



UiT Norges arktiske universitet

Fakultetet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning HSL
- Institutt for språk og kultur

Rune Johansens og Gjert Rognlis fotobøker

En undersøkelse av dokumentarfotografiet, sted og tid.

Håkon Holmgren Gabrielsen

Masteroppgave i kunsthistorie – KVI-3900 – Mai 2021

Forord

Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder Hege Olaussen og professor Sigrid Lien for konstruktive tilbakemeldinger, veiledninger og oppmuntring underveis i arbeidet med denne avhandlingen. Deres engasjement er inspirerende.

Videre vil jeg takke Rune Johansen og Gjert Rognli for velvillig å dele deres fotografier og tanker rundt deres prosjekter med meg.

Takk til min familie og mine venner for støtte, oppmuntring og forståelse.

Og en takk til mine medstudenter for moralsk støtte, skjitprat og kaffepauser.

Til slutt vil jeg vil også takke min samboer Julie for å ha inspirert, motivert og støttet meg gjennom hele skriveperioden og mye mer til!

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Materiale, tema og problemstilling	1
1.2	Forskningshistorie	3
1.3	Metode og fremgangsmåte	5
2	Fotobok.....	7
2.1	Innledning.....	7
2.2	Johansen og Rognlis fotobøker – en presentasjon	7
2.3	Forholdet mellom tekst og bilde.....	8
2.3.1	Rune Johansen – <i>Så lenge det vara</i> , 2005.....	9
2.3.2	Gjert Rognli – <i>Men fjellan e de samme</i> , 2013.....	20
2.4	Oppsummering	31
3	Rognli og Johansen – som dokumentarfotografer.....	33
3.1	Innledning.....	33
3.2	Kort historiografi av dokumentarfotografiet	33
3.3	Dokumentarfotografiets hvem, hvordan og hvorfor	35
3.4	Oppsummering	40
4	Sted.....	41
4.1	Innledning.....	41
4.2	Anniken Greves definisjon av sted og identitet	41
4.3	Stedet sett gjennom fotografiene.....	43
4.3.1	Johansens sted	43
4.3.2	Rognlis sted	48
4.4	Identitet og tilhørighet.....	54
4.5	Sammenlikning.....	56
5	Fotografi og tid.....	57
6	Oppsummering – avslutning	63

Referanseliste	65
Vedlegg: Illustrasjoner	67

1 Innledning

«Jeg hadde sett på dette huset i flere dager, mens jeg kjørte inn og ut Varangerfjorden. Huset stod så lagelig til. Det så både vakkert og trist ut på samme tid. Vakkert med den rolige lyseblå fargen i dette flate lyset. Og trist fordi det ser ut som det er ubebodd eller forlatt. Eller kanskje det er med dette huset som med mange andre hus på landsbygda i dag, det brukes som sommerhus. Dessverre.»¹

Dette er Rune Johansens beskrivelse av et lite lyseblått hus som befinner seg i Varangerfjorden. Fotografiet av huset er gjengitt i fotoboka *Så lenge det vara* fra 2005, hvor Johansen har fotografert det hverdagslige rundt omkring i Nord-Norge. I denne avhandlingen skal jeg undersøke hvordan to nordnorske kunstnere og fotografer, Rune Johansen fra Bodø, og Gjert Rognli fra Manndalen i Kåfjord, gjennom tekst og fotografier tematiserer konsekvensene av sentraliseringspolitikken og nedbyggingen av de nordnorske kyststrøkene og kulturen som befinner seg der. Denne utviklingen kan spores tilbake til etterkrigstiden.

1.1 Materiale, tema og problemstilling

Både Johansen og Rognli arbeider med motiver av miljø og steder de har en nær personlig tilknytning til. Mange av Rune Johansens bilder speiler det fysiske forfallet rundt om i de nordnorske kystmiljøene, og synes slik å gi uttrykk for et ønske om å bevare denne spesielle og særegne nordnorske kulturen. Selv om han tidligere blant annet har gjennomført fotografiske prosjekter både i den amerikanske Midvesten og i Asia har de mest sentrale delene av hans produksjon forankring i Nord-Norge og det nordnorske. Johansen har bodd i Oslo gjennom store deler av hans karriere, men poengterte likevel sin tilknytning til Nord-Norge i et intervju med foto.no fra 2007 – der han slår fast at han ««[...] trenger distansen til det kjente for å kunne se. Jeg drives av den konstante hjemlengselen».²

Rognlis fotografier av bygdene i Kåfjord i Nord-Troms er tilsvarende sterkt knyttet til hans hjemsted, men også i bredere forstand til de nordlige kyststrøk. Arbeidet hans er også preget av hans sjøsamiske opphav, som han reflekterer rundt i mange av sine arbeider. I likhet med

¹ Johansen, Rune. *Så lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s .94.

² Maria Lundberg, «Rune Johansen,» *Foto.no*, 06.07.07, <https://fokus.foto.no/a/39206>, (sett 18.05.21)

Johansen bruker han fotografiet til å dokumentere steder og miljøer som han har et nært forhold til gjennom sin oppvekst i Manndalen. Områdene han fotograferer blir undersøkt med et vemodig blikk på forfall, kulturelle og økonomiske endringer og problematisering fraflytting som mange bygdestrøk i Nord-Norge opplever. Han viser for eksempel til hvordan stiene i nærområdet har grodd igjen da det ikke lengre er sauer som beiter der.

Avhandlingen er altså avgrenset til to kunstnere, og nærmere bestemt to fotobøker. De to fotobøkene er Rune Johansens bok *Så lenge det vara* fra 2005 og Gjert Rognlis *Várit leat seammát – Jávkamin mearrasámi kultuvrra govat / Men fjellan e de samme – fotografier fra en utdøende kystkultur* fra 2013.³

Så lenge det vara er en fotobok med en serie bilder som er fotografert ulike steder rundt om i Nord-Norge. Johansen forklarer i forordet i boken at bildene er fotografert på steder som Beiarn, Steigen, Lofoten, Vesterålen og Varanger – med unntak av et enkelt portrettbilde som er fotografert i Oslo.⁴ Han har gjennom arbeidet med *Så lenge det vara* besøkt mennesker og tatt bilder av dem i deres private hjem, karakteristiske interiørbilder fra både stuer og fjøs og hus i naturlandskap som kjennetegner det nordnorske miljøet. På denne måten leverer Johansen i denne boken en dokumentasjon av den nordnorske kulturen og særegenhet, med trang til å bevare den nordlige kystkulturen.

Men fjellan e de samme er en fotobok som ble utgitt som en del av et større kunstnerisk konseptuelt prosjekt i 2013. Hele prosjektet begynte i 2005 og består av fotoboken, en utstilling og en kortfilm.⁵ Fotografiene i boken er i likhet med Johansens *Så lenge det vara* utstyrt med tilhørende tekst. Tekstene i Rognlis bok er skrevet av hans bror Ludvig Rognli og bildene er tatt i Finnmark og Nord-Troms. Gjert Rognli legger, i likhet med Rune Johansen, opp til en dokumentarisk tilnærming til landskapet og arkitekturen langs kystrøkene i nord. Formålet med Rognlis prosjekt var å belyse det en kan tolke som et forfall i den sjøsamiske

³ Tittelen og tekstene i boken er skrevet på både samisk og norsk, men jeg vil for ordens skyld kun referere til det som er skrevet på norsk.

⁴ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 5.

⁵ Thomas Walgren, «Fant sin egen identitet gjennom kunsten», *Framtid i nord*, 12.04.2015, <https://www.framtidinord.no/kultur/article10845950.ece>, (sett 18.05.21)

kulturen langs kyststrøkene i Nord-Troms og Finnmark og et sterkt ønske om å bevare det som tidligere har vært.

Gjennom undersøkelsen av de to fotobøkene vil jeg se nærmere på hvordan Johansen og Rognli, på hver sitt vis, adresserer temaet desentralisering og nedbygging av kystkulturen i nord. Jeg vil på dette grunnlaget se nærmere på hvordan de nærmer seg nordnorske landskaper og bygningsmiljøer, menneskene som lever og bor der – og slik også hvilke fellestrekk og forskjeller som på denne måten kommer til syne i de to fotobøkene.

De metodiske og teoretiske utfordringene som knytter seg til å analysere, ikke enkeltfotografier, men fotobøker – bestående av tekst og fotografier – vil, som jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel, være en annen sentral problemstilling i avhandlingen.

1.2 Forskningshistorie

Tidligere er det skrevet én avhandling som omhandler Rune Johansens fotografier, men denne handler om verk fra hans første fotobok fra 2004 som heter *Hiv mainnskjiten*. Avhandlingen er skrevet av Lise Dahl og er en masteroppgave tilknyttet kunsthistorie ved Universitetet i Oslo. Oppgaven har tittelen *Et sannhetsvitne fra Nord-Norge?: Rune Johansens fotografier – mellom autentisitet og iscenesettelse*.⁶ Temaet for Dahls oppgaven er knyttet til en hypotese om at Rune Johansens fotografier innehar autentisitet og iscenesettelse og at dette kan knyttes til forholdet mellom modernisme og postmodernisme. Min tilnærming til Rune Johansens fotografier er å sette fokus på hvordan de presenteres som fotobøker, hvordan han plasserer seg innenfor dokumentartradisjonen – og hvordan arbeidet hans kan diskuteres i lys av tema som tid, sted og identitet.

Videre er det også skrevet en avhandling om Gjert Rognlis kunst, *Sápmis kunst i globaliseringens tid* fra 2010.⁷ Her undersøker Kjellaug Isaksen hvordan ulike samfunnsendringer har hatt innflytelse for kunst i Sápmi – og i den forbindelse diskuterer hun også Rognlis kunstfilm fra 2005, *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the*

⁶ Dahl, Lise. *Et Sannhetsvitne Fra Nord-Norge? : Rune Johansens Fotografier – Mellom Autentisitet og Iscenesettelse*, 2009.

⁷ Isaksen, Kjellaug. *Sápmis kunst i globaliseringens tid*, 2010.

Silverwiths. Isaksens tilnærming til Rognlis kunst tar imidlertid ikke opp hans landskapsfotografier, noe jeg altså vil gjøre i denne avhandlingen. Jeg kommer ikke til å fokusere så mye på begrepet samisk kunst, men heller på fotoboken som konsept og ulike måter å forholde seg til fotografier dette konseptet. Jeg bygger dessuten opp til de samme perspektiver på dem som jeg skisserer over med hensyn til Johansens arbeider. Det å se disse to i et komparativt perspektiv er også noe som skiller min lesning av deres arbeider fra foregående studier av disse to fotografenes arbeid.

I avhandlingen vil det imidlertid også være nødvendig å trekke veksler på tidligere forskning om landskapsfotografi, for eksempel Christine Hansens doktoravhandling fra 2012 *A Trip through the Ordinary Norwegian Landscape: Perspectives on Photography's Role in Contemporary Art*. Denne handler om fotografiets rolle i samtidskunsten og undersøker fotografiet som kunstobjekter og dokumentasjon. Forskningsmaterialet i Hansens avhandling er en fotobok med tittelen *Norsk Landskap 1987*. Dette var et kunstprosjekt utført av fire norske kunstnere, Johan Sandborg, Siggen Stinessen, Jens Hauge og Per Berntsen og inneholder bilder av det norske landskapet.⁸

Dessuten trekker jeg veksler på norsk og internasjonal litteratur om fotoboken som sjanger, dokumentarfotografiet, stedsproblematikk og fotografi og tid. For å nevne noen vil jeg trekke frem Anniken Greves artikkel «Dette bestemte stedet; om stedets krav på egen identitet», som diskuterer tilknytning til sted, og hva et sted er.⁹ Av artikler som tar for seg undersøkelser av fotoboken som fenomen og som diskuterer de teoretiske metodologiske utfordringene denne sjangeren representerer, kan jeg nevne både Mette Sandbyes' artikkel «New Mixtures»¹⁰ og Melissa Miles' artikkel «The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design».¹¹

⁸ Hansen, Christine, *A Trip through the Ordinary Norwegian Landscape : Perspectives on Photography's Role in Contemporary Art*, Universitetet i Bergen, 2012, 350. s. 7.

⁹ Greve, Anniken, «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34.

¹⁰ Sandbye, Mette. «New Mixtures». *Photographies* 11, no. 2-3 (2018): 267-87.

¹¹ Miles, Melissa. «The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design.», *Photographies* 3, no. 1 (2010): 49-68.

1.3 Metode og fremgangsmåte

I kapittel to i avhandlingen skal jeg redegjøre for hva fotobøker er. I redegjørelsen har jeg valgt å bruke boken *Photobook: A History*, skrevet av Martin Parr og Gerry Badger, dette fordi jeg mener denne boken definerer fotoboken på best mulig måte.¹² Videre i det første kapitlet går jeg i gang med analysen av de utvalgte fotografiene fra fotobøkene til Rune Johansen og Gjert Rognli. Jeg starter her med en enkel formal analyse som videre fører inn i en diskusjon rundt temaet om forholdet mellom tekst og bilde. Her benytter jeg meg av Roland Barthes begreper om «avløsning» og «forankring» fra hans tekst *Bildets retorikk* fra 1964.¹³

I det tredje kapitlet skal jeg undersøke fotobøkene i lys av dokumentarsjangeren og nyere tenking innen fototeori. Innledningsvis i dette kapitlet skal jeg kort redegjøre for sjangeren som tradisjon innenfor fotografiets historie. Hva er dokumentarfotografi og hvordan utfolder den seg i dag? Slik kommer jeg inn på den nyere diskusjonen og trekker inn artikler og litteratur fra den danske fothistorikeren Mette Sandbye og kunsthistorikeren Melissa Miles. Sandbye og Miles mener å se en nyere retning innenfor dokumentarfotografiet som har tatt ulike retninger, og som jeg i det aktuelle kapitlet skal undersøke.

I avhandlingens fjerde kapittel omhandles sted. Dette kapitlet undersøker fotobøkene og fotografienes forhold til sted, identitet og tilhørighet. Stedsdefinisjonen som beskrives er hentet fra en artikkel skrevet av filosofen Anniken Greve. Artikkelen er en forlengelse av hennes doktorgrad i filosofi. Denne definisjonen av stedsbegrepet anvender jeg videre i en diskusjon der fotobøkene blir sett i lys av sted. Videre vil jeg trekke inn to begreper som kan knyttes sammen med dette stedet. Avslutningsvis i kapitlet vil jeg se på likheter og ulikheter knyttet til hvordan stedene blir definert i de ulike fotobøkene.

Det femte kapitlet vil handle om fotografi og tiden, og hvordan fotobøkene og fotografiene som blir presentert gjør seg gjeldene som en dokumentasjon av tiden. Her skal jeg igjen benytte meg av Roland Barthes, men denne gang begreper og teori fra en annen bok ved navn

¹² Parr, Martin, and Gerry Badger. *The Photobook : A History : Vol. 1*. London: Phaidon Press, 2004.

¹³ Barthes, Roland. «Rhetoric of the Image.» I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, 269–295. (New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980).

Det lyse rommet.¹⁴ Terje Borgersens artikkel som beskriver Roland Barthes bok vil her bli brukt som litteratur.¹⁵ Formålet med kapittelet er å se på hvordan de to fotografene benytter det fotografiske mediet til å dokumentere tiden og avslutningsvis trekker jeg inn noen punkter for hva som er styrken til fotografiet og de to fotobøkene.

I avhandlingens siste kapittel vil jeg gi en oppsummering av avhandlingen.

¹⁴ Barthes, Roland og Knut Stene-Johansen. *Det Lyse Rommet : Tanker Om Fotografiet*. Vol. Nr 6. Pax Artes. Oslo: Pax, 2001.

¹⁵ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86.
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>, (sett 18.05.21)

2 Fotobok

2.1 Innledning

Som nevnt i innledningen, knytter det seg både metodiske og teoretiske utfordringer til det å skrive om fotobøker - for her dreier det seg ikke om enkeltstående bilder, men bilder presentert i en bestemt rekkefølge. Bildene står dessuten i samspill med tekst, og jeg vil derfor i dette kapitlet se nærmere på denne sjangeren. Spørsmålet som reiser seg i den forbindelse er hvordan man kan nærme seg fotoboken som analyseobjekt. Dette dreier seg blant annet om å analysere forholdet mellom tekst og bilde i mitt utvalgte materiale, Rune Johansen og Gjert Rognlis fotobøker. Formålet med dette kapitlet er å presentere materialet oppgaven handler om, samt å se hva som kjennetegner forholdet mellom tekst og bilde i disse to fotobøkene.

2.2 Johansen og Rognlis fotobøker – en presentasjon

I *Photobook: A History Vol. 1* slår Gerry Badger og Martin Parr fast at en fotobok på et helt generelt grunnlag forstås som «[...] a book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs. it is authored by a photographer or by someone editing or sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. it has a specific character, distinct from the photographic print [...]»¹⁶ En fotobok kan altså karakteriseres som en samling fotografier som formidler et visuelt narrativ – med eller uten tekster. På samme måte som man leser en bok mener Badger og Parr videre at en kan se bildene som kapitler i en litterær bok, og uten denne sammenhengen finner man heller ingen mening i verket.¹⁷ De peker også på at fotobøker har en slik overordnet tematikk. Dette temaet kan være alt mellom himmel og jord, og er ikke begrenset til noe spesifikt.¹⁸ Den nederlandske billedkunstneren Ralph Prins forstår på tilsvarende vis fotoboken som en autonom kunstform

¹⁶ Parr, Martin, and Gerry Badger. *The Photobook : A History : Vol. 1*. London: Phaidon Press, 2004. s. 6.

¹⁷ Parr, Martin, and Gerry Badger. *The Photobook : A History : Vol. 1*. London: Phaidon Press, 2004. s. 7

¹⁸ Parr, Martin, and Gerry Badger. *The Photobook : A History : Vol. 1*. London: Phaidon Press, 2004. s. 7.

som må kunne sees på samme måte som et maleri, et teaterstykke eller en skulptur.¹⁹ I likhet med Parr og Badger ser han fotoboken som et verk der hver side danner en liten del av det store «bildet», som først blir realisert når alle bitene er på plass som en helhet.

2.3 Forholdet mellom tekst og bilde

De fleste fotobøker har tekster som følger bildene. Disse tekstene kan både være viktige i forhold til hvordan man oppfatter det enkelte bildet, men også for forståelsen av boken som et hele. Tekstene kan slik forstås som et grep fotobok-kunstneren har til rådighet for å i sterkere grad styre bokens mening.

Hvordan er det så med forholdet mellom tekst og bilde i de valgte fotobøkene oppgaven skal ta for seg? Dette vil jeg undersøke i dette kapitlet ved å presentere en bok om gangen, først Johansens og så Rognlis, for så å se på tematikk og fortellingsstruktur og forskjeller og likheter mellom dem. I og med at bøkene inneholder for mange fotografier til at det vil være mulig å gå i dybden på hvert enkelt av dem, har jeg valgt å beskrive fotobøkene som en helhet, med enkelte stopp underveis der jeg presenterer enkeltfotografier som på et senere tidspunkt i avhandlingen vil danne grunnlag for videre diskusjon.

