

## Forord

Å skrive denne masteroppgaven om Sally Manns barnedomsfotografier har vært en lang og begivenhetsrik reise av flere grunner. Men først og fremst har det vært en skriveprosess som bare ble mer og mer engasjerende jo dypere inn i stoffet jeg kom - og der befinner jeg meg i grunnen fortsatt.

La meg aller først takke min veileder Jørgen Lund, som hele tiden har hatt stor tro på viktigheten av de tema denne oppgaven berører – og som ikke minst har hatt en høy grad av tilstedeværelse i sin veiledning. Begge deler har hatt stor betydning for mitt arbeid.

Takk også til Knut Ove Eliassen for tankevekkende perspektiver på Manns fotografier i oppgavens spede begynnelse, og for å anbefale meg å lese Philippe Ariès' skjellsettende bok *Barndommens historie* (1960). Takk til Arild Juul ved Norsk Fotofagskole for fototeknisk veiledning. Jeg vil også sende en takk til kurator Beverly W. Brannan ved Library of Congress, Washington D.C., for å ta seg tid til å dele sin fagkunnskap med meg. Takk til mine medstudenter, spesielt Zinnia Disington Simonsen, Øyvind Rongevær Kvarme og Inger Marie Lillesand. Stor takk til min venninne Ellen Johanne Reksterberg for sin støtte og entusiasme under utallige kaffebarsamtaler halv åtte om morgenen uansett vær og vind. Takk til Kristian Viken for hyggelig reisefølge til Luxembourg for å se Dorothea Langes fotografier den første helgen av min studiereise. Jeg vil også rette en takk til Siv Larsson og Astri Eline Asheim for å dele sine tanker rundt Sally Manns fotografier i monografien *Immediate Family* med meg tidlig i prosessen.

Sist, men ikke minst vil jeg takke min egen familie: Petter, Iris, Jo og Isak. For meg ville det vært nærmest umulig å skulle skrive denne masteroppgaven i sin nåværende form uten selv å ha en erfaring med å leve innad i en familie, med all den kjærighet, innsikt, glede og bekymring dette fører med seg.

Denne masteroppgaven er tilegnet min mor, Turid Henning, som har vært en dypt savnet samtalepartner når det kommer til Sally Manns familiefotografier, men som med sin Alzheimer for lengst har drukket av glemselens elv.

Trondheim 12. mai 2015



Forord	1
Innledning.....	5
Forskningshistorikk og litteratur .....	9
Oppgavens gang .....	12
Kapittel 1.....	15
Verdien av uskyld. Urovekkende elementer i Sally Manns familiebilder .....	15
1.1 Uskyldens alder .....	15
1.2 Barneseksualitet som oksymoron .....	25
1.3 Teatralsk og absorbert .....	33
Kapittel 2.....	41
Gjennom linsen: moren som fotograf.....	41
Kapittel 3.....	65
Dødelighet som tema i Sally Manns familiebilder.....	65
Kapittel 4.....	79
Å ankre opp mot verdenskroppen. Avslutning.....	79
Litteraturliste .....	93



## Innledning

“*The place is important; the time is summer. It’s any summer, but the place is home and the people here are my family.*”<sup>1</sup> Slik innleder Sally Mann boken med bildene av barna Emmet, Jessie og Virginia. Fotografiene i monografien *Immediate Family* (1992) dokumenterer barnas frie sommerferieliv i landlige omgivelser i staten Virginia årene 1984-1991, et landskap med en spesiell betydning for Mann. Fotografiene løfter samtidig fram noen store, eksistensielle tema: «*We are spinning a story of what it is to grow up. It is a complicated story and sometimes we try to take on the grand themes: anger, love, death, sensuality, and beauty. But we tell it without fear and without shame*»<sup>2</sup>. Denne frykt- og skamløsheten skulle få konsekvenser. Bildene av de til dels nakne og poserende barna skapte kontrovers da de kom, først og fremst i tidens kristenkonserverative miljøer. Men i kunstverden nøt de nærmest en eksplosiv suksess.

Bildeserien *Immediate Family*, med sin umiddelbare sensuelle skjønnhet, realistiske skildring av barndommens sårbarhet, og ikke minst stemningen på stedet de er fotografert, har hjemsøkt meg i flere år. Det ligger i disse fotografiene en usminket og nærmest rå - men absolutt ikke kjærlighetsløs - holdning til livet. En insistering på en egendefinert og naturnær livsstil, hvor barna får lov til å klatre i trærne selv om de risikerer å falle ned. En holdning til livet hvor både sinnet, kjærligheten, døden, sensualiteten og skjønnheten får lov til å eksistere noenlunde fritt, side om side. Dessuten en kunstnerisk insistering på betydningen av det *lokale*, som for Mann betyr to ting; familien og landskapet.<sup>3</sup>

Med sin sørstatsbakgrunn har Sally Mann en utpreget bevissthet om dødens tilstedeværelse og livets forgjengelighet. Bevisstheten om stedet ligger under i alle Sally Manns familiebilder. Sommerferiene tilbringes på en rustikk hytte uten elektrisitet langt inne i Virginias villmark, og de fleste familiebildene er fotografert her. Den lokale historien er på sitt vis alltid til stede; i jordsmonnet, i den grønne elva Maury som renner like nedenfor hytta, og i de stupbratte klippene på motsatt side av badestedet. Det hviler en uavvendelig dysterhet over det vakre landskapet de lever sine liv i, enten de befinner seg på familiehytta eller hjemme på gården ved Lexington. Men i denne dysterheten finnes også noe annet: En slags motvekt mot

---

<sup>1</sup> Sally Mann, *Immediate family* (London: Phaidon Press Limited, 1992):3

<sup>2</sup> Ibid.:7

<sup>3</sup> Sally Mann og Steven Cantor, "What remains: the life and work of Sally Mann," ([S.l.]: Zeitgeist, 2005):05:20



*The Perfect Tomatoe* 1990

historiens mørke. Dette «noe annet» kan ha å gjøre med den uredde bekreftelsen av det sensuelle i livet, slik dette kommer til uttrykk i Manns familiebilder. Det er her denne oppgaven tar fatt.

Å skulle skrive en masteroppgave om bilder av barn er i utgangspunktet både sammensatt og utfordrende, av flere grunner. Vi har alle vært barn, og i vår tid har de aller fleste av oss en erfaring med barndom og fotografering. Mediet er i seg selv problematisk, ikke minst som «sannhetsvitne» for ettertiden. Når barna i Sally Manns billedverden i tillegg både er til dels avkledd og poserende, reiser dette noen vanskelige spørsmål rundt kunstverk, privatliv, uskyld og seksualitet. Spørsmål knyttet til speiling og identitet er dessuten i høyeste grad aktuelle når det kommer til disse familiefotografiene. Dette handler om både blick og kropp. Kroppen i Manns billedverden er dessuten det stedet der ikke bare dødelighet, men også tid og følelser manifesterer seg. Samtidig er barnekroppene tidløse, og de knytter seg til det vi kan kalle verdenskroppen («the flesh» hos Maurice Merleau-Ponty)<sup>4</sup>. Forbindelsen med verdenskroppen starter den dagen vi fødes. Dette tidløse aspektet ved kroppen vil være et gjennomgående tema også i denne masteroppgaven. Men fotografiene av disse barnekroppene omfatter ikke bare det vi rent optisk ser, som hudens omsluttende overflate. Kropp er her også den viscerale kroppen - kroppens innside - og blod og blodsånder som en konsekvens av det viscerale.

Den private konteksten som fører til at Sally Mann gjør sine egne barns oppvekst til sitt kunstprosjekt, knytter seg til en livssituasjon der hun var hjemmeværende med sine tre små barn. Hun står slik sett i en tradisjon med flere tidligere kvinnelige kunstnere. En som skriver om fremstillinger av barnet i kunsten (og hvis tekster jeg vil benytte meg av i denne masteroppgaven) er kunsthistoriker Anne Higonnet. Hun sier: «*Meanwhile, my own academic field dismisses the subject of the child as being trivial and sentimental, good only for second-rate minds and perhaps for women*».<sup>5</sup>

Den kulturelle konteksten Sally Manns familiebilder ble til i, var en tid hvor erotiseringen av barn i massekulturen medførte en frykt for tapet av tradisjonelle amerikanske familieverdier. Dette, sammen med tidens intense jakt på pedofile og dermed pornografiske fotografier av

---

<sup>4</sup> Gunn Engelsrud, *Hva er kropp* (Oslo: Universitetsforl., 2006). :32

<sup>5</sup> Anne Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood* (London: Thames and Hudson, 1998). :13

barn, rammet både Sally Mann og i enda sterkere grad fotografer som Andres Serrano, Robert Mapplethorpe og Jock Sturges. Både kunstnere og kunstinstitusjoner mistet sin statlige støtte som en konsekvens av de bildene de formidlet.

Denne kulturelle konteksten har ført med seg noen utfordringer også for meg, når det kommer til selve skriveprosessen. Det har vært krevende å finne en balansegang mellom å skulle gi Sally Manns kritikere et motsvar, og samtidig ikke la disse kritikernes argumenter overskygge fotografiernes opprinnelige kunstneriske hensikt: å skape en billedlig fremstilling av oppvekstens intrikate drama. Ikke bare slik det utspiller seg innad i familien Mann - men i enhver familie. Jeg skriver ut fra den antagelse at det vanskelige ved å ytre seg om fremstillinger av barn i seg selv indikerer noe viktig.

Denne masteroppgaven vil konsentrere seg om Sally Manns fotografier av hennes barn Emmet (f.1979), Jessie (f.1981) og Virginia (f.1985) Mann, som hun fotograferte til bildeseriene *Immediate Family* (1984-1991), *Family Color* (1990-1994) og den senere bildeserien *Faces* fra boken *What Remains* (2004). Mens den førstnevnte serien er fotografert og trykket i svart/hvitt, er bildeserien *Family Color* i farger med en særegen snapshot-estetikk. Den siste bildeserien *Faces* er såkalte ambrotyper, en gammel teknikk.<sup>6</sup> Fotografier av barna som ikke nødvendigvis inngår i noen av de tre nevnte seriene, men som er fotografert i samme periode, vil også bli benyttet. Fotografier fra samtlige serier vil gå under fellesbetegnelsen familiebilder, som er kunstnerens egen betegnelse.

I den grad denne oppgaven skal respondere på Sally Manns kritikere, skal jeg vise hvordan Manns familiebilder er en fremstilling av noe ganske annet enn en estetisering og erotisering av vold og overgrep mot barn, slik hennes kritikere hevder. Det handler snarere om fotografens forhold til dødelighet, kroppens skjørhet og det omskiftelige i livet, her sett gjennom den kunstneriske dokumentasjonen av barnas oppvekst. De sårbare barnekroppene i Virginias landskap er med på å understreke ambivalensen til dette kroppslige forfallet som begynner den dagen vi er født. Fotografiet som noe varig inngår også i denne problematikken. Min problemstilling er:

---

<sup>6</sup> Ambrotypi (fra gresk *ambrotos* for udødelig og *typia* for avtrykk) er en utdatert metode for framstilling av fotografier med positivt trykk. Metoden ble nyttet midt på 1850-tallet og nyttet en emulsjon av jodkollodium og sølvnitrat mot en glassplate. Wikipedia, "<http://no.wikipedia.org/wiki/Ambrotypi>."



*På hvilke måter kan man si at Sally Manns uredde bruk av tema som dødelighet, sårbarhet og livets omskiftelighet får fram kompleksiteten i barndom og oppvekst, og på hvilke måter kan man si at Manns fotografiske fremstilling av barnekroppen er med på å understreke og forsterke dette i en kunstnerisk sammenheng?*

Jeg vil i denne masteroppgaven forsøke å bidra til større klarhet om Sally Manns familiebilder gjennom å se på fotografienes tema som dødelighet, sårbarhet og livets omskiftelighet som nødvendige elementer for å skildre oppvekstens kompleksitet. Sally Manns fotografiske fremstilling av oppvekst kan sees som et resultat av en rekke uredde valg, selv om frykten hele tiden ligger under som en drivkraft. Den sårbare barnekroppen blir i Sally Manns billedverden nærmest synonymt med denne frykten, som også omhandler projiseringer. Hennes familiebilder er aldri en søt, ensidig og enkel fremstilling av barndom. Samtidig rydder hun plass for den romantiske, poetiske skjønnheten. Denne skjønnheten finner vi både i barna og i omgivelsene.

### **Forskningshistorikk og litteratur**

Sally Mann krever av oss som betraktere at hennes familiefotografier blir tatt på alvor, på tross av temaets tradisjonelt sett lave kunstneriske status. Denne lave kunstneriske statusen har også vært en utfordring når det kommer til relevant faglitteratur om kunstneren. Som kunsthistoriker er Anne Higonnet for så vidt et hederlig unntak her, selv om hun beveger seg vel så mye innen fagfeltet visuell kultur som den tradisjonelle kunsthistorien.

I Anne Higonnets omfattende bok *Pictures of Innocence – The History and Crises of Ideal Childhood* (1998) fører forfatteren en interessant diskusjon rundt det uskyldige og det innsiktsfulle barnet, en diskusjon som ble det teoretiske utgangspunktet for min masteroppgave. Higonnet bruker nettopp Sally Manns billedserie *Immediate Family* som eksempel på fremstillinger av dette nye, innsiktsfulle barnet i vår billedkultur.

Forfatteren Carol Mavor skriver om Mann i sin bok *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. (Duke University Press 1995), Marianne Hirsch skriver om Mann i *Family Frames – photography, narrative and post memory* (President and Fellows of Harvard College 1997), og Miles Orvell skriver om henne i sin bok *American Photography* (Oxford University Press 2003). John B. Ravenal og hans medforfattere David Levi Strauss og Anne Wilkes Tucker i boken *Sally Mann: The Flesh and the Spirit* (Aperture,

2010) har også bidratt til min diskusjon av emnet. Bildeserien *Family Color* (1990 – 1994) er forøvrig gjengitt i *Sally Mann: The Flesh and the Spirit*.

I tillegg til disse kildene har det vært nødvendig å støtte seg til tekstene i Manns egne bøker, aktuelle katalogtekster, og artikler i det anerkjente fotografi-magasinet *Aperture*. Jeg refererer også til Elisabeth Wesselings artikkel *Memory is the primary instrument, the inexhaustible nutrient source. Remediations of literary romanticism in Sally Mann's family photographs* (*Arcadia* 46, nr. 1 (// 2011): 3-14), og Carol Mavors artikkel *Alicious Objects: Believing in six impossible things before breakfast; or reading Alice nostalgically*. (Routledge 2011). Der det har vært relevant, har jeg dessuten benyttet meg av utgitt filmmateriale og intervjuer av kunstneren i *New York Times Magazine* og på seriøse nettsteder.

Når det gjelder Manns egne bøker, vil jeg påpeke at hennes bruk av bokformen forsterker et selvbiografisk element hos henne. Sally Mann har som fotograf utgitt flere bøker med sine bildeserier, gjerne med gode tekster skrevet av kjente forfattervenner og kunstkritikere, særlig *At Twelve – portraits of young women* (*Aperture*, 1988), *Immediate Family* (*Aperture*, 1992), *What Remains* (*Bulfinch* 2003), *Deep South* (*Bulfinch*, 2005), *Proud Flesh* (*Aperture & Gagosian*, 2009), og *Southern Landscape* (*21stEditions*, 2013).

Det er blitt laget to prisbelønte dokumentarfilmer om kunstneren og hennes arbeider; Steven Cantors og Peter Spirers *Blood Ties: The Life and Work of Sally Mann* (*Stick Figure Productions* 1994), og Steven Cantors *What Remains: The Life and Work of Sally Mann* (*Stick Figure Productions*, 2005).

Sally Mann har en mastergrad i kreativ skriving, og skriver selv godt om sine fotografier.

I Manns billedverden veksler barna mellom å være i kontakt med oss som betraktere, og å være opptatt med sitt eget. For å diskutere dette som man kanskje kan kalle naturlighets/poserings-problematikken, har jeg valgt å gå inn på Michael Frieds teorier rundt det teatraliske og motstykket absorpsjon i hans bøker *Absorption and Theatricality - Painting and Beholder in the Age of Diderot* (*University of Chicago Press*1980), *Art and Objecthood – Essays and Reviews* (*University of Chicago Press* 1998) og *Why Photography Matters as Art as Never Before* (*Yale University Press*2008).

Teksten vil også referere til Roland Barthes bok *Det Lyse Rommet - Tanker om Fotografiet* (Pax 2001), først og fremst på grunn av hans fysiske forhold til dette mediet:

Fra en virkelig kropp som befant seg der, utgikk stråler som treffer meg, som er her, og hvor lenge denne overføringen varer har liten betydning, fotografiet av det forsvunne vesen berører meg lik en stjernes forsinkede stråler. En slags navlestreng forbinder den fotograferte tingens kropp med mitt blikk: Selv om jeg ikke kan berøre det, er dette lyset et legemlig element, en hud jeg deler med den som er fotografert.<sup>7</sup>

I forbindelse med sammenhengen mellom kropp og fotografi, vil også fenomenologien bli berørt, slik vi finner denne hos Maurice Merleau-Ponty og i en senere tekst av Drew Leder.

