

Håkon Viksmo Lie

Kåre Kivijärvi

Sosial abstraksjon

Bacheloroppgave i kunsthistorie

Veileder: Jørgen Lund

Mai 2019

Håkon Viksmo Lie

Kåre Kivijärvi

Sosial abstraksjon

Bacheloroppgave i kunsthistorie
Veileder: Jørgen Lund
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



INNHOLDSFORTEGNELSE

Oppsummering.....	2
Om motivene.....	5
Natt (Kvinne og mann)	5
Verdens ende/Gjesværestappene	5
Solon med torsk.....	6
Fotografiet i norsk kunsthistorie	7
Kivijärvi som nordnorsk minoritetskunstner.....	9
Teori.....	10
Det dualistiske fotografi	10
Abstraksjon i fotografiet.....	11
Wiesing og det abstrakte fotografi	11
Benjaminsk forminskning	12
Modernistiske mediespesifitet.....	13
Sosial reduksjon Kivijärvis motiv	14
Avslutning.....	17
Referanser	20

Antall ord: 6106

OPPSUMMERING

I denne oppgava skal jeg se på tre av fotografiene til Kåre Kivijärvi, hvor jeg forsøker å trekke ut noen element som gjør at nettopp disse fotografiene har blitt stående som kunst. Dette gjør jeg ved å trekke paralleller til norsk kunsthistorie, og ved å sette bildene inn i et teoretisk rammeverk, med fokus på det sosiale i kombinasjon med fotografisk abstraksjon.

In this article I will a look at three photographs by Kåre Kivijärvi, and I will try to identify elements in them which make them work as art. I will do this by contextualising them with Norwegian art history, and by constructing a theoretical framework around the pictures, with focus on photographic abstraction in a social context.

INNLEDNING

Kåre Kivijärvi blir ofte sett på som den første fotokunstneren i norsk kunsthistorie. Allerede i 1971 fikk han som den første fotograf bildene sine vist på Høstutstillinga, og han hadde flere utstillinger helt fra 50-tallet.¹ Det skulle likevel ta tid før bildene hans fikk mer allmenn aksept som kunst. Man kan si at Kivijärvi var med å plassere fotografi som kunstform i Norge, og at det er gjennom hans kunst fotografiert har fått sin plass i norsk kunsthistorie og hos allmennheten.

Kåre Kivijärvi blei født i 1938 og er fra Hammerfest, men hans familie er opprinnelig fra Finland. Fotografiene hans reflekterer denne bakgrunnen. Fjell, havfiske og folk er viktige tema i hans verk og aller helst i kombinasjon. Han brukte selv sin kvenske bakgrunn i markedsføringa av seg selv og sine bilder. Bildene som i dag er mest kjent er papirforstørrelser laget i den siste perioden av Kivijärvis kunstnerkarriere, av gamle negativ hovedsakelig fra 50 og 60-tallet. Her dyrker han kontrastene, kornene og de iboende egenskapene i analogt fotografi. Han har bakgrunn som pressefotograf og fikk opplæring i håndverket av en lokal, men anerkjent fotograf. Kunstneropplæring hos professor Otto Steinert, hos Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, og seinere ved Folkwangschule für Gestaltung i Essen. Han er derfor opplært som håndverker, og hadde god kontroll på det håndverksmessige – men hadde også kunstnerisk opplæring.²

Fotohistorisk kan det være naturlig å plassere Kivijärvi i den humanistiske perioden av fotografiets historie. Dette sjangerbegrepet kan sees på som en avløper av pressefotografiet. Sjangeren har røtter fra fransk fotografi, og man var opptatt av å fange situasjonene, øyeblikkene og personene, men gjerne med et empatisk eller medmenneskelig blikk.³ Den humanistiske fototradisjonen kalles ofte og sidestilles med en slags *nyrealisme* i fotografiet. I innhold, men også i uttrykk, var man opptatt av at bildene skulle være så virkelighetstro som mulig. Fotografene dyrka ikke fram de karakteriserende egenskapene ved fotografi – en slik idé vek tilbake for «bildet av virkeligheten». Periodevis hadde flere fotografer som Henri

¹ Kristin Aasbø, *Kåre Kivijärvi : fotografier 1956-1991* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2011), s. 201-02.

² Ibid., s. 8, 204-05.

³ Jean-Claude Gautrand, "Looking at Others: Humanism and neo-realism," i *A New history of photography*, Red. Michel Frizot og Colin Harding (Köln: Könemann, 1998), s. 613.

Cartier-Bresson tanker om «det avgjørende øyeblikk», og at det ferdige bildet skulle tilsvare utsnittet fra negativet. Myten rundt fotografens evne til å fange det korrekte øyeblikk fra korrekt synsvinkel var viktig for å underbygge fotografiets status.⁴ En del av disse idealene veit vi Kivijärvi selv påstod han fulgte, selv om det blant annet er bevist at han bare brukte deler av negativene i papirkopiene sine, for eksempel i motivet *Julenatt i Andalusia*.⁵

Kåre Kivijärvi har selv uttalt at han var opptatt av de personlige, og ikke de sosiale forholdene når han fotograferte. For eksempel forklarer han hvordan han ikke bevisst har gått inn for å fotografere de fattigste kommunene i Finnmark for å skape et «livssyn», men at han heller bruket fotografiet som et språk eller en egen uttrykkform – uten å gi avkall på det dokumentariske.⁶ Dette kan tolkes dit at han var opptatt av det humane, men forsøkte å skildre det relasjonelle og medmenneskelige heller enn det ideologiske.

