelsen av nettopp sportsmotivet innenfor den russiske avantgarde-estetikken. For affiniteten sport – avantgarde er i seg selv et overraskende moment, sett i relasjon til dagens situasjon der avantgardekultur – og sportsutøvelse blir betraktet som noe i retning av uforenlige størrelser. Og i motsetning til det russiske sportsfotografiet som var et produkt av aktiviteten til det som også den gang var velkjente, eksperimen-

mentelle kunstnere, er opphavsmennene bak samtidens sportsfotografi profesjonelle og relativt anonyme fagfotografer.

I dette paperet vil jeg undersøke sportsfotografiets estetikk ved å kontrastere to ulike nedslag av denne billedgenren: den form for fotografi vi finner i dagspressens sportsreportasjer i vår egen tid, og den russiske avantgardens tilnærming til genren. På denne måten ønsker jeg å vise hvordan disse har utspring i ulike oppfatninger – om idrett og idrettens samfunnsmessige rolle, om kunsten og estetikkenes betydning i kulturen og om fotografiet som medium. Hensikten er altså å sette en markant, men samtidig lite påaktet nisje i vår egen tids visuelle kultur i historisk perspektiv, og slik, med et grep som faktisk har slektskap til den russiske avantgarde-estetikken, forhåpentligvis underliggjøre det øyensynlig altfor velkjente.

## Billedeksempler

La oss innledningsvis se nærmere på disse ulike former for sportsfotografi. Til dette har jeg valgt ut to eksempler som jeg mener er representative for de respektive fotoestetiske tilnærminger: et sort/hvitt fotografi fra 1938 tatt av den russiske fotografen Alexandr Rodchenko hentet fra et stort fotohistorisk billedverk,<sup>1</sup> (ill.1) og et reportasjefotografi i farger, presentert fredag 13.07. 2001, på sportssidene i en av Norges største dagsaviser, *Bergens Tidende* (ill.2).

I verket der Rodchenkos fotografi er presentert, finner vi også dets tittel angitt på engelsk: *On the Parallell Bars*. Det vi ser i bildet er, som tittelen signaliserer, en mannlig turner, en anonym utøver hvis ansikt skjules av den ene armen, i ferd med å gjøre gymnastisk øvelse i skranken. Bildet er åpenbart tatt utendørs. I høyre hjørne skimter vi såvidt vage konturer av arkitektur. Mannen som befinner seg i det som kanskje kan betegnes som et spenstig

---

Institutt for kulturstudier og kunsthistorie, Universitetet i Bergen, Sydnespl. 12 og 13, N-5007 Bergen, sigrid.lien@ikk.uib.no



1.

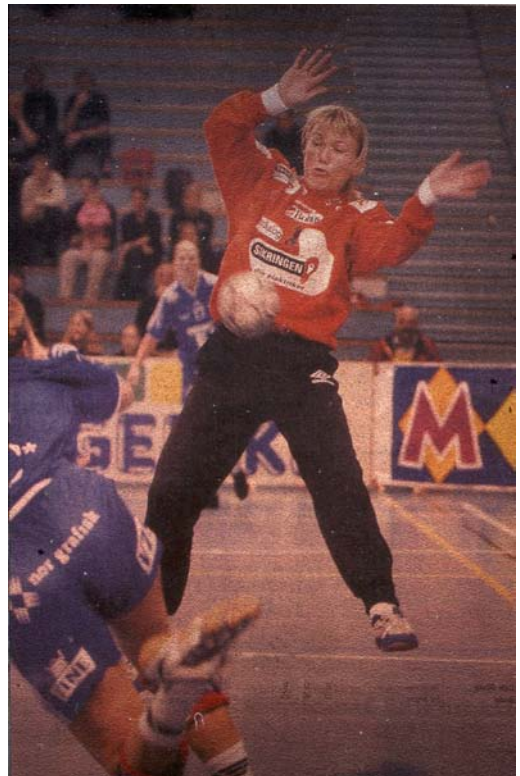
Alexandr Rodchenko: *On the Parallell Bars*, 1938. Hentet fra Simone Phillipi (ed.), *20<sup>th</sup> Century Photography. Museum Ludwig, Cologne*, Taschen, Köln, 1996, s. 545.

håndstående svev, er nøytralt iført sorte turnsko og vide bukser i samme farge, med et løst knyttet belte om livet. Overkroppen er naken, og dens stramme muskelspill understreker skikkelsens atletiske framtoning.

Utøverens kropp fyller hele billedflaten, og spennet i denne kroppen danner en stram diagonal komposisjonsstruktur som strekker seg fra høyre mot venstre. Selve turnapparaturen, skranken, er bare synlig i et lite utsnitt nederst i høyre hjørne, som et markant brudd med eller som en motvekt til, den dominerende diagonalsstrukturen. Fotografen har også valgt å se sitt motiv fra en svært lav synsvinkel, noe som bidrar til å forsterke inntrykket av dynamikk og bevegelse. Det lave perspektivet gir oss ikke noen horisontlinje som kan forankre skikkelsen i et rom eller et landskap. Det er med andre ord ingen elementer i bildet som plasserer seg mellom den svevende kroppen og det uendelige himmelrommet i bakgrunnen. Den sterkt stiliserte komposisjonen, svart/hvitt formen og det påfallende fra-

vær av ”kontekstuelle clues”, eksempelvis i form av tilhørere, teknologi, klesdrakt, tekstmessige innslag som reklame og annet, tilfører bildet en tidløs, nærmest klassisk karakter.

Mitt andre bildeeksempel er derimot rikt på kontekstforankrende elementer. I motsetning til Rodchenkos fotografi som nå er et museumsobjekt, og som i det fotonhistoriske praktverket befinner seg langt fra sin opprinnelig brukssammenheng, kan vi betrakte dette fotografiet i den kontekst det hører hjemme: på avissiden i samspill med tekstlige innslag. Fotografiet som er tatt av pressefotograf Rune Sævig, viser en navngitt og internasjonalt renommert sportsutøver i aksjon: den norske håndballmål-vakten Cecilie Leganger. Hun er fotografert i det hun etter alt å dømme foretar en redning av et skudd fra kantposisjon. Ute av fokus, til venstre i forgrunnen, ser vi kantspilleren som fremdeles har kroppen vridd skrått i retning av målet og skuddarmen hevet. Ballen er på vei mot Leganger som i avbildningsøyeblikket sprer armer og bein i et såkalt utfall mot venstre. Fotografiets fokus er talende nok også lagt på hennes, stjernens, skikkelse. Denne befinner seg i



2.

Rune Sævig: Reportasjefotografi. Presentert i dagsavisen *Bergens Tidende* 13.07.2001.

bildets midttakse. Legangers ansikt er vendt mot den angripende utespilleren i forgrunnen, og uttrykket signaliserer full konsentrasjon.

Bildet har en komposisjon som faktisk framstår som en speilvendt versjon av den vi fant i Rodchenkos fotografi. Diagonallinjen går imidlertid her fra høyre mot venstre: fra kantspilleren via ballens plassering og gjennom Legangers skrånede kropp. Kantspillerens skikkelse avskjærer høyre hjørne og danner en slags motdiagonal – slik turnskranken gjorde det i det forrige eksempelet. Og fotografen har også her plassert seg relativt lavt i forhold til motivet. Men billedstrukturen er ikke så klar og stilisert som det vi så hos Rodchenko. Dette fotografiet er i større grad uryddig detaljrikt. Det skyldes ikke bare bruken av fargefilm, som i dette tilfellet gir billedflaten et nokså heterogent uttrykk på grunn av sterke kontraster mellom bildets ulike motiviske elementer: drakter, tekstinnslag etc. Informasjonsmengden er også blitt betydelig større ved at bildet gjengir en rekke detaljer som var fraværende i Rodchenkos fotografi, blant annet andre spillere i bakgrunnen, tribunestrukturen med publikum spredt plassert, og store reklameplakater langs banekanten. Reklameinnslagene er påfallende og påtrengende. Utøverne framstår nærmest som levende reklamesoyler med sine tekstoversådde drakter. Et-

hvert potensielt eksponeringsfelt er utnyttet. Selv kantspillerens kortebuksekleddede rumpe framstår som en arena for aggressiv annonsering av produkter og tjenester, i dette tilfelle meierivarer og grafisk design.

Men det tekstlige innslag gir likevel en pekepinn om hva som fra redaksjonelt hold er intendert som det viktigste budskapet i dette avisoppslaget. Det forankrer fotografiet av Leganger til en konkret nyhetsmelding (ill.3). Denne er slått opp i fete typer i overskriften, som er plassert like over bildet: *"Skal trene med Tertnes"*. Og i billedteksten får vi angitt at det vi ser er et arkivfoto, samt presentert kortversjonen av oppslaget innhold. Det handler kort sagt om at mulighetene nå er tilstede for at det lokale topplaget, Tertnes, kan få sin tidligere storstjerne, som gjennom de siste årene har spilt for en rivaliserende toppklubb i Oslo, tilbake til Bergen.: *"Vil hjem: Cecilie Leganger har ikke lagt skjul på at hun lengter hjem til Bergen. Etter det BT erfarer, har hun sendt kontrakten sin til Håndballforbundet for å få svar på om Bækkelaget har brutt den eller ikke. Her spiller hun for Bækkelaget mot Tertnes, i neste uke trener hun med Tertnes."*

Etter denne presentasjonen av det utvalgte billedmateriale er det nærliggende å stille seg spørsmål om hva det er som til tross for de påpekte kom-

# Skal trene med Tertnes

**Den neste uke skal Cecilie Leganger trene med Tertnes. Mye tyder på at keeperen fremdeles vurderer å spille for bergensklubben kommende sesong.**

**HÅNDBALL**  
Sporer seg til  
avspillet av  
avspillet av

Det er ingen dramatik i at Cecilie Leganger skal trene med Tertnes. Det er vanlig at spillere trener med andre lag i hjemlandet sin når de er hjemme på ferie. Mia Hundvin trente for eksempel med sine erstatte, det Tertnes trener Odd Egil Ellund blir.