En uvurderlig del av oppgavens tankemateriale, har vært mitt eget møte med USA i denne konteksten. Senhøsten 2013 dro jeg alene på studietur til sørstaten Virginia. Jeg ville se med egne øyne hva det var med dette landskapet som for kunstneren Sally Mann gjorde det så egnet som bakteppe for fotografiene av hennes barn, og det disse familiebildene skulle fortelle oss noe om. På grunn av den «støyen» av kontrovers som fortsatt den dag i dag omgir Manns familiefotografier, valgte jeg på et tidlig stadium av arbeidet med masteroppgaven å reise ut. Jeg lyktes ikke med å treffe Sally Mann, men fikk en etterlengtet mulighet til å oppleve det landskapet (og kulturen) disse bildene er fotografert i. Dermed kunne jeg også tilegne meg en aldri så liten innsikt i den *lokale* konteksten.

I Sørstatene opplevde jeg den slående kontrasten mellom landskapets skjønnhet og den mørke historien, preget så dypt av slaveriet og den amerikanske borgerkrigen. For Sally Mann er den lokale historien til stede i en slik grad at hun ser Døden selv som landskapets skulptør. De døde kropper, fortært av landskapet, er materien til ny vekst her. Dette er den jorden hun går på.<sup>8</sup> Folk fra Sørstatene kaller det “hallowed ground”.

Før jeg ankom Shenandoah Valley i Virginia, besøkte jeg fotoarkivene i Library of Congress i Washington D. C. Både på grunn av Sally Manns stedsbevissthet og hennes bruk av antikke fotografiske teknikker, ønsket jeg en taktil erfaring med både fotografier, glassplater og objekter fra disse arkivene. Jeg så på fotografiene fra den amerikanske borgerkrigen (1861-

---

<sup>7</sup> Roland Barthes og Knut Stene-Johansen, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (Oslo: Pax, 2001). :99

<sup>8</sup> Sally Mann, *What remains* (Boston: Bullfinch, 2003):6

1865), de vakre minne-eskene i lommeformat med miniatyrfotografier av nære og kjære, og post mortem fotografier av barn fra 1800-tallets siste halvdel.

Når jeg valgte å foreta denne reisen for å se fotografiene fra borgerkrigen i Library of Congress, knytter dette seg til Sally Manns bevissthet om stedet som en vesentlig del av hennes kunstneriske oeuvre, slik jeg allerede har vært inne på. Vi kan kanskje si at Mann bruker stedet for å understreke de universelle sidene ved det å være menneske, i dette tilfelle sett gjennom barnas oppvekst i sommerferiens landskap. De spede barnekroppene og landskapet deler et mørke. De forholder seg begge til livets flyktige sider. Barnekroppene gjennom den stadige forandringen som fotografen ønsker å forevige, og landskapet gjennom de kroppene jorda allerede holder.

I London, på vei til Washington D.C. benyttet jeg anledningen til å se Julia Margaret Camerons og Lewis Carrolls fotografier på Victoria and Albert Museum. Cameron og Lewis fotograferte både familiemedlemmer og andres barn, og har i ettertid måttet tåle en ny granskning med tanke på deres motivasjon for å ta disse bildene, og bildenes mulige eksponering av en barneseksualitet<sup>9</sup>. Som vi skal se, har Manns familiebilder flere likhetstrekk med disse to viktorianske fotografene, noe som også lå til grunn for mitt møte med dem.

### Oppgavens gang

Det gjennomgående tema for Sally Manns familiefotografier er kroppen, men kropp er her et vidt og omfattende fenomen. Som Miles Orvell skriver: «*The body is, finally, Mann's subject, its sensuous experience in the Southern heat of Virginia, its contact with the earth and water, or with dead animals, and it's knowing posturing before the camera's eye*»<sup>10</sup>. Men det er nettopp når *barnekroppen* introduseres i alt dette, at hennes kritikere provoseres. Denne provokasjonen omhandler kroppenes nakenhet, fysiske skader, posering og utfordrende blikkkontakt.

Med Sally Manns familiefotografier forsvinner den tradisjonelle, romantiske fremstillingen av barndommens rene uskyld - eller gjør den det? Tvetydigheten lurer i alle Manns fotografier, og metter dem med mening. Her er både *carpe diem* og *memento mori* til stede – på samme tid. Samtidig finnes det i disse fotografiske fremstillingene av barna et dynamisk vekselspill

---

<sup>9</sup> Mary Warner Marien, *Photography: a cultural history* (London: Laurence King, 2014):475

<sup>10</sup> Miles Orvell, *American Photography* (Oxford Univ. Press2003):150

mellom det søvnige og absorberte - og det spontane og teatraliske. Posering og blikk-kontakt, og i hvilken grad dette bryter med vår sosiokulturelle oppfatning av barndom og uskyld, berører også den kontroversen Manns familiebilder har skapt. Dette vil bli nærmere drøftet i *Kapittel 1. Verdien av uskyld. Urovekkende elementer i Sally Manns familiebilder*. I møte med Manns familiefotografier kommer vil heller ikke utenom fotografens rolle som kunstner og mor, og fotografiets varighet i denne sammenhengen. Dette siste vil bli utdypet i oppgavens *Kapittel 2. Gjennom linsen: moren som fotograf*.

I oppgavens tredje kapittel, *Dødelighet som tema i Sally Manns familiebilder* vil jeg forsøke å nærme meg min egen overhengende opplevelse av disse familiefotografiene, som også omfatter livets skjørhet og forgjengelighet. For i Manns fotografiet finnes det også et dynamisk vekselspill mellom de døde og de levende. Dette betyr selvsagt ikke at problematikken som blir drøftet i de to første kapitlene ikke lenger er gyldige. Manns fotografier bærer hele tiden med seg flere muligheter for fortolkning. Til slutt vil jeg om ikke konkludere, så i alle fall forsøke å sammenfatte mine betraktninger i *Kapittel 4. Å ankre opp mot verdenskroppen. Avlutning*.

Vi kan også si at Sally Manns fotografering omhandler minner. For Manns fotografering er i høy grad et verktøy for å holde fast i en flytende verden. Fotografiene er en trøst. Mann har et romantisk forhold til det varige. Hun bor i sitt barndoms landskap, ferierer på den samme hytta som hun selv gjorde som barn, og avfotograferer barna i klær hun selv har arvet fra sin mor. Eller barna løper nakne rundt, slik hun selv gjorde. Minstejenta Virginia er oppkalt etter Manns barnepike Virginia, en afroamerikansk kvinne, og hun fotograferer disse to sammen. Disse kontinuitetene har betydning for stemningen i bildene, men er også viktige i et større perspektiv. Hvorfor fotograferer vi i det hele tatt våre nærmeste, om det ikke er for å holde fast på noe? «*I am deeply romantic. My works are not sentimental, but romantic and very, very tough, too. Yes, I am trying to hold on to a paradise that is inevitably lost, even though there is no such thing as a paradise. It's fleeting,*» sier kunstneren selv.<sup>11</sup> Dette forholdet til fotografi som et verktøy for å holde fast på noe forgjengelig, preger også Manns familiebilder.

Manns fotografier av barndom og oppvekst gir et motsvar til den mer tradisjonelle, ideale billedlige fremstillingen av barndom og oppvekst, men også til ideale fremstillinger av

---

<sup>11</sup> AMERICAN SUBURB X / ASX, "INTERVIEW: Sally Mann – "The Touch of an Angel" (2010)," AMERICAN SUBURB X / ASX, <http://www.americansuburbx.com/2013/01/interview-sally-mann-the-touch-of-an-angel-2010.html>.

morsrollen. Man kunne si at det er andres projiseringer hun skyter tilbake mot. Ikke minst er hennes rolle som mor og fotograf et motsvar til den mer passive morsrollen, i og med at Mann befinner seg foran kamera.

Sally Mann ble født i Lexington, Virginia i 1951, hvor hun fortsatt lever og arbeider. Hun har fotografert så vel landskap som mennesker i sørstatene siden 70-tallet, men hennes endelige gjennombrudd kom med utstillingen *Immediate Family* ved Houk Friedman Gallery i New York i 1992. Utstillingens umiddelbare kommersielle suksess førte samtidig med seg en kontrovers som stilte spørsmålstegn ved Sally Manns etiske dømmekraft som kunstner og mor. Kritikken kom fra flere hold, og omhandlet hennes etiske ansvar når det gjaldt å vise fram fotografiene av sine egne barn som fysisk skadede, avkledd og poserende, og dermed også hennes eventuelle kunstneriske estetisering av vold, misbruk og seksualisering av barn.

Sally Mann i dag en av USAs mest anerkjente fotografer. Hun ble i 2001 kåret til *America's Best Photographer* i Time Magazine. Hun har stilt ut over hele verden, og er representert ved flere av landets største kunstinstitusjoner som Metropolitan Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art i New York, og Tokyo Museum of Photography, Japan. Hun har en æresdoktorgrad fra Corcoran College of Art and Design, Washington D.C., og et medlemskap i Guggenheim Memorial Foundation. I mai 2015 kommer hennes nye bok *Hold Still. A Memoir with Photographs* (Little, Brown and Company 2015), en selvbiografi med både familiehistorie og fotografier, som tar for seg velkjente Mann-tema som blodsband, slaveri, dødelighet og landskap ladet med historie.

## Kapittel 1

### Verdien av uskyld. Urovekkende elementer i Sally Manns familiebilder

#### 1.1 Uskyldens alder

«Disse barnekroppene, som ser ut som barnekropper har gjort i kanskje hundretusener av år, kanskje mer, og i den forstand er tidløse, trer i disse fotograferte øyeblikkene inn i samtiden, ved å etterape dens poseringer, som en slags kroppenes kulturelle språk.»<sup>12</sup> skriver forfatteren Karl Over Knausgård om Sally Manns fotografier i sitt essay *Det Uutømmelige Presise*, gjengitt i *Sjelens Amerika* (2013). Dette kroppenes kulturelle språk, som Knausgård kaller det, kan vi si knytter seg til moralske og psykiske kulturelle verdier, som stadig er i forandring.

Noe slikt som barnekroppenes kulturelle språk er også tema i kunsthistoriker Anne Higonets omfattende bok *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood* (1998). Her beskriver Higonet hvordan opplysningstidens nye idealer fører til at barnet ikke lenger blir fremstilt som små voksne i kunsten. Billedlige fremstillinger av en ideal, uskyldig barndom ble for opplysningstiden helt nødvendige for å presentere denne nye tidens idealer, idealer som vi ser etterlevninger av i så vel romantikkens malerier som viktariatidens fotografier. Det handler i stor grad om billedlige fremstillinger av barnekroppens uskyld:

To a great extent, childhood innocence was considered an attribute of the child's body, both because the child's body was supposed to be naturally innocent of adult sexuality, and because the child's mind was supposed to begin blank. Innocence therefore lent itself to visual representation because the immediate visibility of pictures has always had a privileged ability to shape our understanding of our bodies, our physical selves. The same modern period that created the ideal of childhood innocence, moreover, placed its faith in visual evidence. Sophisticated pictures ostensibly based on the eye's empirical observations, or, better still, the camera's optical machinery, could appear at once compellingly beautiful and persuasively real.<sup>13</sup>

Bildet av den ideale barndommen er med andre ord nettopp det: *et bilde*. Romantiske, billedlige fremstillinger av det uskyldige naturbarnet fra og med slutten av 1700-tallet, speiler den nye politiske troen på - og respekten for - individet, som fra nå av også omhandler barnet. Higonet tar i sin bok utgangspunkt i den kunstneriske bevegelsen som la grunnlaget for fremstillingen av barndommens uskyld, med Sir Joshua Reynolds som den mest

---

<sup>12</sup> Karl Ove Knausgård, "Det Uutømmelige Presise," i *Sjelens Amerika: tekster 1996-2013* (Oslo: Oktober, 2013). :252

<sup>13</sup> Higonet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :8



*Coke in the Dirt* 1989



Sir Joshua Reynolds *Age of Innocence* 1785 eller 1788



fremtredende: «...these painters introduced a new vision of the child, a set of visual signals brilliantly embedded in individual pictures, and so basic they could inform all future pictures. I call this vision, this collective image, Romantic childhood.»<sup>14</sup> Dette kollektive bildet av romantisk barndom bærer vi fortsatt med oss, og nyere fremstillinger av barnet måles ofte bevisst eller ubevisst opp mot denne romantiske visjonen. Vi kan se etterlevninger av disse ideale, romantiske fremstillingene av barnet i vår egen billedkultur, i alt fra sosiale medier til nostalgiske gavekort. Disse ideale, romantiske fremstillingene av barnet er noe Sally Manns familiefotografier både måles opp imot og bryter med – eller gjør de alltid det?

For bedre å forstå de ideale fremstillingene som danner grunnlaget for det Sally Mann utfordrer, vil jeg her se nærmere på Higonnets eget bildeeksempel *Age of Innocence* (1785 eller 1788) av Sir Joshua Reynolds, satt opp mot et annet familiefotografi av Sally Mann, nemlig *Coke in the Dirt* (1989).

Higonnet finner en ikonisk fremstilling av et uskyldig naturbarn i Reynolds *Age of Innocence*, og kanskje er det Reynolds tre år gamle niese Theophila Gwatkin som sitter modell. Barnet befinner seg ute i naturen, kledd i en behagelig, tidløs sommerkjole – som dessuten er uskyldsren hvit. Hun vender ansiktet - og dermed også blikket - bort fra oss som betraktere. Hendene er foldet over brystet, en gest som på denne tiden viste til et samlet sinn. Hun er barbeint, men føttene bærer lite preg av å ha løpt over bakken, rene og pene som de er. Tilsynelatende klasseløs, adskilt fra voksenverden, med kroppen gjemt i en formløs kjole, kravløs i sin absorpsjon, oppfyller hun kravene til denne tidens ideale fremstilling av barndom: «*The romantic child makes a good show of having no class, no gender, and no thoughts – of being socially, sexually, and psychically innocent.*»<sup>15</sup>

Samtidig er frykten for tapet alltid til stede også i romantiske fremstillinger av det uskyldige naturbarnet. Det finnes et sørgmodig, elegisk aspekt ved disse bildene. Nettopp denne underliggende frykten for tapet er med på å gjøre et maleri som Reynolds *Age of Innocence* så kraftfullt. Først blir vi sjarmert, så melder det seg et mørke, et mørke som også ligger i landskapet. Sally Manns bevissthet rundt dødens hjem søkende vesen står slik sett i et spesielt forhold til Higonnets videre beskrivelse av Reynolds maleri: «*I would say that the image of*

---

<sup>14</sup> Ibid. :8

<sup>15</sup> Ibid. :24

*the Romantic child is haunted by death. A lowering vastness looms behind The Age of Innocence.»<sup>16</sup>*

To hundre år senere deler Reynolds fremstilling av barnet i *Age of Innocence* og barnet i Sally Manns fotografi *Coke in the Dirt* både likheter og forskjeller. Tittelen *Coke in the Dirt* er i seg selv et brudd med det uskyldsrene. Barna er omtrent på samme alder (i tre fireårsalderen), og begge befinner seg utendørs, i behagelig hvite sommerkjoler. Begge landskap deler et mørke, men i fotografiet *Coke in the Dirt* har Mann i tillegg lekt seg med den hallusinatoriske virkningen den ufokuserte bakgrunnen gir. Dette hallusinatoriske, marerittaktige var for øvrig også en viktig del av romantikkens mer gotiske sider, ifølge kunsthistoriker Hugh Honour: «... a very large proportion of Romantic paintings, drawing and sculptures have an hallucinatory, dreamlike or sometimes nightmarish quality, ...»<sup>17</sup> En slik drømmeaktig - men kanskje også marerittaktig? – stemning finner Honour i den amerikanske kunstneren Caleb Bingham's romantiske maleri *Fur Traders Descending the Missouri* (1845), men jeg mener vi finner den igjen både i *Coke in the Dirt* og i et fotografi som *The Alligator's Approach* (1988). Dette siste vil jeg for øvrig utdype nærmere i *Kapittel 4. Å ankre opp mot verdenskroppen. Avlutning*, hvor *The Alligator's Approach* er gjengitt.



Caleb Bingham *Fur Traders Descending the Missouri* ca. 1845

---

<sup>16</sup> Ibid. :30

<sup>17</sup> Hugh Honour, *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981). :316

Vi mister oversikten over landskapet i møte med fotografiet *Coke in the Dirt*, og dermed også følelsen av kontroll. Barnets kroppslige bevegelser har vi heller ikke kontroll med, siden hennes høyre hånd har blitt redusert til en skygge på grunn av den lange eksponeringstiden. Begge hendene er imidlertid i bevegelse. Dette står i en motsetning til barnet i *Age of Innocence*, med sine pent foldede hender. Barnet i Manns fotografi gir ikke inntrykk av å ha den samme roen over seg som Reynolds modell, men så forholder hun seg heller ikke passivt til sitt eget liv. Dette barnet drømmer seg ikke bort, men inviterer oss aktivt inn i sin barndoms verden.