Ett viktig moment ved Kivijärvi er hvordan hans personlighet er omspunnet at myter. Han skjønnte at markedsføring måtte til, og at hans kvenske og nordnorske bakgrunn kunne fungere som et viktig salgsmoment. De håndverksmessige kunnskapene brukte han også som en komponent i oppbygninga av sitt eget kunstnervaremerke. Den kvenske bakgrunnen og gode håndverksmessige ferdigheter bidro altså til at Kivijärvi kunne bygge en mystikk rundt sin egen kunstneridentitet. Kanskje bidro dette til at bildene hans blei anerkjent som kunst også i kunstmiljø sør i landet? Kan det også være en sammenheng mellom de sterke kontrastene mellom svart og hvitt i bildene, og landskaps- og stedsidentitet?

Det som tidligere er skrevet om Kåre Kivijärvi er i stor grad biografisk og behandler kunsten og Kivijärvi forholdsvis isolert fra resten av den norske kunstscena. Kunsten hans forklares ut fra bakgrunn og personlighet – på mange måter i tråd med varemerket han bygde opp om seg selv – og handler derfor i mindre grad om hva det er i bildene som gjør dette til god kunst. Han fremstilles på mange måter som den mystiske, kvenske fotografen fra Finnmark, og kunsten vies ikke nok oppmerksomhet som *kunst*. Jeg vil også hevde at mye av den kunstteoretiske diskusjonen er en diskusjon om fotografiets legitimitet som kunst, og at man ser mindre på de kunstneriske element i fotografiene til Kivijärvi. Diskusjonen om fotografi

⁴ Aasbø, s. 10-11.

⁵ Eli Høydalsnes, *Kåre Kivijärvi : fotografier* (Oslo: Bonytt, 2001), s. 9; Aasbø, s. 66-67. (Gjengivelse av *Julenatt i Andalusia* m. negativ)

⁶ Terje Flisen, "Kåre Kivijärvi - Kunstner med kameraet," *Fotografi*, nr. 5 (1974): s. 9.

som kunst er viktig, og er vanskelig å unngå, men jeg vil hevde vi i dag bør forsøke å diskutere Kivijärvis bilder på sine egne premisser som kunst, i større grad enn det som er gjort før.

Ved å velge ut noen konkrete bilder og relevant teori, ønsker jeg å se på hva det er som gjør at Kivijärvis verker har blitt stående i kunsthistorien, og hvilke momenter det er som har spilt inn. I stedet for å forklare Kivijärvis kunst ut fra et biografisk ståsted, vil jeg forsøke å forklare kunsten ut fra andre perspektiv – kunsten i seg selv, og ikke utenforliggende momenter.

OM MOTIVENE

Jeg har valgt ut tre motiv: *Natt (Kvinne og mann)*, *Verdens ende/Gjesværstappene* og *Solon med torsk*. Motivene er valgt ut som representative for en bredde av Kivijärvis kunstproduksjon, og de viser fram både forskjellige kvaliteter og interesser vi finner hos Kivijärvi. Motivene er å finne i flere bøker skrevet om Kivijärvi, og det er de trykte utgavene jeg bruker som hovedkilde. Likevel har alle tre motivene en lengre utstillingshistorikk, og er trykket i magasin. Dette har gjerne skjedd over flere tiår i Kivijärvis periode som aktiv kunstner. Jeg skal nå gi hvert av motivene en kort introduksjon.

NATT (KVINNE OG MANN)

Det første motivet jeg trekker fram går under flere navn, men ofte som «Natt (Kvinne og mann)». Dette er et av Kivijärvis 60-tallsmotiv, og hvor de opprinnelige forstørrelsene har blitt stilt ut så seint som i 1989.⁷ Motivet viser Elsa Montell Saanio sovende med ektemannen Matti i utydelig profil bak. Eli Høydalsnes trekker i sin bok fram at dette er et tett vennepar av Kivijärvi – de blei kjent under Finsk-norsk uke sommeren 1959. De holdt til i Rovaniemi i Finland. I tillegg til å være viktige personer for Kivijärvi, sier han selv at det var som å være tilbake i «faderlandet» da han reiste dit.⁸

VERDENS ENDE/GJESVÆRSTAPPENE

Motiv nummer to går som regel under navnet *Gjesværstappene*, men er også kjent som *Verdens ende* og *Grense*. Originalt tatt i 1965, men er forstørret i 1989 og 1990, samt

⁷ Aasbø, s. 89.

⁸ Høydalsnes, s. 112-13.

publisert i magasin i 1966.⁹ Dette gjør at dette motivet er egna for å følge Kivijärvis estetiske utvikling gjennom tiårene, dersom man finner de publiserte utgavene fra 1965.

Motivet viser fjellområdet Gjesværestappene i Nordkapp kommune. Motivet er ett av Kivijärvis rene landskapsmotiv, og skildrer ingen menneskelige spor. Her er det den rå monumentaliteten i landskapet som viser seg. Kivijärvi fortalte selv om en stolthet og tilhørighet til landskapet og stedet, som følge av de vanskelige forholdene, og menneskets evne til å overleve i områder «ikke skapt for mennesker».¹⁰ Dette motivet må sees på som en billedliggjøring av dette. Det kan være naturlig å se på dette motivet som et nyromantisk motiv, og noen vil kanskje trekke assosiasjoner til romantikkens landskapsmaleri. Jeg vil kanskje hevde dette ikke er bildets sterkeste element, og årsaken til at jeg trekker motivet inn er heller Kivijärvis kjærlighet for landskapet, naturen og omgivelsene rundt.

I motivet er det det svarte som dominerer, og både himmel og hav er mørklagt, og går i ett. Fjellene vises i hvit profil, og fordi kontrastene i motivet er så store, forsvinner dybdeinntrykket. Som sagt kan man trekke assosiasjoner til romantikkens landskapsmaleri, noe som ikke nødvendigvis er helt feil. Naturen framstår som vakker og melankolsk, og dens element - naturens stillhet og makt - er her satt inn i en komposisjonell helhet, og Kivijärvi forsøker å kommunisere en stolthet over dette.