Forskjellen er at Cecilie aldri har trent med Tertnes siden hun dattet i Bergen og som fikk med seg klubben tilbake på 90-tallet.

Men i neste uke skal hun altså ha noen økter i Håndballforbundet, etter at hun er kommet hjem fra ferie i Spania.

**Vil ikke overtale Leganger**

Når dette er sagt er hun her i dag i Bergen. Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Hvor mye vil hun trene med Tertnes? Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Hva skal hun trene med Tertnes? Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Hvor mye vil hun trene med Tertnes? Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Hva skal hun trene med Tertnes? Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

den eller på. Det har vært snakk om å bli keeper for Tertnes som ikke er blitt utelukket. Et møte på sportslig nivå med Tertnes er fortsatt i bakgrunnen. Dermed kontrakter er best, kan kontrakter fra Fylkesforbundet for å bli keeper for Tertnes blir tatt opp.

**Bækkelaget vet ingenting**

Bækkelaget kjenner de ikke, og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Nå, det har ikke jeg hørt noe om. Vi har et godt forhold til Cecilie, og jeg har ikke hørt noe annet enn at hun skal spille for oss neste sesong, sier Lutz Nybo, nivalist formann i Bækkelaget Håndball Elite.

Hvilken Tertnes? Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Hvor og hvordan er det best for Tertnes å møte på? Vi kan ikke snakke om det, sier Lutz Nybo, nivalist formann i Bækkelaget Håndball Elite.

Det kan best være for Bækkelaget, sier Lutz Nybo, nivalist formann i Bækkelaget Håndball Elite.

Og det leganger er det en mulighet til å bli keeper med Tertnes er det?

Cecilie kommer tilbake til Tertnes, og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.

Hva skal hun trene med Tertnes? Det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det. Og det er så enkelt som det.



3.  
Avisoppslag. Sportsidene i Bergens Tidende 13.07.2001.



posisjonelle strukturlikheter, gjør at disse bildene ser så forskjellige ut som de faktisk gjør. Hvorfor valgte for eksempel Rodchenko sitt klassisk stramme, estetisk klare og informasjonsreduktive billedutsnitt, mens BT-fotografiet framstår som nærmest kaotisk breddfullt av meningsbærende elementer? Og hvorfor er Rodchenkos subjekt presentert som en anonym utøver, mens BT's sportsreportasje-fotografi i stedet ensidig framhever individet Leganger, og slik også idrettsutøverens stjernestatus?

Disse spørsmålene vil stå sentralt i det som følger, men først vil jeg rette oppmerksomheten mot det kanskje viktigste fellestrekk ved disse bildene: at de begge faktisk er fotografier. Hva har så det å si for forståelsen av bildenes estetiske karakter?

### Diskursen om det fotografiske: fra brukskontekst til referensiell magi

Og når det sistnevnte spørsmål er stilt, er vi tilbake i en diskusjon som har pågått siden fotografiets introduksjon i første del av 1800-tallet, men som også i denne sammenheng fremdeles synes å være relevant. Jeg har imidlertid valgt å bruke fotohistorikeren Geoffrey Batchens bidrag til denne diskusjonen, nærmere bestemt hans doktoravhandling *Burning with Desire. The Conception of Photography* (1997), som et teoretisk springbrett til en analyse av mitt utvalgte billedmateriale.<sup>2</sup>

I denne teksten foretar Geoffrey Batchen en kritisk gjennomgang av fototeoriens sentrale verk og ulike faser. I realiteten dreier det seg om en to-faset utviklingsprosess hvis første fase bestemmes som den såkalte *modernistiske formalismen* – som også var den dominerende kunsthistoriske agenda på 1960 og 70-tallet. Denne var vel etablert i USA gjennom Clement Greenbergs virke som kritiker. Men de viktigste eksponenter for den modernistiske formalismen i fotografiet, var for det første den franske filmkritikeren André Bazin som i sitt verk *The Ontology of the Photographic Image* (forfattet i 1945 men publisert på engelsk i 1967) i prinsippet "oversatte" Greenbergs teorier til fotografiet. Dette gjorde han ved å fremme en oppfatning om fotografiets "grunnleggende objektive karakter" som den kvalitet som skiller **fotografiet** fra andre medier, og som gjør det i stand til å framstå som "sann realisme". Den andre av foto-formalismens hovedeksponenter var kurator for fotografi ved Museum of Modern Art i New York (Moma), John Szarkowski. Det Szarkowski i sin skribent – og kuratorvirksomhet søkte å fastlegge, var ikke bare hvilke trekk som kan betraktes som mediespesifikke for fotografiet, men også hva kunstnere suksessivt har

utrettet med det fotografiet – og hvordan deres innsikter har bidratt til ytterligere kunnskap om fotografiet som medium. Han så derfor fotografiets historie som en kontinuerlig utvikling fram mot stadig dypere innsikt i mediets muligheter og begrensninger – et perspektiv som vi også gjenkjenner fra den tradisjonelle kunsthistoriskrivningen.

Det er dette synet på fotografiet og fotografiets historie som angripes innenfor den postmoderne fototeorien – som altså finner den formalistiske agenda både ufruktbar og politisk konservativ. Batchen lokaliserer de første kritiske røster i en rekke tekster som ble publisert i første halvdel av 1970-tallet: John Bergers *Ways of Seeing* (1972) og Susan Sontags *On Photography* (1977) og Roland Barthes *Image- Music- Text* (publisert på fransk i 1961 og på engelsk i 1977). På bakgrunn av et marxistisk og semiologisk teorigrunnlag bidro disse teoretikerene til utviklingen av en kulturell antropologi for fotografiet – en antropologi som omfattet alle tenkelige billeduttrykk, ikke bare kunstfotografiet. Denne diskursen ble så inkorporert i den mer omfattende kritikken av moderne kulturelle og sosiale systemer som er blitt kalt postmodernisme. Og selv om den postmoderne kritikken har operert innenfor et svært heterogent teoretisk rammeverk av til dels konkurrerende modeller (marxisme, feminisme, psykoanalyse, semiotikk), har den i følge Geoffrey Batchen generert et oppsiktsvekkende konsistent syn på fotografiet.

Han dokumenterer hvordan dette synet på fotografi er gjennomgående i tekstene til en rekke av 70- og 80-tallets sentrale fototeoretikere: John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin og Abigail Solomon-Godeau. Det syn som her fremmes er at fotografiet ikke har noen statisk identitet eller singularer kulturell status. Fotografiets forstås snarere som et vidt utstrakt og dynamisk felt, konstituert av ulike former for teknologi, sosial praksis og bilder. Dette fotografiske feltet blir slik også betraktet som uatskillelig fra de institusjoner og diskurser som velger å gjøre bruk av det. Dermed blir fotografiet historie også den kollektive og høyst differensierte historien om disse institusjonene og deres diskursformer. I forlengelsen av dette kan det altså sluttes at fotografiet ikke har noen sammenhengende eller enhetlig historie som "seg selv" – utover en selektiv dokumentasjon av ulike bruksformer og effekter. Og et individuelt fotografis mening vil på samme måte være avhengig av den kontekst som det befinner seg innen for på et bestemt tidspunkt. Et fotografi kan ha én mening i en kontekst og en annen i en annen kontekst. Fotografiets identitet blir altså ikke fastlagt gjennom en påvisning av en eller annen form for

iboende fotografisk kvalitet, men med Batchens egen formulering: i lys av "what it actually does in the world", med andre ord dets funksjon.

Selv om Batchen opplever den postmoderne kritikken så overbevisende at den "må tas for gitt", påpeker han at et viktig spørsmål likevel forblir ubesvart: Hva er egentlig den tingen vi i vår kultur kaller fotografi?<sup>3</sup> Og skal fotografiet bestemmes gjennom referanse til sin egen natur eller til den kulturen som omgir det? Batchen argumenterer for fruktbarheten av å gå utenom den tradisjonelle polariseringen mellom en essensialistisk og en kontekstuell anlagt teoretisk tilnærming til fotografiet.