Det er Virginia Mann vi ser i fotografiet, en Virginia som sitter vendt mot oss og ser på oss med et nærmest hulder-aktig blikk under en krøllete, lys lugg. Den romantiske kravløsheten med det bortvendte blikket, er borte. Der den ene foten er utstrakt med synlig jord under fotbladet, er den andre støttet ned i noe som ligner et uttørket elveleie som skjærer seg gjennom landskapet og forsvinner ned i jorden rett bak henne. Det er noe truende og foruroligende over denne mørke revnen. Står hun i fare for å bli levende begravet, eller skal hun selv lokke oss med seg til underverdenen, nå som colaflasken er tømt og tilskitnet med sand? Revnen gir assosiasjoner til et gravkammer. Den gotiske stemningen påminner oss om noe i Edgar Allan Poes noveller, hvor vettskremte ryttere galopperer gjennom skogene - en forfatter som både hyllet fotografiet og dessuten vokste opp i Virginia. I *Coke in the Dirt* finnes det med andre ord romantiske elementer. Men uskylden i form av det rene og pene og det passiviserende, er borte.

I fotografiet *Jessie at 5* (1987) ser vi Sally Manns eldste datter posere foran morens kamera, men nå fremstår barnet enda mer utfordrende enn i *Coke in the Dirt*. Jessie er bildets overlegne blikkfang, av flere grunner. Den spinkle skikkelsen er plassert så vidt til høyre for bildets midtakse, der hun står opplyst mot en mørk bakgrunn. Hun ser rett inn i kamera uten blygsel. Jessie er flankert av to andre barn, men til forskjell fra disse, er hennes ansikt både badet i lys og skarpt fokusert. Den spede kroppen er beskåret ved hoften, og fra denne og ned er hun kledd i noe som ligner en løs hvit bomullbukse med strikk i livet. Kroppens lett vridde positur og den nakne torsoen får en til å tenke på noe i retning av en orientalsk danser, som langsomt og forførende nærmer seg oss som betraktere. Men positurens livlige s-form gir samtidig assosiasjoner til rokokkoens skjønnhetslinjer i form av serpentiner.



*Jessie at 5 1987*

Når barnet samtidig er ny-frisert, sminket og pyntet med øredobber og perlekjede, blir flørten med kamera ikke til å se bort fra. For Jessie som femåring er denne flørten ennå bare en lek med en voksenverden hun ikke selv har erfart. Det er først og fremst moren som fotograf hun søker oppmerksomhet fra, kan man si.

Hennes lillesøster Virginia dominerer bildets høyre side. Men hun er ute av fokus, kledd i en søt sommerkjole, og dessuten ikke med på rolleleken. I stedet gnir hun seg i øynene med blikket vendt pyntelig ned. Barnet til venstre for Jessie - antagelig også en jente - er kledd i en bluse og forklekjole som er altfor store for henne. I motsetning til Virginia, er dette barnet fortsatt i leken, og ser lett smilende inn i kamera. Midtpunktet Jessie smiler derimot ikke, og hun fremstår derfor som mindre barnlig enn jenta i de store klærne. Hun ser snarere ut til å ha et ønske om å skape litt hverdagsdrama. Bladverk skimtes i den nærmest svarte bakgrunnen, noe som tilsier at de befinner seg ute i det fri.

De tre barna kan også sees som det samme barnet fotografert i tre ulike øyeblikk, eller kanskje tre forskjellige stadier i livet, lik en sped begynnelse på Munchs tema i maleriet *Livets dans* (1925). Manns fotografi er med andre ord ikke bare et barneportrett, men også et spill med tiden. Først og fremst er det likevel Jessies fremtoning som utfordrer i dette fotografiet.

Higonnet mener at vår egen samtid må håndtere en krise i billedlige fremstillinger av barnet, en krise som først og fremst skyldes fotografiet som medium. Fotografiet har gjort det vanskelig å bevare fremstillinger av uskyld, i en tid hvor fotografier av barn i økende grad blir tillagt seksuelle meninger. Noen ganger med rette, andre ganger på grunn av betrakters egne projiseringer. Denne krisen i fremstillinger av barndom og oppvekst mener Higonnet har medført at det hun betegner som «det innsiktsfulle barnet» har overtatt for det romantisk uskyldige naturbarnet i vår billedkultur fra og med 70-tallet: «*The trend to see sexuality in photographs of children accelerated in the late 1970s, leading to scandals over controversial art photographs like Robert Mapplethorpe's, but even more significantly over mass-media commercial photographs like Calvin Klein's notorious 1995 jeans ad campaign*»<sup>18</sup> Denne krisen lå allerede latent i det i utgangspunktet umulige idealet om å fremstille barndommen som udiskutabel uskyldig. Samtidig var troen på fotografiets nøytralitet absolutt nesten fram til vår egen tid.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :10

<sup>19</sup> Ibid. :10

Det innsiktsfulle barnet er for Higonnet et barn som er kjent med en voksenverden, og som ikke nødvendigvis skjermes fra denne:

Images by a growing number of photographers, many of them the parents of their subjects, represent children who, far from being physically or sexually innocent, are what I call Knowing Children. Unlike Romantic images, Knowing images, for the first time in the history of art, endow children with psychological and physical individuality at the same time as they recognize them as being distinctively child – like.<sup>20</sup>

Vi kan kanskje si at fotografiet fra og med 70-tallet medførte en økt fare for erotisering av billedlige fremstillinger av barnet, en problematikk som går rett inn i den kulturelle konteksten Manns fotografier ble til i. I denne sammenhengen blir også lesningen av Sally Manns bildeserie *Immediate Family* en konsekvens av en tid hvor barnet på grunn av vår tids billedflyt ikke lenger er skjermet fra en voksenverden, og dermed heller ikke lenger kan sees som uskyldig uvitende vesener. Som et forbilledlig eksempel på dette nye, innsiktsfulle barnet bruker Higonnet nettopp Manns fotografi *Jessie at 5* (1987):

Like many of the pictures that have created a climate of extreme anxiety about the current state of childhood, a photograph by Mann such as her 1987 *Jessie at 5* sends signs that used to convey two conflicting messages: childhood innocence and adult sexuality. The central girl in Mann's photograph snakes outward, flat torso naked, gaze unabashed, face made up with rouge and lipstick, hair slinking, adorned with earrings and a pearl necklace. *Jessie at 5* insists on vivid presence of its central child by contrasting her with the girls on either side, both of them dressed in the traditionally clothing of childhood innocence, both receding in the background, out of focus and oddly stiff, relics of an impossibly lost past like the dolls in riot girl imagery.<sup>21</sup>

Jessie i dette fotografiet står med andre ord for noe nytt, ifølge Higonnet, i motsetning til de to barna som flankerer henne, og som fortsatt står i en uskyldig, romantisk tradisjon. Igjen kan dette sees som et spill med tiden, men Higonnet har først og fremst et utviklingshistorisk syn på det innsiktsfulle barnet, her representert ved Jessie. Jessie ser ut til å ha overtatt det uskyldige naturbarnets rolle, en rolle de to flankerende, yngre barna fortsatt utøver. Men begrepene uskyld og seksualitet, som Higonnet henter fram både i forbindelse med fotografiet *Jessie at 5* og i sin definisjon av det innsiktsfulle barnet, er problematiske i seg selv. Er ikke Jessies rollelek dessuten tidløs, slik Knausgård mener barnekroppene i Manns familiefotografier, også er det?

---

<sup>20</sup> Ibid. :12

<sup>21</sup> Ibid. :194

Denne tidløsheten - som bryter med et lineært, utviklingshistorisk syn – er et viktig poeng for litteraturkritiker Elisabeth Wesseling, som ser på forbindelsen mellom Sally Manns familiebilder og den romantiske litterære tradisjonen. Hun hevder at heller ikke romantikkens kunstnere kan tas til inntekt for et forenklet lineært historiesyn, og at forholdet mellom romantikkens kunstnere dessuten var komplekst.<sup>22</sup> Kunstarter vil alltid redefinere hverandre, og heller ikke en fotograf som Sally Mann er enkel å plassere. For Wesseling er Sally Mann dessuten i høy grad en litterær kunstner:

Sally Mann is very much an artist of the American South, who is highly susceptible of both its natural and cultural legacies. These include the literary tradition that Richard Gray has aptly characterized as “the literature of memory”, strongly oriented towards European Romanticism, adapting Romantic genres such as the Gothic novel and nature poetry in a new setting. Literary critics sometimes distinguish between “black” and “white” Romanticism, the first being associated with the Romantics’ obsession with disease, deviance and death, while the second refers to idealist metaphysics and ethics, including the Romantic idealization of the child. Many Romantic artists, however, cannot be parceled out this way, nor can Sally Mann.<sup>23</sup>

For Wesseling rommer *Immediate Family* både barndommens skjønnhet og uskyld, men også et truende mørke, noe Wesseling mener kompenseres for kontroversen bildene har skapt.<sup>24</sup> I tillegg peker Wesseling på at romantikkens forfattere som William Wordsworth, Novalis, William Blake og Friedrich Schiller ikke knyttet uskyld til manglende innsikt i livet, men snarere til en særegen åpenhet mot omgivelsene. Barna kjente til livets mørkere sider. «*Innocence dwells with wisdom, but never with ignorance*», lyder inskripsjonen til Blakes *The Four Zoas* (1797). “*Where romantic literature is concerned, however, ignorance is not the crucially defining feature of childhood innocence, but rather a certain sensuous openness to the world, or an unselfconscious identification with one’s natural surroundings.*”, skriver Wesseling.<sup>25</sup> Både den sensuelle åpenheten mot verden og identifiseringen med omgivelsene er gjennomgående trekk i Manns familiefotografier, slik jeg ser det.

Wesseling bruker Sally Manns fotografi *Dirty Jessie* (1985) som bildeeksempel opp mot Reynolds *Age of Innocence* for å argumentere mot Higonnetts lineære historiesyn. *Dirty Jessie*

---

<sup>22</sup> Honour, *Romanticism*. :19

<sup>23</sup> E. Wesseling, ““Memory is the primary instrument, the inexhaustible nutrient source”. Remediations of literary romanticism in Sally Mann's family photographs,” *Arcadia* 46, nr. 1 (2011). :13

<sup>24</sup> *Ibid.* :13

<sup>25</sup>



*Dirty Jessie* 1985

er for Wesseling ett av Manns flere «memento mori» motiver i bildeserien *Immediate Family*. Disse «memento mori»-elementene viser til et fysisk forfall grunnet tid. Den tragiske spenningen mellom barnas skjønnhet og utstråling på den ene siden, og naturens ubønhørlige flyktighet på den andre, går igjen i alle bildene i *Immediate Family*, ifølge Wesseling.<sup>26</sup> I et fotografi som *Dirty Jessie* er dette særlig påfallende, med en forvridd barnekropp allerede delvis tildekt av jord. For Wesseling er det heller ikke uten betydning at Mann er bosatt midt i Bibelbeltet i USA, med den kulturelle påvirkningen dette gir. Hun finner det dermed naturlig å sitere et bibelsitat for å understreke det kroppslige forfallet *Dirty Jessie* er så ladet med: «*For, all flesh is as grass, and the glory thereof as the flower of grass. The grass withereth and the flower falleth. 1 Peter 1: 24. English Revised Version.*»<sup>27</sup>

Et fotografi som *Dirty Jessie* kan synes langt fra et maleri som Reynolds *Age of Innocence*. Men på tross av fotografiets utfordrende komposisjon, som blant annet trekker blikket vårt mot barnets skritt, mener Wesseling at dette kan forsvares, der det handler om barndommens flyktige skjønnhet: «*The visual emphasis of her crotch, and all the references and procreation this entails, are only so many reminders that the beauty of the flesh is tragically bound to perish*».<sup>28</sup> I motsetning til Higonnet, ser Wesseling bildeserien *Immediate Family* som en

---

<sup>26</sup> Wesseling, ""Memory is the primary instrument, the inexhaustible nutrient source". Remediations of literary romanticism in Sally Mann's family photographs." :11

<sup>27</sup> Ibid. :10

<sup>28</sup> Ibid. :10



revitalisering av romantiske virkemidler, en revitalisering jeg mener også er tilstede i et fotografi som *Coke in the Dirt*.

Jeg støtter Wesseling i hennes syn på at *Immediate Family* ikke kan sees som et lineært brudd med romantiske virkemidler, men snarere en revitalisering, og jeg synes det er interessant at hun knytter Manns familiebilder til sørstatslitteratur og forholdet til minner. Men jeg synes det i tillegg står andre viktige spørsmål på spill her, der det handler om barndom og uskyld. Disse spørsmålene omhandler morens rolle som fotograf, men også moren og barnas roller når det kommer til å fortelle historier om oppvekst gjennom disse familiefotografiene. Dette kommer jeg tilbake til i *Kapittel 2. Gjennom linsen – moren som fotograf*. Skjønnheten og uskylden i Manns familiefotografier står dessuten i en fotografisk tradisjon, som vi her skal se.

## 1.2 Barneseksualitet som oksymoron

I Richard B. Woodwards artikkel *The Disturbing Photography of Sally Mann* forteller Mann at hun foretrekker betegnelsen “sensuell” framfor “erotisk” når det kommer til hennes familiebilder, og at hun ser på barneseksualitet som et oksymoron<sup>29</sup>. Ikke desto mindre er det nettopp disse ladede motsetningene som har vært med på å gjøre fotografiene til litt av en publikums-suksess. Interessant nok mener dessuten Woodward at Mann kunstnerisk sett står nærmere de to viktorianske fotografene Julia Margaret Cameron og Lewis Carroll, enn fotografer fra sin egen samtid.<sup>30</sup> For kanskje er det ikke uten videre så enkelt å introdusere det innsiktsfulle barnet som noe nytt i historien om billedlige fremstillinger av barn, og da spesielt i forbindelse med småjenter? For hva er det egentlig Higonet mener det innsiktsfulle barnet bryter med, i et utviklingshistorisk perspektiv?

I fotografiet *Dirty Jessie* er det ved første øyekast bare nærheten til naturen fotografiet har til felles med Reynolds uskyldsrene barn, og da en nærhet til naturen som nærmer seg det påtrengende. Det uskyldsrene hvite har måttet vike plassen for det urene også i dette fotografiet. Jessie ligger utstrakt på bakken kun ikledd trusa, som i tillegg er tilskitnet av jord og dessuten i uorden. Armer og bein vrir og vender seg i alle retninger, som om den tynne kroppen skulle være kvestet. På føttene har hun noen støvler som hun delvis har sparket av seg. Barna i Manns familiefotografier er gjerne tilsølt av både jord og elvemudder, som følge

---

<sup>29</sup> Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," *The New York Times Magazine* 1992. :52

<sup>30</sup> Ibid. :36

av deres naturlige livsstil i sommermånedene, noe også Woodward beskriver: “*A half-naked androgyne, smeared with dirt and grass stains, looks up from a leaf-strewn yard.*”<sup>31</sup>

Denne forkjærligheten for det androgyne har forgreininger til viktoriatidens dyrking av småjenter uten kjønn. Kjønnsløshet hos barn var i viktoriatiden en måte å unngå et tema som dødelighet på, fordi seksualiteten alltid knytter seg til døden.<sup>32</sup> Dette har mye til felles med estetikken i den samme tidens uskyldsrene post mortem fotografier av barn, som jeg vil gå nærmere inn på i *Kapittel 3. Dødelighet som tema i Sally Manns familiefotografier*. Men i *Dirty Jessie* er det tvert imot ganske mye som påminner oss om døden. Samtidig spiller fotografiet på barneseksualitet som et oksymoron. Blant annet er bildets komposisjon i seg selv utfordrende. *Dirty Jessie* viser naturlig nok til en livsstil som er langt friere enn den skjermede tilværelsen borgerskapets uskyldshvite barn levde innenfor både i romantikken og den senere viktoriatiden. Ikke desto mindre tilhører også Sally Manns barn den hvite middelklassen (i en stat som i tillegg påminner oss om slaveriet.) Jessie krever dessuten vår oppmerksomhet; hun insisterer på å bli sett. Den romantiske kravløsheten – som først og fremst gjaldt jentene - er borte.