For å videre diskutere forholdet mellom tekst og bilde skal jeg bruke enkelte begreper formulert av Roland Barthes, hentet fra artikkelen *Bildets retorikk* (1964). I denne artikkelen diskuterer semiotikeren Barthes forholdet mellom tekst og bilde gjennom å introdusere to begreper: *forankring* og *avløsning*.²⁰ Dette begrepsparet mener jeg kan være nyttig i analysen av undersøkelsesmaterialet som blir presentert i denne avhandlingen. Begrepene berører både tekst og bilde og kan på denne måten bidra til å løse opp i hvilke mekanismer som er i samspill, samt hvordan tekstens meningsstyrende funksjon har betydning for hvordan vi som betraktere forstår bildet. Disse begrepene kan benyttes for å se på forholdet og samspillet mellom tekst og bilde. Barthes bruker begrepet *forankring* om det som skjer når man opplever

¹⁹ Parr, Martin, and Gerry Badger. *The Photobook : A History : Vol. 1*. London: Phaidon Press, 2004. s. 7

²⁰ Barthes, Roland. «Rhetoric of the Image.» I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, 269–295. (New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980), s. 274.

at enten teksten eller bildet skiller ut eller fremhever én av flere mulige tolkninger som kan gjøres med et bilde. Det at teksten for eksempel forankrer et bilde vil altså si at den avgrenser og tydeliggjør tolkningsmuligheter et bilde har.²¹ Begrepet *avløsning* blir på en måte en motsats til det første begrepet, nemlig at teksten tilfører noe som ikke eksisterer i bildet. Teksten tilfører dermed noe nytt og åpner opp for flere tolkningsmuligheter i bildet.²²

2.3.1 Rune Johansen – *Så lenge det vara*, 2005

Hvordan er så Rune Johansens bok «kuratert»? Boken som ble gitt ut av Forlaget Press er kvadratisk og måler 17,5x17,5. Den innehar til sammen 58 fotografier fordelt på 127 sider. Strukturen Johansen har valgt er konsekvent gjennom hele boken. Hvert bilde med tilhørende tekst er fordelt på to sider der tittel på verket og tekstene er plassert på venstre side, og fotografiene er presentert på høyre side.

I en innledende tekst beskriver fotografen hvordan han har arbeidet frem denne boken – som var hans andre bok da den kom.²³ Han har besøkt en rekke plasser, Beiarn, Steigen, Lofoten, Vesterålen og Varanger, og fotografiene viser altså miljøer fra disse stedene.²⁴ Videre forklarer han hvordan han har jobbet frem tekstene som tilhører bildene, samt hvordan han har hentet fram igjen gamle fotografier han tok rundt tretti år før *Så lenge det vara* ble gitt ut i 2005.

Boken fremstår som tredelt. Første del er i hovedsak dedikert til interiør- og portrettfotografier. I likhet med Johansens tidligere bok *Hiv mannskjiten* (2004) besøker han og portretterer tilfeldige mennesker, men også mennesker han kjenner fra før. Et eksempel på et interiørfotografi er *Engler med gryteklut*, som er tatt hos hans tante Sigrid.²⁵ Dette fotografiet viser to englefigurer som holder hver sin gryteklut. Englefigurene er festet på en

²¹ Barthes, Roland. «Rhetoric of the Image.» I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, 269–295. (New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980), s. 275.

²² Barthes, Roland. «Rhetoric of the Image.» I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, 269–295. (New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980) s. 276.

²³ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 5.

²⁴ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 5.

²⁵ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 13. (Figur 1).

vegg som er dekket med en mørk rød tapet med mønster på. Gryteklutene er gule og har flasker og glass som motiv. I nedre billedkant ser man kokeplater med beskyttelseslokk, slike som man kjenner fra eldre komfyrer. Et annet eksempel på et slik motiv er *Ludvig og den norske kyst*, som er tatt på et gammelt venterom på brygga til fotografens onkel Leif.²⁶ Dette bildet viser et gammelt kart over områdene rundt Steigen i Nordland. På øvre del av kartet er det limt på en naken kvinne og Kjell Aukrusts karakter Ludvig fra Flåkløya. Begge disse ser ut til å være klipt ut av magasiner eller ukeblader. I øvre sjikt av bildet er det plassert eldre sikringsbokser på rekke.

Som et eksempel på portrettfotografiene i boka vil jeg trekke fram portrettet av *Knut i Bø*, som er Johansens nabo.²⁷ Fotografiet viser en mann som står på en åker med noen bygninger i bakgrunnen. Knut har på seg en kappe som skygger for halve ansiktet. Den oppknepte rosa flanelleskjorta med de fylte brystlommene henger tungt over skuldrene. Hendene hans er puttet ned i bukselommene. I teksten som følger bildet forteller Johansen om sitt forhold til Knut og hvordan stedsnavn ofte blir til tilnavn hvis det finnes flere med samme navn ute i bygdene. Da Johansen selv hadde tenkt å flytte til Bø mente hans tante at han da kunne bli hetende «han Rune i Bø».²⁸

Johansen beskriver også hvordan han har gått frem ved at han banker på tilfeldige husdører for å spørre om han kan ta bilder i hjemmene deres.²⁹ Et eksempel på dette er fotografiet av *Birger Dikkanen* som bor i Vadsø. I den tilhørende teksten beskriver Johansen hvordan portrettet oppstod. Han var på en kjøretur mot Vadsø da det dukket opp en fargerikt fjøs dekorert på et merkelig vis. Etter å ha fått tillatelse av eieren, Birger, til å fotografere dette fjøset³⁰, ble han invitert inn på en kopp kaffe. Dette kaffebesøket resulterte i portrettbildet hjemme i stua hos Birger Dikkanen der han stolt viser fram en porselenskatt.³¹ En kan si, gjennom Barthes begrepspar, at teksten både forankrer og avløser fotografiet på samme tid. Teksten avløser fotografiet ved at Johansen forteller den bestemte historien som ligger bak

²⁶ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 31. (Figur 2).

²⁷ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 25. (Figur 3).

²⁸ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 24.

²⁹ Personlig kommunikasjon i telefonsamtale med Rune Johansen, 16.04.2021.

³⁰ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 78.

³¹ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 78 og 79. (Figur 4).

bildet, og dermed tilfører noe som ikke allerede kan sees i bildet. Samtidig kan man si at teksten virker forankrende på et annet nivå, da den tydelig styrer fotografiets mening.

Mange av interiørbildene som er i boken er også gjengitt uten ytterligere informasjon om personene som hører til der, eller hvilket forhold fotografen har til dem. Et eksempel på dette er fotografiet *White star line*.³² Fotografiet er det første som blir presentert i boken, og viser en vegg med ulike dekorasjoner; en plakate av skipet Titanic, en annen av ulike revolvere, en av en ørn og et siste av et lokomotiv. Mellom disse plakatene henger det ulike medaljer og noe som ser ut som et klassebilde. Her informerer den tilhørende teksten kun om at bildet er tatt på «Oves rom», uten å gå noe nærmere inn på historien om hvem Ove er – og hva som er bakgrunnen for hans spesielle interesser.³³

Her kan vi, igjen med støtte i Barthes' begrepspar, kanskje karakterisere tekstens rolle som forankrende på et nivå, fordi teksten forankrer billedmeningen ved å slå fast at dette er rommet til en person ved navn Ove. Men det kan også virke avløsende, fordi Johansen her lar det være opp til betrakteren å forestille seg hvem denne «Ove» er – og hva som kan være historien om ham.

Det samme grepet er å finne i et annet eksempel fra boken, med tittelen *Fra ei bokhylle*.³⁴ Dette interiørbildet viser en bokhylle fylt opp med forskjellige bøker om historie, og et leksikon. I tillegg ser man en CD-spiller og en globus foran en vegg dekorert med et kart, og et slags oppheng som kan minne om gardiner med figurer av forskjellige dyr – slike som ofte er å finne på barnerom. Teksten som følger bildet, forankrer ganske enkelt bildets mening ved å slå fast at det vi ser er «rommet til Truls».³⁵ Men også her kan billedteksten virke avløsende ved at det blir opp til betrakter å bruke fantasien til å se for seg hvem personen «Truls» kan være.

Bokens andre del skiller seg ut ved at sidene er i en lys gråfarge, i motsetning til de andre delene i boken som har rene hvite sider. Slik markeres et brudd i denne midtre delen av boken, som er på knappe seks sider. Disse sidene er samlet under en felles tittel: «Gamle

³² Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 11. (Figur 5).

³³ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 10.

³⁴ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 21. (Figur 6).

³⁵ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 20.

bilder i ny bildeskanner», og bildene er plassert i en helt annen stil enn de to andre delene i boken. Bildene er i et annet format enn dem han vanligvis bruker og tatt tretti år tilbake i tid. Her presenterer fotografen med andre ord sine egne bilder, som han tok som tjuetåring. Han reflekterer så over sine motivvalg og konstaterer at han faktisk har beholdt noen av de samme motivvalgene fra den tiden. Han viser for eksempel to fotografier av samme hus, men tatt med tretti års mellomrom. Det blir tydelig at det har skjedd forandringer gjennom tiden som har gått mellom disse to fotografiene. Huset som så ut til å være tydelig delt i to, har mistet kontrastfargene som en gang utgjorde det markerte skillet. Det tidligere skillet var markert ved at kledningen på venstre side var med hvite vinduskarmer og på høyre side var blå med okergule vindusrammer. På det siste bildet er hele huset malt i hvitt med mørkerøde vinduskarmer. Huset har også gjennomgått en rehabilitering ved utskiftning av alle vinduene samt nytt tak.

De neste bildene i denne selvreflekterende delen av fotoboka er et interessant innslag med fotografier. Fotografiene som er tatt i Henningsvær mellom 1976 og 1978, viser dagliglivet i det lille fiskeværet i Nordland. På det ene bildet er det to eldre menn som er ute og spaserer. Begge mennene er pent kledd med frakk og sixpence. Den ene av de to triller på en blå kvinnesykkel, og går krokrygget langsmed svabergene. Fotografiet som er plassert ved siden av, viser en kvinne som står oppstilt og ser inn i kameraet mens hun holder en spade. I bakgrunnen er det en trapp som strekker seg helt opp i øvre høyre billedkant. Det ser ut til at kvinnen har ryddet trappen for snø og er ferdig med gjøremålet. Det neste fotografiet er et fotografi av en gruppe på fire menn som står foran det som ser ut som et butikkvindu. Tre av herrene står oppstilt langsmed veggen, mens den siste har tatt noen steg frem og ser betenkt ut i det han trekker inn siste draget av sigaretten. Den midterste mannen som står rakrygget mot butikkvinduet holder hånden opp mot hatten i en positur som ser ut som en hilsen til noen som er utenfor billedkanten.

I bokens tredje del dreies oppmerksomheten bort fra interiør- og portrettfotografier og retrospektive selvstudier og dokumentasjon av liv i Henningsvær, i retning av landskaps- og arkitekturfotografier. Det er først og fremst i denne delen han leverer en dokumentarisk vinkling inn på temaet fraflytting og forlatte landskap langs de nordnorske kyststrøkene. Husene som blir fotografert er ofte forlatte hus, hvor vinduene er spikret igjen, eller har en karakter som tilsier at de forfaller – kanskje på grunn av fraflytting. Et eksempel på dette er fotografiet *Et hus på Borge*. Huset som står like inntil hovedveien, har både gjenspikrede

vinduer og dører. Dessuten er malingsdekket på fasaden så nedslitt at fotografiet nesten fremstår som sorthvitt i de snødekte omgivelsene.³⁶

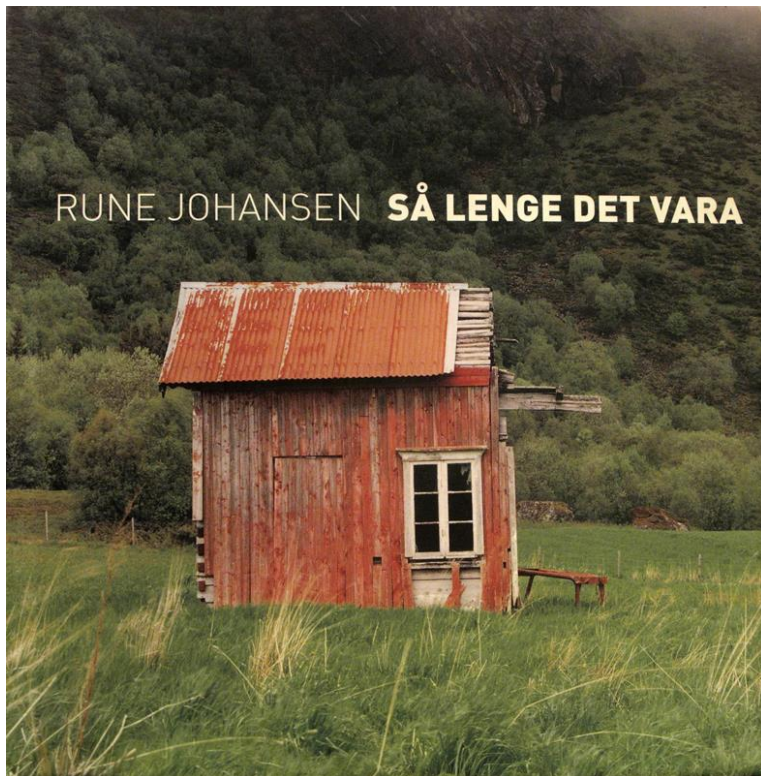
Et gjennomgående trekk i boken *Så lenge det vara* er at Johansen skriver sterkt og personlig både om det som er avbildet, men også om øyeblikket da han trykte på utløseren. La oss dermed gå videre med undersøkelsen av forholdet han etablerer mellom tekst og bilder gjennom utvalgte eksempler. Mitt første eksempel er oppslaget *Et delt hus* – som altså består av et fotografi og en tekst.³⁷ Selve fotografiet er, i likhet med alle fotografiene i fotoboken *Så lenge det vara*, et fargefotografi i kvadratisk format. I sentrum av verket står det et halvrevet hus midt på en slette omgitt med grønt gress og tørre strå. Fotografiet er tatt rett på objektet, slik at man ikke ser de ytre sideveggene på huset. Både veggen og taket på huset har en gang vært rødt, men bærer preg av nedbrytning fra naturens side. På høyre side av fasaden, som står mot betrakter, ser man et hvitmalt empirevindu med rombeknekt som bærer vannbrettet ovenfor. Til venstre for vinduet finnes det en slags dør. Denne døra er skjært ut av kledningen til veggen og glir sådan inn med ytterveggen og gjør den nærmest usynlig. Halvveis plassert bak huset står det noe som kan se ut som en rusten sittebenk.

Fotografiet har tre sjikt; en forgrunn som viser grønt gress og spredte felt med lengre gulnede strå; en mellomgrunn hvor huset står og en bakgrunn som viser en massiv fjellvegg som fortsetter ut av billedkantens øvre del. Like bak huset kan man skimte to staur som står der det kanskje en gang i tiden var et gjerde. Like til høyre for huset ligger det to kampesteiner som tilsynelatende har rullet ned fjellsiden og ut på den flate sletta.

Det skapes en kontrast mellom den rolige grønne sletta som opptar forgrunn og mellomgrunn i bildet, og fjellveggen i bakgrunnen som går nesten loddrett oppover bak huset. Med dette kan man si at fotografiet er todelt. Fjellsiden har en tykk skog i nedre del, mens en i øvre del kun ser grunnfjellet. Denne todelingen, med bakgrunnen som er avgrenset ganske kontant, gir en følelse av en «innestenghet», dette til tross for at det halve huset som er igjen mest sannsynlig står på en åpen gresslette med masse rom utover billedflaten.

³⁶ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 121. (Figur 8).

³⁷ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 52 og 53. (Figur 9).



Figur 9 Et delt hus

Hva vil så Johansen si gjennom dette fotografiet? Teksten som er plassert ved bildet lyder som følger:

Hvor ble det av den andre halvparten til dette huset? Eller hvorfor ble ikke hele huset revet med en gang? Jeg bare lurer litt etter å ha fulgt med dette huset i mange år. En grå regnværsdag klarte jeg ikke å holde meg lenger, det måtte foreviges før det ble for seint. For meg blir mange av husene jeg fotograferer en slags statue eller installasjon av en enkel norsk hustradisjon som snart forsvinner. Hadde det vært opp til meg, så ville jeg plassert dette huset på en liten sokkel. Og latt folk komme for å se på det som et ekte norsk kunstverk.³⁸

Johansen begynner i billedteksten med å stille spørsmål til hvorfor huset ikke ble jevnet med jorden da rivearbeidet på det lille huset begynte for mange år siden. Huset har stått slik i mange år og Johansen mente det da var på tide å forevige det lille huset før det var for sent.

³⁸ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 53. (Figur 9).

Slik sett kan man tenke seg at Johansen her er ute på en slags redningsaksjon med kamera som verktøy. Gjennom kamera synliggjør han skjønheten i den beskjedne norske bygningstradisjonen, han løfter den fram, nærmest for å vise den som et lite kunstverk som er i ferd med å bli glemt vekk. Det virker som at han slik impliserer at de små og enkle bygningene av denne typen er verd å ta vare på fordi de representerer en viktig lokal kulturarv. Teksten virker forankrende på ett nivå, fordi den styrer bildets mening i en bestemt retning. Vi forstår at Johansen har fotografert huset med kjærlighet og respekt – for dem som en gang bygde huset og tok vare på det, for en bestemt livstil, og – kanskje en nordnorsk mentalitet. Men en kan også si at teksten virker avløsende ved at teksten tilfører noe som ikke allerede finnes i selve bildet. Den supplerer også fotografiet med en fortelling om fotografens opplevelse av den grå regnværsdagen da bildet ble tatt – og om fotografens følelser knyttet til motivet.

Det delte huset står alene i et område med uslått gress og gjengrodd skog. Det Johansen viser er altså et enslig og forlatt hus – der halvparten av bygningsstrukturen er borte. Noe vesentlig er tapt, helheten og funksjonaliteten. Den låverøde malingen på huset har delvis forvitret, og avskallingen på bølgeblikktalet symboliserer et fravær av vedlikehold og omtanke over flere år. Det delte huset kan slik forstås som en slags metafor for utviklingen på landsbygdene i Nord-Norge, preget av fraflytting og sentraliseringsprosesser.