Dette gjør han på bakgrunn av en grundig empirisk studie av fotografiets tidlige utvikling i første del av 1800-tallet, der han foretar en nylesning av de diskurser som knyttet seg til oppfinnelsen av fotografiet. Med referanse til Derridas begrep om *differance*, viser han hvordan de såkalte proto-fotografene, presenterte sine oppfinnelser innenfor begrepsmessige rammer som totalt går på tvers av formalistenes og postmodernistenes tilstrebelser på å identifisere fotografiet med en enkeltstående generativ kilde: kultur eller natur, kontekst eller essens. De oppfattet fotografiet som noe som på samme tid var et magisk og referensielt medium. Jeg slipper taket i Batchen her, for det mest fruktbare i hans teoretiske diskusjon synes i min sammenheng å være aksentueringen av nødvendigheten av å gå inn og undersøke de diskurser og potensielt mangefasetterte fotokonsepsjoner som knytter seg til ulike former for fotografisk praksis. For det er det jeg nå vil foreta meg i forhold til mine utvalgte eksempler. Det vil jeg gjøre tentativt og trinnvis, ved først å lese dem med utgangspunkt i 70-80-tallets teoretiske tilnærming til fotografiet, dvs å betrakte sportsfotografiet i relasjon til dets brukskontekst – de institusjoner og diskurser det er forankret i. Deretter vil stille jeg spørsmål om det også kan være fruktbart å nærme seg sportsfotografiet i lys av den senere "ny-ontologiske" dreiningen i fototeorien, der det altså poengteres at fotografiet kan forstås både som et magisk og referensielt medium.

## **Sportsfotografiets brukskontekst I: den postrevolusjonære reportasje 1938**

Om vi i første omgang retter blikket mot Rodchenkos fotografi for å foreta en kontekstuell rekonstruksjon, er det et spørsmål som umiddelbart melder seg. Hvordan ble et slikt fotografi anvendt i reportasjesammenheng?

Siden Rodchenkos sportsfotografi nå er et musealt, frittstående objekt, er det vanskelig å svare kon-

kret på dette spørsmålet. Men vissheten om at bildets opphavsmann hadde en sentral posisjon innenfor den russiske avantgarden, kan kanskje hjelpe oss et stykke på vei. Den russiske avantgardepraksis i tiden før og etter revolusjonen framstår som en åpning for en kontekstuell forankring av bildet. Hva ligger så i begrepet "avantgarde"? Hva kjennetegnet den russiske avantgarde praksis? Og hvorfor arbeidet en avantgardist som Rodchenko med reportasjefotografi og sportsmotiver?

Det opprinnelig militært forankrete begrepet avantgarde (en gruppe soldater som danner fortroppen i et felttog) ble allerede tidlig på 1800-tallet brukt i overført betydning om kunstneren som den sosialt visjonære og heroiske outsider.<sup>4</sup> Men i følge Peter Bürger førte den tiltagende autonomiseringen av kunstsfæren og den tilhørende fokusering på selve kunstmidlene, til at kunstnerne i stor grad kom til å isolere seg fra de kunsteksterne forhold.<sup>5</sup> Bürger karakteriserer dette som en *estetisk avantgarde*. Det han karakteriserer som den *kunstnerisk-sosiale avantgarde*, kom derimot som en motreaksjon på kunstens autonomisering. Den kunstnerisk-sosiale avantgardens fremste anliggende var å skape kunst som ikke utelukkende refererte til seg selv, til kunstens eget språk, men som direkte forholdt seg til erfaringer knyttet til det ytre og "virkelige" liv.<sup>6</sup> En av de mest markante kunstnerisk-sosiale avantgardebevegelser i den europeiske historien var nettopp den russiske, som hadde sitt høydepunkt tidlig på 1920-tallet da Bolsjevikene konsoliderte sin makt. For første gang i det tjuende århundre fantes det en sosial kontekst som fremstod som en løfterik arena for avantgarde kunstnerne, hvis målsetning var å skape kunst som skulle være en fusjon mellom kunst og liv. For å markere nærheten til det produktive liv og for å avmystifisere den estetiske produksjon, valgte disse kunstnerne å betegne seg som *konstruktivister* eller *produktivister*.<sup>7</sup> "Gatene er våre pensler – plassene er våre paletter" erklærte talende nok Rodchenkos nære venn, poeten Maikovsky.<sup>8</sup> Alexandr Rodchenko som startet sin karriere som abstrakt maler, var en av de mest sentrale skikkelsene i dette miljøet. Og i et fotografi fra 1921 ser vi hvordan han lot seg avbilde, stående foran noen av sine konstruksjonsarbeider i metall, iført sin egenhendig designede konstruktør-arbeidsdress, sydd av hans kone, designeren Varvara Stepanova (ill.4).

Rodchenkos post-revolusjonære virke kan grovt sett beskrives som følger: I årene umiddelbart etter revolusjonen var han på samme måte som andre framstående kunstnere, opptatt av å utvikle strategier for anvendelse av konstruktivistisk maleri og tegning



4.

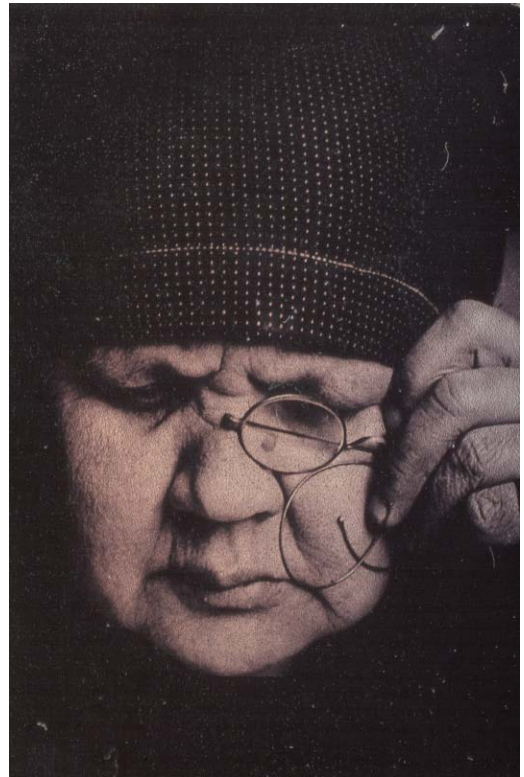
Mikhail Kaufman: Portrait of Alexandr Rodchenko, 1921. Hentet fra: Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917 - 1946*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1997, s.89.

som utgangspunkt for en diskurs omkring revolusjonær arkitektur og byplanlegging. Men i slutten av 1921 erklærte Rodchenko maleriet som dødt, samtidig som han begynte med å arbeide med ulike former for design. Det var også på denne tiden, tidlig på 1920-tallet, at han fattet interesse for fotografiet, og fra 1924 ble dette hans primære uttrykksform. Fra iverksettelsen av den første femårsplanen i 1929 ble sovjetiske kunstnere og designere henvist til å tjene staten på mer direkte vis enn tidligere, og i denne sammenheng måtte Rodchenko, i likhet med sine kolleger forholde seg til nye krav og begrensninger, men også til nye utfoldelsesmuligheter fra oppdragsgiverinstansen, Sovjetstatens side.<sup>9</sup>

Hva var så bakgrunnen for Rodchenkos og den russiske avantgardens store interesse for fotografiet? Et svar på dette finner vi i den amerikanske kunsthistorikeren Margareta Tupitsyns bok om Sovjetfotografiet.<sup>10</sup> Hennes studie springer ut fra et ønske om å korrigere den eksisterende historieskrivning om avantgarden, en historieskrivning der man lenge har vegret seg mot å inkludere fotografiet. I følge Tupitsyn har dette sammenheng med at avantgarde-fotografiets utbredelse tidsmessig sam-

menfalt med figurasjonens tiltagende prominens i det sovjetiske avantgarde miljøet. Og på samme måte som figurativt maleri, ble alt fotografi fra omkring midten av 20-tallet lenge betraktet som en forløper til sosialrealismen. Tupitsyn utfordrer denne oppfatningen ved å vise at fotografiet, slik det ble brukt i fotomontasjer og i såkalt "straight photography" på slutten av 1920-tallet og tidlig på 1930-tallet, var integrert i en diskurs om de tema som også hadde vært de mest sentrale i de debatter som ble ført i de tidlige stadier av avantgardens virksomhet: spørsmål som dreide seg om formalismens posisjon, kunstnerens relasjon til massekulturen og Bolsjevikregimets rolle i utviklingen av kunsten og kunstlivet. I følge Tupitsyn kan derfor fotografiets funksjon i årene mellom 1924 og 1927 betraktes som et eksempel på det siste store eksperiment i retning av å etablere en effektiv forbindelse mellom kunsten, den radikale politikken og massene.<sup>11</sup>

Tupitsyn skildrer imidlertid Rodchenkos omgang med fotografiet som en balansegang mellom formal-



5.

Alexandr Rodchenko: Portrait of Mother, 1924. Hentet fra: Tupitsyn, Margarita *The Soviet Photograph 1924-1937*, Yale University Press, New Haven and London 1996, s.40.





6.

Alexandr Rodchenko: *Bygningen i Mjasnitskigaten*, 1925. Hentet fra: Shudakov, Grigory *Pioneers of Soviet Photography*, Thames and Hudson, London 1983, s.51.