Carol Mavor er en av dem som problematiserer temaet fotografering av småjenter, uskyld og seksualitet. I sin bok *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photograph* (1996) går Mavor i kapittelet *Dream – Rushes* inn på Lewis Carrolls fotografier av viktoriatidens småjenter. Carol Mavor mener den viktorianske fotografen Lewis Carroll så på sine unge modeller som vakre blomster som han kunne forevige ved hjelp av fotografiet, slik også Sally Mann foreviger sine barns skjønnhet:

The photograph became, for Carroll, the contradictory medium to hold the little girl forever young in the looking glass. We can see the photograph as temporal in the sense that it records a specific moment, a split second of the young sitters life, yet also as “eternal” in that it is everlasting and not subject to change (neither a moment, nor eternity). The little girls are strange Marinesque flowers, sexual but without the sexual organs to generate themselves; their only reproduction is photographic reproduction, infinitely repeated as sameness.<sup>33</sup>

Den samme kulturelle konteksten som rammet Sally Mann, førte til en nylesning av så vel Carroll som hans samtidige Julia Margaret Cameron. For Carroll var fotografiet det mest

---

<sup>31</sup> Ibid. :29

<sup>32</sup> Carol Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1995). :25

<sup>33</sup> Ibid. :26

egnede mediet til å fremstille det naturlige barnet, på grunn av dets realisme, og han stod her i en uttalt motsetning til Camerons mer maleriske stil. Samtidig slapp Cameron unna vår tids beskyldninger om en mulig perversjon, av den grunn at hun var mor og bestemor som fotograferte i hjemlige omgivelser, i motsetning til den ugifte og barnløse Carroll. På den annen side har rollen som hjemmeværende mor ikke spart Sally Mann for offentlig kritikk, snarere tvert imot. Vi finner likevel den sanselige fremstillingen av barnekroppen både hos Cameron og Mann, en sanselighet Mavor betegner som «*an erotics of tininess*».<sup>34</sup> Denne sanseligheten finnes selvsagt også hos Carroll, men av allerede nevnte grunner oppleves denne annerledes.

Det finnes en annen interessant forbindelse mellom Sally Mann og Cameron, som omhandler det fotohistoriske. Higonnet skriver: «*Since late twentieth-century photographers like Sally Mann have brought issues of mothering, sexuality and photography into controversial contact with each other, the work of Julia Margaret Cameron looks different. Until very recently, Cameron's portraits of adults were recognized as classics, but her images of children were dismissed for their sentimentality (...) Now those «Childish trivialities» look erotic,..»*<sup>35</sup> Mann har med andre ord hatt en påvirkningskraft når det kommer til vår egen tids lesning av Camerons fotografier av barn. I tillegg kan vi si at Manns familiebilder tar opp i seg både noe av Carrolls realisme og Camerons ufokuserte drømmeverden.

Når det kommer til det problematiske temaet barn og seksualitet, retter Mavor for øvrig et kritisk blikk mot Carrolls biografer, og deres benektelse av det motsetningsfylte og urovekkende i disse fotografiene:

Helmut Gernsheim, for instance, who was the first to seriously acknowledge the pictures as important to the history of photography and who has written the definitive book on Carroll's photography, clearly seeks minimize conflict when confronting the troubling images:(...) Similarly, Morton Cohen, the man responsible for publishing the long-lost nude photographs taken by Carroll, argues that Carroll was “drawn *naturally* to them; (...) and was “far from being James Joyce's “Lewd Carroll” or having anything in common with Vladimir Nabokov's Humbert Humbert”.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Ibid. :22

<sup>35</sup> Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :125

<sup>36</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :8



Julia Margaret Cameron *Cupid (The Adversary)* c. 1866



Lewis Carroll *Alice Liddell; Ina Liddell; Edith Mary Liddell* 1858

Mavor beskylder Carrolls biografer for å unngå den tabubelagte kombinasjonen mellom barn og seksualitet, en seksualitet hun ser som åpenbart tilstede i Carrolls fotografier. Men denne erkjennelsen er på ingen måte uproblematisk for Mavor: «*I am proposing to be blasphemous: to acknowledge the sexuality of children (and of the Victorian girl at that) while making any attempt not to project our oppressive desires onto their bodies – an impossible goal, of course*». <sup>37</sup> Det er verdien av uskyld som står på spill, både hos modell og fotograf.

Fotografiene av Carrolls småjenter er en konsekvens av den viktorianske barnekulten, og det finnes en seksualitet her som vi ifølge Mavor ikke kan forbigå. Én måte å møte denne seksualiteten på - en seksualitet som både er og ikke er - er for Mavor å bringe inn begrepet *neutre*, et begrep hun finner hos den franske filosofen Louis Marin. Marins definisjon av begrepet *neutre* er nyttig for Mavor for bedre å kunne forstå (viktorianske) småjentes hverken/eller seksualitet. I Mavors bok definerer Marin begrepet *neutre* slik:

As a point of departure we need an abstract definition of the neutral. Eytomologically *neu-ter*, neither one nor the other, grammar defines it as neither the masculine nor the feminine. It is, rather, outside gender; neither active nor passive, but outside voice. In botany or zoology a flower or insect is “neuter” if it lacks organs for reproduction, unable to mate or reproduce itself. <sup>38</sup>

Dette begrepet *neutre* i forbindelse med det botaniske gir for meg assosiasjoner til romantiske fremstillinger av uskyldige naturbarn, ikke minst der barnekroppen rett og slett er kamuflert som natur, som i Cicely Mary Barkers bokillustrasjoner fra begynnelsen av 1900-tallet. Barker fremstiller barna i sine illustrasjoner som blomster-féer vi kan nyte synet av - uten å bli konfrontert med en barneseksualitet: «*The metaphor is seductive but it avoid attributing desire to the child itself. The child's body is something else: a flower, a star, a fruit, whatever*», poengterer Higonnet. <sup>39</sup> (Vi kan nesten ikke komme lenger bort fra hennes begrep om det innsiktsfulle barnet). Mavor forholder seg imidlertid først og fremst til de viktorianske småjentenes mange forkledninger i forbindelse med begrepet *neutre*, i fotografier hvor barnekroppen ikke lenger nødvendigvis er skjult:

---

<sup>37</sup> Ibid. :11

<sup>38</sup> Ibid. :21

<sup>39</sup> Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :70

Obviously, the sexual ambiguity of *neutre* is of great interest to me here. I am drawn to Marin's representation of the *neutre* as a (neutral) tabula rasa, blank and smooth - it feels itself like the body of the girl. Yet *neutre* also rustles. It gives voice to the whispering contradictions that transparently veiled the tender body of the Victorian Girl, layer after layer, without being readily seen, or heard. These magical veils dressed her in many guises so that she could be understood as determinedly sexed (there were laws to ensure this) as well as without sex (without the organs of reproduction, neither male nor female, as innocent), yet (because of endless discursive grazing) as also full – fed of sexuality.<sup>40</sup>

I Sally Manns fotografi *Venus After School* (1992) henspiller både tittelen og bildets komposisjon på Titians *Venus av Urbino* (1538), der hjemmet er blitt barnets venetianske palass. Samtidig overlater den samme tittelen oss ingen tvil om at vi har å gjøre med en skolejente (tittelen kan i seg selv sees som et oksymoron). På samme måte som Titians Venus befinner seg i hjemlige omgivelser, og uten å fremstå i allegoriske forkledninger, forstiller heller ikke Manns Venus seg. Blikk-kontakten med betrakteren kan vel heller ikke sies å være særlig unnskyldende, men de har begge to lagt sin venstre hånd diskret over kjønnet sitt. *Venus After School* er et av flere fotografier der Mann leker seg med kjente verk fra kunsthistorien.

Lewis Carrolls fotografi *Portrait of Evelyn Hatch* (ca.1878) er håndkolorert i fargetoner, noe som også gir en venetiansk stemning. Dette barnets positur ligner kanskje mer på Giorgiones *Sovende Venus* (ca.1510). Giorgiones *Sovende Venus* befinner seg ute i det fri, slik også Evelyn Hatch er ment å gjøre. Dette gir en egen nærhet til naturen, men på en langt mer iscenesatt måte enn vi finner i flere av Manns familiefotografier. Carol Mavor henter i sin bok fram Nina Auerbachs beskrivelse av dette fotografiet: «*Carroll as camera eye does perfect justice to the self – transforming mobility of his model. The eroticism, along the passionate and seditious powers this had come to imply, belongs to the child; the artist merely understands it.*”<sup>41</sup> Men Mavor er ikke så sikker på om Evelyn Hatch eier sin egen erotikk i sin rolle som modell, for hun påminnes snarere de kvinnelige modellenes mer tradisjonelle passivitet gjennom historien:

Evelyn is significantly related to these painted «pure» (yet sexual) woman-girls of the period; posed as a grown courtesan, she is their mirror image, not woman-girl but girl-woman. Despite the fact that their bodies have been washed of the markings “sex”, they are not un-feminine. Familiar signs of femininity are offered as emblems of reassurance for the male viewer: pose, transparent draperies, flowers, and so forth all connote the womanhood

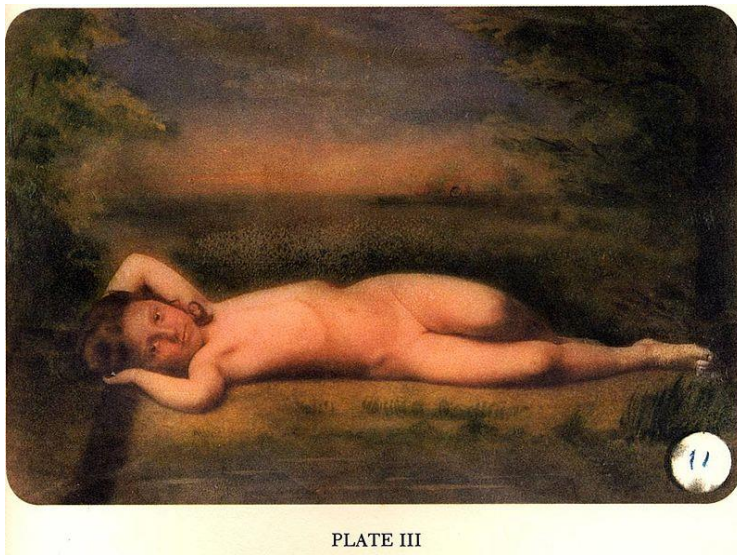
---

<sup>40</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :22

<sup>41</sup> *Ibid.* :12



*Venus after School* 1992



Lewis Carroll *Portrait of Evelyn Hatch* c1878



that is not there. As a result, their sexual difference operates like a fetish and is represented as being both there and not there, simultaneously absent and present.<sup>42</sup>

Denne hverken/eller seksualiteten finner vi også i Sally Mann fotografi *Venus after School*. Både Manns syn på barneseksualitet som et okymoron og Mavors bruk av begrepet *neutre* kan sees som et forsøk på å frata voksenverden sin makt til å identifisere barnet målt opp mot en seksualitet overhodet. Mavor mener dessuten at Evelyn Hatch i Carrolls fotografi kan beskyttes ut ifra sin rolle som fetisj; «*She is a keepsake of sexual indifference. She wards off sexual fears*».<sup>43</sup> (Kan vi i så fall si det samme om Jessie i *Venus after School*?)

Tilbake til Higonnets syn på *Immediate Family* som et brudd med fremstillinger av det romantiske, uskyldige naturbarnet: Jeg ser ikke nødvendigvis *Immediate Family* som et brudd med romantiske virkemidler. Spesielt den sensuelle åpenheten mot verden og identifiseringen med omgivelsene som et tidligere litterært, romantisk uttrykk for uskyld, lever i høyeste grad videre i Manns familiefotografier, slik jeg allerede har vært inne på. Kunsthistoriker Hugh Honour beskriver romantikkens forhold til det naturlige barnet slik:

At the beginning of his essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-6) Schiller linked animals and plants with children, peasants and primitive people, all inspiring a kind of love and “respectful emotion” simply because they were natural. Thirty years earlier Rousseau had revolutionized thought on education by contending that the natural instincts of children should be encouraged and developed, rather than suppressed as manifestations of natural sin; and this had even affected the way they dressed – no longer as small adults but in clothes which permitted freedom for boisterous movement. But Schiller went further. Children “*are* what we *were*,” he wrote; “they are what we should again become. We were nature like them and our cultures must, by way of reason and liberty, lead us back to nature.” For him, the child represented the potentiality which the adult failed to realize.<sup>44</sup>

Mann har åpenbart har et ønske om å fri seg fra tidligere ideale fremstillinger av barndom og oppvekst, idealer som kanskje til og med virker mot sin hensikt. Den passiviserende uskylden kan åpne opp for en sårbarhet, og dermed også utnyttelse. Innsikt står ikke nødvendigvis i en motsetning til uskyld. Manns familiefotografier bærer jo også barndommens uskyld i seg, men de gjenspeiler et noe sunnere og mer komplekst bilde av oppvekst, der det urene også har en plass.

---

<sup>42</sup> Ibid. :17

<sup>43</sup> Ibid. :34

<sup>44</sup> Honour, *Romanticism*. :311



### 1.3 Teatralsk og absorbert

Manns motvilje mot idealiserende fremstillinger av barndom og oppvekst kommer til uttrykk i hennes familiebilder også på en måte jeg hittil ikke har diskutert, og som omhandler forholdet mellom det absorberte, og det spontane og det teatralske.

Fotografiet *Raspberries at the Cabin* (1991) viser Sally Manns datter Jessie under et måltid på Mann-familiens ferieparadis – den rustikke sommerhytta i Virginias villmark. Måltidet finner sted på verandaen. Tilsynelatende ferdig med selve spisingen, har Jessie begynt å leke med maten og tredd villbringeber på fingertuppene sine. Hun løfter opp hånden med de bærpyntede fingertuppene i noe som ligner en talegest. Ansiktet er vendt bort fra betrakteren med et drømmende blikk. Hensikten med denne koketteringen er kanskje å tiltrekke seg morens oppmerksomhet som fotograf. Uansett er det uvisst hvem som til syvende og sist har regien her, og i hvilken grad scenen som utspiller seg, er skuespill for betrakteren.

Det varme lyset fra kveldssolen gir modelleringen av den spede barnekroppen en chiaroscuro effekt, og får fotografiet til å fremstå med en dirrende eksistens mellom drøm og virkelighet, mellom det uklare og det klare. Den varme rødfargen som går igjen i bringebærene, restene av måltidet på tallerkenen på bordet, den kortermede genseren på en voksen som fyller nesten hele den øvre delen av bildets venstre side, og antrekket til det lille barnet som sitter ved et annet bord i bakgrunnen, er alle medvirkende til å gi bildet en varm glød. Det varme lyset fra kveldssola, den myke modelleringen og den klare rødfargen gir til sammen fotografiet en særegen, sommerlig sensualitet.

Først etter en stund legger en merke til gutten som sitter i forgrunnen i bildets venstre del. Ansiktet hans befinner seg i skyggen. Vi kan ikke se ansiktstrekkene, og hånden som folder seg ut foran tallerkenen med matrestene i en bydende gest, er mørk og uskarp. Derimot dominerer guttens blå badehåndkle billedflaten – det som han har slengt fra seg ved bordflaten. Dominerende fordi badehåndkleets gråblå farge spiller mot det røde i sin kjølighet. Disse fargene - den kjølige, dempede blå og den klare, varme rødfargen flyter til dels utover og tilfører fotografiet noe malerisk. Det klare røde og det dempede blå satt opp mot hverandre ligner på maleren Johannes Vermeers koloritt.

Fotografiet *Raspberries at the Cabin* står nærmest i en særstilling blant Manns familiefotografier, der det handler om å lengte tilbake til barndommens tapte



*Raspberries at the Cabin 1991*



*Emmet, Jessie and Virginia 1989*

sommerferieparadis, mye på grunn av de delikate fargene som er med på å fremheve bildets sensualitet. Men det står også i særstilling når det gjelder posering. For ved nærmere ettersyn er det egentlig umulig å si i hvilken grad de avfotograferte personene i *Raspberries at the Cabin* forholder seg til fotografen – eller ikke. De er absorberte i sine gjøremål, eller, som i Jessies tilfelle, i sin lek. Samtidig fremstår Jessies som kokett, og det finnes gester her, noe som avdekker et teatralisk aspekt. Dette bringer oss inn på den naturlighets/poseringsproblematikken som nevnes i innledningen.



Jean-Baptiste Simeón Chardin *Gutt med Snurrebass* ca. 1735

For kunstkritikeren Michael Fried er magien i det han kalte absorpsjon at modellen i et bilde ikke fremstår som noe konvensjonelt, og slett ikke som en del av et arrangement, men som noe forfriskende og spontant som når som helst kunne tre ut av verket og bli levende.<sup>45</sup> Barna i Jean-Baptiste Simeón Chardin billedverden er for Fried ypperlige eksempler, hvor barna er absorbert i sin egen verden, og har lukket betrakteren ute. Absorpsjonens motstykke for Fried er det teatraliske, der verket åpenbart er laget for betrakteren, slik han kritiserte 60-tallets minimalismen for å være i *Art and Objecthood* (1967); den var bokstavelig på en teatralisk måte, ikke umiddelbart tilstede.<sup>46</sup>

Det er Denis Diderots teorier fra 1750-60 tallet Fried bygger sitt begrepspar absorpsjon/teatralitet på. Han viser til Diderots ontologi der individer eller grupper i form av tablåer er fullstendig absorbert i det de foretar seg (eller i sine egne følelser), og på denne måten benekter betrakterens eksistens. Dette gjelder ikke bare for Chardins motiver, men like gjerne

<sup>45</sup> Michael Fried, *Manet's modernism, or The face of painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1996). :200.