SOLON MED TORSK

Det siste motivet jeg vil trekke inn, *Solon med torsk*, er også ett av de mest kjente motivene til Kivijärvi, og brukes ofte som illustrasjon på hans kunst. Motivet er opprinnelig fra 1965, publisert i magasin i 1966, men hører til bildene som ble kopiert opp på nytt i 1980.¹¹ Motivet viser en fisker i silhuett. Helt i forgrunnen ser vi en torsk som flyr gjennom bildet. Bakgrunnen er hav, himmel og fjell. Dette er altså ett av de kjente fiskeribildene til Kivijärvi. De første bildene jeg trakk inn er motiv hvor henholdsvis det humane fikk oppmerksomhet, og ett hvor landskapet fikk all oppmerksomhet. I *Solon med torsk* ser vi begge disse elementene i ett og samme motiv, og selv det humane står i sentrum. Dette er en varm

⁹ Aasbø, s. 148-49.

¹⁰ Knut Erik Jensen, "Jeg er uten forbilder," i *Kunstnerportrett* (NRK, 1990).

¹¹ Aasbø, s. 144-45.

skildring av det harde arbeidet, og må kunne forklares ut i fra Kivijärvis stolthet for landskapet og omgivelsene, samt menneskets evne til å overleve i det.

Bildet blei publisert i tidsskriftet *Magasin for alle* i 1966, utgave 13. Her forklarer Kivijärvi med egne ord om hvordan han egentlig var ute for å fange landskapene rundt, men da han ikke fikk de fra den ønskede vinkelen tok han heller bilder av sin venn Solon. Solon var i dette øyeblikk i ferd med å dra inn lina inn ved hjelp av båtens maskineri. Fiskene kom derfor om bord av seg selv.¹² Jeg har tidligere vært inne på forskjellene mellom de tidlige og seine utgavene av Kivijärvis motiv. I dette tidsskriftet er både *Solon med torsk* og *Gjesværestappene* avbilda, og kan derfor si noe om hvordan de tidlige utgavene av motivene er. Slik jeg ser det er det liten forskjell mellom versjonene i tidsskriftet og de nyere kopiene, men det kan skyldes at jeg kun har hatt mulighet til å studere tidsskriftet på mikrofilm, som ikke nødvendigvis gir en god representasjon av originaltidsskriftet.

FOTOGRAFIET I NORSK KUNSTHISTORIE

Det er til dels paradoksalt at fotografiet fikk fotfeste i norsk kunst på siste halvdel av 1900-tallet. I etterkrigstida søkte man et stadig mer abstraherende og non-figurativt formspråk, mens fotografiet i sin natur er figurativt, representerende og er et vitne om et bestemt sted i tid. Det må derfor være noe med fotografiene til Kivijärvi som gjør dem interessante i kontekst av samtidas kunstsyn, på tross av en grunnleggende figurativ virkemåte.

I norsk kunsthistorie ser man gjennom 50-tallet en gradvis abstrahering av motivene, hvor indre rytme og spill i bildet, i form av formalestetiske virkemiddel – form, linje og farge - overtok rollen som dominerende faktor i motivet. I det abstrakte maleri utforsket man spillet mellom lys og mørke, og mellom åpenhet og lukkethet, og mellom form og linje. Dette ser man blant annet hos Jakob Weidemann og Inger Sitter.¹³

I tillegg må man huske på at kunststrømningene i Europa ofte var på helt andre steder enn de var i Norge. Kunstnerne i utlandet lå ofte foran, og det tok tid før norske kunstnere fikk hentet kunststrømningene fra utlandet hjem til Norge og gjort dem interessante med norske øyne.

¹² Kåre Kivijärvi, "Magasinet for alle," *Magasinet for alle*, nr. 13 (1966): s. 30.

¹³ Knut Berg, *Norges kunsthistorie : 7 : Inn i en ny tid*, vol. 7 (Oslo: Gyldendal, 1983), s. 136-37.

I tillegg til disse to parallelle historieførløpene, må vi huske på at fotografiet som teknologi i kunstsammenheng er en nyvinning. De moderne filmformatene kom på 1900-tallet, og fotografiet har derfor måtte gjennomgå en egen parallell utvikling ved sida av den ordinære kunsthistorien. Går man inn i fotohistorien kan man derfor se at man i løpet av 1900-tallet gikk gjennom en utvikling som kanskje kan sammenlignes med mange av epokene i den ordinære kunsthistorien i kortformat. Her må man også skille på en europeisk og norsk utvikling, og det er naturlig å anta at vi her i landet lå en del etter utviklinga i f. eks Frankrike og Tyskland.

Det er også verdt å merke seg hvor lite plass fotografiet har fått i norsk kunsthistorie, i tillegg til hvor mye Kivijärvi distanserer seg fra norsk identitet. Likevel virker det som om han ønsker å vinne anerkjennelse i Norge. I dokumentaren «Jeg er uten forbilder» forklarer han selv hvordan han tidlig fikk anerkjennelse i Finland, mens han i Norge ikke fikk anerkjent status som kunstner før i 1967 – først etter at myten om Kivijärvi og «mørkets mester» var bygd opp.¹⁴ Det kan hende kunst-Norge ikke var klar for Kivijärvis kunst uten denne mystikken i tillegg. Mellom 60 og 70-tallet dreide norsk kunst seg i stor grad om kunstnerens skapende handling samt kunstner og betrakters opplevelse av samfunnet. Det var også sentralt at kunsten skulle være samfunnskommenterende, og kunstnermyten sto i fokus. Dette er et aspekt i kan se hos Kivijärvi.

Det kan også være lett å sette Kivijärvis kunst i sammenheng med kunstens stadige interesse for det urnorske – landskapene som har fulgt norsk kunsthistorie fra romantikken. Et godt eksempel her er de dramatiske og nesten abstraherte maleriene av landskap fra nordområdene til Peder Balke. Selv om Kivijärvi er født i Norge, oppstår det likevel en krasj fordi han distanserer seg fra det norske landskapet. For Kivijärvi var det nordkalotten som var viktig, som han selv plasserte som noe annet det norske landskapet.¹⁵ Det kan likevel tenkes å være en komponent i den norske betrakters mottakelse, at det det norske landskap stadig var mer i vinden. Samtidig har Kivijärvi alltid jobbet med motiv av mer sosial karakter. Det være seg fiske, psykologiske individportrett, ritualer og religiøse motiv. Dette

¹⁴ Jensen.