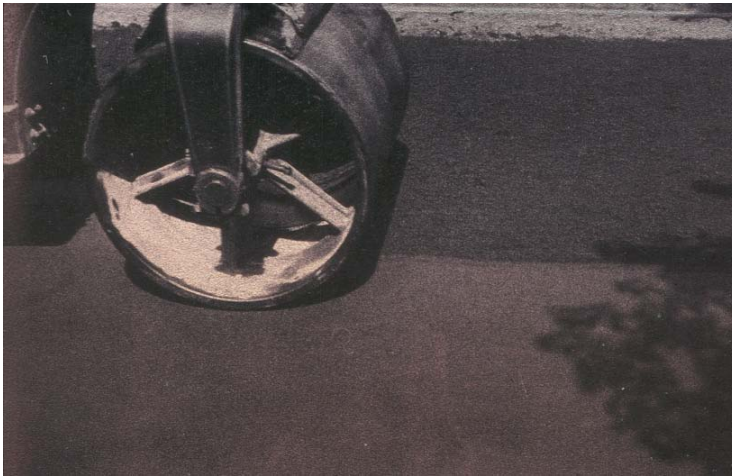
estetiske og politiske hensyn. Dette manifesterte seg allerede i hans første tilnærminger til fotografiet, i hans fotomontasjer fra det tidlige 1920-tallet. Disse vitner om en tilbakeholdenhet i forhold til å blande formalistiske komposisjonsmønstre med politisk ikonografi. Rodchenko var også selv opptatt av å skille sine mellom sine *fotokollasjer* (eksempelvis illustrasjonene til film og fototidsskriftet *Kino-fot* og til Maiakovskiis dikt *Pro Eto*), der han driver formal eksperimentering, inspirert av vestlige kubist- og dadakollasjer samt kollasjer i tyske billedmagasiner, og sine i større grad konvensjonelt anlagte, politisk ikonografiske *fotomontasjer* (eksempelvis den revolusjonshistoriske montasjen *History of VKP (b)*).

Fotografiet ble imidlertid tillagt tiltagende betydning i transformasjonen av det russiske samfunnet,

ikke minst i forbindelse med iverksettingen av den første femårsplanen. Avantgardefotografene ble i denne sammenheng oppfordret til å demonstrere sitt mediums overlegenhet i propagandavirksomheten for planens agenda. Og i dette klimaet publiserte kritikeren Ossip Brik et essay der han framhever fotografiet som *"den sanne revolusjonære kunst"*. I følge Tupitsyn var imidlertid Rodchenkos første *rene fotografier*, eksempelvis det berømte portrettet av hans mor (1924) (ill.5) og en rekke ulike versjoner av huset der han bodde i Miasnitskaia-gaten i Moskva (1924) (ill.6), ennå preget av hans motstand mot å gi opp interessen for modernistiske metoder i fotografiet, metoder som ikke nødvendigvis satte dokumentariske hensyn først. Brik kritiserte ham senere også for at slike fotografier ikke i tilstrekkelig grad imøtekom de sosiale hensyn, og at de i tillegg var innrettet mot å søke å løse maleriets problemstillinger gjennom fotografiet.

Trolig var det for å imøtekomme denne kritikken, at Rodchenko fra 1928 framviste en større interesse for sosialistisk hverdagsliv i sine fotografiske arbeider, slik vi eksempelvis ser det i fotoussynet *Newspaper* der han møysommelig fotograferer de ulike arbeidsprosessene fram mot det ferdige produkt, dagsavisen. Og Rodchenko var fra dette tidspunkt fullstendig absorbert i reportasjefotografi og det han kalte *"faktografiske"* gjengivelser. Entusiasmen i dette arbeidet er tydelig i den samtidige beskrivelsen hans nære venn og kollega, Boris Ignatovich, gav av det såkalte Sovjetfotografiet: *"How Soviet photography is different from Western photography: no entertainment, no tricks, no commerce; with the people and for the people; life in all its typical manifestations, with typical people – that is the material Soviet photography uses. Photography is the most contemporary realist art"*.<sup>12</sup>

Om det i stor grad hersket enighet om at fotografiet var den mest tidsriktige realistiske kunstart, var det imidlertid ikke konsensus om hvordan man skulle framstille den sovjetiske hverdag. Majoriteten av fotografene delte seg i to leire: de som var av den oppfatning at innovative modernistiske former skulle anvendes som representasjonsform, og de som så konvensjonelle avbildningsmåter som mest velegnet for å reflektere hverdagsbegivenheter. Den første gruppen, der vi kan plassere Rodchenko, baserte seg på fragmentasjon – slik at den ytre virkelighet fremstod som et usammenhengende og gåtefullt rom. Tupitsyn eksemplifiserer denne strategien med et fotografi, nettopp av Rodchenko: *Paving Streets* (1929) (ill.7) som viser hvordan han har fotograferert arbeidet med å legge et veidekke, ved å framvise en serie av fotografier av fragmenterte ut-



7.

Alexandr Rodchenko: *Paving Streets: Leningradskoe Highway*, 1929. Hentet fra: Tupitsyn, Margarita *The Soviet Photograph 1924-1937*, Yale University Press, New Haven and London 1996, s.68.

snitt – hvert enkelt karakterisert av Tupitsyn som ”interior monologues of the productive force”<sup>13</sup>. Den andre gruppen så i følge Tupitsyn, den ytre virkelighet som ”en konkret, kontinuerlig entitet”,<sup>14</sup> en virkelighet som også ble gjengitt med billedstrategier som formidlet inntrykk av helhet og oversikt. Arkadii Shaikhets *Steamroller* (1931) (ill.8), der fotografen i et enkeltstående og totaliserende snapshot har illustrert den samme arbeidsprosessen som er skildret hos Rodchenko, eksemplifiserer denne posisjonen.

Rodchenkos billedstrategier, hans utstrakte bruk av fragmenterte utsnitt (framing) og påfølgende beskjæring, er noe som i Tupitsyns studie sees som et resultat av fotografens tilknytning til miljøet rundt det tidsskriftet *Lef* (Den venstredradikale kunstfronten). Spesielt framhever hun kritikeren Tretiakov som forsvarte det såkalte eksperimentelle ”faktografiet” i 1928. Og hans forsvar viser at dette miljøet opererte med et syn på fotografi som noe mer enn ren dokumentasjon, ren virkelighetsavspeiling. Fotografen blir betraktet som en didaktisk konstruktør, en som hjelper billedbetrakteren til å se den ytre virkelighet med et radikaliserende blikk: ”*It is necessary to experiment, as far as opportunity allows, in order to resolve concrete problems*”... ”*photography is not just a stenographer, it also explains*”. ”*So for instance when a machine is photographed, its essential detail is singled out, while its other less important parts are obscured*”. ”...*To assert the primacy of the raw, unworked, unorganized fact is to threaten the practical, professional skill of the photographer*”.<sup>15</sup>

I følge Tupitsyn var Rodchenko og hans kollegers avindividualiserte og kompositorisk poengterte fotografier i stand til å overskride sin historiske

spesifisitet, og slik bidra til å få proletariatet til å framstå som en samlet enhet, forenet under begjæret etter utopia.<sup>16</sup> På dette grunnlaget knytter hun Rodchenkos fløy opp mot Trotskys ide om en verdensomfattende revolusjon, og får slik også distansert deres fotografiske estetikk fra stalinismen og oppfatningen om kommunismen som et prosjekt som bare kunne realiseres i Sovjetunionen.

De viktigste momenter i Tupitsyn studie er altså for det første påvisningen av Rodchenkos foto-



8.

Arkadii Shaikhets: *Steamroller*, 1931. Tupitsyn, Margarita *The Soviet Photograph 1924-1937*, Yale University Press, New Haven and London 1996, s.69.





9.

Alexandr Rodchenko: *Chauffeur, Karelia*, 1933. Hentet fra: Solomon-Godeau, Abigail, "The Armed Vision Disarmed. Radical Formalism from Weapon to Style" i: Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s.59.

estetikk som en konsekvens av hans tilknytning til den venstre-radikale kunstfronten, og for det andre at hans fotografi blir betraktet som noe som står fjernt fra stalinismen. Disse momentene er også sentrale i en annen kvinnelig amerikansk kunsthistoriker, Abigail Solomon-Godeaus lesning av Rodchenko.<sup>17</sup> Solomon-Godeau har imidlertid gått tettere inn på Rodchenkos forbindelse til det formalistiske litterære miljøet. Hun viser hvordan han for eksempel i fotografiet *Sjøføren* (1933) (ill.9), på samme måte som Roman Jacobson, synes å være ute etter å legge virkemidlene for dagen. Rodchenko inkluderer elementer som avslører hvordan bildet er konstruert. I følge Solomon-Godeau er store deler av Rodchenkos innovative fotografi fra 1920-tallet preget av at han forkaster de såkalt naturlige, konvensjonaliserte betraktningmåter ved bruk av ekstreme synsvinkler (dramatiske fugle- og froskeperspektiv), og av at han slik insisterer på at det er fotografiet som er instrument for denne måten å se på. Solomon-Godeau trekker her også paralleller til Victor Shlovskys begrep om å gjøre det kjente ukjent, *ostranenie*, for slik å skjerpe og radikaliserer blikket på den ytre virkelighet.