<sup>46</sup> Michael Fried, *Art and objecthood: essays and reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998). :67

tablåene malt av Jean-Baptiste Greuze. Hos begge skapes det en ontologisk fiksjon om at betrakteren ikke finnes:

Only if this was accomplished could the actual beholder be stopped and held before the canvas; conversely, the least sense on the beholder's part that the depicted personages were acting, or, even worse, posing for the artist (and ultimately for the beholder) was registered as theatrical in the pejorative sense of the term, and the painting was judged as a failure.<sup>47</sup>

I denne sammenheng kan Jessies talegest – men kanskje også hennes kokettering - i *Raspberries at the Cabin* beskyldes for å være teatralsk, og dermed falle igjennom målt opp mot Frieds dikonomi. Men denne dikonomien knytter seg til opplysningstidens strenge blikk, som jo også Reynolds *Age of Innocence* er et resultat av, i alle fall hvis vi ser bort fra det elegiske aspektet, som peker mot romantikken. Fried er opptatt av at modellene skal fremstå med en naturlighet; det skal ikke forekomme spill for galleriet. Men hvordan skal man trekke opp grensene for naturlighet, der det handler om barn? En slik naturlighet er dessuten ikke alltid like lett å etterprøve, slik *Raspberries at the Cabin* er et lysende eksempel på; det står og dirrer mellom naturlighet og posering, kanskje fordi det hele i grunnen er en lek?

I fotografiet *Emmet, Jessie and Virginia* (1989) (se forsiden) er vi imidlertid ikke i tvil; disse barna henvender seg til sin mor fotografen. Denne blikk-kontakten er for Fried ikke nødvendigvis noe teatralsk. Det finnes flere måter å være uoppmerksom på, og modellen kan være absorbert i sin egen posering.<sup>48</sup> Men av forskjellige grunner virker ikke dette å være tilfelle her, for fotografiet viser oss en speiling på flere plan, og dette trekker inn betrakteren på måter Fried neppe ville ønsket: «*The ultimate artistic significance of that state of affairs – at any rate, this is my claim – demands to be understood in terms of issues of selfcontrol and oubli de soi that go back to Diderot and that were fundamental to the absorptive and antitheatrical tradition from the outset.*»<sup>49</sup> En slik *oubli de soi* (selvforglemmelse) kan vi ikke snakke om i dette tilfellet. Det er Mannbarnas selvbevissthet vi konfronteres med.

I dette gruppeportrettet med alle de tre Mann-barna - et fotografi som for øvrig pryder forsiden av monografien *Immediate Family* - står Emmet flankert av søstrene sine, alle tre med nakne torsoer i sommervarmen. Emmet holder den ene armen beskyttende om seg selv, Jessie står med korslagte armer, mens Virginia hviler sin høyre arm på hoften. Virginias

---

<sup>47</sup> Michael Fried, *Why photography matters as art as never before* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2008). :43

<sup>48</sup> Ibid. :43

<sup>49</sup> Ibid. :339

posering mimer for øvrig adelige gutter i Anthony van Dycks barokkportretter, en posering som i sin tid i aller høyeste grad var ment for en betrakter. Alle retter de et utfordrende blikk mot kamera, enten det er for å understreke den alliansen deres blodsbånd muliggjør – eller simpelthen fordi det er altfor varmt å bli fotografert på en dag som denne i Virginia. De nærmest konspirerer mot oss som betraktere, en konspirasjon som understrekes både gjennom deres selvbeskyttende kroppsholdning og deres fysiske berøring med hverandre. Disse barna utgjør utvilsomt en enhet, men ikke en lukket enhet slik Fried ville foretrukket.

Den interaktiviteten vi ser mellom Sally Mann og barna viser til en lacansk speiling, som jeg skal beskrive nærmere i neste kapittel. Poenget her er at i Frieds dikonomi er det ikke plass til en slik speiling, det er med andre ord ikke plass til en interaktivitet. Men denne interaktiviteten mellom voksen og barn er helt avgjørende for ethverts barns utvikling.

Det finnes en usynlig kontekst i disse familiebildene som omhandler foreldrerollen. Morens blikk gjennom linsen, skal jeg som sagt komme tilbake til, men hva med faren? Fotografiet *The Good Father* (1990) er et av ytterst få familiebilder hvor faren er med. Her utgjør familiemedlemmene en enhet, bundet sammen av en følelsesmessig inderlighet, som kanskje ville falt i smak hos Fried. Vi kan betrakte dem u-påaktet, for de ser ikke på oss. Tvert imot ser de ut til å være lukket inne i sin egen verden, hvor de to jentene lener seg mot faren, som sittende på en krakk har lagt sine store sterke armer beskyttende rundt dem. Det er noe Kristuslignende over måten han har bøyd hodet sitt på, noe som understrekes av lengden på håret og skjegget. Men de nakne kroppene står i kontrast til enhver kristenkonservativ livsstil som også er en del av Sørstatene. Virginia har lagt hode og armer over farens høyre lår, med et hvitt badehåndkle mellom seg selv og farens hud. Jessie lener seg også mot farens kropp, men hun har inntatt en stående positur mellom farens adskilte bein. Hun studerer lillefingeren sin, som peker rett utover. Alle vender blikkene sine ned, opptatt av sitt eget, samtidig som de fremstår som en følelsesmessig enhet. Barna virker tillitsfulle. Kanskje har de nettopp tatt etbad. Farens godt synlige giftering på hans venstre hånd har også betydning: vi skal vite at dette er en familiefar, noe som også understrekes av bildets tittel. Dette er med på å gi bildet en moralitet, som ufarliggjør nakenheten, som dermed samtidig blir et bilde på uskyld.

Dette fotografiet med den beskrivende tittelen viser til en interaktivitet mellom faren og barna som indikerer at det blikket som hviler på dem, er et godt og velmenende blikk. Da er det også plass for mer enn selvforglemmelse, det er plass for mer enn den absorberte



*The Good Father* 1990

kravløsheten, men også mer enn det konfrontative. Vi kan kanskje snakke om det omsluttende som en naturlig og ikke-forstilt respons på en verden der både gode og onde blikk er realiteter. Carol Mavor beskriver fotografiet generelt som: “*a visual caress between the viewer and the subject(s) of the picture: a silent performance.*”<sup>50</sup> Modellen har sin egen vilje og kraft utover fotografens regissering, hvor denne både er og ikke er en skuespiller. Mavor viser i den forbindelse til at for Barthes springer fotografiet ut fra teateret, ikke maleriet (Barthes stemme står her gjengitt i gåseøyne i sitatets første setning):

“Photography is a kind of primitive theater, a kind of Tableau Vivant, a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead.” (...) Mirroring the discursive play of Marin, I want to suggest that the girl-models figured on Carroll’s photographic plates often oscillate in a performative space: they are “not artist”, yet they are “not, not artist”. (They are intransitive; they are neutre.). The spatial play represented here is uniquely active, and different from the nonplay that is suggested in other Victorian child photographs of the period.<sup>51</sup>

Mavor krediterer her Carol for å la barnet være barn i sine fotografier,<sup>52</sup> og ikke inngå i en streng og illustrerende komposisjon som utelater essensen i barndom. Denne siste uttalelsen om aktivitet i motsetning til *nonplay*, eller ikke-lek, kan vi kjenne igjen i et fotografi som *Raspberries at the Cabin*. Hele komposisjonen har noe lett og lekent over seg, noe som også inviterer til en interaktivitet mellom modell og betrakter. *Raspberries at the Cabin* er et av

---

<sup>50</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :28

<sup>51</sup> Ibid. :28

<sup>52</sup> Jeg sikter her ikke til Carrolls fotografier av avkledde jenter, men snarere til fotografiene av Alice Liddel, modell for Alice i Eventyrland.

flere fotografier i Manns billedverden hvor barna sysselsetter seg selv, i livaktige farger, «*satt fri i verden*», som Knausgård skriver.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Knausgård, "Det Uutømmelige Presise." :352





## Kapittel 2

### Gjennom linsen: moren som fotograf

På samme måte som vi har et bilde av den idealiserte barndommen, bærer vi også med oss et bilde på den ideale moren – og hennes motsetning. Men hvor godt stemmer disse bildene av morskap overens med den virkeligheten vi rent faktisk lever våre liv i? Mann ble konfrontert med slike iboende motsetninger – vårt idealbilde av hva morskap skal være og morskap slik denne kommer til uttrykk i den faktiske virkeligheten - parallelt med sin umiddelbare suksess med bildeserien *Immediate Family*. Da Mann solgte 300 fotografier – noe som ga henne en fortjeneste på 900,000 amerikanske dollar – i forbindelse med utstillingen med samme navn ved Houk Friedmann Gallery i 1992, ble hun kritisert både for å eksponere sine barn, og for å tilbringe det neste halvåret i mørkerommet framfor å være tilstede som mor.<sup>54</sup> Mann ble med andre ord utsatt for en dobbelt kritikk: på den ene siden var hun en invaderende mor som utnyttet sine barn kommersielt, på den annen side var hun en mor som ikke var til stede i sine barns liv. Mann ser selv på fotograferingen av sine barn som et redskap for bedre å forstå disse iboende motsetningene: «*Photographing them in those quirky, often emotionally charged moments has helped me to acknowledge and resolve some of the inherent contradictions between the image of motherhood and reality.*»<sup>55</sup> Mann mener med andre ord at familiebildene har vært en hjelp for henne der det handler om disse iboende motsetningene.

Til tross for dette slipper ikke Mann unna omverdenens blikk på seg selv som mor og fotograf. Marianne Hirsch mener Manns familiebilder virker foruroligende på oss som betraktere fordi de fører to kulturelle besetninger sammen: idealiseringen og frykten for morskap på den ene siden, og det hun kaller «idéen om den allmektige mor» på den andre.<sup>56</sup> Hirsch hevder mødre blir utsatt for et dømmende og granskende blikk, et blikk som blant annet Manns familiefotografier er med på å avsløre: «*They expose, in particular, the social pressures placed on mothers who want to be artists and the ways in which these pressures shape maternal creativity and subjectivity.*»<sup>57</sup> På bakgrunn av dette mener Hirsch at vi kan lese Manns fotografier som selvpresentasjoner, en egen meta-fotografisk diskurs som en

---

<sup>54</sup> Marianne Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997). :151

<sup>55</sup> Ibid. :151

<sup>56</sup> Ibid. :152

<sup>57</sup> Ibid. :154



*Damaged Child* 1984

kommentar og kritikk ikke bare av fotografiske konvensjoner, men også de dominerende kulturelle mytene rundt morskap og det familiære blikket overhode.<sup>58</sup>

Jeg vil her løfte fram fotografiet *Damaged Child* (1985), som på to forskjellige måter kan sees som en selvpresentasjon av Mann.

*Damaged Child* skulle bli det første av Manns kunstneriske fotografier av egne barn, og representerer starten på billedserien *Immediate Family*. Den dagen hennes tre år gamle datter Jessie kommer hjem med både øyne og ansikt opphovnet som følge av en allergisk reaksjon på et insektbitt, innser Mann at hun har særegne fotografiske motiver bokstavelig talt rett under nesen på seg. Moren og fotografen Sally Mann tar det første, avgjørende fotografiet som skal forbinde hennes barns skjønnhet med en kroppslig sårbarhet.

John B. Ravenal er kurator ved Virginia Museum of Fine Art og redaktør for boken *The Flesh and the Spirit* (2011). Her beskriver han nettopp denne forbindelsen mellom kropp og sårbarhet i Manns familiefotografier: "*And so from the beginning, blight and beauty were united to reflect the vulnerability and evanescence of childhood, and a parent's occasional inability to do anything more than observe.*"<sup>59</sup>

Tittelen på fotografiet *Damaged Child* låner Mann ubeskjeden, men ikke tilfeldig, fra et fotografi av Dorothea Lange. Langes fotografi *Damaged Child, Shacktown, Elm Grow, Oklahoma* (1936) er et av Langes mange Farm Security Administration fotografier fra depresjonen. Bildet er brutalt i sin realisme. Dersom vi skal følge Higonnetts tanker om innsikt som en motsetning til uskyld, har barnet i Langes fotografi både sett og opplevd mer enn det har godt av: «*Signs of want, of brutality, of labor, of filth, of sexuality, of any physical or emotional trauma, would appear as a forced, social ban from natural innocence.*»<sup>60</sup> Dette barnet viser oss den frykten Manns fotografi gjennom sin tittel spiller på: de tilfellene hvor det ikke går bra, hvor oppveksten av forskjellige grunner slår feil, og de fysiske skadene som fort kan bli til varige, sjelelige arr. Fotografiet av den striekledde fattig-jenta med det mørke blikket, viser oss et barn som ikke bare er blitt påført slag mot ansiktet, men kanskje også en skam, skal en dømme ut ifra den nærmest sammensunkne barnekroppen. Denne skamfølelsen trenger ikke nødvendigvis skyldes misbruk, men kan like gjerne bunne i selve fattigdommen.

---

<sup>58</sup> Ibid. :154; John B. Ravenal, "Sally Mann - The Flesh and the Spirit," i *Sally Mann - The Flesh and the Spirit*, red. John B. Ravenal (Richmond, VA 23220: Virginia Museum of Fine Arts/Aperture Foundation, 2010); Milton Meltzer, *Dorothea Lange - A Photographer's Life* (New York: Syracuse University Press, New York, 2000).

<sup>59</sup> Ravenal, "Sally Mann - The Flesh and the Spirit." :2

<sup>60</sup> Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood.* :117



Dorothea Lange *Damaged Child, Shacktown, Elm Grow, Oklahoma* 1936

Vi ser et barn som er i ferd med å forsvinne inn i seg selv. Kontrasten til Mann-barnas selvbevisste blikk og tidvis stolte kroppsholdning, blir i denne sammenhengen slående. Ben Shan, en annen FSA fotograf, forteller at Lange brøt ut i gråt da hun skulle fortelle ham om dette motivet, over tretti år etter at hun hadde fotografert det.<sup>61</sup> Lange hadde ikke hatt mulighet til å gjøre annet enn å observere. Ved å bruke Langes tittel, spiller Mann samtidig på denne avmakten. Mann viser oss dermed sin egen avmaktsfølelse som mor gjennom gjenbruken av Langes tittel: hun erkjenner at det ikke er mulig å beskytte barnet fullt ut. Vi kan si hun presenterer oss for sin egen avmaktsfølelse: *«You learn something about yourself and your own fears. Everyone surely has all those fears that I have for my children (...) the more I look at the life of the children, the more enigmatic and fraught with danger and loss their lives become. That's what taking any picture is about. At some point, you just weigh the risks.»*<sup>62</sup>

Samtidig kan *Damaged Child* sees som et janusansikt. Hvis vi deler Jessies ansikt vertikalt, vil siden med det skadede øyet fremstå med et voksent, erfarent uttrykk, mens det motsatte øyet har beholdt sitt uskyldige, barnlige uttrykk. Dermed kan fotografiet også leses som bildet på en ødelagt voksen, slik alle voksne i mer eller mindre grad bli merket av livet. Selvpresentasjon her blir dermed morens speiling i barnet, som med ett også er merket av livet.

---

<sup>61</sup> Meltzer, *Dorothea Lange - A Photographer's Life*. :153

<sup>62</sup> James Christen Steward, "The Camera of Sally Mann and the Spaces of Childhood," *Michigan Quarterly Review* vol. XXXIX, nr. 2 (2000), <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0039.223>.

Når Mann inntar den mer aktive rollen bak linsen, truer dette vår tradisjonelle oppfatning av morens tradisjonelt passive speiling av barnet, en speiling jeg kommer tilbake til. Hirsch minner oss om Barthes velkjente lengsel etter å bli sett av moren i et fotografi av henne i Vinterhagen, og skriver:

If the notion of a maternal *gaze* is unsettling within the logic of familiarity, it has to do with the importance psychoanalytic and psychological theories attribute to the maternal *look* in the process of the child's subject-formation and within the unconscious optics that structure familial interaction. We need only remember Roland Barthes's evocation of the clarity of his mother's eyes and his fantasy of being seen and recognized, reflected in those eyes. What sense of self do children acquire if, instead of finding such confirmation in their mother's eyes, they see themselves reflected in the lens of her camera, reversed in her negatives, reduced to small squares on her contact sheets, exposed on the flat surfaces of her prints, the objects of commercial transaction? Mothers may frequently take their children's pictures, but are professional photographers in a different relation to their subjects?<sup>63</sup>

I sommerferieukene, og da kanskje spesielt på familiehytta, organiserer Mann både sitt eget og barnas liv rundt selve fotograferingen. Et humoristisk eksempel på barnas forhold til dette, gir Richard B. Woodward i sin artikkel *The Disturbing Photography of Sally Mann*, en artikkel han forøvrig skrev for *The New York Times Magazine* i forbindelse med utstillingen *Immediate Family* ved Houk Friedman Gallery i 1992. Under intervjuet med Mann beskriver Woodward hvordan det oppstår en pinlig stillhet når en hyl-gråtende Jessie løper forbi dem og inn i skogen etter en krangel med lillesøsteren nede ved elva. Men Jessie viser seg snart igjen, i et selvkreert kostyme laget av blader fra skogen. Noen minutter senere hoverer Jessie synlig over lillesøsterens nå ydmyke tilstedeværelse inne i hytta, mens hun selv nyter oppmerksomheten fra moren som fotograferer henne.<sup>64</sup> Hun har med andre ord en opplevelse av å bli sett gjennom denne fotograferingen.