¹⁵ Ibid.

var også i vinden på 50-tallet, og når det kommer til meningsinnhold trekke paralleller til for eksempel freskobrødrene – om enn uttrykkformen er en annen.

I tillegg til freskobrødrenes arbeid, med blant annet Alf Rolfsens arbeider i Oslo rådhus, kan det være naturlig å se til hvordan Picasso og Carl Nesjars *Fiskene* og *Måkene* fikk plass som en integrert utsmykking i regjeringskvartalets Y-blokk. I nabobygget, H-blokka, fikk også Hannah Ryggen sitt store verk *Vi lever på ei stjerne*. Tematisk noe annerledes, men det humanistiske er tydelig tilstede. Det er likevel påfallende at det koblingen mellom land, menneske og relasjon ikke fullt ut er tilstede i noen av disse verkene. Når det kommer til foto må man naturligvis fram i tid. Jeg kommer til å snakke mye om abstraksjon i fotografiet, og i den sammenheng kan det være naturlig å se til Geir M. Brungots *Konkrete landskap* – nesten non-figurative fotografi av betongkonstruksjoner.¹⁶

Kunstnere har alltid reist rundt og vært utadventde, og Kivijärvis posisjon er her ganske særegen. Med kvensk bakgrunn og finske røtter, en tilhørighet som kanskje først og fremst ikke er norsk, så han på Finland som sitt andre hjem. I tillegg hadde han kunstnerrøttene i Tyskland, og var ellers veldig bereist. Han har blant annet oppholdt seg på Grønland, flere steder i Asia, i Egypt og på Kypros.¹⁷ Kivijärvi sitter derfor på en mangfoldig stedsidentitet, og i kunsten kretser det seg alltid omkring mennesker, fjell og sjø.

KIVIJÄRVI SOM NORDNORSK MINORITETSKUNSTNER

Jeg problematiserte tidligere at mye av stoffet som er skrevet om Kivijärvi i stor grad er dokumentarisk. Det handler noe om kunsten, men veldig mye forklares ut i fra Kivijärvi som en litt mystisk kven som tidlig lærte å beherske kamerakunsten. At det norske publikumet ikke var klare for hans kunst før myten Kivijärvi – Kivijärvi som varemerke – var bygget opp, understøttet også dette.

Det interessante med dette, er at varemerket Kivijärvi ikke bare er et tomt varemerke. Å begrunne Kivijärvis kunst utelukkende i myten vil være for enkelt. I Kivijärvis selv-

¹⁶ Geir M. Brungot, *Konkrete landskap* (Syklyven 1999). (Utstillingkatalog, mangelfull datering, men antakeligvis fra 1999)

¹⁷ Aasbø, s. 215, 17, 23.

proklamerte myte, ligger det også et større meningsinnhold – et ønske om å innvie det harde miljøet, og menneskets overlevelsessevne over naturen, inn i den norske kunstverden.

Innledningsvis stilte jeg også spørsmål ved om det kan være en sammenheng mellom de harde kontrastene i Kivijärvis motiv og hans stedsidentitet. Det kan tenkes at de harde landskapene, sammen med Kivijärvis ønske om å fremstille det nære og relasjonelle, innbyr til nettopp disse formale grepene i bildene. Landskapene er store, er bygget opp av harde, tydelige og skarpe former, som i Kivijärvis bilder står i motsetning til de mjukere menneskelige elementene.

TEORI

DET DUALISTISKE FOTOGRAFI

Fotografi som medium er hele tida underlagt en tosidighet. En tosidighet mellom det dokumentariske og det fiksjonelle, en tosidighet mellom det mørke og lyse, og en tosidighet mellom det ekte og det konstruerte. Det vil være naturlig å tro at denne dualismen er en av egenskapene ved fotografiet som gjør at det i så lang tid ikke har blitt anerkjent som kunst, og som gjør at selv i 2019, så er spørsmålet om fotografiet som kunst fortsatt et sentralt spørsmål når man ser på fotokunst. Denne dualismen byr på noen utfordringer, men er kanskje også en av styrkene til fotografi som kunst.

Det vil være feil å si at fotografiet balanserer på en knivsegg med dokumentarismen på den ene sida mot kunsten og det konstruerte på den andre. Den ene sida vil alltid være tilstede som en komponent i den andre. Susan Sontag mener at fotografiet alltid vil være mer nøyaktig enn andre mimetiske kunster, fordi det som en følge av fysisk lovmessighet alltid vil være en kobling mellom avbildninga og det som faktisk er fotografert. Likevel vil det alltid være en viss interpasjon og appropriasjon tilstede, fordi fotografen velger sitt mål, og arbeider med det til det framstår som han ser det for seg.¹⁸ Man ønsker å fremstille situasjonen på et bestemt vis, og motivet må være verdt å ta bildet av. På den måten vil ikke fotografi kunne være på den ene sida av knivseggen. Det er likevel sentralt at fotografi som medium gir en viss *realismegaranti*. Det som avbildes må på en eller annen måte ha røtter i

¹⁸ Susan Sontag, *On photography*, Penguin modern classics (London: Penguin, 2002), s. 6.

noe som har skjedd, som en følge av de fysiske lover. Dette er et viktig poeng jeg vil komme tilbake til.

Det er også interessant at Sontag trekker inn fotografiet som et memento mori. Fotografiet innebærer en viss realismegaranti, men også en evighetsgarant. Et fotografi vil for alltid minne oss om noe som har vært, og setter bilde på subjektets dødelighet, sårbarhet og foranderlighet. Fotografiet er også en relasjonsdanner mellom vår og en annen, kanskje forsvunnet, virkelighet.¹⁹ Denne relasjonen er en estetiserende relasjon, som lar oss avbilde ting som i seg selv ikke er skjønne. Tingene taler for seg selv og trenger ikke nødvendigvis forholde seg til utenforliggende element.