I likhet med Tupitsyn er Solomon-Godeau i sin framstilling opptatt av å distansere Rodchenko fra stalinismen. Hun beskriver hvordan den fotografiske formalismen fra omkring 1930 i økende grad ble utsatt for press fra myndighetene, og hvordan Rodchenko i 1936 gav etter for anti-formalistenes press, og erklærte seg villig til å forkaste det formalistiske fotografiet til fordel for et fotografiske språk som mer fullstendig kunne tjene sosialrealismen. På denne måten blir avantgarden framstilt som ofre for revolusjonens suksess. Solomon-Godeau tegner slik et bilde av Rodchenko som en tragisk helt som

overlevde revolusjonen, men som omkring 1940 vingeklippet vendte tilbake til maleriet, der en av hans motivpreferanser var sørgende klovner:

Four years later he returned to easel painting whose subjects came to include mournful clowns. In the space of about fifteen years, Russian formalism had passed from an officially tolerated, if not sanctioned art practice, conceived as a tool in the forging of revolutionary consciousness, to an "elitist", "bourgeois", "decadent", and "counter-revolutionary" practice that condemned those who employed it to exile, silence, repudiation, or death.<sup>18</sup>

I følge den britiske cultural-studies orienterte kunsthistorikeren Paul Wood, er dette en relativt utbredt type heltefortelling – en fortelling hvis implikasjoner er forførende, men nødvendigvis ikke historisk korrekte. Implikasjonene er her at avantgarden som hadde funnet et rom å agere i under kaoset umiddelbart etter revolusjonen, gjøres til gjenstand for undertrykkelse så snart det revolusjonære prosjektet er stabilisert, i det øyeblikk det autoritære og egentlig kunstfiendlige *Partiet*, viser sitt sanne ansikt. Wood tilkjenner riktignok at det er en kjerne av sannhet i dette, men hevder at slike heltefortellinger, som i seg selv er ideologiske, har bidratt til å tilslore at det faktisk var en kontinuitet mellom den estetiske aktivitet etter oktoberrevolusjonen, og det som fulgte i de senere stattdannende faser.<sup>19</sup>

Victor Margolin har for eksempel i en studie av Rodchenkos aktivitet i perioden 1930-41, vist hvordan flere av de fremste avantgardistene fra 1920-tallet faktisk påtok seg omfattende statlige oppgaver etter at Stalin kom til makten.<sup>20</sup> Han har i denne

sammenheng undersøkt det arbeid Rodchenko utførte som en av de ansvarlige designere og fotografer for det russiske propaganda magasinet *USSR in Construction*, som rettet seg mot å fremme et positivt bilde av Sovjetunionen i utlandet. I sin studie tegner Margolin *ikke* et bilde av Rodchenkos virksomhet i tjeneste for dette magasinet som obligatorisk kapitulasjon under en repressiv statsmakt. Men studien gir heller ikke støtte til en oppfatning om at Rodchenko hadde en utvetydig positiv holdning til stalinist-regimet. Margolin stiller seg undrende til hvordan den eksperimentelle avantgardisten må ha opplevet å bidra til å fremme heltekulten rundt Stalin ved hjelp av tildelt materiale, småblomstret folkekunst og konvensjonelt fotografi, slik vi ser det i oppslaget *Our country's twentieth year* (1938), eller som i *The attack on the land took place with spades and explosives* (1933), å framstille kanal-bygningsprosjekter gjennomført ved det han opplagt må ha visst var politiske fangers slavearbeid – som heroiske, sovjetstatlige bragder.

Om vi her vender tilbake til utgangspunktet, billedeksempelet: Rodchenkos sportsfotografi fra 1938, vil vi kunne konstatere at vi nå, gjennom kontekstualiseringen av bildet til den russiske avantgardens fotografiske praksis, har fått en slags forklaring på dets formalestetiske karakter. Slik vil vi, med støtte i Tretiakovs formuleringer, kunne fastslå at fotografiet er langt fra å være en ansamling av rå, uorganiserte fakta. Det er snarere et resultat av en reflektert billedholdning. Vi gjenkjenner de avbildningsmetodologiske trekk som er beskrevet og belyst hos Typitsyn og Solomon-Godeau, og som kjennetegner Rodchenkos fotografiske arbeider: det usammenhengende, gåtefulle billedrom, billedutsnittet med markante objektoverskjæringer (turnskranken), den dramatiske diagonalkomposisjonen og det påfallende lave perspektivet. Men det som fremdeles er ubesvart, er spørsmålet om motivets karakter, spørsmålet om hvorfor Rodchenko har valgt en turner i aksjon som sitt motiv. La oss derfor se nærmere på hvilket syn på sport og sportsutøvelse som var framherskende blant de revolusjonære:

I følge idretthistorikeren James Riordan kom pionerframstøtene for russisk sport, på samme måte som den kapitalistiske industrialiseringen i Russland, som et resultat av et felles pådriv fra staten og utenlandske interessenter.<sup>21</sup> Han beskriver hvordan de viktigste impulsene i denne tidlige russiske sportsaktiviteten hadde sitt utspring i det relativt store miljøet av utlendinger – tyskere, engelskmenn, skotter, belgiere og franskmenn – som var bosatt i Russland *før* revolusjonen. Denne før-revolusjonære

sportslige aktiviteten var imidlertid ikke innrettet mot å imøtekomme den fattige bybefolkningens rekreasjonsbehov. På denne bakgrunn ble de første arbeidersportsklubbene opprettet i forbindelse med de revolusjonære opptøyene i 1905. Det å ta delta i sportslig aktivitet som rekreasjon og slik ha muligheter til å ta vare på kroppen sin, var altså noe som ble oppfattet som et privilegium for de relativt få. Og Riordan mener at det er liten tvil om at den russiske før-revolusjonære sportsaktivitetens karakter (i flere av arbeidersportsklubbene ble det i tillegg til ordinær ballspill og lignende, drevet kampsport, våpentrening, militærdrill og studier av marxistiske tekster), faktisk førte til at de senere bolsjevikledere la opp til en funksjonell, nyttemessig og politisert bruk av sporten etter revolusjonen. Dette var tilsynelatende også en nødvendighet i et samfunn der store deler av befolkningen var analfabeter, der statistikkene for spebarnsdødelighet, fødselshyppighet og dødelighet var mer iverksende enn i noe annet vestlig industrialisert land – og der sykdom, sult og manglende kunnskaper om hygiene var svært utbredt.

For de nye revolusjonslederne var imidlertid sport noe som ikke bare lot seg begrense til den fysiske helse. Den var også betraktet som viktig for den ”sosiale helse”. Den revolusjonære sportsaktivitet skulle slik bidra til å utvikle hele mennesket: en sunn sjel i et sunt legeme. Utover dette fant det likevel sted livlige diskusjoner om sportens rolle i det nye samfunnet. I de første revolusjonsårene favoriserte revolusjonslederne masseidretten framfor konkurranseidretten. Denne ble assosiert med stjernedyrkelse og vestlig kapitalisme – og slik altså ansett for å være som noe som stod fjernt fra de sanne sosialistiske idealer. Riordan beskriver imidlertid hvordan den sportslige aktivitet i det påfølgende stalinistiske regime kom til å hvile på helt andre ideologiske premisser. Idrett ble brød og sirkus – og et propagandaverktøy for Sovjetstaten:

[...] the party (that is, Stalin) was beginning to see competitive sport (with its record breaking, individual heroes, and spectator – ”bread and circus” – potential) as a valuable adjunct to its impending industrialisation campaign.<sup>22</sup>

Hva sier så dette om vårt utvalgte sportsfotografi? At Rodchenko og hans krets av likesinnede må ha vært opptatt av ideen om den for kropp og sjel harmoniske, postrevolusjonære tilværelse, framgår klart – ikke minst av deres designervirksomhet fra midten av 1920-tallet. Ikke bare var sportsutøveren prominent tilstede som motiv i avantgardens tekstil- og

draktdesign, keramiske dekor, malerier og fotografier. Rodchenko designet også slike ting som sjakkbrett og tilhørende møbler for denne aktiviteten for arbeiderklubbene. Og sportsutøveren har åpenbart vært oppfattet som et slags symbol på det nye mennesket og det nye samfunnet. På samme måte som fotografiet representerte bildet av sportsutøveren i aksjon, rasjonalitet, hurtighet, presisjon – i det hele tatt modernitet.