Denne hendelsen beskriver den visuelle prosessen som fotograferingen mellom mor og barn kan være, en prosess Hirsch mener kan hjelpe oss med å forstå den subjektformasjonen som vi finner hos Jaques Lacan, der det handler om barnets speiling i morens blikk.<sup>65</sup> Hirsch trekker også fram andre stemmer som Daniel Stern og Jessica Benjamin, som har et mer dynamisk syn

---

<sup>63</sup> Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. :155

<sup>64</sup> Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," *The New York Times Magazine*, 27. september 1992. :52

<sup>65</sup> Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. :155



*Emmet, Jessie and Virginia* 1990



*Hayhook* 1989

på samspillet mellom mor og barn. Kanskje handler det ikke først og fremst om en separasjonsfase, men snarere om å lære seg å være med et annet menneske, her gjennom å anerkjenne morens subjektivitet.<sup>66</sup> Hirsch finner et alternativ til speiling i psykoanalytikeren Jessica Benjamins bok *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference* (1995):

“the mother offers difference as well as sameness,” and the child needs to recognize that difference. Instead of reflecting the child’s image back to the child, the mother introduces herself, her own feeling and preoccupations, and mother and child need to work together in negotiating that which connects and that which separates them. This mutuality does not harm the child; on the contrary, it is a key to the child’s healthy development of a sense of self in relation to another. ...Keeping the mother and child in view at the same time, Stern and Benjamin might enable us to demystify both childhood and maternity, seeing one as less fragile and the other as less omnipotent.<sup>67</sup>

Hirsch mener Manns familiebilder egner seg utmerket til denne typen nye lesninger og avmystifiseringer av relasjonen mellom mor og barn, der disse både kan sees fra morens perspektiv som fotograf, og fra det avfotograferte barnets perspektiv. Hirsch løfter fram flere slike bildeeksemplere, blant annet *Emmet, Jessie and Virginia* (1990) og *Hayhook* (1989), to fotografier som jeg i den sammenheng her skal se nærmere på.

Fotografiet *Emmet, Jessie and Virginia* (1990) er et litt uvanlig familiefotografi, fordi Mannbarna er plassert et godt stykke ute i den nattsvarte elva, hvor kroppene deres speiler seg i den blikkstilte overflaten. Bortsett fra disse speilingene og de opplyste nakne torsoene, er alt beksvart. Ingenting her ser ut til å være skarpt fokusert, og lillesøsteren Virginia er blitt en skygge av seg selv der ute i vannet. Kanskje fryser hun, og klarer ikke stå like stille som sine to eldre søsken. Mens Emmet hviler hendene på hoftene, sprer Jessie sine armer utover, som for å beskytte de to andre for eventuelle nattlige farer. I dette fotografiet fremtrer barna langt mer usikre enn i andre familiebilder, som om de ikke helt vet hvor de skal feste blikket – eller for den saks skyld, på hva.

Det vet de heller ikke, ifølge Hirsch, for de er blendet av billysene som lyssetter dem, og i dette skarpe motlyset, ser de ingenting, heller ikke moren som fotograferer dem under kameraets svarte klede: «*Even though we can imagine her talking to them, shouting*

---

<sup>66</sup> Ibid. :158

<sup>67</sup> Ibid. :159

*instructions, they are out there, alone, unprotected. As the shutter clicks, what do we see in the children's eyes if not a reflection of the gaze of an unknown and unknowable Other? And what visually do they see when they look at the picture later?"*<sup>68</sup> Hirsch mener at det her ikke er snakk om en speiling i tradisjonell forstand; barna ser jo dessuten ikke moren. Mann leker seg dermed med vår oppfatning av moren som passivt objekt, og gir oss et motsvar til det dømmende blikket som hun gjennom sin fotografering risikerer å bli møtt med: *«The «reality» might be what we see in Mann's photographs: her retort to the gaze, her own vision of her children, her own creation, her fears, fantasies, dreams and desires. The pictures are her way of «shooting back», her own manipulation of the screen of familiarity, a redefinition allowed by a selfconscious maternal subjectivity»*<sup>69</sup> Sally Mann insisterer med på å vise oss et redefinert familiebilde, som hun selv kan stå inne for, ikke et idealisert bilde skapt av omverden.

Hirsch hevder at dersom det finnes en speiling i Manns fotografier, er denne reversert. Det er kanskje barna som reflekterer morens subjektivitet, en subjektivitet hun projiserer over på dem. Denne subjektiviteten omhandler morens frykt og beundring for dem, og hun identifiserer seg også med dem.<sup>70</sup> Det blikket Mann presenterer for barna sine, er komplisert. Kanskje gjør dette barna bedre rustet til å møte verden. For selv om Mannbarna lever i en forholdsvis skjermet tilværelse i disse sommerferieukene de blir fotografert, så presenterer ikke moren nødvendigvis en forenklet, romantiserende virkelighet for dem. Dette er en mor som mest sannsynlig trer nokså tydelig frem for barna sine og hvilke ønsker hun har for dem. I tillegg til dette kommer barnas egen deltagelse i prosjektet: *«They have been involved in the creative process since infancy. At times, it is difficult to say exactly who makes the pictures. Some are gifts to me from my children...»*<sup>71</sup> Hirsch ser dette samarbeidet som en mulighet til å leve ut fantasier og lek mellom barn og forelder, noe som medierer både de familiære rollene og de familiære relasjonene. Dermed får vi som betraktere en unik mulighet til å leve oss inn i både moren og barnets posisjon gjennom disse familiefootgrafiene.<sup>72</sup>

Men det er ikke bare Sally Mann som lever ut fantasier og lek mellom barn og forelder. En av Sally Manns viktigste inspirasjonskilder er en mannlig fotograf.

---

<sup>68</sup> Ibid. :161

<sup>69</sup> Ibid. :162

<sup>70</sup> Ibid. :162

<sup>71</sup> Ibid. :162

<sup>72</sup> Ibid. :163





Emmet Gowin *Elijah and Donna Jo, Danville, Virginia 1971*



Emmet Gowin *Edith and Rennie Booher, Danville, Virginia 1970*

Emmet Gowin dokumenterte sitt familieliv i Danville, Virginia på sent 60-tall og tidlig 70-tall. Hans familiefotografier er tatt med en ujålete snapshot-estetikk i svart/hvitt, og her finnes både en ømhet og tidvis også humor. I Gowins fotografier handler det først og fremst om en nærhet til de menneskene han fotograferer, og som *bare han* som familiemedlem kan fotografere på akkurat *denne* måten:

I realized that my own family was as miraculous as the most distant people in the world and at the same time , the most available to me, and perhaps available only to me. I had not realized that art could be made by simply telling the story of your own life, of your own experience. I realized that telling my own story, using as subject matter the people I knew and loved, that this automatically involved an intimacy I could not have had in any other way.<sup>73</sup>

Gowins fotografier innehar en uskyld og en hengivenhet til stedet og menneskene som bor der. Denne uskylden og hengivenheten kommer til uttrykk gjennom fotografiens hverdagslige scener. Et annet særtrekk ved Gowins fotografier er samspillet mellom fotografen og hans kone og muse Edith, et samspill som også bryter med synet på kvinnen som et passivt objekt. I Gowins fotografier er Edith en aktiv samarbeidspartner; *“In many of these Virginia family pictures, Gowin’s wife Edith is the photographer’s collaborator, and her look back into the eye of the camera – and into the eye of the viewer – reverses, or at least challenges, the power of the male gaze behind the camera, opening up a dimension of self-revelation and autonomy that is otherwise denied the subject.”*<sup>74</sup> Dermed er Gowin en viktig inspirasjon for Mann også når det gjelder (makt)forholdet mellom fotograf og modell, og Mann ser da også sitt kunstneriske prosjekt som et likeverdig samarbeid mellom henne og barna.

Samtidig understreker Hirsch at det her finnes en stor forskjell i både makt, autoritet og påvirkning fra mor til barn. Det er tross alt den voksne moren som er fotografen – og utstilleren. Det er barna som eksponeres i fotografiene. Men som vi allerede har sett, er dette også bare halve sannheten. Hirsch mener moren ikke *helt* unnslipper eksponering, for hennes relasjon til avkommet reflekteres i barnas blikk. Ethvert bilde av et barn er samtidig et bilde av moren.<sup>75</sup> Det er med andre ord fortsatt snakk om selvpresentasjoner, og her ligger kanskje mye av nøkkelen til disse familiebildenes suksess. Hirsch spør seg om hvorvidt grunnen til at

---

<sup>73</sup> PHOTO/arts Magazine, "Family Dynamics " PHOTO/arts Magazine, <http://photoartsmagazine.blogspot.no/2012/01/family-dynamics.html>.

<sup>74</sup> Orvell, *American Photography*. :149

<sup>75</sup> Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. :165

Manns familiebilder appellerer så sterkt til oss, ikke nødvendigvis bare handler om skjønnheten i de nakne barnekroppene, men vel så mye om vår trang til å finne ut hva mødre faktisk *ser* når de betrakter sine barn. Det inkluderer også det som kan være vanskelig å snakke om. Vi *ønsker* å bli eksponert for det Hirsch kaller «familielivets ubevisste optiske relasjoner».<sup>76</sup>

En slik «dobbelteksponeering» som både eksponerer barnet som modell og moren som fotograf, finner Hirsch i fotografiet *Hayhook* (1989). Fotografiet gir oss en forsterket kikkerrolle på grunn av bildets komposisjon; vi ser scenen utspille seg bakenfor den ufokuserte trestammen, som vi som betraktere nærmest blir oppstilt bak. Herfra kan vi uforstyrret se inn på hyttas terrasseliv, hvor de voksne til venstre for trestammen sitter sammen i uformell prat. En eldre person sittende i en fluktstol befinner seg i bildets høyre ytterkant, flankert av en stående, avkledd Virginia som leker med en snorkel. Ingen ser inn i kamera, og ingen følger med på Jessie. Med sin nakne, lysende kropp har hun hengt seg selv opp etter en landbrukskrok som henger fra terrassens overbygde tak. Hodet henger bakover, så vi ser ikke ansiktet hennes. Sannsynligvis driver hun med uskyldige turnøvelser, men assosiasjonene den avkledde, nakne barnekroppen gir, er foruroligende og vonde. Siden dette er sørstatene, er det i tillegg lett å la tankene spinne mot Billy Holidays fremføring av verselinjer som «strange fruit hanging from the poplar trees». Kveldssolas siste stråler er uansett i ferd med å forsvinne bak hyttetaket.

Handler dette fotografiet om barnets egen sårbarhet eller morens frykt? Eller begge deler? Hirsch mener Mann ikke kan slippe unna at hun eksponerer seg selv gjennom fotografiene av sine barn, men i motsetning til barnet i fotografiet, er Manns eksponering av seg selv, forkledd. I tillegg kommer at Jessies lesning av morens fotografi sannsynligvis vil være langt mer bokstavelig enn vår, siden hun jo er et barn: «*She will see that her mother, while herself remaining under her black cloth, has hung her child up for all to see.*» Sett i lys av dette, vil Mann nødvendigvis fremstå som en selvcentrert mor.<sup>77</sup> Hirsch konkluderer likevel med at Mann selv er like sårbar og eksponert som sine egne barn i disse familiebildene. Vi ser kanskje ikke henne, men vi ser hennes moderlige blick på barna slik det engang åpenbarte seg

---

<sup>76</sup> Ibid. :165

<sup>77</sup> Ibid. :165



*Untitled. Virginia with Trumpet Vine 1991.*



*Alice Boughton Sand and Wild Roses 1909*

for henne gjennom linsen.<sup>78</sup> Hvordan vi som betraktere dømmer henne som mor og fotograf ut ifra våre egne betraktninger og projiseringer, får hun uansett ikke gjort noe med.

Vi leser jo heller ikke disse familiebildene i et vakuum – både kulturelle og personlige referanser påvirker lesningen vår. For noen handler kanskje et fotografi som *Hayhook* simpelthen om en jente som turner. Denne muligheten for forskjellige fortolkninger mener jeg er en styrke i Manns familiebilder, og understreker hennes sans for et mer komplekst bilde av barndom og oppvekst, der det er god plass for betrakterens egne fortolkninger.

Når Hirsch hevder at Manns familiebilder er et brudd med fotografiske konvensjoner, omfatter dette også det fotohistoriske. Men Mann er i denne betydning ikke den første fotografen som bryter med slike konvensjoner. Familiefotografienes umiddelbare, romantiske skjønnhet - og barnekropp i natur i denne sammenhengen – står dessuten i en fotografisk tradisjon. Det romantiske anstrøket i Manns fotografier har i seg selv vært en provokasjon for noen, i en tid hvor (postmoderne) kjølighet og ironi dominerte også i kunstverden. Mann selv lar seg imidlertid ikke dupere av samtidens noe nedlatende holdning til det romantiske, og finner her moralsk støtte i sin sørstatsbakgrunn: *“The repertoire of the southern artist has long included place, the past, family, death, and dosages of romance that would be fatal to any other contemporary artists. But the stage on which these are played out is always the Southern landscape, terrible in its beauty, in its indifference.”*<sup>79</sup> Det romantiske anstrøket hos Mann skiller henne også fra Gowin, som har et mer direkte og prosaisk uttrykk i sine fotografier.

Dette romantiske anstrøket som knytter de nakne barnekroppene og naturen sammen, har etter min mening tilknytning til piktorialismebevegelsen. Piktorialismen (og den påfølgende gruppen Photo-Secession, grunnlagt i 1902 av Alfred Stieglitz) ønsket å gi fotografiet samme status som maleriet, særlig impresjonismen, og som en konsekvens av dette foretrakk de et drømmeaktig, slørete fokus i fotografiene sine: *«... no longer was photography taken to be the mirror of reality, but rather a reflection of the artist’s subjectivity, which served the cause of Beauty.»* skriver Miles Orvell.<sup>80</sup> Denne koplingen mellom uskyldige barnekropper og natur var en konsekvens av piktorialismens hedonistiske feiring av barnet: *«Art, nature, and nudity*

---

<sup>78</sup> Ibid. :166

<sup>79</sup> Liz Wells, *Land matters: landscape photography, culture and identity* (London: I.B. Tauris, 2011):79

<sup>80</sup> Orvell, *American Photography*. :84

*are together being designated as eternal forces. Along the way, incontrovertibly, the child's body receives its share of homage».*<sup>81</sup>

Alice Boughton var en av disse fotografene, som blant annet fotograferte sine to døtre nakne ute i det fri. Disse nakne barnekroppene ute i naturen, finner vi igjen i Manns familiebilder, og ofte har disse fotografiene også noe drømmeaktig over seg. Men Alice Boughton var i tillegg feminist, en såkalt "New Woman", som ville bryte med tidligere stereotyper som omfattet uskyld og passivitet. Dette ga seg uttrykk både i Boughtons eget liv og hennes kunstneriske uttrykk, ikke ulikt Manns innstilling til fotograferingen av sine barn.

Den tidligere nevnte blomstermetaforen fra første kapittel, får dessuten en ny mening i Boughtons fotografi *Sand and Wild Roses* (1909), der kroppen ikke lenger er kamuflert. Selv om ungjenta i fotografiet er vendt bort fra oss, er hun likevel i aktivitet, nysgjerrig på livet. "They are like moss-roses, and are most beautiful in spirit and in intellect, when they are but half-unfolded,"<sup>82</sup> lød teksten i et etiketteblad for unge menn fra århundreskiftet. Men fotografen i dette tilfellet - modellens New Woman mor - har nok planer om at denne modellen skal få folde seg helt ut. Det er her jeg mener en fotograf som Boughton har vært med på å gå opp stien for Manns fotografiske prosjekt der det handler om sammenkoplingen mellom barn og natur, et tidvis drømmeaktig fokus og en løsrivelse fra tidligere normer.

Slik sett blir Manns fotografi *Untitled. Virginia with Trumpet Vine* (1991) også et motsvar til kamuflerte, passive barnekropper i tidligere billedlige fremstillinger av barnet. Fotografiet viser Virginia under et trompetvin-tre, hvor hun står naken i en Shiva-lignende positur. Bildet er beskåret ved barnets hofter. Hun ser hverken på oss eller hendene sine, men skrått nedover med et nærmest meditativt blikk. Fra brystet og ned ser vi noen lange røde kloremerker. Ut ifra et annet, samtidig fotografi med tittelen *Dog Scratches* (1991), antar jeg at dette er kloremerker fra en av familiehundene. Uansett er dette et fotografi hvor den nakne barnekroppen ute i naturen gir bildet en særegen skjønnhet, som ikke minst skyldes fargene.