ABSTRAKSJON I FOTOGRAFIET

Når man ser på et fotografi er det i utgangspunktet ikke naturlig å trekke inn abstraksjon som et sentralt element – fotografiet har som tidligere nevnt alltid en fysisk forbindelse med den virkelige verden, og i fototeorien er det en viktig tanke at det er en garanti for at det som er avbildet også er noe som har vært. Som Roland Barthes forklarer det er fotografiets *noeme* er «That has been».²⁰ Når vi nå undersøker hva det er i Kivijärvis bilder som gjør disse bildene nettopp til kunst er likevel abstraksjon et viktig tema. Hvordan kan vi finne abstraksjon i et medium som i så stor grad, av fysisk lovmessighet, er et mimetisk medium? Hos Kivijärvi snakker vi hele tida om *figurativ abstraksjon*. Når jeg snakker om Kivijärvis kunst betegner jeg dette som *abstraksjon* til forskjell fra det *nonfigurative*. En del teori ser ut til å bruke *abstrakt* om kunst om kunst som egentlig er *nonfigurativ*. Vi kan likevel se på dette som grader av abstraksjon, og i denne sammenheng kan vi bruke begrepene om hverandre.

WIESING OG DET ABSTRAKTE FOTOGRAFI

Lambert Wiesing tar i hovedsak for seg det non-figurative fotografi, men gjør likevel noen betraktninger som er interessante når vi ser på Kivijärvis fotografi. Hans mål må sies å være å løse selvmotsigelsen det er mellom det mimetiske aspektet ved fotografi, som et pålegg av de fysiske lover, og abstraksjon i fotografi. For oss er det interessante i hans diskusjon

¹⁹ Ibid., s. 15-16.

²⁰ Roland Barthes, *Camera lucida : reflections on photography*, overs. Richard Howard, La chambre claire note sur la photographie (London: Vintage Books, 2000), s. 77.

hovedsaklig tankene om abstraksjon som reduksjon. Man abstraherer ved å ta vekk element som ikke er essensielle. Til slutt sitter man igjen med et konsentrat - *det vesentlige* - av objektet, redusert for overflødig informasjon.²¹

Wiesings problem med dette ligger i at det er vanskelig å abstrahere fra et objekt, når det at noe er abstrakt betyr at det ikke er noe assosiasjonsbærende innhold i bildet, samtidig som det etter fotografiets fysiske natur er sentralt at *noe* er avbilda. For å få dette til å gå, er man nødt til å lage en definisjon av fotografi som utelukker objektet fra definisjonen – for eksempel at «fotografi (...) er en prosess som produserer permanente bilder ved hjelp av et optisk system (kamera) og effekten av lys på stoffer som er lysfølsomme».²² For Kivijärvis er kanskje ikke denne definisjonsdiskusjonen spesielt relevant, da vi fortsatt snakker om figurativt fotografi, hvor vi fortsatt kan tillate et assosiasjonsbærende innhold.

Hos Kivijärvi kan det være naturlig å se Wiesing i sammenheng med Kivijärvis dyrkelse av de mediespesifikke egenskapene ved Kivijärvis fotografi, noe jeg skal komme tilbake til.

BENJAMINSK FORMINSKNING

Walter Benjamin skriver i sitt essay *A small history of photography* om hvordan man ofte diskuterer *fotografi som kunst*, men at man kanskje heller bør diskutere *kunst som fotografi*. Med dette mener han at man bør diskutere viktigheten at fotografisk (eller annen *mekanisk reproduksjon*) av kunst har for kunsten. For denne teksten kommer dette litt på sida, fordi det tross alt er *fotografi som kunst* vi diskuterer. Likevel har han noen interessante poeng. Et sentralt poeng han kommer med i denne diskusjonen er hvordan mekanisk reproduksjon, som fotografi jo er, er en teknikk for forminskning. Når noe fotograferes, gjøres noe som er større enn enkeltmennesket, til noe som er mindre enn og er begripelig for enkeltmennesket. Han trekker det så langt som å hevde at enkelte kunstverk ikke ville hatt noen verdi dersom de ikke var blitt reproduisert fotografisk – og på den måte forminskes til noe begripelig.²³

²¹ Lambert Wiesing, *Artificial presence : philosophical studies in image theory*, Artificielle Präsenz Studien zur Philosophie des Bildes (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2010), s. 63.

²² Ibid., s. 64.

²³ Walter Benjamin, "A Small History of Photography," i *On Photography*, Red. Esther Leslie (London: 2015).

Benjamin berører ikke dette temaet mye i sitt essay, og ideen forklares ikke mye – hverken her eller *Kunsten i reproduksjonsalderen*. Benjamin er likevel opptatt av det sosiale aspektet ved film. I det siste essayet, *Kunsten i reproduksjonsalderen*, diskuterer han nettopp dette – det sosiale aspektet, sammen med film og fotografiets funksjon som reproduserende medium. Han trekker inn hvordan malerens og fotografens rolle kan sammenlignes med magikerens og kirurgens rolle. Fotografen som kirurg trenger dypere inn i vevet av virkelighet en hva maleren som magiker gjør med sin distanse til objektet.²⁴ Benjamin anerkjenner altså fotografens evne til å trenge inn i virkeligheten på en annen måte enn annen mimetisk kunst. På denne måten muliggjøres forminskningen av det som i utgangspunktet er for stort for enkeltindividet.

Benjamin gjør også et poeng av fotoapparatets evne til å upersonliggjøre relasjonen mellom *betrakter og skuespiller*, altså fotografiets subjekt.²⁵ Fotografen tester subjektets evne til å prestere. Dette faller inn under det jeg trakk inn fra Sontags tekster om fotografens subjektive valg av objekt, og at den som fotograferes alltid vil posere.