Fotografiet av skranketurneren fra 1938 ble imidlertid til i en tid da det som nevnt var vanskelig å være avantgardist i det sovjetiske samfunnet – og da synet på idrettens ideelle funksjon var i ferd med å endre seg. Rodchenko viser oss likevel en anonym utøver av det som mer enn noe annet ble oppfattet som massenes idrett, nemlig turnsporten. Men den perfekte atletiske framtoningen og den gjennomkontrollerte kroppsbeherskelsen vitner ikke akkurat om at det er gjennomsnittsborgeren i et samfunn hardt prøvet av voldsomme omveltninger, som her er avbildet. Typitsyn har beskrevet hvordan sovjetfotografiet på slutten av 1930-tallet beveger seg fra å være såkalt *faktografi* til *mytografi*. Og vårt bildeeksempel har åpenbart trekk til felles med det hun karakteriserer som Rodchenkos mytografiske fotografi. Hun antyder også at det mytografiske fotografiets stramt regisserte karakter må sees på bakgrunn av at Rodchenko kun ble tildelt begrenset adgang til å fotografere offisielle begivenheter:

[...] the series of photographs he made during the various parades in 1936-38 were hardly "spontaneous". For the latter assignment he was given restricted access to record an official parade that included sport scenes, dances, a display of the achievements of the Republics, military might, and portraits of prominent political heroes. The minimalist photo-still of the October period, with their images of people caught on guard, are here replaced by photo-pictures of romanticized dancers and virtuosa athletes. These new Soviet heroes are not simply "found" jumping in the water, blowing into a trumpet, or exercising in the morning, but are recorded performing, after days of rehearsal, on the stage of Red Square. This new photo-reportage was based on maximum expressiveness, overt theatricality, and careful staging and resulted from strictly defined commissions with specific political aims.<sup>23</sup>

Men samtidig er vårt utvalgte bildeeksempel som vi har sett, i besittelse av trekk som kan lokaliseres tilbake til 1920-tallets formalistiske fotoestetikk. Den

norske kunsthistorikeren Vibece Salthe har i en avhandling om Rodchenkos fotografi også vist at hans fotoproduksjon synes å ha vært sterkere preget av den eksperimentelle linje som kan tilbakeføres til det formalistiske litterære miljøet rundt magasinet *Lef* på 1920-tallet – enn den senere mer funksjonelle tankegang.<sup>24</sup>

Fotografiet framstår slik som motsetningsfylt og gåtefullt. Det kan både leses som en stilisert, glatt, stalinistisk-mytologisk framstilling av sovjetstatens idealmenneske og som et uttrykk for kunstnerisk standhaftighet – en vilje til å holde fast ved et eksperimentelt billedsyn. For Rodchenko ble gjennom hele sin karriere, også så sent som i siste del av 30-tallet kritisert for å være en *metodefetisjist*, en som satte form foran innhold.<sup>25</sup> I så fall var det modig gjort å fotografere som han gjort i det utvalgte eksempl. Og kanskje er fotografiet mer enn noe annet å forstå som en kompromissløsning, et forsøk på å stabilisere en ukonvensjonell form i et motiv som kunne bidra til å nøytralisere det Rodchenko samme år som bildet ble tatt, gav uttrykk for å oppleve som en utrygg virkelighet:

These are strange times. Everyone is whispering. Everyone is afraid. It is nerve-wracking that everyone has friends who has been arrested. I do not know for what reason and where they are.<sup>26</sup>

## Sportsfotografiets brukskontekst II: norsk dagspresses reportasjepsaksis 2001

Når vi så flytter fokus fram mot vår egen tid og det andre bildeeksempel, fotografiet av den norske håndballspilleren Leganger, befinner vi oss brått langt fra avantgardetankegang og politiske kontroverser. Det vil imidlertid også her være relevant å stille spørsmål om hvorfor bildet ser ut som det gjør – og hvilket syn på fotografi og idrettsutøvelse som er lagt til grunn for denne formen for fotografisk estetikk. Og i den kontekstuelle rekonstruksjon av dette fotografiet vil jeg gå konkret til verks med utgangspunkt i Barbara Rosenblums pionerarbeid fra slutten av 1970 tallet: *Photographers at work*.<sup>27</sup> I denne studien har Rosenblum analysert et pressefotografisk materiale på basis i det vi kan kalle en problemløsningstankegang. For å belyse pressefotografiets estetikk, vil det i følge Rosenblum være nødvendig å undersøke aktørens adferd og intensjoner: "What do people actually do while making [art] objects? What procedures are employed and for what purposes? How does the practitioner fore-



*see the outcomes of various processes? What kinds of constraints affect behavior?*<sup>28</sup>

Hun fastslår at pressefotografens problemløsnings situasjon generelt sett vil være betinget av to typer føringer (*constraints*), som henholdsvis karakteriseres som *strukturelle* og *situasjonsbestemte*. De strukturelle føringene defineres som et produkt av selve strukturen i avisredaksjonen, eksempelvis teknologiske forhold og arbeidsfordelingsmønstre. De situasjonsbestemte bestemmes nærmere som de trekk ved som vedrører de praktiske og sosiale situasjoner som pressefotografene må forholde seg til, eksempelvis i en sportshall. Den spesifikke konfigurasjon av de situasjonsbestemte og strukturelle føringer vil igjen i følge Rosenblom, danne et parameter for de *kvalitetsmessige vurderinger*. Hun refererer her til pressefotografenes og fotoredaktørens vurderinger av kreativitet, og de premisser som legges til grunn for å si at noe er godt eller dårlig fotografi.

For å danne meg et inntrykk av hva som kan ha representert noe i retning av strukturelle, situasjonsbestemte og kvalitative vurderinger i produksjonen av Leganger-oppslaget, tok jeg kontakt med fotografen bak bildet, Rune Sævig, som også er nestleder for Bergens Tidendes fotoavdeling. Følgende skisse av fotografiets produksjonkontekst er tegnet på bakgrunn av opplysninger som framkom under samtale med ham.<sup>29</sup> La oss først se på de strukturelle føringer:

Bergens Tidendes fotoavdeling er relativt stor, og omfatter i tillegg til 12 fast ansatte fotografer, en omtrent like stor stab som betjener billedarkiv og fotodesk. For omkring ti år siden, i kjølvannet av diskusjonene om den tiltagende utbredelse av arrangert nyhetsfotografi, utarbeidet avdelingens ledelse et dokument der avisens såkalte *billedsyn* er nedfelt. I dette dokumentet heter det blant annet at "*Bergens Tidende skal tilstrebe dokumentariske, aktuelle og troverdige bilder.*"<sup>30</sup> Det er altså fotografiets dokumentariske funksjon som vektlegges i avisens offisielle fotopolisy.

Arbeidsfordelingen mellom fotografene er basert på en uformell struktur der personlige preferanser og erfaring synes å være avgjørende. Noen viser seg ganske enkelt å være flinkere enn andre til for eksempel å drive med sportsfotografering, og blir følgelig primært tildelt slike oppdrag. I følge Sævig har imidlertid sportsfotografiet hatt nokså lav status internt i avdelingen, noe han mener kan ha sammenheng med at den kvalitetsmessige standard innenfor denne genren ikke alltid har vært tilfredsstillende:

Sportsfotografi har egentlig ikke noen høy stjerne – i motsetning til nyhetsbilde og

reportasjefoto. Det kan vel være fordi det har vært veldig dårlige bilder, og fordi det har vært veldig få flinke fotografer. En må drive på med det lenge for å bli flink til det, kjenne spillerene, måten de spiller på. De som er flinke i sportsfotografi, det er de som kun jobber med sport.

Denne form for erfaringsmessig basert, spesialisert kunnskap som Sævig hevder er nødvendig for å kunne ta gode sportsfotografier, er noe han mener de spesialiserte internasjonale billedbyråenes fotografer, mer enn andre, er i besittelse av. Og i en viss utstrekning – vanligvis i forbindelse med dekning av sportsbegivenheter i utlandet, der avisen ikke sender egne fotografer – kjøper også fotoavdelingen opp bilder fra disse byråene, for eksempel fra Reuters og Scanpix.

Avisens dekning av sportsbegivenheter er eliteorientert. Det er de store publikumsattraksjonene, henholdsvis byens toppklubber i fotball (Brann) og håndball (Tertnes) som prioriteres – selv om Sævig for ordens skyld opplyser at avisen også har hatt oppslag om marginale idrettsgrener, eksempelvis om det lille miljøet for Sumobryting på den sydvestlandske øyen Stord. Selv har han spesialisert seg på håndballdekning, og arbeider som regel relativt selvstendig i forhold til avisens utsendte journalister. Men han gir samtidig uttrykk for at avisen forsøker å unngå et altfor sprikende forhold mellom tekst og bilde. Under den kampen som var rammen for vårt bildeeksempel, var det for eksempel på forhånd avtalt at både fotograf og journalist skulle rette oppmerksomheten nettopp mot den gjestende stjerne, Leganger, i håndballmålet:

Da vi var på den kampen var det jo også i utgangspunktet henne [Leganger] som var mest interessant. Og da er det mye enklere å få gode bilder. Da kunne vi konsentrere oss om henne... Hun er et veldig takknemlig fotomotiv. Hun er veldig fotogen. Så uttrykksfull. Det er egentlig luksus å ha én spiller i fokus slik, ofte må det du vente til godt ut i kampen for å se hvem som skiller seg ut.

Dermed er vi også over i de situasjonsbestemte føringer. I følge Sævig er det tre momenter som gjør at håndballfotografering kan være teknisk og estetisk problematisk: For det første at det som regel er lite lys i idrettshallene der kampene finner sted. For det andre at tempoet i spillet er hurtig, og at det som regel alltid er de samme spillerne som markerer seg i angrepsposisjon. Dette gjør at det blir vanskelig å oppnå motivisk variasjon, noe som igjen fører til at bildene

oppleves som kjedelige. Sævig forteller at dette problemet nylig har vært tatt opp internt i avisen:

Det var en diskusjon, Eir Steigane [B.T's håndballjournalist] sendte ut en mail der hun var litt irritert for at det var altfor like bilder. Alle bildene tatt fra sidene og alle bildene var av folk som hoppet inn. Men det som er problemet i håndball, er at det kanskje er to spillere, som er veldig gode å hoppe fram, og om du skriver om de, la oss si tredivje ganger i året, og det er de som er i bildet, da blir det ofte veldig kjedelig. Så det var liksom en oppfordring om å tenke nytt.