Et videre eksempel på forhold som etableres mellom tekst og bilde, finnes i *Det sto ei kjerring i døra*.³⁹ Oppslaget er et fargefotografi i kvadratisk format. Fotografiet som er velkomponert med tydelig mellomgrunn, forgrunn og bakgrunn, viser et lite hvitmalt hus med tilbygg på høyre side. I bakgrunnen skimtes et landskap med snødekte fjell. I forgrunnen er det en liten snøkledd hageflekk. Himmelen bak er grålig. Avslitt maling, dels gjenspikrete vinduer og en dør som står på vidt gap, gjør det tydelig at det lille huset lenge har stått uten nevneverdig vedlikehold. Taket på huset ser ut som det er i ferd med å råtne bort og har gulnet med tiden. På taket ligger det også en forlatt stige – som peker på at arbeidet med vedlikehold for lengst er gitt opp. Men ornamentert, forseggjort listverk rundt døren og vinduene vitner om at dette en gang var et hus noen ønsket å forskjønne – og som noen sikkert var stolt av. Fotografert

³⁹ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 92 og 93. (Figur 10).

slik det nå står, tilfrosset på vinterstid, blir det lille huset en trist påminnelse om noe som en gang har vært.



Figur 10 Det sto ei kjerring i døra

Teksten til bildet er som følger:

Jeg så det sto ei kjerring i døra da jeg fotograferte dette bildet. Ikke på ordentlig, men jeg så henne i tankene mine. Hun sto i døra og så på meg. Sørgmodig. Jeg så røde blomster i vinduskarmen, hvite gardiner og et svakt lys i stua. Det var stille, helt stille, så snudde hun og gikk inn.⁴⁰

Her bruker Johansen teksten til å appellere til leserens fantasi. Han maner frem en situasjon eller en slags fortelling om huset som er avbildet. Han får betrakteren til å tenke på at det kanskje bodde en kjerring der – som hadde røde blomster i vinduskarmen og hvite gardiner i vinduene. sørgmodigheten fotografen tilskriver henne er kanskje også hans egen. De røde blomstene, gardinene og det svake lyset i stua gjør at det stiger frem en slags varme over

⁴⁰ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 92.

bebodde hus langs kyststrøkene som igjen blir kald da kjerringa snur og går inn igjen, og stillheten er det eneste som er igjen. Det er som om virkeligheten slår inn over oss gjennom konfrontasjonen med et dødt og forlatt hus – og i ytterste forstand en døende kultur. Slik virker igjen forholdet mellom fotografi og tekst forankrende på ett nivå, men også avløsende på et annet. Han knytter fotografiet til en bestemt forståelse – som igjen åpner for at betrakteren kan skape sine egne bilder – gjennom fantasien.

Det tredje eksempelet i denne avhandlingen er et oppslag med tittelen *Et blått hus*. Fotografiet er fargefotografi i samme kvadratiske format som de to foregående bildeeksemplene. Det viser et blått hus med hvite karmen i et snødekt kystlandskap. I bakgrunnen ser en havet som strekker seg over til et landskap som delvis forsvinner i tjuk, grålig tåke som ligger over landskapet. I høyre og venstre billedkant befinner det seg to rødmalte naust med hvitmalte karmen og et tredje naust som ser ut til å være laget av tømmer og vitner om en eldre byggetradisjon. Hovedmotivet, det blå huset, er avbildet frontalt mot inngangspartiet. Inngangsdøren er i samme blåfarge som huset og de to vinduene som befinner seg på hver sin side av denne er skalket igjen med treplater. På venstre side av inngangspartiet, på veggen på hovedbygningen, er det et enslig vindu – som ser ut til å være dekket for med papplater eller noe lignende. På husets høyre side springer det ut en balkong. Taktekket ser ut til å være limt på slik at det har oppstått synlige, store luftbobler.



Figur 11 *Et blått hus*

Johansen skriver dette om fotografiet:

Jeg hadde sett på dette huset i flere dager, mens jeg kjørte inn og ut Varangerfjorden. Huset stod så lagelig til. Det så både vakkert og trist ut på samme tid. Vakkert med den rolige lyseblå fargen i dette flate lyset. Og trist fordi det ser ut som det er ubebodd eller forlatt. Eller kanskje det er med dette huset som med så mange andre hus på landsbygda i dag, det brukes bare som sommerhus. Dessverre.⁴¹

Johansen skriver at han under oppholdet har holdt et øye med huset mens han var på besøk i Varangerfjorden. Hans følelser rundt huset er åpenbart sprikende da han mener er både vakkert og trist på samme tid. Det vakre Johansen ser i bildet er tilknyttet fargene og lyset. Den lyse blåfargen og det flate lyset komplementerer hverandre på en slik måte at det helhetlige inntrykket utstråler en slags varme. Det triste knytter seg imidlertid til tanken om at huset står ubebodd eller tanken om at sesongen avgjør når huset tas i bruk. Også her uttrykker han en trist erkjennelse over at en i det hele tatt kan ta seg råd til å la et slikt hus stå ubebodd.

Med Roland Barthes begreper i tankene, kan man her si at det også her er snakk om forankring ved at han snakker om huset som ledd i forståelsen av forfallet i distriktene. Men det åpner også for en avløsning fordi teksten kan sies å åpne opp for flere tolkningsalternativer. Han beskriver riktig nok det som allerede er i bildet, men samtidig tillegger han det en historie. Johansens kjøreturer inn og ut Varangerfjorden og refleksjonene rundt om huset er forlatt eller et sommerhus tilegner bildet et lag med mening som ikke er å finne i selve fotografiet.

Det fjerde og siste eksempelet fra Johansens fotobok er oppslaget *Pinsekirka*, som er tatt i Karasjok. Dette er i likhet med de foregående fotografiene, også et kvadratisk fargefotografi. Bildet viser en bygning som ser ut som en nedlagt liten kiosk. Fotografiet er tatt i en skrå vinkel fra høyre mot bygningen, slik at en ser «fasaden» og litt av sideveggen. Den lille bygningen er rektangulær med flatt tak og malt i en lys grønn farge. På fremsiden av bygningen, i øverste del, ser en markiser i røde og grønne striper som tilsynelatende er knekt delvis av og uten funksjon. Rett over markisene, på høyre side, er det et skilt som viser et

⁴¹ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 94.

telefonnummer. Under markisene som henger, er det plassert vinduer på en rekke og hvor vinduene er tildekt av plakater og tre forskjellige «Coca-Cola»-reklamer. Dette ser ut til å en gang ha vært en kiosk, der man fikk varene man kjøpte ut fra en liten luke i veggen. Under vinduene er det spikret på en hvit plate som dekker hele lengden på bygningen. I nedre del av bygningen ser det ut til at huset står på påler, da plattingen eller trappen opp mot det som kan ha vært «serviceluken» er revet vekk. På taket av bygningen er det tilsynelatende plassert et stort rombeformet skilt som viser påskriften «PINSEKIRKA». Tilsynelatende fordi dette skiltet egentlig er tilhørende til bygningen bak restene av denne kiosken. Bildet har tre sjikt der forgrunnen består av snødekt asfalt, mellomgrunnen den forlatte kiosken, mens bakgrunnen består av murbygningen med dører i mørkt tremateriale og som er den egentlige pinsekirka. Bak denne bygningen er det en bakketopp med en nokså tett furuskog.



Figur 12 Pinsekirka

Til dette bildet skriver Johansen:

Dette er det eneste bildet jeg klarte å ta i Karasjok. Det var minst 30 kuldegrader da jeg gikk ut av bilen og fotograferte denne symbolske pølsebua. Jeg hadde faktisk ikke ventet at jeg skulle finne en slik moderne «kirke anno 2005» i Karasjok...⁴²

I teksten skriver Johansen at *Pinsekirka* var det eneste bildet han klarte å fotografere da han var på reise i Karasjok, uten å forklare noe mer utfyllende om begrunnelsen for dette.⁴³ Kanskje var det på grunn av kulden. Som han poengterer, var det i alle fall 30 kuldegrader den dagen han fotograferte det han på humoristisk vis kaller en «symbolsk pølsebu».⁴⁴ Den nedlagte pølsebua med Coca-Cola-reklamen enda hengende på veggene står i en slags kontrast til det store «pinsekirke»-skiltet på taket som på mange måter fastslår at pølser er byttet ut med bibelvers og bekjempelse av synd. Humor i teksten er også å spore da Johansen i siste setning oppgir at han ikke hadde forventet å finne en så «moderne kirke» i Karasjok. Hvis en skal trekke inn Barthes begreper for å se samspillet mellom tekst og bilde, vil jeg mene at billedteksten supplerer bildet med en fortelling om hvordan fotografen selv opplevde det kalde øyeblikket i Karasjok da han trykte på utløseren. Med denne fortellingen kan en si at teksten virker avløsende, men likevel fremhever Johansen også en tolkningsmulighet ved å skrive at dette faktisk er kirka og med dette kan en også forstå det som at teksten forankrer bildet.

Fotografiet av Pinsekirka i Karasjok vil jeg mene skiller seg ut fra flesteparten av landskap- og arkitekturfotografiene i Johansens fotobok. Med et snev av lettvent humor river man seg som betrakter litt vekk fra de andre bildene som innholdsmessig har et kraftigere budskap rettet mot et ønske om å bevare og dokumentere det døende kulturlandskap i nord.

2.3.2 Gjert Rognli – *Men fjellan e de samme*, 2013

Rognlis fotobok, *Men fjellan e de samme*, utgitt på forlaget ČálliidLágáduš, er laget i formatet 22x21.5 cm. Den består av 95 enkeltbilder fordelt på 125 sider totalt. Boken er et

⁴² Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 98.

⁴³ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 98.

⁴⁴ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 98.

samarbeidsprosjekt mellom multikunstneren Gjert, og hans bror Ludvig Rognli. Gjert er fotograf, mens Ludvig er forfatter av tekstene i boken. *Men fjellan e de samme* er også en del av et større prosjekt der Gjert Rognli i tillegg har produsert en utstilling og en film.⁴⁵ I denne fotoboken er tekstene som følger bildene lengre og mer innholdsrike enn det vi så hos Johansen. Men samtidig er hvert fotografi utstyrt med korte undertekster, begrenset til en linje eller to. De lengre tekstene kommer som små «stopp» underveis i boken og presenterer deler av den svært komplekse sjøsamiske og nordnorske historien fra etterkrigstiden og frem til i dag. Disse «stoppene» i boken er delt opp i små kapitler der historiefortellingen i teksten sammenstilles med bildene og viser resultatet av historien, gjerne med en setning som hører til enkeltfotografiene.

Innledningsvis i boken kommer det frem klart og tydelig hva som er bokens hensikt og hvilket formål det tjener. Forordet peker på den sjøsamiske kulturen i Nord-Troms og Finnmark og dens utvikling, eller avvikling om en vil, frem til i dag. Rognli peker tidlig på at «[...] utflytting, forfall av hus, fjøs, båter, naust og gjengrodd kulturlandskap og vandringsveier»⁴⁶ er et resultat av hvordan den Norske Stat gradvis har nedprioritert den sjøsamiske kystkulturen og bygd ned fiskeri- og landbruksnæring i landsdelen her nord.⁴⁷ Teksten går videre inn på hvordan boken ønsker å anskueliggjøre ulike sammensatte årsaker til at kyststrøkene i nord er blitt som de er blitt. Stikkord som går igjen her er fiskeri- og landbrukspolitikken, kvoter, oppdrettsnæring, utdanning og jobb.

Bildene som blir presentert i fotoboken undersøker fraflytting, forfallenhet og en nedbygging av den gamle tradisjonsrike nordnorske kystkulturen. Bildene viser, i likhet med Johansens fotografier, alt fra gjenstander, interiør, portretter, miljøer og arkitektur. Mange av gjenstandene som er fotografert kan minne om stilleben, og er ofte nærbilder av ulike ting som er funnet rundt om i forlatte hus eller nede i fjæra. Et eksempel er fotografiet *Komager*.

⁴⁵ Thomas Walgren, «Fant sin egen identitet gjennom kunsten,» *Framtid i nord*, 12.04.2015, <https://www.framtidinord.no/kultur/article10845950.ece>, (sett 18.05.21)

⁴⁶ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 8.

⁴⁷ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 8.

som er presentert omtrent i midten av boka.⁴⁸ Dette fotografiet kan gi assosiasjoner til Van Goghs maleri av slitte sko, men skoene som her blir satt i fokus er det tradisjonelle samiske fottøyet – komager. De gamle komagene er godt brukte og synes å fortelle en historie om sjøsamisk kultur – som har vært truet lenge, ikke minst som følge av fornorskingspolitikken som har vært hard i dette området. Teksten som står skrevet under fotografiet i boken forteller om holdningene til utenforstående, om den sjøsamiske befolkningen. Den samiske språkloven, som kom i 1992, utløste store uenigheter innad i befolkningen. Den daværende skolesjefen og tidligere ordføreren i Kåfjord uttalte som en reaksjon på denne språkloven, ifølge Rognli, at det luktet «komag-smurning» over hele kommunen.⁴⁹ Dette var også på den tiden samiske stedsnavn ble en del av skiltingen i tidligere samiske kommuner og som følge av de samiske skiltene ble det gjort opprør og hærverk, særlig på Kåfjord kommunes skilter. De som mente at det samiske ikke hørte hjemme i kommunen skjød skiltene og malte over de samiske navnene.⁵⁰

Et annet eksempel er fotografiet med tittelen *Er det derfor sjøsamene blir plastikksamer?*⁵¹ Det viser plastikklomster i en liten bukett plassert i en vase. Vasen med plastblomstene står i en vinduskarm med utsikt over en fjelltopp på andre siden av en fjord. Spørsmålet som blir stilt i tittelen spiller på begrepet «plastikksamer» som har blitt brukt om samer som gjennom generasjoner har mistet språk og kultur, men som likevel identifiserer seg som samiske. Her blir begrepet helt korrekt og kanskje også med en humoristisk undertone koblet opp mot kitschestetikk og plast – altså det som ofte blir betraktet som selve bildet på inautentisk imitasjonskultur.

⁴⁸ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 70. (Figur 13).

⁴⁹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 70. (Figur 13).

⁵⁰ Stav, Torill Ustad, «Utrolig at det finnes folk som er så primitive» *NRK*, 08.04.15, <https://www.framtidinord.no/kultur/article10845950.ece>, (sett 18.05.21)

⁵¹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 92. (Figur 14).

Menneskene i Rognlis fotografier er innbyggere i området i Nord-Troms hvor bildene er tatt, slik som fotografiet av en mann med navn Ballovarre.⁵² Fotografiet av den blide herremannen viser bare ansiktet hans, og minner om bilder man typisk ser i identifikasjonspapirer. Skuldrene går utenfor billedrammen og brystpartiet er kuttet bort i bildets nedre avgrensning. Det samme ser en i to andre portretter som er å finne i boken, av Eliva Hendriksen og Anna Olsen.⁵³ Bruken av fulle navn i undertitlene skaper et nærere forhold til menneskene som er avbildet. Felles for dem er ifølge Rognli at alle er døde.⁵⁴

Fotografiene av delvis ruinert arkitektur og miljø blir gitt i kontekst av Norges historie fra andre verdenskrig, da Nord-Troms og Finnmark ble tvangsevakuert og Tysklands tilbaketrekking resulterte i brent jords taktikk og rasing av massive områder. I etterkrigstiden og under gjenoppbyggingen av disse områdene, ble Nord-Troms og Finnmark gjort urett fra den norske stat i form av det ble gitt statlige lån til allerede eid eiendom.⁵⁵ Et eksempel på dette er den velkjente historien om «sjit helvedes kåken» som har fått en sentral plass i fotoboka.⁵⁶ Det velkjente brevet ble skrevet av Anton Sjøbakken under gjenreisninga av Nord-Norge, og virker som et godt bevis på urettferdighet Nord-Troms og Finnmark opplevde etter den andre verdenskrigen.

⁵² Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 19. (Figur 15).

⁵³ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 38. (Figur 16 og Figur 17).

⁵⁴ Gabrielsen, Roy William, *Gjert Rognli åpner sin utstilling «And the Mountains are the same»*, Video. 05.02.21. <https://youtu.be/iVD64eswT2s?t=73>

⁵⁵ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 84-85

⁵⁶ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 34-37.

Det er verd å legge merke til at forholdet mellom tekst og bilde i Gjert Rognlis fotobok er betydelig forskjellig fra hvordan Johansen legger det opp i sin bok. For som nevnt setter Rognli – gjennom brorens tekster – fotografiene inn i en konkret historisk kontekst.

Det første eksempelet på dette i Rognlis bok er et fotografi med tittelen *Å dæn sjarken din Edvard, ka gjer du med han, no som garnan for godt heng på hjell?*.⁵⁷ Oppslaget i boken er et fargefotografi i breddeformat. Fjæresteiner, tang og tare dekker omtrentlig halve billedflaten og utgjør forgrunnen. I midtgrunnen står det plassert eldre naust på en rekke, og et grønt lite hus er plassert litt lengre opp i terrenget. Naustene som står på rad og rekke er i forskjellige forfatninger. De to naustene som er plassert ytterst til venstre er i en gråfarge som minner om treverk som har begynt sin forråtnelsesprosess og fremstår nærmest som falleferdige. Naustet ytterst til venstre i billedflaten står så vidt oppreist da veggene er begynt å gi etter fra tyngden på taket. Naustet som står vegg i vegg er noe mer oppreist, men fremstår på materialet like nedslitt som det først nevnte. Av det tredje naustet er det bare gavlen og bølgeblikktaket igjen. Her har veggene gitt etter og falt sammen. Det fjerde og siste naustet i bildet er tilsynelatende i betydelig bedre stand enn de foregående og ser ut til at det enda tåler både vær og vind en stund til. Det lille grønne huset, som står litt bak naustene, ser tomt og forlatt ut. Man kan se gjennom det mørke vinduet, og ut på den andre siden – til den grønne og gjengrodde skogen som utgjør fotografiets bakgrunn.

⁵⁷ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 15. (Figur 18).



Figur 18 "Å dæn sjarken din Edvard, ka gjer du med han, no når garnan for godt heng på hjell?"

I denne delen av boka handler det tekstlige om hvordan gjenreisninga av Nord-Troms og Finnmark foregikk i etterkrigstida, men også hvordan langtidseffektene av ulike politiske valg har påvirket næringa i disse områdene fram til i dag. Her skrives det blant annet om hvordan fiskeoppdrett og kvoteringer har lagt en hel landsdels primærnæring i grus.⁵⁸

Tittelen lyder: *Å dæn sjarken din Edvard, ka gjer du med han, no når garnan for godt heng på hjell.*⁵⁹ Det første en legger merke til er at teksten er skrevet på dialekt. Dette fanger opp en del av den nordnorske kulturen og fotografiet av naustene tilegnes et mer autentisk bakteppe.

Tekstlinjen spiller på den velkjente nordnorske visesangen *Kor e hammaren, Edvard?*

Visesangen som er skrevet av Jahn-Arill Skogholt og melodien skrevet av Jack Berntsen.

Teksten er skrevet som et spørsmål til Edvard om hva han skal finne på nå som han ikke

⁵⁸ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 8 og 14.