Benjamin snakker altså om forminskning, om fotografens evne til å trenge inn i virkeligheten på en annen måte enn kunstnere bak andre mimetiske kunster, og om den sosiale relasjonen mellom fotograf, objekt og betrakter. Dersom fotografiet har til evne å forminske til det essensielle, og abstraksjon også kan sees på som reduksjon – kan vi da se på abstraksjonen i Kivijärvis motiv som en sosial reduksjon, hvor motivene abstraheres gjennom reduksjon, til kjernen i den sosiale relasjonen?

MODERNISTISKE MEDIESPESIFITET

Clement Greenberg skriver i sin tekst *Mot en ny Laokoon* om modernitet og kunstenes annerkjennelse av sitt eget medium.

Som jeg tidligere var inne på, er mange av Kivijärvis bilder nye kopier av gamle negativ. En av forskjellene man ofte ser, er at han i de nye versjonene har dyrka fram kontrastene mellom det svarte og hvite og at bildene får en tydeligere kornstruktur. Abstraksjonsnivået øker på

²⁴ "Om kunsten i reproduksjonens alder," i *Eстетisk teori : en antologi*, Red. Arnfinn Bø-Rygg og Kjersti Bale (Oslo: Universitetsforl.), s. 230-31.

²⁵ *Ibid.*, s. 225.

bekostning av detaljinnhold og bildets evne til å være en naturlig reproduksjon av den virkelige verden.

Utgangspunktet for Greenbergs tanker er at det alltid vil være en dominerende kunstform. De underlegne formene for kunst vil forsøke å etterligne den dominerende kunstforms virkemåte, og den dominerende kunstform vil forsøke å ta de underlegne kunstformers virkemåte opp i seg. Dette fører til en svekkelse av kunsten.²⁶

Videre skriver Greenberg at renhet i kunsten betyr at man anerkjenner mediets begrensinger, og at kunstformenes identitet ligger i denne anerkjennelsen av mediets motstand. I maleriet kommer fram i dyrkingen av linja (som ikke kan etterligne naturens *kontur*), primærfargene og de «instinktive» fargene erstatter toner og valører, og formene lar seg inspirere av lerrets form, og blir dertil mer geometriske.²⁷

I svart-hvitt-fotografi må man si at mediets motstand i hovedsak finnes i begrensingen gråtonene pålegger gjengivelse av fargene, kontrastforholdene og de fotografiske kornene på filmen. I tillegg kan ting som bevegelsesuskarphet virke inn. Selv om mange fotografer utrykte skepsis mot beskæring i kopieringsprosessen fra negativ til papirkopi, vil jeg hevde at dette egentlig faller i mediets natur, og derfor ikke kan sees på som en mediespesifikk begrensing.

I sammenheng med det humane fotografi, kan det være fristende å kalle dette en sosial abstraksjon, hvor fotografens relasjon til det avbildede, er det som står igjen etter den sosiale reduksjonen. Kivijärvis selvuttalte ideal om å nå fram til individet han fotograferer, snarere enn å skape et sosialt motivert – dvs. politisk – fotografi.

SOSIAL ABSTRAKSJON KIVIJÄRVIS MOTIV

Hvis vi slår sammen Wiesings abstraksjon gjennom reduksjon, Benjamins forminskning, Greenbergs vektlegging av det mediespesifikke og fotografiene til Kivijärvi kan det hende vi kan utlede en teori om en sosial abstraksjon. Gjennom en reduksjon til de essensielle

²⁶ Clement Greenberg, "Mot en ny Laokoon," i *Den modernistiske kunsten*, Red. Åsmund Thorkildsen (Oslo: Pax, 2004), s. 39.

²⁷ Ibid., s. 57.

egenskapene ved fotografi, vil jeg hevde Kivijärvi forsøker å nå fram til det essensielle i den sosiale relasjonen han har til den han fotograferer. På denne måten skaper han et intimt og tett fotografi som forteller om den personlige og psykologiske relasjonen. Dette fungerer som en forminskning som gjør noe som kun er begripelig i Kivijärvis øyne også begripelig for andre. Som en følge av dette blir den dokumentariske sida ved fotografiet underlegen den konstruerte, og på denne måten blir Kivijärvis motiv interessante som kunst.

Det kan også tenkes at det er nettopp dette som gjør at Kivijärvi for alvor slo gjennom som kunstner. Kivijärvi utvikler tidlig sin særegne stil, men som jeg har vært inne på, rendyrkes den gjennom 80-tallet. Denne påstanden er det selvsagt ikke noe enkelt svar til, men jeg vil hevde det kan være en komponent. Det er nettopp disse egenskapene, og Kivijärvi som «mørkerommets» mester som ofte trekkes fram når man ser på Kivijärvis kunstnerskap.

Abstraksjonen hos Kivijärvi kommer i hovedsak ut som mediespesifikk abstraksjon. I fotografiets verden, og spesielt i Kivijärvis sort-hvitt-fotografi, dreier dette seg i hovedsak om tre ting: dyrkning av korn, overdreven bruk av kontrast og bevegelsesuskarphet. Motivene er hele tida virkelige objekt, landskap eller mennesker. I tillegg kan det se ut som om Kivijärvi har et spesielt godt øye for komposisjon og ved hjelp av gode komposisjoner lager bilder som løser seg selv opp i en slags abstraherende uvirkelighet – litt som motivene er tatt ut av virkeligheten.

Selv om alle motivene jeg har trukket inn representerer viktige sider ved Kivijärvis kunstproduksjon, vil jeg hevde *Solon med torsk* og *Natt* er de sterkeste og mest interessante bildene. Selv om *Gjesværestappene* holder høy estetisk kvalitet, er det rett og slett et mer meningsfattig motiv. I *Gjesværestappene* kan man hevde at landskapet og miljøet er abstrahert og redusert til det essensielle, men det sosiale aspektet, er fraværende. *Gjesværestappene* blir stående som et eksempel på Kivijärvis formale stil – en estetisk signatur. Det er likevel det sosiale aspektet ved bildene som løfter Kivijärvi til den posisjonen han har.