*Virginia with Trumpet Vine* er et av flere fargefotografier som inngår i serien *Family Color* (1990-1994), som Sally Mann fotograferte med et håndholdt mellom-format kamera, et Mamyia 6. Filmen som ble brukt - Agfachrome 200 RS - er en film med rikt mettede

---

<sup>81</sup> Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :130

<sup>82</sup> Richard A. Wells, "Manners, Culture and Dress of the Best American Society. Including Social, Commercial and Legal Forms, Letter Writing, Invitations, &c., Also Valuable Suggestions on Self Culture and Home Training," FB & c Ltd. Copyright © 2014 FB & c Ltd, [http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Manners\\_Culture\\_and\\_Dress\\_of\\_the\\_Best\\_American\\_Society\\_Including\\_1000024128/77](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Manners_Culture_and_Dress_of_the_Best_American_Society_Including_1000024128/77). :76-77

fargetoner.<sup>83</sup> Disse fargetonene er med på å fremheve de røde kloremerkene, som igjen viser oss kroppens sårbarhet. Samtidig utforsker Virginia i sin lek med Shiva-positurer hvorvidt hun klarer kontrollere sin egen bevegelighet, og viser dermed også til barnekroppens smidighet og styrke. Men som i fotografiet *Raspberries at the Cabin* i forrige kapittel, er vi heller ikke her sikker på om det er Virginia eller moren som har regien.

Mann velger sine referanser med omhu, og hennes appropriasjoner av både fotohistorien og kunsthistorien for øvrig, ser jeg i tillegg som hennes forsøk på å fremvise en bevissthet rundt nettopp det historiske aspektet - og tidligere konvensjoner i den sammenheng. Når Mann fotograferer, er denne kunnskapen alltid med henne. Når det er sagt, skiller Manns appropriasjoner seg ikke bare fra den kjølige ironiske siden ved postmodernismen – men også fra dyrkingen av den formalistiske renheten i fotografiets historie, slik vi finner denne hos Edward Westons ikoniske fotografier.

Fotografiet *Popsicle Drips* (1985) er en slik særegen appropriasjon. Tittelen er beroligende på grunn av sin humor, men motivet er foruroligende. *Popsicle Drips* er Manns motsvar til Edward Westons (1886–1958) ikoniske aktstudier av sønnen Neil fra 1925<sup>84</sup>, og vi ser hennes egen sønn Emmets avfotograferte, nakne torso. Men der Weston etterstrebet en formalistisk renhet i sine studier, har Mann tillatt seg å skitne det hele til. Søl fra en ispinne - forsikrer tittelen oss om – renner nedover Emmets mage og lår. Men vi klarer ikke helt å stole på hva vi rent faktisk ser i et fotografi som *Popsicle Drips*, noe også Higonnet bemerkter:

...Mann layered one of Weston's *Neil* compositions with visceral markings. As if the Weston were seen through a flame, Mann's image twists where Weston's sways, with a sooty luminosity, blacker and brighter, smoky at the edges, and in the sharpest focus, clearest light, the mark. What is that fluid on the boy's body, smeared sideways across his chest like dirt, splashed below his navel, trickling down his thighs, framing his penis? Is it blood? Is the child hurt? The mark demands to be scrutinized.(...) We the viewers are the ones to who assume the worst, and while Mann's image allows the worst to be assumed, it also can dispel fears, humorously even, but only if we suspend our assumptions long enough to look carefully. Whether one was willing to mingle humor with fear or not, however, Mann had attracted a gaze to the *Neils* very much more personally engaging than the detached formalism Weston had consciously courted.<sup>85</sup>

Ved å bruke Westons ikoniske fotografier av sønnen Neil med en slik personlig tilnærming, refererer Mann samtidig til den allerede nevnte kjølige ironien i postmoderne

---

<sup>83</sup> David Levi Strauss, "Eros, Psyche, and the Mendacity of Photography," i *Sally Mann: the flesh and the spirit* red. John B. Ravenal (Richmond, Va.: Virginia Museum of Fine Arts, 2010). :24

<sup>84</sup> Sherrie Levines *After Edward Weston 1981* gjengir samme motiv og er et kjent postmoderne verk.

<sup>85</sup> Higonnet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :136

appropriasjonskunst. For også Sherrie Levines verk *After Edward Weston 1981* gjenskaper Westons fotografi – men med en langt mer teoretisk tilnærming enn vi finner hos Mann.

John B. Ravenal, den tidligere nevnte redaktøren av boken *The Flesh and the Spirit*, understreker at Manns fotografier går inn i en større kunstnerisk sammenheng også utover det fotografiske mediet: «*During the 1980s and 1990s the body became a principal arena of cultural and identity politics and a potent vehicle for expressing resistance to prevailing social norms and attitudes.*»<sup>86</sup> For denne tidens kunstnere som Kiki Smith og Robert Gober, er det ikke lenger tilstrekkelig å observere kroppens ytre fra en optisk synsvinkel. Disse kunstnerne brøt også med sin tids konvensjoner. For dem er det den taktile erfaringen med kroppen som teller, og den totale erfaringen med å befinne seg inne i en kropp – som dessuten kanskje lekker eller på annen måte kan gå i stykker. Dette nye synet på kroppen gjenspeiler seg også i Manns familiebilder, som viser oss barnas fysiske erfaringer. Sally Mann sparer oss ikke for den risikoen det innebærer å bebo en aktiv barnekropp – og å være ansvarlig for en.



*Bloody Nose* 1991

---

<sup>86</sup> Ravenal, "Sally Mann - The Flesh and the Spirit." :2

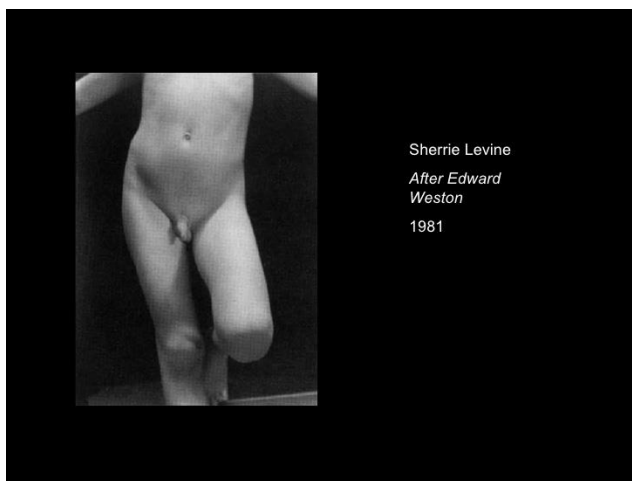




*Popsicle Drips* 1985



Edward Weston *Six Nudes of Neil* (portfolio of 6) 1925



Sherrie Levine *After Edward Weston* 1981

I et fotografi som *Bloody Nose* (1991) hentes temaet om den sårbare kroppen opp igjen, slik vi også så i fotografiet *Damaged Child*. Men her er det hele blitt mer dramatisk, ikke minst på grunn av fargene, som får Emmets neseblod til nærmest å lyse mot oss. Fotografiet er stramt beskåret, slik at vi ikke ser øynene hans. Men resten av ansiktuttrykket – som den måpende munnen, får vi med oss, og vi kan spille med på guttens skrekkblandede fryd over den vanvittige mengden neseblod som kroppen hans har produsert. Som i fotografiet *Damaged Child* handler det om kroppslige erfaringer rundt sårbarhet, i dette tilfelle når det som normalt befinner seg i kroppens indre, med ett befinner seg på utsiden. Dette fremvises sjelden i familiebilder. Det er noe ulekkert og i Emmets tilfelle nærmest noe grotesk over det. Men samtidig er det befriende humoristisk, og noe vi alle kjenner til, enten fra vår egen barndom eller fra våre erfaringer med egne barn.

Vi er ikke bare bevissthet, skriver Drew Leder i «*Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty*» (1990), og argumenterer for å tilføye det viscerale, det som har med innvollene våre å gjøre, til Merleau - Pontys kjente fenomenologi. For der huden er kroppens overflate, er blodet det viscerale, som binder oss sammen på en helt spesiell måte:

My relation to other subjects is, as, well, a relation of flesh *and* blood. In Merleau-Ponty's description, I discover my own visibility and that of the world only fully through the gaze of another. Yet, prior to this intertwining from without by two perceivers, was an intertwining from within. My lived body is literally formed from within that of another. I arise out of viscerality, not visibility. In my gestation, I was hidden from the gaze of my mother, and had yet to develop the birth of my own vision. My very conception had originated from a visceral, not a perceptual, chiasm. (...) Thus, there is an intercorporeity of the blood, of which the fleshy, perceptual encounter is a sublimated reflection (...) It is sensed in the similarity of features my body shares with my parents. I am of their "flesh and blood," their genes residing within me. The visible image of our interpenetration is etched right on my face.<sup>87</sup>

Dette er ikke mindre sant for Manns familiefotografier, som i så stor grad handler om *blodsbånd*. I tillegg er Manns rolle som mor og fotograf spesiell, da hun som alle mødre har en erfaring med blod som noe livgivende - det knytter seg til fødselen – og ikke nødvendigvis til vold og død. Mann har imidlertid også en bevissthet rundt dette siste, noe jeg kommer tilbake til i *Kapittel 3 Dødelighet som tema i Sally Manns familiebilder*.

I morens mage var hun gjemt for morens blikk, skriver Drew Leder i det allerede nevnte sitatet fra *A Proposed Supplement to Merleau-Ponty*» (1990). Men med en gang vi er født,

---

<sup>87</sup> Drew Leder, "Flesh and Blood: A proposed supplement to Merleau - Ponty," i *Blackwell Readings in Continental Philosophy*, red. Simon Critchley, *The Body: Classic and Contemporary Readings* (University of Essex: Blackwell Publishing Ltd, 1999). :206

kommer vi ikke utenom hverken morens eller andres blick på oss selv. Hva slags blick som hviler på oss, har betydning for opplevelsen av vårt eget «jeg», både som barn og senere i livet. Vi kan jo heller ikke se oss selv utenfra. Når Sally Mann fotograferer sine barn, ser hun dem på en måte de aldri *helt* kan få innblikk i. Jean Paul Sartre har en vakker beskrivelse av dette blikket på «den Andre»: «*Jeg er i den andres besittelse, den andres blick former kroppen min i dens nakenhet, lar den fødes, skulpturerer den, skaper den som den er, ser den som jeg aldri ville kunne se den. Den andre sitter inne med en hemmelighet: Hemmeligheten om hva jeg er.*»<sup>88</sup>

*Arundo Donax* (1994) er et fotografi som på en sart måte spiller på både det omsorgsfulle blikket – men også det motsatte. Det viser dessuten på en poetisk måte nærheten til naturen som er så gjennomgående i disse familiefotografiene, en natur som både omfavner og truer. I *Arundo Donax* utgjør barnet bare en sjettedel av bildets format, som ellers er fylt med vegetasjon med flikete blader og noe som ligner en grusvei. Tittelen viser til en sump-plante vi her hjemme kaller Kjemperør, og som kan bli ti meter høy. De gamle egypterne gravla sine døde i bladene fra denne planten, som her nærmest omslutter den spede barnekroppen. Vi ser den nakne ryggen og bakhodet til det jeg antar er Virginia. Hodet er bøyd og antyder at hun ser ned på grusveien hun går langs. Vandråper renner nedover ryggen fra det våte, halvlange håret. Vi ser henne litt i fugleperspektiv. Dette gjør at vi får opplevelsen av å være en voksenperson som når som helst kan strekke ut en hånd og berøre skulderen hennes, enten kjærlig eller brutalt. At barnet ikke ser oss, forsterker opplevelsen av hennes sårbarhet – og vår makt som betraktere.

Det er opp til den voksne betrakteren hva slags blick som skal hvile på dette barnet. Å bli sett er uansett avgjørende i våre liv, og Mann-barna blir i tillegg sett gjennom morens linse. Å speile seg i dette blikket – her gjennom linsen – har betydning for vår opplevelse av oss selv, slik også Hirsch konkluderer med i forbindelse med sin sitering av Jessica Benjamin:

Looking, we might add, provides the right stage for mutuality and intersubjectivity: when I look I am also seen. But the intersubjectivity encounter between mother and child has more than one dimension, Benjamin insists: “I suggest that the mother’s face often comes to represent the primordial experience of beauty, and that it is an intersubjective experience: beauty belongs to the beloved who returns the gaze, in whose yes we see the sun. But

---

<sup>88</sup> Jean-Paul Sartre, Dag Østerberg, og Halvor Roll, *Erfaringer med De andre: Sartres eksistensfilosofi : utvalg fra L'Être et le néant og fra Cahiers pour une morale* (Oslo: Gyldendal, 1994). :156

in this first beauty, in the mutual gaze, also lies the beginning of terror – awe, idealization, overstimulation, violation, loss” (Like Subjects, Love , s. 161 – 162).<sup>89</sup>

Dette komplekse blikket Hirsch beskriver, gjenspeiler seg i Manns familiefotografier, fotografier hvor vi som betraktere konfronteres med de sammensatte følelsene familieband utgjør.

Å fremvise for omverdenen et begrenset og idealisert bilde av barndom og oppvekst, kan gjøre skade på enhver og virke mot sin hensikt. Barnet trenger å tilegne seg redskaper til å forholde seg til en sammensatt virkelighet. Viktigst av alt i forholdet til moren, er det kanskje å kunne se solen i morens øyne, som indikerer hennes morskjærighet og aksept. Det er vel usannsynlig at Emmet, Jessie og Virginia hadde vist moren en slik tillit som disse fotografiene fremviser, uten at de var trygg på hennes kjærighet til dem.

---

<sup>89</sup> Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. :176



*Arundo Donax* 1998



*Listening to Madonna by the Tadpole Jar* 1990

Som Sally Mann skriver i innledningen til monografien *Immediate Family*, er disse familiefotografiene først og fremst fortellinger om oppvekst. De viser oss både de nære blodsbandene i en søskenflokk – og den tilhørende rivaliseringen. Et fotografi som illustrerer et harmonisk samspill mellom barna er *Listening to Madonna by the Tadpole Jar* (1990).

Fotografiet *Listening to Madonna by the Tadpole Jar* viser Emmet, Jessie og Virginia som på hyttas veranda overfor badeplassen i elva. Sentrert i bildet er Virginia, som er den eneste av barna som sitter oppreist. Ettermiddagssolas stråler leker seg i de lyse løkkene hennes, og skaper en atmosfære av sommer. Hun ser ned på den ene hånden sin, som roter rundt i en glasskrukke med vann, som ifølge tittelen bebos av rumpetroll. De tørre plankene på verandaen er her og der tilsølt av dette vannet, først og fremst rundt selve krukken. Til høyre for Virginia strekker storesøsteren seg ut. Mens hun støtter seg på albue, legger hun hodet sitt bakover med sitt lange hår faretruende nært krukken med rumpetroll. Hun lukker øynene og soler seg, uberørt av Virginias mindre dyrevennlige sysler. Søstrene er begge nakne. Emmet ligger til venstre for Virginia, ikledd shorts og med hodet hvilende på en pute. I motsetning til Jessie, ligger han ikke utstrakt, men med bøyde knær. Emmets ansikt er delvis skjult for oss, men han ser ut til å fikle med en fiskestang-dupp og noe som ligner en kreps. Rundt dem ligger det slengt tøysko, rullekøyter og en papptallerken med en skje – indikatorer på et avslappet ferieliv. Der mange av Manns familiebilder forteller mer dramatiske historier, har dette fotografiet en mer avslappet stemning. Men både rumpetrollenes og den antatte krepsens skjebne er uviss, og viser oss samtidig at veien mellom barnlig nysgjerrighet og brutalitet kan være kort. Det gjelder også i en tilsynelatende uskyldig scene som denne, hvor barna slapper av mens de hører på Madonna (noe tittelen forteller oss).