⁵⁹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 15. (Figur 18).

lengre bruker fiskegarnene sine. Man kan tenke seg at Edvard er en av de siste som driver med fjordfiske, men som har måtte avslutte arbeidet sitt på grunn av kvoteringen i bygda. Teksten gir også en slags illusjon om at man som betrakter er til stede i situasjonen og er ute og spaserer en tur nede langs fjæresteinene da man ser Edvard henger garnet for siste gang på hjell. Kanskje bodde Edvard i det lille grønne huset ovenfor naustene.

Symbolikken i de nedslitte naustene og huset vitner om noe som en gang har vært, men som ikke lengre er. Teksten styrer betrakteren inn på noe man ikke ser i bildet, men som likevel snakker med bildet. Dialekten og arkitekturen vitner om en tydelig nordnorsk karakter som igjen er forbundet med det nordnorske og sjøsamiske landskapet. Hvis en skal trekke inn og bruke Barthes begrepspar som et verktøy i samhandlingen mellom tekst og bilde, kan en si at teksten forankrer bildet ved at den skiller ut en av flere mulige tolkninger til bildet. Samtidig er det et nivå ved teksten som også virker avløsende i forhold til bildet fordi det også tilfører også noe nytt i fotografiets betydning. Teksten trekker inn og knytter en bestemt person til naustene som er i ferd med å kollapse nede i fjæresteinene.

Det andre eksempelet jeg vil trekke frem fra *Men fjellan e de samme* er fotografiet *Et gjenreisningsfjøs i forfall*.⁶⁰ Fotografiet er et fargefotografi i breddeformat. Det viser et rødmalt forfallent fjøs som står alene blant gjengrodd ugress. Fjøsset dekker mesteparten av billedflaten slik at man ikke får noe inntrykk av hvordan miljøet ser ut i nærområdet. Brennesler står i en tett skog foran inngangspartiet. Mellomgrunnen viser det falleferdige fjøsset, samt tremateriale og en stige som ligger henslengt ytterst i venstre billedkant. I bakgrunnen kan man så vidt skimte fjellene gjennom den tykke tåken som omkranser hele området.

På hver side av inngangsdøren er det plassert to vinduer med sprosser som deler vindusflaten i fire. Døren inn til fjøsset og vinduet til venstre for inngangspartiet er omgitt av grå betongvegg, mens de resterende delene av bygningen har rødmalt panel som i første etasje er liggende og i andre etasje stående. Etasjebesimsen markerer etasjene i bygningen. Taktekket er så tynnslitt slik at takkonstruksjonen er kommet til syne mellom luftboblene som har oppstått. Ytterst på høyre side av taket har vær og vind utrettet skade som gjør at det er åpent

⁶⁰ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 26. (Figur 19).

rett inn til fjøset. Både vegger og tak bærer betydelig preg etter den lange tiden som er gått siden sist det fikk oppmerksomhet av eieren. Taket er skjevt, og veggene er tilsynelatende i ferd med å gi etter for takkonstruksjonen.



Figur 19 Et gjenreisningsfjøs i forfall.

Teksten, som presenteres noen sider før fotografiet, setter bildet inn i en kontekst som handler om gjenoppbygningen av Nord-Norge etter krigen. Teksten går også inngående inn på hvordan mennesker som fikk brent sin eiendom og eiendeler følte og opplevde det på ulikt vis. Noen var glade for å kunne starte på nytt. Andre var på sin side fra seg av sorg over å ha mistet minner fra slektninger, samt tapet av kulturminneverdien i samfunnet som var. Ludvig Rognli, som har skrevet tekstene i boken, beskriver videre hvordan gjenoppreisningsprosjektet i nord ble preget av billige løsninger og mangel på erstatning, som igjen gjorde det vanskeligere å fortsette sitt virke i de yrkene som var etablert før krigen. Disse forholdene har alle vært med å forårsake det man ser av forfall og raserte kulturlandskap i Nord-Norge. Bildet blir altså gjennom teksten satt inn i en kontekst som omhandler etterkrigstiden og frem til i dag. Fjøsen, slik den står i dag, er en konsekvens av hvordan staten den gang satt i gang gjenoppbygninga av en landsdel som var totalt rasert.

Den presise tittelen *Et gjenreisningsfjøs i forfall* underbygger i stor grad denne tematikken. Mange av bygningene som ble gjenreist etter krigen i Nord-Norge var bygget av materialer som var igjen etter krigen var over. Fjøset som er avbildet står igjen som et vitne om hvordan gjenreisningen ble foretatt. En kan tydelig se at fjøset er «lappet» sammen, kanskje av restene etter brakker som tyskerne hadde latt stå igjen eller gjenbruk av brukbare materialer av det som var igjen av ruinene. Tittelteksten kan med Barthes' begreper sees på som både forankrende og avløsende. Forankrende på den måten at teksten samsvarer med det som er avbildet, men også avløsende ved at den tilfører en tolkning som ikke hadde vært til stede uten denne tittelen.

Det tredje fotografieksempelet jeg vil trekke fram fra Rognlis bok har tittelen *Et vitnesbyrd om familiens slit*.⁶¹ Fotografiet er et fargefotografi i breddeformat og dekker omtrentlig litt over halvparten av siden i fotoboken. Fotografiet har tre sjikt. Forgrunnen, som består av et tre som kommer inn i bildet fra høyre billedkant og forsvinner ut av den øvre billedkanten. Det tørre og visne gresset og de tre store steinene som muligens har ramlet ned fra fjellsiden utgjør også en del av fotografiets forgrunn. Mellomgrunnen består av muren og portåpningen og trærne som så vidt stikker opp over muren. Bakgrunnen dannes av fjorden og fjellene som forsvinner ut i det fjerne.

I sentrum av bildet står det en portåpning som er laget av trestokker. Trestokkene er laget med to stående stokker i endene og seks liggende og festet, samt en stokk som går skrått fra venstre, øvre hjørne og ned til nedre høyre hjørne. Porten er lukket igjen og holdes slik med hjelp av det som ser ut som et tau som er festet til steinene som dekker hver sin side av åpningen. Disse steinene er plassert som en mur som forsvinner ut i både høyre og venstre billedkant. Fotografiet er tatt i det som ser ut til å være oppe i en skråning ved et fjell. Muren følger tilsynelatende denne skråningen ned mot havet, som en kan bemerke på høyre side av fotografiet, og opp fjellsiden som forsvinner øverst i venstre billedkant. Fotografiet er tatt på en slik måte at en kan se over havet og over på andre siden av fjorden. Der kan en så vidt skimte bebyggelse helt nede ved sjøen, mens fjellsiden på øversiden stadig blir mer og mer snødekt. Himmelen er delvis skydekt med blå himmel.

⁶¹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 48. (Figur 20).



Figur 20 Et vitnesbyrd om familiens slit.

I dette eksempelet er fotografiet kontekstualisert gjennom et kapittel om «Gården og heimen».⁶² Rognli skriver en historisk kontekst om hvordan den sjøsamiske gårdsdriften har blitt gjennomført opp gjennom historien. Dette handler også om hvordan kvinner hadde ansvar for husene og gården, mens mannens oppgave var å drive fiske. Tittelen *Et vitnesbyrd om familiens slit*, gir fotografiet en tydelig meningsforankring. Steinene som er satt sammen til en tykk mur er ikke havnet der gjennom naturkrefter, men gir et tydelig bilde på at det er menneskeskapt. Teksten forteller en historie om slitet som måtte til for å overleve; om håndverket som ligger til grunn for å sette opp muren, slik at dyrene ikke skulle stikke av; og om kunnskapen som ligger til grunn for og som sier noe om den sjøsamiske kulturhistorien. Det mektige landskapet med de høye snøkleddede fjelltoppene vekker også assosiasjoner til det tette båndet mellom det samiske og naturforståelsen. Avløsningen på sin side er også til stede

⁶² Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 44.

når teksten tilfører noe man ikke umiddelbart ser i fotografiet, og med dette tilfører nye tolkningsmuligheter.

Det fjerde og siste eksempelet mitt fra Rognlis fotobok er fotografiet *Stemningsbilde. Forlatt*.⁶³ Fotografiet er et fargefotografi i breddeformat. I sentrum av billedflaten står et ensomt og forlatt hus blant skog og fjell. Det lille huset med det lille tilbygget står med møneretningen mot betrakter. Kledningen på huset er delvis falt av, og en kan tydelig se spor av nedbrytning på materialet fra naturens side. Omtrent på midten av husveggen som står mot betrakter er det en rektangulær åpning i veggen, der det kanskje en gang har vært et vindu. Ved siden av huset, på høyre side er det plassert et gjerde bygd av trestokker. Dette gjerde står ikke oppreist, men har falt sammen og ligger som en haug med trestokker i terrenget.

I forgrunnen ligger det henslengt noe som kan se ut som en del av en gammel komfyr. Denne ligger på en tue med vissent gress og mose. Midtgrunnen viser huset og omgivelsene rett bak huset. Umiddelbart bak ligger en lavtliggende fjellvegg og noen få trær som står enslig til. Disse elementene, som skaper omgivelsene rundt dette huset, ser ut til å skjerme bygningen fra vær og vind. I bakgrunnen ser man et massivt fjell hvor en tydelig kan se hvor skogen, kledd i høstfarger, slutter. Over tregrensa er fjellet delvis tildekket av snø. Himmelen er tildekket med lavtliggende skyer som skaper et slør over landskapet i bakgrunnen.

⁶³ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 84. (Figur 21).



Figur 21 Stemningsbilde. Forlatt.

Stemningsbilde. Forlatt. lyder tittelen på bildet. Teksten har en tydelig melankolsk undertone og står også frem i boken som nettopp et stemningsbilde. Fotografiet og teksten samspiller på en måte som samsvarer med inntrykket man får av fotoboken som en helhet, og sier noe om det forlatte kulturlandskapet man finner i Nord-Norge. Igjen vil jeg karakterisere forholdet mellom tekst og bilde som både forankrende og avløsende. På et nivå er den forankrende, fordi teksten forankrer billedmeningen da den fastslår at det er et stemningsbilde av et landskap som er forlatt. Det avløsende nivået ved teksten, knyttes til det som ikke er konkret å finne i fotografiet. Med dette mener jeg at teksten også på et vis forteller noe som ikke finnes i bildet.

2.4 Oppsummering

Kapitlets formål har vært å gi en beskrivelse av de to fotobøkene jeg har valgt å konsentrere meg om i denne avhandlingen, samt synliggjøre forskjeller og likheter mellom dem.

Tematikken i begge bøkene har noen likhetstrekk ved seg. Begge to behandler temaer som fraflytting, kulturelt forfall og sentraliseringsproblematikken. Begge fotografierer miljøer i

forfall, og mennesker som bærer med seg en historie knyttet til stedene og landskapene. Samlet sett snakker fotografene om en hel landsdel, Nord-Norge, og kulturen som finnes der. Begge bøkene bidrar til å definere stedet gjennom fotografiet. Stedstilknytningen står sterkt, og blir i neste ledd også en dokumentasjon av tid. De synliggjør en tid som ikke finnes lengre – og restene av en tapt kultur.

Men der Johansen besøker flere bygder og steder rundt om i Nord-Norge – som han har mer eller mindre personlig tilknytning til, har Gjert Rognli utelukkende konsentrert seg om stedet hvor han selv vokste opp, og som han har et nært og varmt forhold til. De to bøkene skiller seg også fra hverandre gjennom layout og formgivning. Layouten i Rognlis bok fordeler tekst og bilde på en mer dynamisk måte enn det Johansens strenge oppsett gjør. Dessuten er forholdet mellom tekst og bilde forskjellige i de to bøkene. I boken *Så lenge det vara* skriver Johansen egne tekster til sine fotografier: humoristiske kommentarer, anekdoter, poetiske og fantasirike fabuleringer som i stor grad virker inn på hvordan en leser fotoboken, og bildene. Rognli, derimot, har engasjert sin egen bror som tekstforfatter. I Rognlis bok får man en både fakta- og erfaringsnær innføring i hvordan de sjøsamiske områdene i Nord-Troms har utviklet seg fra krigen og frem til i dag. Dette skildres gjennom lokalt forankret krigshistorie, politiske beslutninger og konsekvensene av disse beslutningene. Disse tekstene setter de ulike fotografiene i en kontekst, sammen med de kortere tekstene som hører til konkrete bilder.

Det Johansen og Rognlis fotobøker også har til felles er at de overskrider landskapssjangeren. De framviser ikke rene landskaper, men miljøer, arkitektur, mennesker og ting som har vært, eller er spor etter. Slik sett nærmer de to fotografene seg, i disse fotobøkene, dokumentarsjangeren, og dette er noe jeg vil diskutere nærmere i neste kapittel.

3 Rognli og Johansen – som dokumentarfotografer

3.1 Innledning

I dette kapitlet skal jeg ta et steg videre i sammenligningen mellom Johansens og Rognlis fotobøker ved å diskutere dem som dokumentarfotografiske prosjekter. Det vil nærmere bestemt innebære at jeg ser fotobøkene i lys av den nyere diskusjon om dokumentarsjangeren. Jeg vil innledningsvis redegjøre for – og gi en kort beskrivelse av – dokumentarfotografiet som tradisjon for å etablere en forståelse av situasjonen innenfor dokumentasjonsfeltet i dag. Videre skal jeg undersøke de to fotobøkene i lys av dokumentarfotografiet og nyere tenking innen fototeori. Formålet med dette kapitlet er å gripe hvordan Rune Johansen og Gjert Rognli jobber innenfor den samme fotografiske tradisjonen, men likevel utfolder sjangeren på hver sin måte.

3.2 Kort historiografi av dokumentarfotografiet

Begrepet dokumentarfotografi har blitt forsøkt definert på flere vis. En av de mange definisjonene av begrepet finner en i boken *Photography: A Critical Introduction* skrevet av forfatteren Liz Wells. Hun mener en må se på dokumentarfotografiet som en fotografisk tradisjon som inkluderer ulike aspekter som historie, journalisme, kunst og sosiologi.⁶⁴ Historisk sett har sjangeren røtter helt tilbake til slutten av 1800-tallet. I denne perioden ble fotografiet gjerne benyttet som verktøy, blant annet til å dokumentere koloniale landbesettelser og som dokumentasjon i etnografiske studier og naturvitenskapelig forskning.⁶⁵ I kolonialiseringens tidsalder ble fotografiet også benyttet for å dokumentere kultur, landskap og arkitektur for et publikum som før globaliseringens tid ikke hadde muligheter til å reise for å oppleve de ukjente landene med egne øyne.

Gjennom 1900-tallets første halvdel ble fotografiet brukt i en rekke prosjekter som rettet søkelys på å dokumentere sosiale forhold. Et av de første prosjektene av dette slaget var Jacob

⁶⁴ Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. 4. utgave. London: Routledge, 2009. s. 69.

⁶⁵ *Grove Art Online*, «Documentary photography». av Terri Weissman, 14.03.2021.

doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2229236, (Sett 18.05.21)

Riis' dokumentasjon av fattige immigrant-miljøer i New York.⁶⁶ Videre ble det under den store depresjonen i USA gjort et stortilt arbeid med å dokumentere levevilkårene på landsbygda og gårdsbrukene – som grunnlag for det politiske arbeidet med å gjenoppbygge økonomien. Dette statlige prosjektet gikk under tittelen FSA (Farm Security Administration) – og engasjerte en hel rekke fotografer som i ettertid er blitt store navn, deriblant Dorothea Lange og Walker Evans.⁶⁷ Langes mest kjente fotografi i dette prosjektet er *Migrant Mother* fra 1936.⁶⁸ Et annet ikonisk eksempel på dokumentarfotografi under depresjonsperioden er Evans' portrett av Allie May Burroughs, også fra 1936.⁶⁹

Ved å ta et sprang i tid og rom, kan en slå fast at sjangeren har utviklet seg og tatt nye former i vår egen tid. I en artikkel fra 2013 diskuterer for eksempel Sigrid Lien og Christine Hansen tilstanden innenfor det nordiske samtidsdokumentarfotografiet.⁷⁰ Med henvisning til den amerikanske fototeoretikeren Abigail Solomon-Godeau diskuterer de innledningsvis spørsmålet om hva som kjennetegner sjangeren. De slår fast at dokumentarfotografiet er en sjanger som hevder å være virkelighetsnær gjennom sin indeksikalske karakter. Men siden indeksikalitet i realiteten er noe som kjennetegner alle typer og former for fotografi, vil de heller, som Solomon-Godeau, diskutere hvorfor noen fotografier påberoper seg å være mer «sanne» enn andre. Siden forståelsen av sannhet alltid vil være avhengig av hvem som snakker – argumenterer de for å heller stille spørsmål til dokumentarsjangeren – om hvem som snakker, hvordan de snakker og hvorfor.⁷¹

⁶⁶ *Store norske leksikon*, «Jacob Riis,» av Orm Øverland, 18.05.21. https://snl.no/Jacob_Riis

⁶⁷ Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. 4. utgave. London: Routledge, 2009. s. 97.

⁶⁸ Grove Art Online, «Lange, Dorothea». 29.04.2021.

doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T049131, (Sett 18.05.21)

⁶⁹ Grove Art Online, «Evans, Walker». 29.04.2021.

doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T027081, (Sett 18.05.21)

⁷⁰ Lien, Sigrid og Hansen, Christine. «Nordic Documentary Photography: Pictorial Practices in Transition». *Objektiv*, nr. 7, 2013.17-24.

⁷¹ Lien, Sigrid og Hansen, Christine. «Nordic Documentary Photography: Pictorial Practices in Transition». *Objektiv*, nr. 7, 2013. s.18.

3.3 Dokumentarfotografiets hvem, hvordan og hvorfor

For meg handler disse spørsmålene om identitet, noe jeg vil utdype nærmere i det følgende. Identitetsproblematikken er for eksempel tydelig framme allerede i innledningen i Johansen fotobok *Så lenge det vara*. Johansens stemme i teksten er en klar manifestasjon av forfatterens sterke tilknytning til Nord-Norge og den nordnorske kulturen. Johansen har et ønske om å dokumentere fotografisk, så vel som et ønske om å fortelle noe gjennom kommentarene til disse fotografiene. Han vil formidle hvordan stedene, menneskene, miljøene, arkitekturen og gjenstandene han fotograferer alle har en historie – og opererer som en «storyteller» gjennom hele boken. Gjennom denne rollen som storyteller skriver han også i en tendens som har preget dokumentarfotografiet gjennom de seneste tjue årene.