I *Solon med torsk* og *Natt* kommer det sosiale aspektet inn. At bildene ikke fremstår som naturtro reproduksjoner av menneskene og situasjonene, men abstraherte og reduserte motiv, gjør at den fotografiske vektskåla heller mer mot *kunst* enn *representasjon*, og vi får et innblikk i de psykologiske relasjonene som er tilstede i motivene.

Natt er ett av Kivijärvis tidlige motiv. Likevel må det sees på som et typisk motiv for Kivijärvis kunstproduksjon. Det er lett å identifisere tre formale grep som gjør dette motivet typisk for Kivijärvis. For det første – motivets komposisjon er selvoppløsende og selvbærende, og subjektet isoleres fra omgivelsene. Tradisjonelt ville det vært naturlig å la bilde ha en forgrunn og bakgrunn, og i det minste la de portretterte framstå som i helfigur. Her er det en motsetning mellom fotografiets *realismegaranti*, og at motivet til dels må sies å være abstrahert i en slags fotografisk abstraksjon. Det andre, som er en konsekvens av abstraheringa, er at øyet egentlig ikke har noe naturlig hvilepunkt. Det er naturlig å se på personen i front, for at blikket så føres bakover – men det ligger i det hele en uro som holder blikket våkent og nysgjerrig. Element nummer tre er det psykologiske, og som gjør at dette motivet kan plasseres innen den humanistiske fotografitradisjonen. Selv om portrettlikheten mellom avbildning og person ikke fullt ut er tilstedeværende, skildrer motivet likevel en nærhet og psykologisk intimitet mellom kunstner og subjekt. En nærhet som også forsterkes av den stedsbunnete finske tilhørigheten.

Mest interessant er kanskje *Solon med torsk*, som fremstår som det mest særegne motivet for Kivijärvi. Her kommer Kivijärvis stedtilhørighet kommer tydelig fram i tillegg til det sosiale aspektet. Jeg var tidligere inne på abstraksjon, og abstraksjonen er også tydelig tilstede i dette motivet. Først og fremst er abstraksjonen tilstede i form av at detaljene forsvinner i de høye kontrastforholdene i forstørrelsen. Fiskeren vises i nærmest helsvart profil, og bakteppet av himmel, fjell og hav fremstår som lyst grått og hvitt, med enkelte detaljer i svart. Torsken som flyr gjennom bildet er dessuten uskarp, og uten å ha bildetittelen foran seg, kan det være vanskelig å se hva det er – er det en fugl? En fisk? Noe annet? Her er det kontrastene og bevegelsesuskarpheit som bidrar til abstraksjonen.²⁸ Fiskeren er skråstilt og skaper en skråstilt akse i bildet. Den flyvende fisken og en stram line, antakelig tilhørende båten, følger denne skrå profilen videre opp gjennom bildet. Denne skråstilt aksene i bildet låser hele motivet på plass. Abstraksjonen har i dette motivet gått så langt at det er vanskelig å forstå hva det er som egentlig skjer – hvorfor i alle dager flyr denne fisken gjennom bildet slik? Det er ingen lesbare tegn til fiskeredskaper eller lignende.

²⁸ Fisken beveger seg raskt, mens kameraet er stilt inn med lang lukkertid. Fisken får derfor en uskarp «hale».

Ut fra disse bildene ser vi ingen tydelig politisk undertone eller moralsk innhold i Kivijärvis produksjon. Ofte trekkes fotografiet inn i kunstverden som et verktøy for dokumentasjon, men selv om det dokumentariske er tilstede i disse motivene, ser vi hvordan Kivijärvi forsøker å fortelle noe mer enn om hvordan virkeligheten faktisk er enn hva man kan se om man kun forholder seg til de harde og visuelle fakta. Dette skildringer av det mellommenneskelige, individuelle og humane, som ville forsvunnet i et rent dokumentarisk fotografi.

AVSLUTNING

Gjennom de tre motivene *Gjesværestappene*, *Natt og Solon med torsk* har jeg nå forsøkt å sette Kåre Kivijärvis kunst i et annet perspektiv enn hva man tidligere har gjort. Mange av hovedkildene man i dag har på kunsten til Kåre Kivijärvi betrakter han i hovedsak biografisk og ser på hans personlige bakgrunn. De beveger seg noe ut i diskusjonen *foto som kunst*, men ser lite på hvorfor *Kåre Kivijärvis fotografier fungerer* som kunst. Det er ikke at det som tidligere er skrevet er irrelevant – for fotografi har jo også en ren dokumentarisk side. Kivijärvi har også arbeidet som fotojournalist og var opptatt av det dokumentariske, og det er derfor ingen automatikk i at hele hans produksjon skal sees på som ren kunst. Men, jeg håper likevel å ha ført diskusjonen om Kivijärvi et lite skritt videre ved å tilføre noen nye betraktningvinkler ved å undersøke noen element i Kivijärvis produksjon, som gjør verkene interessante som kunst.

Det er mange betraktningvinkler som kan være relevante når man studerer Kivijärvis kunst. En ting er se Kivijärvi som minoritetskunstner. Er det for eksempel noen sammenheng mellom hvordan den kvenske Kivijärvis kunst har blitt mottatt, og hvordan for eksempel samisk kunst har blitt mottatt? Vi ser også at det sosiale og menneskelige er viktig for Kivijärvi, og det kunne vært interessant å gå nærmere inn på det. Jeg har likevel valg å se mest på abstrakte element i Kivijärvis kunst, fordi Kivijärvis estetiske språk er noe som ofte trekkes fram – men da mest med fokus på korn og sterke kontraster mellom sort og hvitt. Det abstrakte uteblir fra diskusjonen, selv om nettopp disse mediespesifikke elementene – kontrast og grovkornede tekstur – er det som abstraherer i Kivijärvis bilder.