De mange reklameinnslagene i idrettshallene representerer et tredje moment i fotografenes problem-løsningskontekst. Reklame på drakter og på plakater gjør det estetisk sett vanskelig å oppnå rene bilder (et problem som ofte søkes løst ved bruk av te-lesline og ved å gå tett inn på objektet). Den virker også begrensende med hensyn til den fysiske tilgjengelighet til motivet:

Før hadde vi stort sett fritt leide, men det har forandret seg. Nå er det sånn at om du sitter foran en reklameplakat så kommer det en tulling av en vakt og jager deg vekk. Det blir bare mer og mer makt til reklamen. Jeg tror det er blitt verre å ta rene, gode bilder nå, enn det var for tjue år siden.

Som et tillegg til den nevnte, overordnede målformulering om at Bergens Tidendes fotografi skal være av dokumentarisk karakter, heter det i notatet om avisens billedsyn at "*Bildene skal gjenspeile samfunnet rundt oss*".<sup>31</sup> Hvilket bilde formidler så avisens fotografier av sportens rolle i samfunnet rundt oss? Bergens Tidende viser oss ikke den sportslige aktivitet som foregår i bredden, i amatørernes og mosjonistenes rekker, slik 20-tallets russiske idealister søkte å gjøre – selv om håndball også i Norge har hatt tilknytning til den såkalte arbeidssportbevegelsen. Det er heller ikke et bilde av idrett tatt i bruk i den politiske propaganda vi her ser. Det er snarere et bilde av idrett som en spesialisert, stjernefokuseret og bredt kommersielt anlagt underholdningsvirksomhet, i høy grad basert på næringslivets sponsorinnsatser.

Oppsummeringsvis kan det anføres at min første og umiddelbare opplevelse av dagspressens sportsfotografi er blitt bekreftet. Vi har sett at manglende variasjon og kvalitetsmessig ujevnhett innenfor denne genren til dels anses som et problem også i sportsfotografenes og journalistenes egne rekker.

Men undersøkelsen av forhold i bildets nære produksjonskontekst, har også ført til en nærmere forståelse av *hvorfor* mitt utvalgte bildeeksempel ser ut som det gjør, og til en slags erkjennelse av sportsfotografiets estetiske karakter som et resultat av en avveining mellom redaksjonelle og teknisk/estetiske hensyn og de rammevilkår som er lagt av idrettsorganisasjoner og sponsorinteresser.

## Sportsfotografiet som mental realisme?

Med utgangspunkt i en oppfatning av fotografiets identitet og mening som betinget av dets funksjon ("what it actually does in the world"), er de utvalgte fotoeksempler blitt betraktet i lys av deres bruksmessige forankring, henholdsvis i en historisk, postrevolusjonær russisk – og i en samtidig, norsk reportasjekontekst. Dette åpner som antydning, for en forståelse av hvordan bildene er vevet inn i ett tett nett av diskurser og institusjoner. Men hva betyr det egentlig for forståelsen av disse bildene at de faktisk er fotografier? I det følgende avsluttende avsnitt vil jeg kort gjøre et forsøk på å antyde en kompletterende lesning av dem, en lesning basert på en oppfatning av fotografiet som såkalt *mental realisme*. Dette begrepet låner jeg fra den danske fotohistorikeren Mette Sandbye, som i sin nylig publiserte doktoravhandling har videreført Geoffrey Batchens ontologiske nylesning av fototeorien, i form av analyser av fotobasert samtidskunst.<sup>32</sup>

Hennes analytiske tilnærming hviler nettopp på en antagelse om at fotografiet er innspunnet i det hun kaller en seiglivet epistemologi, en epistemologi som fremdeles preger vår persepsjon av fotografiet – upåaktet av poststrukturalismens representasjonskritikk.<sup>33</sup> I dette er hun opptatt av å forstå fotografiets affektive betydning og retter her oppmerksomheten mot fotografiets særlige forhold til tiden: fotografiet som "det som har vært", slik Roland Barthes formulerer det i sin bok om fotografiet, *Det lyse kammer*.<sup>34</sup> Barthes beskriver hvordan kamera, samtidig som det fryser fast tiden også gestalter et slags nærvær: en emosjonell og direkte kontakt med en annen tid eller temporalitet. Sandbye bruker blant andre Sophie Calles, Larry Sultan og Christian Boltanskis arbeider som eksempler på kunst som med utgangspunkt i et slikt syn på fotografiet, etablerer en slags alternativ realisme: En realisme som ikke baserer seg på en mimetisk virkelighetsgjengivelse, men på fotografiets indeksikalske karakter. Det er denne formen for realisme hun karakteriserer som mental realisme, en realisme som altså både er magisk og referensiell. Sandbye viser

hvordan de nevnte kunstnerene spiller på en fenomenologisk side av fotografiet og utnytter indeksikaliteten, fotografiets sporakarakter som strategi.

Det som kan ha overføringsverdi til analysen av sportsfotografiet synes nettopp å være aksentueringen av fotografiet som en opplevelsesmåte, og spørsmålet om hvordan det kan fungere i en dialektisk, historie-erkjennende prosess. Kan vi i forståelsen av de utvalgte bildeeksempler utnytte trekk ved erkjennelsen av fotografiet som punktvis stansing av tiden og som støttepillar for den personlige erindring og opplevelse av identitet? Hvilken virkelighetseffekt oppstår i møtet med disse fotografiene?

For å sirkle inn virkelighetseffekten av sportsfotografiet fra vår egen samtid, vil jeg støtte meg til noen av de refleksjoner Norbert Elias har gjort angående sportens sosiale funksjon i høyt industrialiserte samfunn.<sup>35</sup> I følge Elias er sportens rolle i det moderne menneskets liv noe som strekker seg langt utover det å styrke den enkeltes fysikk gjennom egenaktivitet. Han viser her til sportens stress-stabiliserende og sosialt terapeutiske betydning som underholdning – på linje med film, dans, billedkunst, opera eller kriminalfortellinger. Underholdningsverdien ligger nettopp i det spenningsgenererende i disse aktivitetene skriver Elias – i det han trekker paralleller mellom den emosjonelle opplevelsen av en fotballkamp og en klassisk tragedie:

A tragedy enacted in a theatre, as Aristotle discovered, may evoke in an audience feelings of fear and pity closely related to those experienced by human beings who witness from nearby a real condition of others tragically caught in the snares of their lives. But the imaginary setting of the theatrical tragedy is human-made. Here humans are the creators of their own world, masters of human destiny. The heaviness of the real life is lightened, the feeling itself is purified by the mimetic symbols of music and poetry, bodily movements or masks and by the mimetic tensions experienced by those who witness human suffering and pain in the imaginary setting of a human-made tragedy [...] The spectators of a football match may savour the mimetic excitement of the battle swaying to and fro on the playing field, knowing that no harm will come to the players or to themselves. As in real life they may be torn between hopes of success and fear of defeat; and in that case too strong feelings aroused in an imaginary setting and their open manifestation in the company of many others may

be all the more enjoyable and perhaps liberating because in society at large people are more isolated and have few opportunities for collective manifestations of strong feelings.<sup>36</sup>

Kanskje er det også mulig å lese dagspressens sportsoppslag som en slags kontinuerlig fortelling, en føljetong, som nettopp har sitt utspring i sporten slik Elias beskriver den, som en arena for kollektive manifestasjoner manifestasjoner av sterke følelser? Den følelsesladde, klisjépregete og melodramatiske språkbruk i sportsreportasjenes headinger er i seg selv en indikasjon på dette: "Det fjerde gullet som glapp", "Det var tungt å si nei", "Stord i bakus", "Mettes vanskelige valg", "Den bortkomne frelseren", "Verdens beste storesøster" osv.

Reportasjen om Cecilie Leganger skriver seg inn i en serie av oppslag der Bergens Tidendes håndballinteresserte lesere nærmest fra dag til dag har kunnet følge utviklingen i den lokale håndballklubben Tertnes – med hensyn, ikke bare til de rent sportslige begivenheter som laguttak og selve kampenes forløp, men også til trenervalg, sponsoravtaler og innkjøp av spillere. Sportsfotografiet befinner seg altså innenfor en narrativ ramme der det både finnes helter ("Det var en gang en talentfull spiller som dro ut i verden [altså Oslo]") og skurker ("inkomptente klubbledere, trenere, dommere etc."), der det eksisterer eventyrlige belønninger til de som fortjener det, altså heltene ("spillerlønninger og reklameinntekter"), og der det typisk nok alltid vil være spørsmål om hvem som får hverandre ("Får Tertnes og Bergen tilbake sin storspillende publikumsfavoritt?"), og om hvem som elsker hvem ("Men vil hun egentlig komme? Kanskje vil hun heller være i Oslo? Eller får Tertnes en annen, et nytt stortalent [fra Larvik]? – slik det ble meldt bare kort tid etter vårt utvalgte oppslag). Fotografiet er ladet med henvisning til virkeligheten, men samtidig også til erindringer og fortellinger som knytter seg til sport som et lokalt forankret, og dermed også identitetsskapende, emosjonelt drama. Den indeksikalske fetisjisme som fotografiet i denne kontekst synes å representere, kan slik betraktes som et motstykke til det narrative begjær som genereres i de fortellinger som bidrar til å konstituere dette drama.