På samme måte er identitet og tilhørighet også helt grunnleggende for Rognlis prosjekt *Men fjellan e de samme*. Sammen med sin bror inntar også han rollen som en storyteller. Fokuset deres er å formidle dokumentasjonen av den sjøsamiske kulturen og dens historie fra et sjøsamisk perspektiv. Som nevnt tar historiefortellingen deres form ved at Ludvig Rognli «tar seg av» lokalhistorie og politikk gjennom tekstene, mens fotografiene til Gjert Rognli etablerer den dokumentarisk-poetiske siden av fortellingen. Slik blir helheten av fotoboka til en sammensetting av politikk og personlig fortelling om et sted de begge har et varmt og nært forhold til. Det sjøsamiske perspektivet retter et nøye søkelys på hvilke utfordringer denne kulturen har stått – og fortsatt står – ovenfor, samtidig som Gjert Rognli trekker egne erfaringer og fortellinger inn i fotografiene.⁷²

Det som altså fremstår som et slående fellestrekk ved Johansen og Rognlis dokumentarprosjekter er nettopp disse identitetsbaserte tilknytningene til stedene og miljøene de fotograferer – samt viljen til å fortelle. For å sette disse trekkene inn i et større perspektiv vil jeg diskutere dem i relasjon til det den danske fothistorikeren Mette Sandbye skriver om utviklingen i det hun kaller «det nye dokumentarfotografiet».⁷³ I artikkelen «New Mixtures» introduserer hun begrepet *new mixtures* for å karakterisere denne nye vendingen nærmere. Dette begrepet bygger på iakttagelser av arbeidene til en rekke fotografer og kunstnere som arbeider innenfor sjangeren. Hun argumenterer slik for at dokumentarfotografiet har tatt en vending som beveger seg inn i en miks av ulike fotosjangere som krysser kunstfotografi og

⁷² Personlig kommunikasjon i e-post med Gjert Rognli, 20.04.2021.

⁷³ Sandbye, Mette. «New Mixtures.» *Photographies* 11, no. 2-3 (2018): 267-87.

dokumentarfotografi på en ny måte.⁷⁴ Kombinasjonen av disse sjangrene og retningene innen fotografi åpner opp for å belyse og dokumentere politiske problemstillinger sammenstilt med personlige fortellinger.⁷⁵ I Sandbyes artikkel er det spesielt to fotografer som hun undersøker og setter som eksempel for dette «nye dokumentarfotografiet». Den danske fotografen Tina Enghoffs prosjekt *Migrant Documents*, hvor hun følger ulovlige afrikanske asylsøkere i København, og den dansk-svenske fotografen Kent Klichs tre fotobøker som tematiserer Gaza og konflikten med Israel.

Jeg gjenkjenner disse trekkene Sandbye omtaler som «new mixtures» i Rognlis fotoprojekt – som jo nettopp belyser vanskelige temaer knyttet til hans hjemsted og den sjøsamiske kulturen der. Brødreparet bruker, som jeg har vist, tekst og bilde til å tematisere politiske problemstillinger knyttet til krig, fiske og landbruk, språk, klima og miljø. Det er et dokumentarprosjekt – men samtidig også et poetisk kunstverk som taler gjennom et personlig språk. Selv sier Rognli at prosjektet er et prosjekt som for han omhandler det å dokumentere en fortid og en nåtid, men samtidig fortelle sin egen historie fra det området og de stedene han er oppvokst på.⁷⁶ Dette kjennetegner også Rune Johansens fotobok – selv om den kanskje ikke er så politisk eksplisitt som Rognlis verk. Johansens bok er imidlertid også en fin miks av visuell poesi blandet med en del humor. Ifølge Johansen selv har han hentet inspirasjon fra humoren og fortellingene han selv opplevde som liten da han hørte historier fra den eldre generasjonen. Den nordnorske fortellertradisjonen, sier Johansen, var mye av grunnen til at han begynte med fortellingene til bildene, som er fylt med humor og selvironi, men også mye alvor.⁷⁷

Sandbye viser for øvrig også til et annet trekk i denne nyere retningen innenfor dokumentarsjangeren, nemlig at fotografiet ofte inngår som en del av mer omfattende multimediale prosjekter. Dette ser jeg også eksemplifisert hos Rognli. For hans fotobok inngår som del av et større konsept – som i tillegg til selve boka består av en utstilling og en kortfilm. Utstillingen var sammensatt og viste bilder fra boka i tillegg til filmen og boken som fysisk objekt. Filmene, som har samme tittel som boka, har en lengde på 5 minutter og 49

⁷⁴ Sandbye, Mette. «New Mixtures.» *Photographies* 11, no. 2-3 (2018): 267-87. s. 267.

⁷⁵ Sandbye, Mette. «New Mixtures.» *Photographies* 11, no. 2-3 (2018): 267-87. s. 268.

⁷⁶ Personlig kommunikasjon i e-post med Gjert Rognli, 05.05.2021.

⁷⁷ Personlig kommunikasjon i telefonsamtale med Rune Johansen, 16.04.2021.

sekunder og fungerer som et «slideshow» med fotografiene fra boka.⁷⁸ Musikken som spilles i bakgrunnen, er melankolsk, nesten litt dystert av karakter, og setter en tydelig stemning gjennom hele videoens lengde. Gjert Rognli står selv som fortellerstemmen, som er på engelsk. Stemmen har en alvorlig tone, og retter et kritisk blikk på behandlingen den sjøsamiske befolkningen har fått av den norske staten. Filmen oppleves, på lik linje med fotoboka, som en sterk fortelling om den urettferdige behandlingen landsdelen og den sjøsamiske kulturen har blitt utsatt for gjennom etterkrigstiden og frem til i dag.

Dette prosjektet skiller seg for øvrig bemerkelsesverdig ut fra mesteparten av Gjert Rognlis kunstneriske virke. For i mange av prosjektene hans oppleves fotografiene som mer iscenesettende, som for eksempel bildet *Emotional Landscape*. Fotografiet viser en naken mann som er Rognli selv, liggende mellom to anordninger av trestokker som minner om slike trestokker som holder oppe en lavvo. Fotografiet er satt til et snødekt fjell eller en vidde som ligger øde til, uten spor av menneskelig aktivitet. Bildet er tatt i Kåfjord, i Nord-Troms i likhet med alle bildene i fotoboka.⁷⁹ For meg handler dette bildet, i likhet med *Men fjellan e de samme*, om tilhørighet og identitet til det nordnorske landskapet og kunstnerens tilknytning til sjøsamisk identitet. Grunnen til at Rognli ikke jobbet iscenesettende i *Men fjellan e de samme* er, ifølge han selv, at boken, filmen og utstillingen var et helt annet type prosjekt enn det han vanligvis jobber med, og at han derfor fant det nødvendig å ha en annen tilnærming til det han fotograferte.⁸⁰ Han understreker også dette ved å slå fast at «[...] i prosjektet lå det ikke en undertekst eller rom for tolkninger bl.a. surrealistisk eller spiritualitet ståsted som ofte er med som tema i andre prosjekter» - slik som fotografiet *Emotional Landscape* er et eksempel på.⁸¹ Rognli hevder slik at hans primære fokus i *Men fjellan e de samme* var å belyse historien og se den gjennom et tidsperspektiv.⁸²

I artikkelen «The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design» tar Melissa Miles i bruk begrepet *konseptuelt dokumentarfotografi* for å kaste lys over den senere

⁷⁸ Rognli, «Várit leat seammát – And the mountains are the same – Men fjellan e de samme.». Film.

⁷⁹ Måsø og Pulk, «Ramlet på hav etter losseuhell».

⁸⁰ Personlig kommunikasjon i e-post med Gjert Rognli, 05.05.2021

⁸¹ Personlig kommunikasjon i e-post med Gjert Rognli, 05.05.2021

⁸² Personlig kommunikasjon i e-post med Gjert Rognli, 05.05.2021

utviklingen innenfor dokumentar- og fotoboksjangeren.⁸³ Dette begrepet, skriver Miles, refererer til en slags distansert og analytisk tilnærming til det å dokumentere gjennom det fotografiske mediet. I motsetning til det tidligere dokumentarfotografiet, som ofte søkte store begivenheter i verden, søker det konseptuelle dokumentarfotografiet til hverdagslige situasjoner, hjembyer og gatemiljøer.⁸⁴ Miles viser også hvordan repetisjoner, serier og katalogisering står sentralt i det konseptuelle dokumentarfotografiet, og at en kan se de samme tendensene hos flere samtidskunstnere som arbeider med fotobøker i samtida. Eksemplene hun viser til i sin tekst er blant annet fotografene Frank Breuer, Paul Shambroom og Mathieu Pernot.⁸⁵ Miles bruker også sin egen tekst til å utforske hvilke muligheter og begrensninger fotobøker innehar, da hun ser på det som steder for utstilling av samtidskunsten.

Også disse aspektene ved «det nye» dokumentarfotografiet er noe som jeg gjennom dette kapitlet har påvist hos både Rognli og Johansen. Begge utforsker tema – og har et større søkelys på fenomener – som hører sammen i deres egen kultur og hverdagslivet der.

Rognli og Johansen arbeider med dokumentarfotografiet på ulike vis i de to fotobøkene. Johansen beskriver selv at han, i arbeid med *Så lenge det vara*, satte seg i bilen og kjørte rundt i Nord-Norge på leting etter motiver å fotografere. Motivene han valgte ut dukket opp for han langs veien, og han bevegde seg sjeldent langt fra bilen da han skulle ta sine eksponeringer.⁸⁶ Denne måten å arbeide dokumentarisk på kan en se fellestrekk til fotoserien som ble stilt ut ved Henie Onstad Kunstsenter i 1987. I denne serien ved navn *Norsk Landskap 1987* arbeidet de involverte fotografene innenfor rammene av et konseptuelt prosjekt. Fotografene Johan Sandborg, Siggen Stinessen, Jens Hauge og Per Berntsen arbeidet sammen om å fotografere norske landskap, og målet var å vise frem noe annet enn det en kan kalle for «postkort-Norge». Arbeidsmetoden til fotografene i denne serien av fotografier var

⁸³ Miles, Melissa. "The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design." *Photographies* 3, no. 1 (2010): 49:68.

⁸⁴ Miles, Melissa. "The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design." *Photographies* 3, no. 1 (2010): 49:68 s. 57-58.

⁸⁵ Miles, Melissa. "The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design." *Photographies* 3, no. 1 (2010): 49:68 s. 49.

⁸⁶ Personlig kommunikasjon i telefonsamtale med Rune Johansen, 16.04.2021.

nærmere bestemt slik at de reiste rundt og besøkte steder i Norge gjennom en 18 dagers lang kjøretur i en folkevognsbuss.⁸⁷

Gjennom denne «on the road» tilnærmingen, hvor en setter seg i bilen og leter etter motiver, bar prosjektet til Sandborg, Stinessen, Hauge og Berntsen også med seg referanser til Robert Franks dokumentariske fotobok *The Americans* fra 1950-tallet. Frank, som på slutten av 1940-tallet migrerte fra Sveits til USA, reiste rundt i USA og fotograferte et landskap som han opplevde seg som fremmedgjort til.⁸⁸ En slik distansert, nesten fremmedgjort holdning forsøkte også fotograf-teamet bak *Norsk Landskap 1987* å betrakte det norske landskapet. Med et nøkternt blikk – som søkte å unngå å idyllisere eller harmonisere landskapet. Der Robert Franks serie hadde amerikanske biler og flagg som gjennomgående motivelementer, viste Sandborg, Hauge, Stinessen og Berntsen veigrøfter, horisontløse utsyn og kraftledninger som skar gjennom terrenget for å nevne noen eksempler.

Selv om Johansens fotobok har et visst «on the road» preg over seg – har de to nordnorske fotografene likevel et helt annet konseptuelt og estetisk ståsted enn Frank og de norske landskapsfotografene bak *Norske Landskap 1987*. De inntar ikke noen fremmedgjort eller distansert holdning i forhold til stedene, landskapene, menneskene og miljøene de fotograferer. Snarere tvert imot. De legger ikke skjul på at de selv er en del av denne kulturen – og i stedet for å dokumentere med distanse, forsøker de å framvise den med varme, nærhet og humor. De inntar rollen som nordnorske visuelle fortellere – og skygger ikke unna fargesterke, absurde – og rørende aspekter ved det de observerer gjennom kameraet. Fotografiene utstråler ikke en kjølig distanse – men varme, empati og ikke så lite melankoli. For begge gir, på hvert sitt vis, uttrykk for at den kulturen de viser fram gjennom sine fotografier er noe som er truet, og i ferd med å forsvinne.

⁸⁷ Hansen, Christine, *A Trip through the Ordinary Norwegian Landscape : Perspectives on Photography's Role in Contemporary Art*, Universitetet i Bergen, 2012, 350. s. 11.

⁸⁸ Grove Art Online, «Frank, Robert». 06.05.2021.

<https://doi.org/10.1093/gao/9781884456054.article.T029714>, (sett 18.05.21)

3.4 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg forsøkt å se de to fotobøkene i lys av den nyere diskusjon som omhandler dokumentarsjangeren. Jeg har inndratt nyere litteratur som viser hvordan det såkalte nye dokumentarfotografiet har beveget seg inn i baner som ikke lenger er like «streng» dokumentarisk, men som heller åpner opp for å blande inn personlige erfaringer og fortellinger med for eksempel politikk. Det dokumentariske beveger seg også i et krysningsfelt mellom kunst og dokumentasjon. Videre inngår det nyere dokumentarfotografiet ofte i større multimediale og konseptuelle prosjekter. Både Johansen og Rognli arbeider på en måte som gjør at de kan plasseres innenfor kategorien nytt dokumentarfotografi, men på hver sin måte. Johansen besøker steder ved å sette seg i bilen for å utforske ulike sider av den nordnorske kulturen. Rognli holder seg til sitt hjemsted og utforsker stedet som han har en sterk tilknytning til. Begge fotografene går inn i en fortellerrolle og snakker ut fra personlige opplevelser. Rognli er langt mer politisk eksplisitt enn Johansen – og arbeider i større grad på tvers av ulike typer medium i sin dokumentariske tilnærming, men Johansen tar på sin side i større grad bruk humor som virkemiddel i sitt dokumentarfotografiske prosjekt.

4 Sted

4.1 Innledning

Som vi har sett, er altså den nye formen for dokumentarfotografi som Johansen og Rognli står som eksponenter for, sterkt knyttet til stedet og stedenes identitet. Det en kan definere som det «klassiske» dokumentarfotografiet tar på en måte også for seg dette, men etter min mening på en helt annen måte. Som jeg beskrev i forrige avsnitt reiser ikke Johansen og Rognli rundt for å dokumentere ukjente steder og mennesker, men virker å være mer opptatt av å oppsøke og utforske egne steder med en kultur de kjenner seg igjen i og har en tydelig relasjon til. Denne tilknytningen til hjemstedet er en side ved deres fotografi som jeg vil undersøke nærmere i dette kapitlet: Hva er det å være tilknyttet et sted og hvordan blir stedet definert gjennom de to fotobøkene denne oppgaven dreier seg om?

For å svare på dette vil jeg innledningsvis gjøre rede for hva et sted er, eller hva et sted kan være. Her vil jeg støtte meg til den norske filosofen Anniken Greve som nettopp har arbeidet med spørsmål om hva et sted er – og hvordan et sted blir et sted. Videre skal jeg diskutere denne stedsforståelsen i lys av Johansen og Rognlis fotografier. Deretter vil jeg trekke inn begreper som knytter seg til stedsbegrepet.

4.2 Anniken Greves definisjon av sted og identitet

Slik jeg forstår Anniken Greves artikkel om sted, er et sted, på et grunnleggende nivå, skapt i samspill mellom naturen og det menneskeskapte.⁸⁹ Stedet er et avgrenset område som kommer til syne gjennom kvaliteter mennesket ser på disse stedene. Disse kvalitetene mennesket ser er kvaliteter som oppfyller et behov og er essensielle for å kunne bosette seg og leve, og kvalitetene er forankret i den fysiske omverden og stedets utforming, som for eksempel at det finnes tilgang på drikkevann, fisk i sjøen eller fruktbar jord til å dyrke mat.⁹⁰

⁸⁹ Greve, Anniken, «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 26-27.

⁹⁰ Greve, Anniken, «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 25.

Det er slike behov som oppfylles, slik at vi bosetter oss der. Det er altså det menneskelige blikket som definerer stedet som et sted.⁹¹ Med andre ord kan en si at stedet blir et sted når mennesket definerer det som et sted.

Videre skriver Greve om stedets identitet, og hva det innebærer å tilskrive stedet en egen identitet. Stedets identitet er noe som er unikt til det bestemte stedet, og ikke kan byttes ut med ethvert annet sted. Det som er unikt ved ethvert sted er individene som bor og lever her, og historien som blir til gjennom disse menneskene. Den dagligdagse historien som gjentar seg gjennom dagliglivet vitner om stedets egen identitet. Denne ideen eksemplifiserer hun gjennom å forklare de små historiske hendelsene som skjer på for eksempel et fiskevær:

(...) Alt dagligliv som rører seg i fiskeværet, turene med sjarken til fiskeplassene langsmed egga, ungenes skjæring av torsketunger på kaia, dagliglivet på land som er organisert og opprettholdt av kvinnfolkan, – alt dette er med på å knytte menneskene til stedet, og det er også med på å gjøre fiskeværet til dette bestemte stedet.⁹²

Dagliglivet i et fiskevær danner altså historien som kan sies å definere stedets egen identitet. Videre mener Greve at denne stedsidentiteten kan «smitte» over og feste seg i menneskene som er tilknyttet stedet sin identitet.⁹³

Dette har, slik jeg ser det, en klar overføringsverdi til forståelsen av Johansen og Rognlis fotoprojekter. Det de formidler gjennom fotografiene er nettopp en erfaringsnær og respektfull forståelse av hvordan husene forholder seg til de naturgitte fysiske kvalitetene som ligger i stedet; byggeskikk, arkitektur, bygningsmiljøer osv. Alt dette er påvirket av menneskelige behov, som igjen definerer stedet. Jeg skal videre forsøke å utdype dette gjennom noen eksempler fra de to fotobøkene.

⁹¹ Greve, Anniken, «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s.21-25.

⁹² Greve, Anniken, «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s.31.

⁹³ Greve, Anniken, «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s.24.

4.3 Stedet sett gjennom fotografiene

For å gjøre denne neste delen av oppgaven mest mulig ryddig vil jeg, som i kapittel to, dele opp argumentene og forholde meg til en fotobok om gangen, først Rune Johansens og deretter Gjert Rognlis fotobok. Etter hvert vil begge prosjektene bli diskutert opp mot hverandre for å se om det foreligger likheter eller ulikheter i måten de to fotografene ser og definerer stedet på. For å besvare spørsmålet om hvordan de to fotografene definerer og forholder seg til steder i sine vil jeg igjen fordype meg i bilder.