I tillegg berører Kivijärvi en tematikk som i samtidas øyne var i vinden – ved sine skildringer av folket i de harde miljøet nord i landet. Kivijärvi tilfører kunsten et sosialt og mellommenneskelig tilsnitt som andre kunstnere kanskje ikke har ga like mye oppmerksomhet. Andre kan derimot i større grad være opptatt av det politiske enn hva Kivijärvi er. Dette mellommenneskelige tilsnittet kommer fram i bildene gjennom motivvalgene, men konsentrerer og spisses til gjennom abstraksjoner og gode formale komposisjoner, som muliggjøres av Kivijärvis gode håndverksmessige ferdigheter. Selv om ikke alle bildene til Kivijärvi er av en slik karakter, synes jeg hans sterkeste motiv bærer tydelig preg av dette.

Gjesværestappene er ett av Kivijärvis rene landskapsfoto, og av motivene jeg har sett på kanskje den tydeligste representanten for Kivijärvis stedstilhørighet – som er et viktig poeng når det kommer til Kivijärvi og hans kunst. Her ser vi også hvordan Kivijärvi dyrker det mediespesifikke i retning av en abstraksjon og forenkling av landskapet. Landskapets storhet, og Kivijärvis opplevelse av det, blir begripelig for beskueren. Likevel mangler motivet det sosiale aspektet, men fungerer som et godt bakteppe når man ser på de to andre bildene.

Natt er nesten i andre enden av skalaen, og ser man kun på bildet i seg selv, handler det kun om det mellommenneskelige. Likevel kommer også stedstilhørigheten fram i bildet gjennom Kivijärvis relasjon til de portretterte og deres felles tilhørighet til Finland og nordområdene. Dette er viktig for Kivijärvi, og jeg vil hevde det er en viktig faktor når det kommer til Kivijärvis valg og framstilling av motivet. Den sosiale relasjonen er her tilstede ved at bakgrunn er redusert og abstrahert vekk, og det relasjonelle og menneskelige er det som står igjen som essensielt.

Det tredje og siste motivet – *Solon med torsk* - er kanskje det som også står som det mest typiske for Kivijärvis kunstproduksjon. Dette framstår som en kulminasjon av Kivijärvis kunstneriske interesser, og både det sosiale og stedsspesifikke er tilstede i bildet. Motivets portretterer Solon, Kivijärvis venn, ute på fiske. Solon skildres i hard, visuell kontrast til omgivelsene, virkninga mellom han og omgivelsene står nesten monumentalt. Også her er detaljene og portrettlikheten abstrahert vekk i sterke kontraster, og bidrar til at nettopp dette motivet skiller seg ut fra Kivijärvis mange andre fiskerimotiv.

Som en konklusjon, kan dette oppsummeres som at Kivijärvi bruker en fotografisk abstraksjon for å kommunisere et meningsinnhold som ligger utenfor det man ser i bildet – utenfor det rent dokumentariske og visuelle. Dessuten forsterker abstraksjonene motivene, og gjør dem visuelt sterkere. Abstraksjonen muliggjøres av de mediespesifikke elementene i fotografiet - hovedsakelig av en overdreven kontrastbruk som går på bekostning av detaljinnhold. Denne abstraksjonen kan sees på som en sosial abstraksjon, for det er nettopp det sosiale som er kjernen i Kivijärvis kunstproduksjon. De harde kontrastene mellom det menneskelige og sårbare på den ene sida, mot nordområdenes harde omgivelser «ikke skapt for mennesker», gjenskapes og tydeliggjøres i de kontrastfylte bildene til Kivijärvi. Denne kontrasten er noe Kivijärvi følte en stolthet for, og forsøkte å kommunisere gjennom sin kunst.

REFERANSER

- Aasbø, Kristin. *Kåre Kivijärvi : fotografier 1956-1991*. Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2011.
- Barthes, Roland. *Camera lucida : reflections on photography*. Oversatt av Richard Howard. La chambre claire note sur la photographie. London: Vintage Books, 2000.
- Benjamin, Walter. "Om kunsten i reproduksjonens alder." I *Estetisk teori : en antologi*, redigert av Arnfinn Bø-Rygg og Kjersti Bale. Oslo: Universitetsforl.
- . "A Small History of Photography." I *On Photography*, redigert av Esther Leslie. London, 2015.
- Berg, Knut. *Norges kunsthistorie : 7 : Inn i en ny tid*. Vol. 7, Oslo: Gyldendal, 1983.
- Brungot, Geir M. *Konkrete landskap*. Sykklyven 1999
- Flisen, Terje. "Kåre Kivijärvi - Kunstner med kameraet." *Fotografi*, nr. 5 (05.1874 1974).
- Gautrand, Jean-Claude. "Looking at Others: Humanism and neo-realism." Oversatt av Susan Bennet, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt og Helen Arkins. I *A New history of photography*, redigert av Michel Frizot og Colin Harding. Köln: Könemann, 1998.
- Greenberg, Clement. "Mot en ny Laokoon." Oversatt av Agnete Øye. I *Den modernistiske kunsten*, redigert av Åsmund Thorkildsen. Oslo: Pax, 2004.
- Høydalsnes, Eli. *Kåre Kivijärvi : fotografier*. Oslo: Bonytt, 2001.
- Jensen, Knut Erik. "Jeg er uten forbilder." In *Kunstnerportrett*: NRK, 1990.
- Kivijärvi, Kåre. "Magasinet for alle." *Magasinet for alle*, nr. 13 (1966).
- Sontag, Susan. *On photography*. Penguin modern classics. London: Penguin, 2002.
- Wiesing, Lambert. *Artificial presence : philosophical studies in image theory*. Artificielle Präsenz Studien zur Philosophie des Bildes. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2010.