Men hva så med vårt historiske eksempel Rodchenkos sportsfotografi, der disse fortellingene, om de så har eksistert, er gått tapt? Hvilken virkelighetseffekt vil det her være tale om? I følge Sandbye er tilbyr fotografiet i egenskap av sin indeksikalske karakter "en anden adgang til historien enn den tradisjonelt narrative, konfigurierende, Erinne-rungsbaserte historiefortelling; nemlig en punktvis,



*dialektisk billedfortælling.*” Og hun tilføyer at dette også ”kræver en betragter til at udfolde dets betydning”.<sup>37</sup> Det melder seg derfor et spørsmål om hvordan vi gjennom dette fotografiet kan lese fortiden i nåtiden.

## Sluttord: Den indeksikalske melankoli

Vi har allerede sett hvordan Rodchenkos fotografi framstår som et gåtefullt historisk dokument. Men det vekker også andre følelser: begeistring og melankoli. Begeistring fordi de oppsiktsvekkende kulturprodukter som ble skapt i sammenheng med den russiske avantgardens storslåtte framstøt for å fusjonere kunsten og livet, lenge har representert et ukjent felt i kulturhistorien: et felt som nå er i ferd med å bli trukket fram i lyset. Paul Wood har beskrevet dette som en kulturhistorisk utgravningsprosess som også kaster lys over vår egen tid:

The excavation of the full scope of the work of Rodchenko, Vertov, Klutsis, Vladimir Tatlin, Maiakovskii, and Lissitzky, not to mention the related theoretical perspectives of Osip Brik, Viktor Shklovskii, Valentin Voloshin, and others, has achieved that rare thing: the erup-

tion of the historical work into the practical conjuncture of the present. It would not be going too far to say that a culture has been recovered – a culture, moreover, that is still revolutionary with respect to our own.<sup>38</sup>

Melankolien knytter seg til den kontrasten som så tydelig framstår for oss, den nedslående kontrast mellom vår egen tids offentlighet – som sportsfotografiet er en del av – og den radikale og kreative estetiske kulturen som utfoldet seg i en femtenårsperiode etter Oktoberrevolusjonen. Det vi ser er sporene etter en kultur der idrett var noe som skulle tilføre bredden i befolkningen adspredelse, sunnhet og glede. Og der kunstnerne som fungerte som premisseleverandører i utformingen av den visuelle offentlighet, også formidlet verdien av dette. Det gjorde de, slik vi har sett det hos Rodchenko, på grunnlag av en kritisk, teoretisk diskurs og gjennom et fotografi som skulle utfordre betrakterens perseptuelle og estetiske sensibilitet – en tilnærming som synes å være uten sidestykke i vår egen tids påkostede, pressefotografiske praksis. Det er dette forholdet som mer enn noe annet blir satt i relieff i den foregående sammenligning mellom Rodchenkos – og samtidens reportasjefotografi.

## Noter

1. Simone Phillipi (ed.), *20th Century Photography. Museum Ludwig, Cologne*, Taschen, Köln, 1996, s. 545.
2. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1997.
3. Ibid s. 17.
4. Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917 – 1946*, The University of Chicago Press, Chicago and London, s.2.
5. Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 184 s.20-27.
6. Ibid. s. 91.
7. Selve termen konstruktivisme var hentet fra arkitekturens/ bygningsindustriens begrepsapparat. Den hadde faktisk allerede vært i bruk i det russiske kunstmiljøet før revolusjonen, da anvendt om både skulptur og maleri – i betydning kunstverk som konstruksjoner og med henvisning til den analytiske behandling av kunstmidlene som vi kjenner fra tradisjonen etter Cezanne. Men etter revolusjonen fikk begrepet konstruktivisme også andre meningslag. Det ble assosiert med ideen om kunstneren som en konstruktør, altså en som driver samfunnsmessig nyttig og oppbyggelig arbeid. Denne ideen plasserte seg som en kontrast til forestillingen om den individualistisk innrettede og selvsentrerte borgerlige kunstner. Se Briony Fer, ”The language of Construction”, i: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, London 1993, s. 87-167.
8. Abigail Solomon-Godeau, ”The Armed Vision Disarmed. Radical Formalism from Weapon to Style” i: Abigail Solomon Godeau: *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press 1991 s. 57.
9. Margolin, op.cit. s.6. Forskningslitteraturen tegner imidlertid et nokså sammensatt bilde av den russiske avantgardens forhold til revolusjonen og til sovjetstaten. I følge Paul Wood representerer dette en tematikk som fremdeles er utilstrekkelig forskningsmessig behandlet. Han viser imidlertid hvordan den eksisterende litteraturen beskriver forholdet mellom avantgarden og revolusjonen på bakgrunn av tre ulike, mer eller mindre eksplisitte

- sett av antagelser om dette forholdets karakter: for det første en antagelse om at avantgarden egentlig var distansert fra, eller ikke genuint engasjert i den revolusjonære politikk, for det andre en tese som aksentuerer avantgardens revolusjonære tilknytning som en forutsetning for mangfoldet av formale innovasjoner, og for det tredje studier som har fulgt i kjølvannet av sovjetmaktens sammenbrudd – undersøkelser av et hittil lukket felt: forholdet mellom avantgardens aktiviteter på 1920-tallet og kunsten under stalinismen. Paul Wood, "The Politics of the Avant-Garde", i: *The Great Utopia. The Russian and the Soviet Avant-Garde 1915-32*, Guggenheim Museum Publications, New York 1992, s. 1-8.
10. Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924-1937*, Yale University Press, New Haven and London 1996.
  11. Ibid s.8.
  12. Ignatievich sitert i Tupitsyn, ibid s. 47.
  13. Ibid s.67.
  14. Ibid s. 67.
  15. Tretiakov sitert i Tupitsyn, ibid s. 67-68.
  16. Ibid s. 98.
  17. Abigail Solomon-Godeau, op.cit. note 11.
  18. Ibid s.60.
  19. Paul Wood, op.cit. 1992 (note 9), s. 5.
  20. Margolin op.cit.1997 s. 163-213.
  21. James Riordan, "Worker Sport Within a Worker State", i: Arnd Krüger og James Riordan (red.), *The Story of Worker Sport*, Human Kinetics, Champaign, USA 1996 s. 45.
  22. Ibid s. 56.
  23. Typitsyn op.cit. s.156.
  24. Vibeche Salte, *Russisk kunstteori i praksis? Alekandr Rodtsjenkos 1920-tallsfotografier*, Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 2000, s. 101.
  25. Typitsyn op.cit. s.152.
  26. Rodchenko sitert i Typitsyn, ibid s. 172.
  27. Barbara Rosenblum, *Photographers at work. A Sociology of Photographic styles*, N.Y./ London 1978. Med refereranse til Meyer Schapiros marxistiske kunsthistoriskrivning, arbeider Rosenblum ut fra en målsetning om å kaste lys over sammenhengen mellom sosiale strukturer og stilistiske uttrykk.
  28. Ibid s. 4.
  29. Samtalen fant sted 18.07.01.
  30. Øyvind Christensen, notat om Bergens Tidendes billedsyn, mai 1991.
  31. Ibid.
  32. Mette Sandbye, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Politisk Revy, Rævens Sorte Bibliotek, København 2001.
  33. Ibid s.9
  34. Roland Barthes, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, København 1987.
  35. Norbert Elias og Eric Dunning, *The Quest for Excitement. Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Basil Blackwell, Oxford 1986.
  36. Ibid s. 42-43.
  37. Sandbye op.cit. 2001, s.138.
  38. Wood, op.cit.1992 s.4.

## Referanser

- Barthes, Roland, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, København 1987.
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1997.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avantgarde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Fer, Briony "The language of Construction", i: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, London 1993.
- Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917 – 1946*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1997.
- Nakov, Andrei, Stylistic Changes – Painting Without a Referent", i: David Elliott, (ed.), *Alexander Rodchenko*, utstillingskatalog, Museum of Modern Art, Oxford 1979.
- Phillipi, Simone (ed.), *20<sup>th</sup> Century Photography. Museum Ludwig, Cologne*, Taschen, Köln, 1996.
- Rosenblum, Barbara, *Photographers at work. A Sociology of Photographic styles*, N.Y./ London 1978.
- Riordan, James, "Worker Sport Within a Worker State", i: Krüger, Arnd og Riordan, James (red.), *The Story of Worker Sport*, Human Kinetics, Champaign, USA 1996.
- Sandbye, Mette, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Politisk Revy, Rævens Sorte Bibliotek, København 2001.
- Solomon-Godeau, Abigail, "The Armed Vision Disarmed. Radical Formalism from Weapon to Style" i: Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Salte, Vibeche *Russisk kunstteori i praksis? Alekandr Rodtsjenkos 1920-tallsfotografier*, Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 2000.
- Tupitsyn, Margarita *The Soviet Photograph 1924-1937*, Yale University Press, New Haven and London 1996.
- Wood, Paul, "The Politics of the Avant-Garde", i: *The Great Utopia. The Russian and the Soviet Avant-Garde 1915-32*, Guggenheim Museum Publications, New York 1992.