4.3.1 Johansens sted

Johansen definerer, slik jeg ser det, stedet på ulike måter i sine fotografier. Jeg vil også argumentere for at han opererer med tre nivåer av sted. De tre nivåene jeg mener fremkommer i fotoboken er et regionalt nivå, et personlig nivå og et privat nivå. Det første nivået er et overordnet nivå og forholder seg til et regionalt avgrenset område og handler om Nord-Norge. Det andre nivået forholder seg til lokalsamfunnene, som knyttes til det personlige. Det tredje nivået er tilknyttet en mer privat sfære og går inn og viser det private stedet. Disse tre nivåene av sted kan sees på som et samspill som oppstår gjennom hele fotoboken og defineres av en slags zoom-effekt i bildene. Videre i teksten skal jeg konkretisere og gjøre rede for hva som menes med dette.

Hvis jeg begynner med det første nivået, som jeg mener er forankret i Nord-Norge, hører denne stedstilknytningen til på et overordnet nivå og fremkommer gjennom hele fotoboken. Med hele fotoboken mener jeg at det ikke fremkommer så mye i de enkeltstående fotografiene, men mer som en helhet eller et inntrykk når en blar seg gjennom boken. Alle fotografiene i fotoboken knytter seg uten tvil til Nord-Norge og den særegne nordnorske kulturen som vi har her oppe. Fotografiene tar for seg og uttrykker det nordnorske gjennom representasjonen av fjordene, sundene, havet og de stupbratte fjellene som er tildekt i gjengrodde tykke skoger og snødekte topper. Det flate lyset vinteren i nord har å tilby preger også store deler av fotografiene som er presentert. Et eksempel på et slikt fotografi, som viser snøkledd natur og bølgete hav, er *Storhavet*.⁹⁴ I teksten som tilhører bildet forteller Johansen på nokså poetisk vis at «[...] bakom denne horisonten, hvis du reiser langt nok, kommer du til

⁹⁴ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 119. (Figur 23).

Amerika, Grønland eller Island».⁹⁵ Han skaper slik nærhet til eget sted Nord-Norge, ved å etablere en distanse til et annet sted.. Stedene på den andre siden av horisonten er andre steder som ikke har de samme unike kvalitetene ved seg som gjør dette stedet blir dette bestemte stedet, noe som Greve også poengterer i sin artikkel.⁹⁶

Videre viser en del av Johansens fotografier til fiskeri, som jo er en næring som er en viktig del av Nord-Norge som sted og identitet. Et eksempel på dette er fotografiet *Fra ei brygge* som viser en arbeidsbenk inne i en arbeidsbod, som står nede ved ei brygge. Gjenstandene som flyter utover benken, er både fiskeredskaper, verktøy og skruer. I dette inngår en Zaloflaske, en smørpakke og en honning-boks, som med all sannsynlighet har fått et nytt liv, fylt opp av andre ting. Disse er alle med på å danne et bilde av et samfunn som ser nytten i alt. Fiskekrokene som henger i boden, knivene som kan brukes til sløyning av fisk og en fiskevekt som veier dagens fangst: alt er med på å fortelle om et folk og et sted som livnærer seg av havet. Det er ikke vanskelig å se for seg at man kanskje også har brukt boden til å reparere motorer og knytt garn. Det tilgrisede vinduet i boden, viser et utsyn til havet og naturen. Dermed viser fotografiet også fram havet, det desidert viktigste næringsgrunnlaget gjennom mange generasjoner i Nord-Norge. Bodene er plassert nær sjøen for å ha best mulig tilgang til de naturressursene som finnes i nærheten, og bidrar slik til å oppfylle grunnleggende menneskelige behov. Johansen skriver også i teksten her om minnet han har fra plassen, om lukta av fisk og barneminnet om et «fristed» nede ved brygga.⁹⁷ De små detaljene som definerer stedet i eksemplene ovenfor, finner en flere likhetstrekk til i fotografiet *Norge*.⁹⁸ Tittelen gir en klar indikasjon på at bildet er tilknyttet Norge, som etter min mening like gjerne kunne hete Nord-Norge. Dette fordi fotografiet av det enslige huset som er plassert i den bratte skråningen med frittgående sauer som beiter, er alle tydelige tegn på de særegne nordnorske egenskapene og kvalitetene naturen har å tilby.

⁹⁵ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 118.

⁹⁶ Greve, Anniken, "Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet". *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s.28.

⁹⁷ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 18.

⁹⁸ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 29. (Figur 25).



Figur 25 Fra ei brygge

Et annet bilde som viser stedet som en kjenner som Nord-Norge er *Fra Varanger*.⁹⁹ Fotografiet er et tydelig bilde på de nordnorske bosettingsmønstre som finner sted langs de nordnorske kyststrøkene. Det viser utsikten av Varanger og er tatt på andre siden av et sund. Fotografen står på et flatt område som minner om en vidde. Vinterlandskapet med det flate lyset brer seg utover billedflaten, og i det fjerne kommer dukker bygningsmiljøene vakkert frem langs horisonten. Bosettingen langs havet viser hvor viktig kysten er for folkene som har bosatt seg her, før bilene og asfaltveiene gjorde det enklere å reise var havet den eneste måten å reise på. Dette poenget beveger seg også inn på den nordnorske identiteten som sjøfolk.

Lokalstedet er, som jeg innledningsvis forsøkte å poengtere, for eksempel å finne i fotografiene av landskapene med bygningsmiljøer. Her kan en trekke frem de bildene som jeg i kapittel to analyserte og undersøkte i lys av Roland Barthes' begreper. Fotografiene av bygningsmiljøene, sammensatt av forlatte hus og nedslitte naust i et vinterlig landskap, er

⁹⁹ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005, s. 105. (Figur 26).

med på å definere stedene som fremtrer i boken. Her definerer fotografiene stedet på et lokalt og personlig nivå.

Med utgangspunkt i observasjonen om zoom-effekten i Johansens bilder kan man zoome inn på det neste stedet som blir definert. Stedet som kommer til syne hvis man går nærmere inn på fotografiene, kan en definere som «lokalstedet». Stedet som er lokalt forankret, kommer til syne på en måte som fotografiet *Knut i Bø* står som et eksempel på.¹⁰⁰ Tittelen avslører og definerer hvilket navn dette stedet har, det ligger i Bø i Vesterålen. Bø blir med dette det eksakte geografiske stedet, men det er likevel også det spesifikke stedet som blir avbildet. Huset, fjøsen, dyrket mark og høyballer som står på rad og rekke i det fjerne vitner om stedets kvaliteter og hvilke behov menneskene som bor her får oppfylt gjennom stedets spesifikke karakter og potensial. Detaljene i bildet vitner også om hva de som er tilknyttet stedet arbeider med, som i neste ledd spiller inn på stedet og menneskenes historie og identitet. Dette skal jeg skal komme tilbake til senere i kapitlet. De mektige Lofotfjellene i bakgrunnen og den tette skogen som avgrenser gårdsbruket som ligger i et flatt terreng, snakker om stedets egnethet for å utnytte de naturressursene som finnes der.

For å ytterligere vise hvordan Johansen definerer stedene, vil jeg trekke frem serien av bilder som opptrer mellom side 79 og 91 i boken hans. I disse fotografiene undersøker Johansen et helt miljø som er tilknyttet stedet. Det første bildet er av tidligere nevnte Birger Dikkanen som stolt holder frem sin porselens katt. Fotografiet er tatt i stua hjemme hos Birger. Stua er enkelt innredet med stuebord i teak, gjennomsiktige gardiner, og en TV står plassert i stuehjørnet. I neste bilde får vi et glimt av hvordan det ser ut utenfor huset.¹⁰¹ Det pyntelige fjøset som står pragmatisk plassert i terrenget. Sjøen, fjorden og fjellene i bakgrunnen forteller om en nærhet til naturen og stedet defineres videre slik.

Neste bilde som dukker opp i fotoboken er et detaljbilde av reolen Birger Dikkanen har i sin stue.¹⁰² Gjennom detaljene som er til stede kan en lese en hel del om hva som har hendt på stedet og som gir det bestemte stedet en historie som videre bygger identitet til både stedet og personen Birger Dikkanen. På øverste hylle står det oppstilt syv små bilder som er innrammet på ulike vis. Det første bildet, på venstre side, ser ut til å være tatt i nyere tid og viser tre

¹⁰⁰ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s.25. (Figur 3).

¹⁰¹ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 81. (Figur 27).

¹⁰² Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 83. (Figur 28).

personer som står oppstilt med brede smil om munnen. Den midterste personen i bildet har på seg en nisselue og i bakgrunnen skimter man et pyntet juletre. Det neste fotografiet på hylla er et sorthvitt portrett av mor og et barn som sitter på fanget. De tre neste bildene er falmene fargefotografier, som kanskje lar seg datere til omtrent 70-tallet. To av disse bildene kan se ut som konfirmasjonsbilder, hvor personen som er portrettert sitter oppstilt på en stol med hendene foldet pent. Bildet i midten fremstiller tre personer i lystig lag hvor drikken er plassert på bordet og smilene sitter løst. Dette bildet er spesielt plassert med et lite kors hengende under og en krushund som fremstiller en hund og en katt. De to siste bildene på den øverste hylla er et dåpsbilde og et portrettbilde av en person med militær uniform på seg. Begge disse bildene er sorthvitt fotografier, et lite passfoto henger løst på en av billedrammene.

I nedre del av reolen står det igjen plassert innrammede fotografier på pent og pyntelig vis. Bildet på venstre side er et brudebilde av to pent kledde mennesker. Kvinnen som holder brudebuketten, har på seg det som ser ut som en Vest-Opplandsbunad som er et uttrykk for en stedstilhørighet, mens mannen i bildet har på seg en dress med sløyfe. Bildet som står plassert i midten av de tre fotografiene har en spesiell innramming i gull og på utsiden av rammen er det et gullbelagt reinsdyr som kikker opp mot hyllen over. Fotografiet inne i rammen er av en stor bygning med forskjellige flagg som er reist på utsiden. Bygningen som er avbildet har kanskje en spesiell betydning for personen som eier bildet, og som også går inn på temaet om identitet og tilhørighet. Det tredje og siste fotografiet som står pyntelig plassert på hylla er så falmene at en ikke ser hva det er av. Foran bildene står det to lysestaker med gule stearinlys og nøye plassert mellom de to lysene en krushund av en fisk. Alle de små detaljene en kan hente ut av bildene som står plassert og figurene, taler om identitet, tilhørighet og et livsløp som inneholder minner knyttet til steder.

Detaljene og de små glimtene av ting som har skjedd bidrar til å definere stedet i bildene til Johansen, og slik får han dokumentert og vist at det har bodd noen her og hatt sine liv på dette bestemte stedet. Selv om mange av disse livene nå er borte, har stedet en kontinuitet som fremdeles definerer stedet som er der. Det viser rett og slett historien til stedet, hva som har

skjedd der og sporene etter den menneskelige aktiviteten og det er dette som ifølge Anniken Greve gir stedene en identitet.¹⁰³

4.3.2 Rognlis sted

Hvis man flytter fokus over på Gjert Rognlis fotobok legger en allerede merke til at tittelen på fotoboka og prosjektet som helhet definerer stedet han forholder seg til. *Men fjellan e de samme* taler om et sted som defineres av fjellene og nærheten til naturen, som også gir stedet en kontinuitet. En kontinuitet i form av at uansett hva som måtte skje med stedet og den sjøsamiske kulturen som hører til, vil alltid fjellene som definerer dette stedet være der. Gjennom en slik tankegang kommer også tidsperspektivet, som knytter seg til fotografiene og stedene, inn. Dette tidsspørsmålet vil jeg komme tilbake til på et senere tidspunkt i dette kapitlet.

Fotografiene i fotoboken visualiserer om forholdene, og hvordan en nedslitt og til dels ubebodd bygd i Nord-Norge har klart seg gjennom generasjoner. Det framgår at den sjøsamiske kulturen i denne bygden har et spesielt nært forhold til naturen, og at stedet defineres gjennom dette nære forholdet. Bosettingsmønstre og bebyggelsen som er avbildet vitner om en tradisjonsrik kulturarv som sammen med naturen er med på å skape stedet som defineres. For å begrunne dette skal jeg videre trekke inn flere fotografier som stadfester denne tanken om stedet. Disse bildene vil også vitne om utviklingen fram mot dette levesettet som er i ferd med å stoppe opp.

For eksempel viser fotografiet *Sjøsamisk kulturlandskap* to små byggverk som står på en gjengrodd, åpen slette.¹⁰⁴ Husene og den flate marka er plassert i bunnen av en dal med massive fjellvegger som ruver høyt over plassen. Rundt den gjengrodde sletta ser en spor etter inngjerding som så vidt står oppreist. Gjerdene har hatt som formål å hindre at dyrene, som en gang hadde dette som beiteplass, skulle slippe unna. Omkring de små husene, som ser ut til å

¹⁰³ Greve, Anniken, " Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet ». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 30-31.

¹⁰⁴ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 57. (Figur 29).

være bygd av restmaterialer, ligger det slengt søppel og paller av tre. Dette bygningsmiljøet ligger omkranset av massive fjellvegger og snødekte topper, og viser med all tydelighet at dette er et sted som geografisk ligger nordlig til. Ruinene etter de små husene som er plassert på den flate marken vitner om et lokalsamfunn som har gått til grunne, og at det sjøsamiske kulturlandskapet nå er blitt historie. Gårdsdriften er tapt, men likevel viser fotografiet tydelig fram den sjøsamiske kulturens nærhet til naturen, hvordan dette landskapet kunne gi næring til de som bodde der. Selv om stedet nå er øde og forlatt, er det likevel et sted som en gang ble definert av det menneskelige blikket som så mulighetene til å utnytte de naturressursene som fantes akkurat der.

Det samme kan en se i fotografiet *Høst*, som viser et enslig hus stående på en høyde, med en bratt skråning ned til sjøen.¹⁰⁵ På andre siden av sundet stiger det kraftige fjell opp fra vannkanten og nesten helt ut av billedkanten. Det enslige huset bærer preg av å stå tomt, og ytterveggene er nedslitte, slik at nesten all den okergule malingen er skallet av. Den gjengrodde plenen rundt huset er visnet, og viser ingen tegn til at noen har gått der på en god stund. Huset står slik som et eksempel på det bosettingsmønsteret og den stedsspesifikke byggeskikken som en finner langs kysten i Nord-Norge. Bosettingen er ofte i nærhet til havet, hvor en av de aller viktigste ressursene for den sjøsamiske befolkningen befinner seg. Alle disse detaljene i fotografiet er med på å definere stedet som et sted.

Fotografiene beskriver en kultur og et sted som bestod av arbeidsfolk som bønder og fiskere. Naturalhusholdningen gjorde at de utnyttet de naturressursene som var tilgjengelig på en bærekraftig måte. Det vitner om et sted og et samfunn som tok vare på hverandre og naturen. Dette kommer også til syne i fotografiet *Høyløe*.¹⁰⁶ Fotografiet viser en høyløe, som altså brukes til å oppbevare høy. Denne løa er sterkt tilknyttet samisk tradisjon og byggeskikk. Torvtaket og det gjengrodde terrenget rundt løa går i ett, slik at en faktisk må kjenne til stedet for å vite hvor det ligger. Fjellene som ruver i fotografiets bakgrunn med hvitkledde topper

¹⁰⁵ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 25. (Figur 30).

¹⁰⁶ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 29. (Figur 31).

definerer stedet som er fotografert. Fotografiet viser nærheten til naturen i det menneskeskapte, og forankrer stedet som et sjøsamisk sted og landskap.

Jeg vil også trekke fram to andre fotografier fra boka som vitner om det daglige livet og aktivitetene som utspilte seg på dette lokale stedet en gang i tiden. Det første fotografiet viser en skål og en kaffemugge som står i en vinduskarm. Kaffemuggen er fylt opp av noe mørkt og flytende, og ser tilsynelatende ut som gamle kafferester. Vinduet og karmen er tildekt i støv, skitt og insekter som ligger inntørket. Utenfor vinduet står det noen trær og gresset på bakken er overgrodd av ugress og visne strå. Teksten som følger med fotografiet «Her deles ikke bygdesladder over en kopp kaffe mer.»¹⁰⁷ viser til hvordan dagliglivet en gang utspant seg på stedet. Som Rognli skriver til et annet fotografi som viser et kjøkken med grytelapper, var kvinnenens tradisjonelle plass i hjemmet, og bygdesladder ble kanskje delt over en kopp kaffe. Ved siden av bildet av kaffemuggen, er det et fotografi med utsnitt av en fjøsvegg med et avlangt vindu med sprosser som deler den i tre. Over vinduet henger det en sag og et brekkjern og inne på innsiden av vinduet ligger det materialer og en gammel dynamitteske. Teksten refererer til arbeidet som måtte gjøres og hvordan bjørka som ble tenneved varmet arbeidsfolket flere ganger før den havnet i peisen og brant opp. Fotografiene kan altså i detalj vitne om arbeidslivet som fant sted på dette stedet.

¹⁰⁷ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 12. (Figur 32).



Figur 32 Her deles ikke bygdesladder over en kaffekopp mer.

Fotografiet *Naturen som kunstmaler*¹⁰⁸ viser et utsnitt av en vegg, kanskje på et naust, hvor malingen på panelet har skallet av, og bærer preg av vær og vind, men også tid. Likevel får man et tydelig bilde på hvordan sjøsamisk byggeskikk og arkitektur utspiller seg og forholder seg til naturen i nære omgivelser. Grunnmuren er bygd opp av ubehandlede steiner hentet i fjærekanten og vitner om et arbeid som var tungt og grundig. Der grunnmuren og panelet møtes har naturens egne farger kommet til syne og er i ferd med å overta byggverket som en gang var i bruk. Det samme kan en også se i fotografiet *Brennesle som vokter inngangen*.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 18. (Figur 33).

¹⁰⁹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 22. (Figur 34).

Inngangsdøren på stabburet er ubehandlet og ser ut til å begynne å råtne. Foran døren står det tett i tett med brennesler som vokter denne inngangen.

Fotografiet sier sitt om fattigdommen som var utbredt på dette stedet. Den slitte boligen med betonggulv, avskallet maling på veggene og rustne gjenstander henslengt på gulvet vitner om at det ikke på noen som helst måte kan ha vært materiell rikdom knyttet til stedet.¹¹⁰ Som det informeres om i teksten til et av Rognlis bilder, kom det gjerne antropologer på besøk til dette og tilsvarende steder, for å beskue den samiske befolkningen i Nord-Troms. Fotografiet av en rusten vedovn som står i et nedslitt og forlatt hus forteller en historie om et klasseskille mellom personene på stedet og de tilreisende og utenforstående. Rognli skriver til fotografiet at en antropolog som var på ferd gjennom Kåfjord kunne fortelle at ingenting er uslere enn en sjøsamisk bolig.¹¹¹ Holdningene utenfra, til de sjøsamiske stedene langs den nordnorske kysten, kommer her tydelig fram. Det er et kjent fenomen at raseforskning ble utført på den samiske befolkningen. I tillegg til forskning på menneskene forteller fotografiet at også antropologer undersøkte den samiske befolkningens boliger.

Et annet eksempel, som også vitner om et sted som ikke har overflod av materielle goder, er fotografiet *Alternativt bruk av naust*.¹¹² Det er tatt innerst i et naust som står plassert nede i fjæra. Naustet er ikke lengre en lagringsplass for båter eller andre nødvendigheter knyttet til båt og fiske, men er fylt til randen av restmaterialer, kanskje driv-ved, og gamle ødelagte møbler. På utsiden er det tydelig at ingen har brukt dette naustet på lang tid. Gjengrodd gresstrå står nærmest en meter over bakken og i bakgrunnen er det utsikt over fjorden og havet. Havet er stille og viser ingen tegn til at det drives aktiviteter i form av fiske eller annet, det en eneste som minner om slik aktivitet er et naust, men uten båt og verktøy. Plankene og materialet som ligger i en haug inne i naustet kan også leses som en

¹¹⁰ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 55. (Figur 35).

¹¹¹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 55.

¹¹² Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 51. (Figur 36).

identitetsbærende del av en tidligere nordnorsk kultur hvor en tok vare på materialer og andre gjenstander og hadde det tilgjengelig hvis en trengte å fikse en yttervegg for eksempel. Den begrensede tilgangen på å kjøpe nytt har preget Nord-Norge og stedene langs kysten i lang tid, hovedsakelig før en ordentlig infrastruktur kom på plass. I dag har en derimot en holdning som innebærer å kaste ødelagte ting og heller kjøpe nytt. Dette er en rikdom som før i tiden ikke engang kunne tenkes.

Stedet og den sjøsamiske befolkningen, som et arbeidsfolk med dårlig økonomi, kommer også frem i fotografiet som viser en fjøs som står i en skråning – omringet av vissent gress og nakne trær. Fotografiet er tatt rett mot den ene kortveggen på fjøset slik at møneretningen peker mot betrakter. Det spesielle med dette fjøset er at det tilsynelatende er reist i de materialene en hadde tilgjengelig da bygningen skulle reises. Teksten under bildet tydeliggjør dette: «"Man tager hva man haver" – Et godt eksempel på bruk av tilgjengelige bygningsmateriaer».¹¹³ Materialene som er brukt er pragmatisk lappet sammen slik at veggen til slutt blir tett. Inn mellom plankene i forskjellige gråtoner ser en både en fyllingsdør i tre med markante utskjæringer. Ulike former for blikk-materiale er spikret på utsiden for å holde vann og vind ute. Oppe i gavlen stikker det tykke trestokker i ulike størrelser og lengder, slik at noen stikker så vidt frem, mens noen av dem stikker ut nærmest en halv meter ut fra det lille fjøset. Avgrensningen mot bakken taler også om en tradisjonsrik byggeskikk som tilhører stedet. Naturlige flate steiner står bygd som et Tetris-lignende puslespill for å få bygningen til å kunne stå i vater. Likevel har dette ikke vært en gunstig løsning, men andre tilgjengelige løsninger og materialer har ordnet opp i problemene de har støtt på. I alle hjørnene av fjøset har menneskene som konstruerte og vedlikeholdte byggverket funnet en løsning. Kjettinger er festet i ytterveggene og i bakken, slik at fjøset nærmest ser ut som et telt. Dette er også med på å definere både stedet gjennom historien og vise kulturen som samspiller med naturen på ulike vis.

¹¹³ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 85. (Figur 37).

4.4 Identitet og tilhørighet

Jeg vil bare kort nevne noen trekk i bildene som er med å skape identitet til både stedene, menneskene og ikke minst til Rognli og Johansen. Gjennom fotografiene i de to fotobøkene får man et godt kjennskap til den nordnorske naturen og kulturen. Fotografiene av gjenstandene, personene, husene og landskapet forteller alle en historie om stedet og hva dette stedet er. Den dagligdage gjentakelsen av hendelser skaper, ifølge Greve, stedets identitet.¹¹⁴ Denne identiteten, som jeg også har nevnt ovenfor, spiller videre inn på innbyggere og mennesker som har et forhold til stedene. Dette mener jeg kommer godt frem i fotografiene, og ikke minst personlig fra fotografene. Rognli har en identitet som mulig er skapt gjennom tilhørighet til stedene han fotograferer, sin oppvekst og erfaringer fra hendelser som har funnet sted der. Det samme kan tenkes om Rune Johansen – da han i noen grad fotograferer hjemplassen og naboene.

I likhet med Johansens fotografi av reolen hjemme hos Birker Dikkanen, hvor en tydelig ser et kors hengende, er det i Rognlis bok gjentakende hint om det religiøse fellesskapet som stod sterkt i bygdestrøkene og særlig i Nord-Troms og Finnmark. Den læstadianske kristendommen. Rognlis fotografi av et skjevt hengende innrammet maleri med motiv av Jesu oppstandelse.¹¹⁵ Teksten som hører med fotografiet, understreker viktigheten av religion og læstadianismen som var svært utbredt i den sjøsamiske kulturen. Et annet fotografi i Rognlis bok er med på å understreke dette ytterligere. I fotografiet *I troen på Vår Frelser*. er det avbildet en plakate med innramming som viser et bilde av Jesus.¹¹⁶ Bildet henger på en slitt vegg med opprevet tapet, og under selve portrettet av Jesus er det satt inn et sitat tatt fra Johannesevangeliet. I et tredje fotografi *Syndens inntog i hjemmet* på man se en gammel TV

¹¹⁴ Greve, Anniken, "Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 31.

¹¹⁵ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 71. (Figur 38).

¹¹⁶ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 113. (Figur 39).

som står plassert på det grønne, mønstrete linoleumsgulvet i en stue.¹¹⁷ På toppen av TV-en ses en figur av en kirke med klokketårn og spissbuevindu.

I Anniken Greves artikkel om stedet, og stedets identitet, poengterer hun at dersom en skal studere menneskers forhold til stedet må man også studere forholdet mellom menneskene og stedet hvor de holder til.¹¹⁸ Det relasjonelle identitetsbegrepet som dukker opp ved identitetsspørsmålet om hvem jeg er, som Greve forklarer, er ikke bare forankret i hvordan andre oppfatter meg, men spiller også inn på hvilke fellesskap en hører til.¹¹⁹ Greve lister opp ulike fellesskap og trekker inn eksempler, herunder etniske fellesskap, og religiøse fellesskap i tillegg til familie- og slekts-fellesskap.¹²⁰ Det er dette som kommer tydelig frem i særlig Rognlis bok. Fellesskapet som er forankret i stedet og identiteten, ser en i mange av Rognlis fotografier fra stedene han besøker. Det religiøse læstadianske fellesskapet i Nord-Troms og Finnmark, som jeg ovenfor poengterte, men her også det sjøsamiske fellesskapet som man jo vet har forsvunnet med tiden.

Arbeidsfellesskapet kommer også godt frem i begge bøkene og skaper også en identitet som er knyttet til stedene som blir definert. Arbeidsverktøy som en kjenner igjen på mange av bildene er alle med på å gi stedene og menneskene en felles identitet som arbeidsfolk. Som jeg nevnte ovenfor, er mange av disse fellesskapene som en gang skapte identiteten til stedet og menneskene som bor og bodde der forsvunnet. Det sjøsamiske fellesskapet mistet mye av sin kraft under fornorskingspolitikken som foregikk fra midten av 1800-tallet og frem til en god stund etter krigen.

¹¹⁷ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 110. (Figur 40).

¹¹⁸ Greve, Anniken, "Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 24.

¹¹⁹ Greve, Anniken, "Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 22.

¹²⁰ Greve, Anniken, "Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt*, NTNU 1999, no.27 (1999): 21-34. s. 22.

4.5 Sammenlikning

I dette kapitlet har jeg forsøkt å se hvordan stedet blir definert gjennom fotografiene i de to fotobøkene som avhandlingen handler om og vil nå trekke frem det jeg mener er forskjellene og likhetene i måten de gjør dette på.

En kan starte med å konstatere at begge de to fotografene dokumenterer og definerer steder gjennom fotobøkene. De har begge trekk som på flere måter definerer det regionale stedet, Nord-Norge. De fotograferer steder som er sentrert rundt sjøen, fjellene, fjordene og alt som hører med det en kjenner som definerende trekk av Nord-Norge og den nordnorske naturen og kulturen. Begge fotografene forholder seg til stedsdefinisjonens hovedtrekk som er samspillet mellom naturen og det menneskeskapte. Bosettingsmønstre er et svært definerende trekk for stedene og forteller en del om hvilke sted det bestemte stedet er, hva som kjennetegner stedet og hva som foregår på stedet. Begge fotografene jobber med steder på forskjellige nivåer og innehar steder som oppleves som private og personlige. Dette kommer frem i måten de går inn i hus og fotograferer utsnitt av innredninger og gjenstander, for så å bevege seg ut og avbilde arkitektur og landskapet på stedene.

Ulikhetene i de to arbeidene er hovedsakelig at Rune Johansen arbeider over et større geografisk område. Nord-Norge som helhet blir definert, samt lokalsteder som ligger i Nordland og Finnmark. Rognli på sin side setter søkelys på et konkret geografisk sted og er mer opptatt av å se stedene han kjenner fra sin barndom og oppvekst. De sjøsamiske stedene fremkommer også i stor grad i Rognlis fotografier da han fremmer sin egen identitet som sjøsamisk og tilhørighet til den sjøsamiske kulturen, men også de som bor eller har bodd der og deres kultur. Fotografiene til Rune Johansen, på sin side, virker å være på et mer overordnet kulturelt plan. Den nordnorske kulturen som et mangfold og som er ulikt fra sted til sted.

5 Fotografi og tid

Når jeg nå har vært inne på temaer som omhandler fotoboken som medium, dokumentarfotografiet og tilknytningen til sted, identitet og tilhørighet, vil jeg avslutningsvis i denne avhandlingen trekke inn tidsdimensjonen, som jeg mener kan knyttes til fotografiene i de to fotobøkene. For å lede inn på denne dimensjonen av tid jeg mener å se i fotografiene, vil jeg igjen benytte meg av Roland Barthes undersøkelser av fotografiet. Denne gang skal jeg trekke inn hans tanker rundt fotografiet slik det fremkommer i den svært personlige og vemodige boken, *Det lyse rommet*, som ble publisert i 1980. Jeg har valgt å bruke en artikkel skrevet av Terje Borgersen som analyserer og fremhever hovedpoengene fra denne boken.¹²¹ Deretter skal jeg videreføre disse hovedpoengene inn i en diskusjon omkring de to fotobøkene, før jeg til slutt runder av avhandlingen ved å si noe om styrken til fotografiet som medium.

Som jeg var inne på i avsnittet ovenfor var boken *Det lyse rommet* en sterkt personlig preget bok, ikke på grunn av at hans betraktninger av fotografiet var subjektive, men fordi det er en tekst med en vemodig undertone forsterket av bortgangen av hans mor like før han skrev den.¹²² I den semiotiske teksten *Bildets Retorikk*, som jeg omtalte og benyttet som en del av analysen i kapittel to, mente Barthes at fotografier inneholder et kodet språk som gir bildene mening. I boken *Det lyse rommet* derimot, ser han bort fra en slik tanke og retter heller oppmerksomheten til fotografiet som et opplevelsmedium.¹²³

I Barthes' bok, undersøkte han fotografiet med et ønske om å finne ut av hva fotografiet er «i seg selv», og analyserte dermed opplevelsen, følelsene og effekten betrakteren får når en ser på fotografier.¹²⁴ Han introduserte dermed begrepsparet *Studium* og *Punktum*. Begrepet *studium*, skriver Borgersen, er å se på som den analytiske interessen for fotografiet, men

¹²¹ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>, (sett 18.05.21)

¹²² Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

¹²³ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

¹²⁴ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

punktum derimot, er effekten av opplevelsen fotografiet har på betrakteren.¹²⁵ Denne punktum-effekten defineres av detaljer på fotografier som vekker en oppmerksomhet hos betrakteren, uten at det foreligger noen spesiell grunn til dette.¹²⁶

Gjennom analysearbeidet Barthes la til grunn for sin søken etter fotografiets vesen, studerte han en serie fotografier av sin nylig avdøde mor. Dette vekket på mange måter en følelsesladd reaksjon. Fotografiene av moren var en samling av fotografier som strakte seg gjennom store deler av hennes liv og han fant en stor interesse for fotografiet av moren som barn.¹²⁷

Gjennom dette fotografiet av moren fikk Barthes en ny «betraktererfaring» og kunne «[...]gjenfinne moren slik hun var for ham – ikke bare gjenkjenne henne».¹²⁸ Med dette mener Barthes å finne en ny type punktum, et punktum som er tilknyttet tiden i fotografiet.

Denne nye betraktningen om tiden i fotografiene gjorde seg gjeldene for Barthes i form av at fotografiene er et avtrykk av noe som faktisk har eksistert, men som ikke lengre eksisterer. Et avtrykk av tiden slik det var da fotografiet ble tatt, og som holder på denne tiden. Slik mener Barthes at alle fotografier innehar tre aspekter som gjør seg gjeldene: historie, fortid og død og man blir stadig minnet på om «det som har vært».¹²⁹

Barthes' begrep om punktum, og betraktningen om at fotografiet er noe som har vært, kan også sees i de to fotobøkene til Rognli og Johansen. De dokumenterer tid gjennom fotografier av husene, menneskene, gjenstandene og interiørbildene som noe som en gang har vært der, men som ikke lengre er der. Johansens fotografier av hus i landskap, som for eksempel fotografiene *Et blått hus* og *Pinsekirka* er bygninger som enda står der, men som likevel er truet og i ferd med å forsvinne ut av tiden. Johansen sier selv at fotografiene *Det sto ei*

¹²⁵ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86.
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

¹²⁶ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86.
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

¹²⁷ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86.
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

¹²⁸ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86.
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

¹²⁹ Borgersen, Terje. "Roland Barthes: La Chambre Claire." *Norsk Medietidsskrift* 6 (1999): 81-86.
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

kjerring i døra og *Et delt hus* allerede har falt sammen.¹³⁰ Slik sett har Johansen dokumentert det som har forsvunnet og som aldri kommer tilbake. Tar en fotografiet av den lille boden nede ved brygga var den slik da Johansen fotograferte den i fotoboken, men den vil etter all sannsynlighet med tiden bli borte og erstattet av noe annet. Det samme kan en si om husene og miljøene Rognli fotografierer. Høyløa og de små husene på fjellet vil etter tiden bli nedbrutt av været og slik sett er fotografiene å betrakte som noe som har vært, og begge leverer de en dokumentasjon dette tapet gjennom fotografiene.

Tidsdimensjonen spiller ikke bare inn i fotografiene av de forlatte husene som står i landskapene, men også i begge fotobøkene gjennom interiørbilder og portrettene. For å eksemplifisere dette vil jeg igjen trekke inn fotografiene som er tatt hos Birger Dikkanen, og spesielt utsnittet av reolen med alle de forskjellige innrammede bildene som står så pyntelig til. Alle fotografiene som står i hyllene vitner om noe som har vært, noe forhenværende. Det samme kan en si om flere andre av Johansens interiørfotografier. Fotografiet, som jeg omtalte innledningsvis av oppgaven, av komfyren med engler som holder gryteklutene er også med på å vise en tid som har svunnet. Utsnittet av kjøkkenkroken på fotografiet ser ut til å være fra en helt annen tid enn den vi i dag lever i.

Slike eksempel på det som er forgangent finner en også i Rognlis fotografier, og et bilde som jeg mener er verdt å trekke inn i denne analysen er fotografiet *Slekt skal følge slekters gang*.¹³¹ Fotografiet viser en vegg full av gamle familiebilder og portrettfotografier. De fleste bildene er i sorthvitt og viser minner dokumentasjon på ulike livshendelser som gjennom tiden har kommet og gått igjen. Brudebilder, fotoautomat-bilder med ulike grimaser, skolebilde og et bilde med en kvinne som står pyntet med kofte.

Dersom en flytter blikket over til *Men fjellan e de samme*, kan en se at de samme aspektene ved fotografiet gjør seg gjeldene. Interiørbildene og menneskene, som nå er døde, vitner om noe forgangent. Portrettfotografiet av brødrepærens bestefar vises frem, og som vi vet er

¹³⁰ Personlig kommunikasjon i telefonsamtale med Rune Johansen, 16.04.2021.

¹³¹ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 52. (Figur 41).

menneskene som er avbildet i denne boka i dag døde.¹³² Slik frembringer den også det Barthes så da han studerte fotografier av mennesker han visste var døde. Opplevelsen av fotografiet «han skal dø».

For å dra inn et siste eksempel på hvordan tiden dokumenteres i fotografiene vil jeg trekke frem Johansens fotografi *Gammelfjøsene 2003*. Gammelfjøsene, som Johansen kaller det, er et sted han har tatt mange fotografier. Hans første bilde inne i fjøsene var et portrett av hans bestefar som sitter med en sigarettneip ved arbeidsbenken. Han forteller i teksten til fotografiet *Gammelfjøsene 2003*¹³³ at han stadig vender tilbake for å ta nye fotografier av fjøset, hvor alt er slik som det alltid har vært. Gammelfjøset er overfylt av ting og verktøy, og ved første øyekast kan det se ut som et rotete fjøs. Hvis man kikker litt nøyer vil man derimot se at personen som har eid dette fjøset har vært svært systematisk i hvordan alle tingene står plassert. Systemet som ligger til grunn, poengterer også Johansen i teksten. Nøklene henger på samme sted, spikrene ligger i de samme eskene og verktøyene henger på de faste plassene de alltid har hatt.¹³⁴ Det blir på en måte et fristed hvor tiden har stoppet opp og ingenting forandrer seg. I teksten forteller Johansen også at den største forandringen som er skjedd, er at det har gått ti år siden første gang han fotograferte der.¹³⁵ Oppe i høyre hjørne kan en skimte en takbjelke som er tildekket med forskjellige øl- og brus korker. Det er hans bestefar og onkel som har spikret korkene inn i treverket, noe som ble en tradisjon da fjøset ble et etablert møtested for folkene i nærmiljøet, og slik ligger det mye historie knyttet til hverdagslivet på stedet.¹³⁶ Bjelken med korkene er for øvrig i dag tatt ut av fjøset og montert som en utsmykning i det nye rådhuset i Bodø, hengende ved portrettet av hans bestefar som sitter med sigarettneipen i hånden.¹³⁷

¹³² Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárášjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 50. (Figur 42).

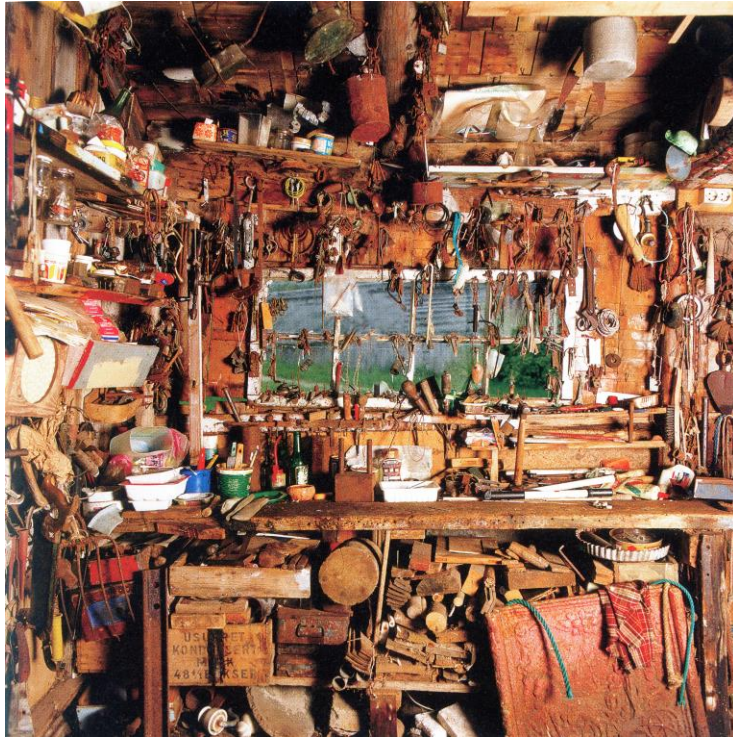
¹³³ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s. 33. (Figur 43).

¹³⁴ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s.32.

¹³⁵ Johansen, Rune. *Så Lenge Det Vara*. Oslo: Forl. Press, 2005. s.32.

¹³⁶ Personlig kommunikasjon i telefonsamtale med Rune Johansen, 16.04.2021.

¹³⁷ Personlig kommunikasjon i telefonsamtale med Rune Johansen, 16.04.2021.



Figur 43 Gammelfjøsen 2003

Det er litt denne første rollen de to fotografene har. De dokumenterer det som enda finnes, før det forsvinner, men også det som er i ferd med å forsvinne. Barthes' begrep om punktum som omhandler tiden, ble funnet gjennom dokumentasjoner av hans mor før hun gikk bort, men det var ikke før da han bladde seg gjennom serien av fotografier som dokumenterte hele hennes liv, fra hun var fem år til rett før hun døde, at han tok det opp og bearbeidet fotografiene.

Gjert og Ludvig Rognli poengterer i fotoboken at det er svært viktig for dem begge å dokumentere det som er i ferd med å gå tapt og at fotografier og tekst er en viktig del av en slik dokumentasjon for ettertiden.¹³⁸ Det er nettopp dette en kan si er styrken til fotografiet som medium. Fotografiet har en egenskap som virker fortellende og informerende. Fotoboken som medium er et sterkt dokument av tiden og i de to fotobøkene jeg har undersøkt er fotografiene presentert med supplerende tekster som utfyller hverandre. Tekstene forteller, i

¹³⁸ Rognli, Gjert, og Rognli, Ludvig. *Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013. s. 4.

likhet med fotografiene, om ting slik de en gang har vært. Fotobøkene har, i likhet med Barthes' undersøkelser av serien med fotografier av moren, en fortellende rolle som strekker seg over tid og rom, og slik sett er man med på en reise gjennom tiden som er i fotografiene som er presentert.

Slik sett er Gjert Rognlis og Rune Johansens fotobøker en dokumentasjon av tiden. En tid som er forsvunnet og aldri kommer tilbake. Fotobøkene er triste og hjerteskjærende, men lyspunktet er at det åpner opp for en ny tid og ny historie. Minnene av denne tiden vil alltid være der gjennom fotografiene som forteller om tiden som har vært.

6 Oppsummering – avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt to fotobøker, Rune Johansens *Så lenge det vara* og Gjert Rognlis *Men Fjellan e de samme*. Målsettingen for avhandlingen har vært å gjøre meg bedre kjent med både fotografiet og fotoboken som kunstnerisk medium. For meg var de to fotobøkene, som tar opp problemstillinger knyttet til kyststrøkene i Nord-Norge, et viktig tema for valg av undersøkelsesmateriale.

Min tilnærming til de to fotobøkene har vært å sette søkelys på hvordan de to fotokunstnerne presenterer sine fotobøker. I tillegg har jeg sett på hvordan de plasserer seg i en nyere diskusjon omkring dokumentarfotografiet, samt undersøkt hvordan fotografiene presentert i fotobøkene kan diskuteres i lys av tema som sted, identitet og tid. Dette blir gjort i et komparativt perspektiv, hvor jeg har undersøkt hvordan de to fotokunstnerne forholder seg til tekst og bilde, samt på hvilken måte de informerer og berører.

Innledningsvis i denne avhandlingen, i kapittel to, redegjorde jeg for hva en fotobok er og hvordan en kan gå frem for å undersøke en fotobok. Jeg så også på samspillet mellom fotografiet og tilhørende tekst, slik de er presentert i fotobøkene. Dette la grunnlaget for den videre undersøkelsen av de neste temaene.

I kapittel tre var formålet å undersøke fotobøkene i lys av dokumentarsjangeren, som i senere tid har tatt en ny vending. For å komme inn i denne diskusjonen om et nyere dokumentarfotografi, satte jeg sjangeren inn i en historisk kontekst hvor jeg så på utviklingen fra 1800-tallet og frem til i dag.

Videre, i kapittel fire, trakk jeg inn Anniken Greves stedsfilosofi og undersøkte fotografiene fra de to fotobøkene i lys av denne tanken om sted. Jeg undersøkte hvordan fotografiene, på likt og ulikt vis, definerer og forholder seg til stedet. Definisjonsbegrepet førte videre inn i begrepene identitet og tilhørighet, som også kan sies å være en viktig del av de to kunstneres verk.

Avslutningskapittelet førte diskusjonen i kapittel fire videre inn i en tidsdimensjon. Her redegjorde jeg for Roland Barthes sine tanker om fotografi og tid fra boken *Det lyse rommet*. Jeg brukte så disse tankene og begrepene til å analysere fotografiene som dokumenterer tiden.

Jeg opplevde arbeidet med disse fotobøkene som lærerik, informerende, men også rørende. Jeg fikk et fornyet blikk på det fotografiske mediet generelt, samt på de to kunstnerne og

fotobøkene spesielt. Gjennom deres arbeid, som har en varme og kjærighet for landsdelen, fikk jeg også et fornyet blikk på det landskapet jeg selv har vokst opp i. Fotobøkene, som setter søkelys på bevaring og distriktpolitiske spørsmål, gav meg et nytt perspektiv på den tradisjonsrike, nordnorske kulturarven og viktigheten av å bevare denne arven – før den forsvinner. Selv om det stedet man har kjært, i bunn og grunn alltid vil være det samme stedet.

Referanseliste

Barthes, Roland. «Rhetoric of the Image». I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, 269-295. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980.

Borgersen, Terje. «Roland Barthes: La Chambre Claire». I *Norsk medietidsskrift* 1999, nr.02 (01.10.1999/15.12.2018): 81-86. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1999-02-06>

Gabrielsen, Roy William. "Gjert Rognli åpner sin utstilling «And the Mountains are the same»". Video. 5. februar 2021. <https://youtu.be/iVD64eswT2s?t=73>

Glenn, Constance W, red. *Evans, Walker*. Grove Art Online, 2003. doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T027081

Glenn, Constance W, red. *Frank, Robert*. Grove Art Online, 2003. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T029714>

Greve, Anniken. «Dette bestemte stedet: om stedets krav på egen identitet». *Skriftserie fra historisk institutt, NTNU* 1999, no.27 (1999) 21-34

Grove Art Online. «Lange, Dorothea,» lest 29.04.2021, doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T049131

Hansen, Christine, og Universitetet i Bergen. *A Trip through the Ordinary Norwegian Landscape : Perspectives on Photography's Role in Contemporary Art*, 2012, 350.

Johansen, Rune. Personlig kommunikasjon i telefonsamtale, 16.04.2021, muntlig kilde

Johansen, Rune. *Så lenge det vara*. Oslo: Forl. Press, 2005.

Lien, Sigrid og Christine Hansen. «Nordic Documentary Photography: Pictorial Practices in Transition». *Objektiv*, nr. 7, 2013. 17-24

Lundberg, Maria. «Rune Johansen», *Foto.no*, 02.09.2014, <https://fokus.foto.no/a/39206>

Miles, Melissa. "The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design." *Photographies* 3, no. 1 (2010): 49-68.

Måsø, Nils H. og Pulk, Åse. «Ramlet på hav etter losseuhell», *NRK*. 28.10.2014, <https://www.nrk.no/sapmi/kunstverk-havnet-i-sjoen-1.12011343>

Parr, Martin, og Gerry Badger. *The Photobook : A History : Vol. 1*. Vol. Vol. 1. London: Phaidon Press, 2004.

Rognli, Gjert. Personlig kommunikasjon i e-post, 20.04.2021, upublisert kilde.

Rognli, Gjert. Personlig kommunikasjon i e-post, 05.05.2021, upublisert kilde.

Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Várit Leat Seammát : Jávkaamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur*. Kárašjohka: ČálliidLágádus, 2013.

Rognli, Gjert. «Várit leat seammát – And the mountains are the same – Men fjellan e de samme.» Video. 05:59. 9. august 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=OspJatUNnJ8>

Sandbye, Mette. «NEW MIXTURES». *Photographies* 11, no. 2-3 (2018): 267-86.
doi.org/10.1080/17540763.2018.1445017

Walgren, Thomas. «Fant sin identitet gjennom kunsten.» *Framtid i nord*. 12.04.2015.
<https://www.framtidinord.no/kultur/article10845950.ece>

Weissman, Terri, red. *Documentary Photography*. Grove Art Online, 2013.
doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2229236

Wells, Liz. *Photography : A Critical Introduction*. 4.utgave. London: Routledge, 2009.

Øverland, Orm. *Jacob Riis*. Store norske leksikon, hentet 18.05.2021.
https://snl.no/Jacob_Riis

Vedlegg: Illustrasjoner



Figur 1: Johansen, Rune. *Engler med gryteklut*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 13. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 2: Johansen, Rune. *Ludvig og den norske kyst*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 31. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



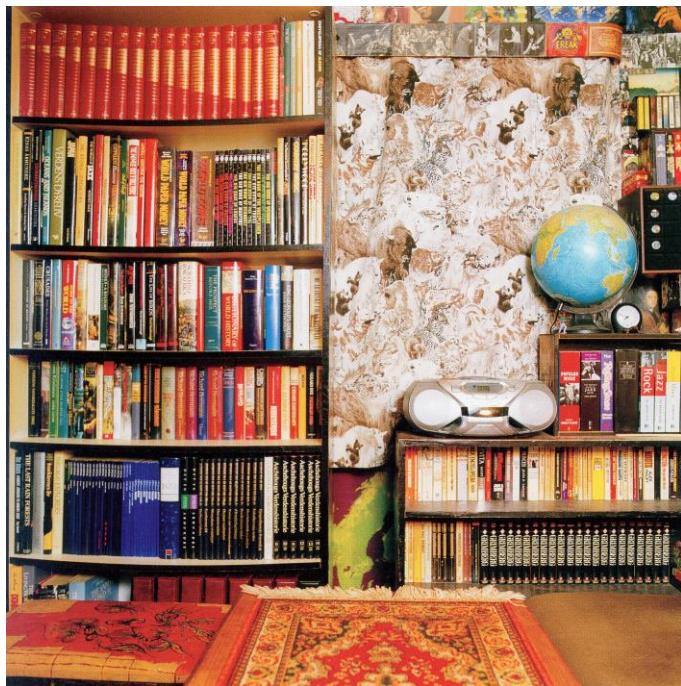
Figur 3: Johansen, Rune. *Knut i Bø*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 25. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 4: Johansen, Rune. *Birger Dikkanen*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 79. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 5: Johansen, Rune. *White star line*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 11. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 6: Johansen, Rune. *Fra ei bokhylle*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 21. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.

GAMLE BILDER I NY BILDESKANNER



HUS I HENNINGSVÆR 1976. Dette bildet er fotografert med mitt første kamera, en Konica T3, vinteren 1976. Det er fra en av mine første fototurer til Lofoten. Fra Henningsvær: Allerede på denne tiden kan du se likhetstrekk med bildene jeg tar nå. Omtrent den eneste forskjellen er at dette bildet er tatt med et annet kamera, et annet format, en annen type film, og med en 20-åring bak kameraet.



HUS I HENNINGSVÆR 2005. Her er det samme huset fotografert våren 2005. Med et annet kamera, et annet format – og av en snart 50 år gammel mann. Og så tenker jeg 30 år fremover i tiden, hvis jeg lever, klarer jeg da også å ta bilde av dette eventyrlige huset?

GAMLE BILDER I NY BILDESKANNER



HENNINGSVÆR 1976-78



HENNINGSVÆR 1976-78



HENNINGSVÆR 1976-78

Figur 7: Johansen, Rune. *Gamle bilder i ny bildeskanner*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 64-67. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 8: Johansen, Rune. *Et hus på Borge*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 121. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 9: Johansen, Rune. *Et delt hus*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 53. © Rune Johansen. Bilde tilsendt fra kunstner – Rune Johansen.



Figur 10: Johansen, Rune. *Det sto ei kjerring i døra*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 93. © Rune Johansen. Bilde tilsendt fra kunstner – Rune Johansen.



Figur 11: Johansen, Rune. *Et blått hus*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 95. © Rune Johansen. Bilde tilsendt fra kunstner – Rune Johansen.



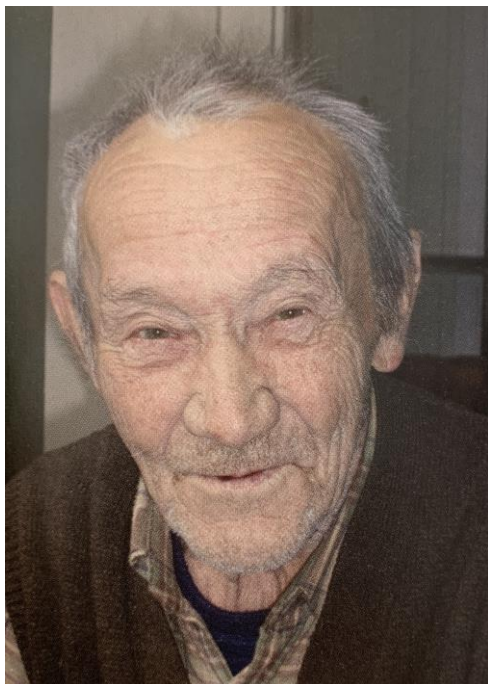
Figur 12: Johansen, Rune. *Pinsekirka*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 99. © Rune Johansen. Bilde tilsendt fra kunstner – Rune Johansen.



Figur 13: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Komager*. 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 70. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 14: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Er det derfor sjøsamene blir plastikksamer?* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 92. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 15: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Denne flotte herremannen fra Kåfjordalen heter Ballovarre.* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 18. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 16: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Eliva Hendriksen høster av naturens godsaker.* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 38 . © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 17: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Et hyggelig møte med Anna Olsen på vei til vedhogst.* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 38. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 18: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. «Å dæn sjarken din Edvard, ka gjer du med han, no når garnan for godt heng på hjell?». 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 15. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Bilde tilsendt fra kunstner – Gjert Rognli.



Figur 19: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Et gjenreisningsfjøs i forfall.* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 26. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



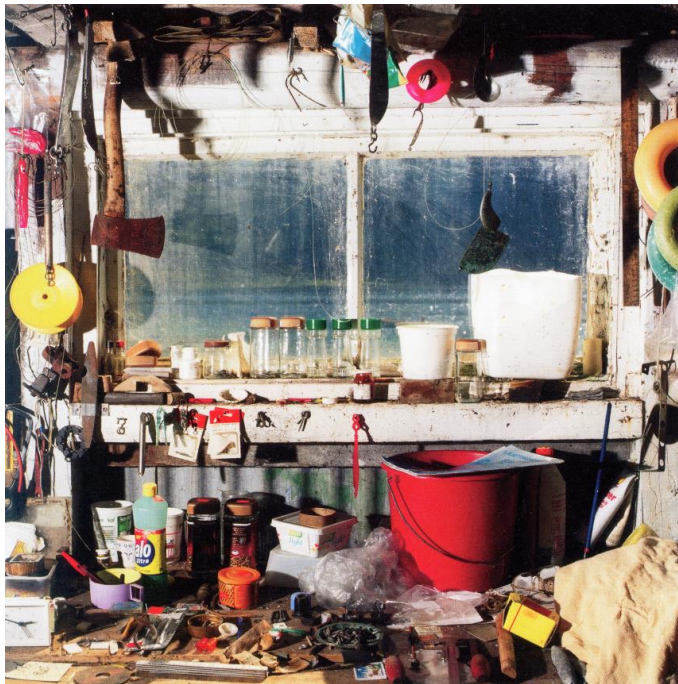
Figur 20: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Et vitnesbyrd om familiens slit.* 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 48. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 21: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Stemmingsbilde. Forlatt.* 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 84. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 23: Johansen, Rune. *Storhavet*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 119. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 24: Johansen, Rune. *Fra ei brygge*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 19. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 25: Johansen, Rune. *Norge*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 29. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 26: Johansen, Rune. *Fra Varanger*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 105. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 27: Johansen, Rune. *Fjøsen til Birger*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 81. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 28: Johansen, Rune. *En glad laks*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 83. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.



Figur 29: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Sjøsamisk kulturlandskap*. 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 57. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 30: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Høst*. 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 25. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Bilde tilsendt fra kunstner – Gjert Rognli.



Figur 31: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Høyloøe*. 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 29. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 32: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Her deles ikke bygdesladder over en kaffekopp mer*. 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 12. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Bilde tilsendt fra kunstner – Gjert Rognli.



Figur 35: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *En antropolog uttalte etter sin ferd i Kåffjord: - Intet er uslere enn sjøfindens bolig.* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 55. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 36: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Alternativ bruk av naust.* 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 51. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 37: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. «*Man tager hva man haver*» - et godt eksempel på bruk av tilgjengelige bygningsmaterialer. 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 85. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 38: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *I troen på Vår Frelser*. 2013. Foto. Várit Leat Seammat : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 113. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 39: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Syndens inntog i hjemmet*. 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 110. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 40: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Religion og læstadianisme var viktige elementer i den sjøsamiske kulturen*. 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 71. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 41: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Slekt skal følge slekters gang.* 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 52. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 42: Rognli, Gjert og Ludvig Rognli. *Bestefar, Karstein Rognli.* 2013. Foto. Várit Leat Seammát : Jávkamin Mearrasámi Kultuvrra Govat = Men Fjellan E De Samme : Fotografier Fra En Utdøende Kystkultur s. 50. © Gjert Rognli og Ludvig Rognli. Skannet fra privat fotobok.



Figur 43: Johansen, Rune. *Gammelfjøsen 2003*. 2005. Foto. Så lenge det vara s. 33. © Rune Johansen. Skannet fra privat fotobok.