*Listening to Madonna by the Tadpole Jar* viser en uskyld, men ofte ligger det et mørke under idyllen i Manns familiefotografier. Dette mørket kan vi si kommer helt opp til overflaten i hennes nyere billedserie av barna, nå unge voksne. Med billedserien *Faces* fra boken og utstillingen *What Remains* (2003) er de universelle temaene dødelighet, skjørhet og livets omskiftelighet på sitt aller tydeligste i Sally Manns kunstnerskap. Serien fullfører på mange måter Manns fotografiske fortellinger om oppvekst, fra barnekroppenes sanselige erfaringer med naturelementene til jordas endelige fortæring av kroppen. Selve boken *What Remains* avsluttes med de ultra nære portrettene av barna. Disse ambrotypiene knytter seg både til

viktoriaanske post mortem fotografier og til fotografiene fra den amerikanske borgerkrigen. Disse jeg kommer tilbake til i oppgavens to siste kapitler. Portrettene av barna er sløret og fulle av tekniske «feil», noe som gir dem et spøkelsesaktig preg. Der de opprinnelige post mortem fotografiene var skarpe i sine avfotograferinger - for bedre å kunne bevare bildet av det elskede barnet som minnesmerker for ettertiden - truer Manns portretterte barn med å forsvinne mens vi ser på dem. De blir på en måte den ytterste konsekvensen av fotografiet



Virginia #8 2004

*Damaged Child*, der barnet kan kalles ruin. For Derrida var ruinen i den romantiske tradisjonen samtidig et selvportrett. Vi trekkes mot ødeleggelsen, mot den umulige helheten:

Whence the love of ruins. And the fact that the scopic pulsion, voyeurism itself, is always on the lookout for the originary ruin. A narcissistic melancholy, a memory – in mourning – of love itself. How to love anything other than the possibility of ruin? Than an impossibly totality? Love is as old as this ageless ruin - at once originary, an infant even, and already old. Love doles out his *traits*; he sights, he comes on site, and sees without seeing – this blindfolded love “this old child, blind archer, and naked”, as Du Bellay says of Cupid. The ruin is not in front of us; it is neither a spectacle nor a love object. It is experience itself; neither the abandoned yet still monumental fragment of totality, nor, as Benjamin thought, simply a theme of baroque culture. It is precisely not a theme, for it ruins the theme, the position, the presentation or representation of anything and everything. Ruin is, rather, this memory open like an eye,...<sup>90</sup>

En narsissistisk melankoli, sier Derrida om vår kjærlighet til ruiner, og «et minne - i sorg – over selve kjærligheten». Han mener nettopp mulighetene for ødeleggelse forsterker denne

---

<sup>90</sup> Brian Dillon, *Ruins* (London: Whitechapel Gallery, 2011). :43

kjærligheten. Samtidig står ruinen for selve erfaringen, den er en form for minner «åpent som et øye». Slik er det kanskje også med Sally Manns fotografier av sine barn, som hun selv speiler seg i. Men for Derrida skjer det en ruinerende av bildet fra og med første gang vi ser på det: «*this face looked at in the face as the memory of itself, what remains or returns as a spectre from the moment one first looks at oneself and a figuration is eclipsed.*»<sup>91</sup>

Den sammensatte morskjærligheten i Sally Manns familiefotografier har forgreininger til Derridas narsissistiske melankoli og ruinene som følger med det. Fotografiene kan tolkes som minner som sørger over kjærligheten som noe vi aldri kan gripe. For det *er* kjærligheten Mann løfter fram som drivkraften bak sine fotografier, en kjærlighet som overlever både dødelighet, skjørhet og livets omskiftelighet: «*Love is what makes Antietam powerful, because it's the ground that holds loved children. And because I loved my children, I photographed them.*»<sup>92</sup>

Gjennom dette kapittelet har jeg forsøkt å tegne et bilde av Sally Mann som mor og fotograf, som ved hjelp av sin fotografering lar sine barn se solen i morens øyne – og omvendt.

---

<sup>91</sup> Ibid. :43

<sup>92</sup> Malcolm Jones, "Love, Death, Light," Newsweek.



## Kapittel 3

### Dødelighet som tema i Sally Manns familiebilder

Dødelighet som tema i Manns fotografier blir særlig fremtredende der barna hviler eller kanskje sover, men temaet aktualiseres også i forbindelse med de døde dyrene som av og til opptrer sammen med barna. Billedlige fremstillinger av det hvilende og sovende barnet knyttes gjerne til uskyld. En uskyld som når sin ytterste konsekvens i de tilfellene der det døde barnet fremstilles nettopp som sovende, slik vi eksempelvis ser i tidligere post mortem fotografier av barn. Slike fotografier er for oss en bisarr side ved blant annet den viktorianske visuelle kulturen, i en tid med høy barnedødelighet. Carol Mavor beskriver viktoriatidens post mortem fotografier av barn slik:

The literature and the postmortem photography of the period often linked sleep with death: it was a way of denying death. Sleepy photographs of death (...) gave the impression of everlasting life, not unlike photography itself. Photographs of dead children appearing to sleep are beautiful fetish objects that allow us to believe in everlasting life (in dream – rushes that will never lose their scent and will never ever melt), while they force us to confront our own mortality.<sup>93</sup>

I 1800-tallets post mortem fotografier fremstilles barnet gjerne som uskyldig sovende i hvite klær, en uskyld og renhet som forsterkes av det faktum at dette barnet aldri vil få oppleve et fysisk begjær. Et slikt eksempel er det vakre daguerreotypiet *Post-mortem, unidentified young girl* (ca.1850), fra det Bostonbaserte firmaet Southworth and Hawes. «*Secure the shadow 'ere the substance fade*» lød en populær annonse i sin tid, for tillaging av slike post mortem daguerreotypier av ens kjære.<sup>94</sup> Fotografiet var spesielt godt egnet til å bevare et bilde av det umistelige barnet, siden personene i et fotografi er - for å si det med Roland Barthes – «*bedøvede og fastnaglede, som sommerfugler.*»<sup>95</sup> I dette perspektivet kan Manns fotografier av barn-i-natur sees som et alternativt post mortem fotografi, hvor også hennes barn er naglet fast som sommerfugler (se for eksempel fotografiet *The Perfect Tomatoe* (1990) i innledningen).

En barnekropp i dyp søvn vekker mange av de samme assosiasjonene til uskyld i sin ubevisste tilstand slik tidligere post mortem fotografier hadde til hensikt å gjøre. Fotografiet *The Wet*

---

<sup>93</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :55

<sup>94</sup> Claudia Emerson, *Secure the shadow: poems* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012). :14

<sup>95</sup> Barthes og Stene-Johansen, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. :72



*The Wet Bed* 1987



Southworth and Hawes *Post-mortem, unidentified young girl* ca. 1850



Sir Francis Chantrey *The Sleeping Children* 1816



Julia Margaret Cameron  
*My grandchild aged 2 years & three months Archibald Cameron* 1865.

*Bed* (1987) viser det nakne småbarnet Virginia sovende på et flekkete laken. Denne private eksponeringen av en opprinnelig hverdagslig scene for de fleste småbarnsforeldre, overrasker mange og sjokkerer noen. Fotografiet rommer både en sensualitet og en dødelighet, og som betraktere føler vi kanskje et behov for å benekte begge deler. Vi projiserer vår frykt for barnets sårbarhet over på fotografiet, og sammenkoplingen av ren uskyld og flekkede laken, provoserer. Det byr oss imot å blande det urene med dødelighet, fordi det er et slikt tydelig brudd med tidligere koplinger mellom uskyldig sovende barn, renhet og død.

«*But the touching graces and gentle feeling in Chantry's two Innocents, embracing in the sleep of death, turned the tide of opinion in favour of his performance. The mournful sweetness of the conception and exquisite beauty of the execution found their way into every breast. The sentiment appealed at once to every character.*»<sup>96</sup> I sin tid kunstkritikeren W.P. Careys anmeldelse av Francis Chantreys skulpturgruppe *The Sleeping Children* (1816). Det rene og uskyldige - som her understrekes av den hvite Carrara-marmoren - var ment å bevege sinnene, og da kanskje spesielt i forbindelse med døden, som var tilfelle her. Når Sally Mann lar det urene få en plass i et fotografi av et uskyldig sovende småbarn, er dette noe nytt og problematisk også i vår egen samtid.

Vi finner noe av den samme sensualiteten som i *The Wet Bed* i Julia Margaret Camerons viktorianske fotografi av sitt barnebarn Archibald, tatt i en tidsepoke med en helt annen kulturell kontekst enn Sally Manns. Men Mavor ser også andre forbindelseslinjer mellom Cameron og Mann, utover sensualiteten i den avklede barnekroppen: «*Cameron and Mann, as mother-artists, speak a surprising mother-tongue that enlarges our vision of the relationship that motherhood, sensuality, sexuality, and death share*».<sup>97</sup> Hun finner med andre ord i disse to kvinnelige fotografene en naturlig kopling mellom sensualitet, seksualitet og død, en kopling Camerons tid opprinnelig fornektet – og kanskje gjør vi fortsatt det?

Unnfangelsen og graviditeten knytter seg til seksualiteten, mens fødselen på sin side garanterer døden. Mavor beskriver av den grunn fødselen som vårt livs største katastrofe. Hun løfter samtidig fram Barthes tanker rundt forbindelsen mellom fotografi og referent - og hans punktumbegrep i denne sammenheng - og peker på den bindingen navlestrengen opprinnelig gir mellom mor og barn:

---

<sup>96</sup> Sitert hos Honour, *Romanticism*. :132

<sup>97</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :56

The womb is never far from the tomb. Birth is the greatest catastrophe of our lives. Barthes's most famous book on photography marks such a place: written after the death of his mother and hauntingly right before his own unexpected death, *Camera Lucida* is a photo album that marks those pictures that are (personally) poignant to him – that pierce him with *punctum*, that simultaneously trigger birth and death. Barthes's *punctum* – pictures pull at the beauty and the horror of all our bellies, our navel: the irreducible mark of our birth and our guaranteed death. Our umbilical scar always pulls at the lost mother, just as a photography pulls at a lost referent. That is why (some) photographs *wound* Barthes: he feels it like a stab in the abdomen.<sup>98</sup>

Denne sammenligningen med referenten og navlestrengen, kan ikke være helt fremmed for en fotograf som Sally Mann, som fotograferer sine egne barn. Det går kanskje an å spørre seg når *hun* kjenner knivstikket i magen? Kanskje går det an å si, at den tidligere antatte adskillelsen mellom kropp og sjel (som går tilbake til den cartesiske dualismen) alltid har artet seg annerledes for mødre, fordi det er mødre som har den kroppslige erfaringen med svangerskap og fødsel? Den gamle oppfattelsen av kvinnen som natur og mannen som kultur, er kanskje fortsatt levende blant oss – til en viss grad.

Jomfrulandet Virginia var på begynnelsen av 1600-tallet et territorium som måtte erobres, med sin fruktbare jord. Fortsatt har vi i oss et behov for å kontrollere naturen. I artikkelen *Woman and Nature* (Aperture 1997) reflekterer Karen Hust rundt et fotografi av en naken kvinnes mageparti og kjønn, hvor kjønnnet overflømmes av vann som om kroppen selv skulle vært et landskap, og hun skriver:

After all, once we are born into the world, we are on the inexorable path to our death and eventual return to soil. Mother Nature is our womb, but she is also our tomb. Landscape, then, is one way to think about our place in nature and how much we control our own destiny and where we belong amid the flora and fauna and natural disasters that surround us. Fear and a yearning for power over this mother is only natural. It is only in our imagination that we can deny our animal ties and live forever, and women are the scapegoats for our powerlessness. The water flowing toward us from the woman in this picture, may be the river of life, or it may be the River Styx.<sup>99</sup>

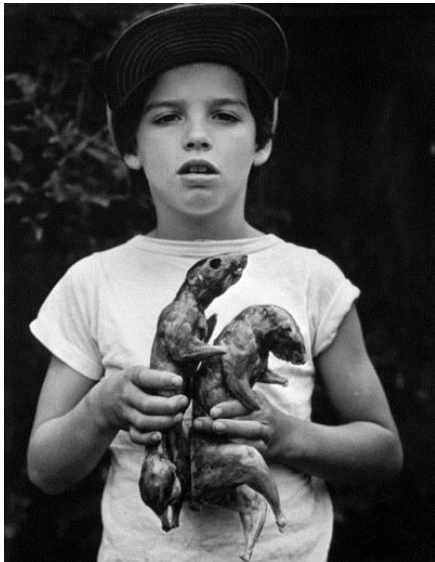
---

<sup>98</sup> Ibid. :54

<sup>99</sup> Karen Hust, "Woman and Nature," *Aperture* 1997. :79



*Fallen Child 1989*



*Squirrel Season 1987*

Kan det hende at Manns kritikere ikke bare provoseres av hennes flørting med tabuer, men også av det som ser ut til å være Emmet, Jessie og Virginias selvfølgelige forhold både til sin egen nakenhet og til det sanselige i livet, slik moren fanger opp dette gjennom sin kameralinse? Er det kanskje Manns fortrolige forhold til selveste Altets Mor som skremmer hennes kritikere, et forhold som nettopp berører både kropp og landskap?

Det nivået av dysterhet som ligger i landskapet i Manns familiefotografier (og senere hennes landskapsfotografier), omhandler både rasisme, slaveri og borgerkrig, og i alle tilfelle død. Den dødeligheten som knytter seg til jorda barna beveger seg på - eller like gjerne legger seg ned på - omhandler dessuten en nærhet og fortrolighet til det fysiske forfallets ytterste konsekvens: at vi en dag skal bli til jord selv. Denne vedståtte nærheten til naturens kretsløp - og nærheten til jorda som en følge av dette - virker i Manns fotografier til tider nærmest klaustrofobisk, slik vi også fornemmer i et fotografi som *Fallen Child* (1989).

Fotografiet *Fallen Child* viser Sally Manns yngste datter Virginia som ligger uten klær på bakken, med ryggen mot betrakteren. Hun ligger på magen og trykker seg ned mot jorden med hendene gjemt innunder brystkassen, som en fuglunge som nettopp har falt ut av redet. Hårmanen med sine så å si romantiske, preraphaelittiske krøller sprer seg utover gresset i en vifteform. Gress-strå og barnåler har festet seg til huden på ryggen og overarmene, som om naturen allerede er i ferd med å ta over. Kun den ene siden av ansiktet er synlig, den andre vender ned mot jorden. Øynene er lukket, og det ser ut som om hun sover. Skarpheten i billedplanet ligger på de nederste krøllene over nakken, og på gress-stråene og barnålene på den øverste delen av ryggen. Så blir fokuset slørete og uskarpt i en sirkel-form ut mot bildets ytterkanter, noe som er med på å tilføre fotografiet en nostalgisk stemning. Billedplanet er tiltet slik at vi ser barnet i et slags fugleperspektiv, men på ganske nært hold. Som betraktere står vi på en måte bøyd over henne, i en posisjon som kan oppfattes som tilnærmende. Dermed virker hun også utsatt. Tittelen gir også assosiasjoner til arvesynden, som igjen muliggjorde døden. Eller er det en fallen engel vi har foran oss?

Livets forgjengelighet kommer også til uttrykk i flere av Manns familiebilder hvor barna fotograferes sammen med døde dyr. Et slikt fotografi er *Squirrel Season* (1987) som viser Emmet som holder to flådde ekorn frem for fotografen. Emmets godt synlige fortenner med mellomrom gjør ham nærmest beslektet med de dyrene han holder fram for fotografen. Ansiktsuttrykket hans er hverken triumferende eller forferdet, vi får snarere inntrykk av at

flådde ekorn er noe han er vant til å forholde seg til. Det er jo sesong for ekorn, får vi opplyst gjennom bildets tittel. Emmet vet godt hvor maten kommer fra, ekorn inngår i livets kretsløp i likhet med alt annet. I tillegg er dette det eneste fotografiet fra *Immediate Family* som viser oss noe hudløst. Vi får et innblikk i det viscerale, på en annen måte enn i fotografiet *Bloody Nose* i forrige kapittel.

Fotografiets enestående mulighet til å fryse øyeblikket, problematiserer mediets forhold til tiden, og dermed også til døden. For Barthes kan det klikket som høres når man tar et fotografi, betegnes som et liv/død paradigme, som har til hensikt å bevare liv, men som i stedet produserer død.<sup>100</sup> Susan Sontag sier det slik: *“To take a photograph is to participate in another person’s (or things) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.”*<sup>101</sup> Å knytte fotografiet til døden har vært et tema siden fotografiets opprinnelse. For en forfatter som Honoré de Balzac (1799-1850) var dette rent bokstavelig: Han trodde at for hver eksponering, ble et tynt, spøkelsesaktig lag overført fra kropp til fotografi.<sup>102</sup>

Men å gjøre noe eller noen udødelig gjennom fotografiet, er sannsynligvis nettopp et underliggende mål for en kunstner som Sally Mann. Hun hegner kanskje om sine familiebilder av samme grunner som Barthes her beskriver: *«...Den elskede kroppen er udødeliggjort takket være et edelt metall, nemlig sølv (monument og luksus); og dessuten kan vi tilføye at dette metallet er levende, slik alle metaller er det.»*<sup>103</sup>

Sally Mann har stort sett fotografert i svart/hvitt, med et antikt 8x10 storformat kamera, som hun også fotograferte bildeserien *Immediate Family* med. Hun trykker selv sine fotografier.<sup>104</sup> Denne trykkeprosessen har betydning, fordi også avtrykket antyder dødelighet. Avtrykket knytter seg til dødsmasker, men hadde også betydning i den romerske kulturen for aneportretter, ikke ulikt vår tids bruk av fotoalbum. Før fotografiets tid var dødsmasker en måte å bevare den avdødes ansiktstrekk på for ettertiden. Denne koplingen mellom avtrykk og dødelighet, tilfører Manns familiebilder noe gotisk, hvor døden også knytter seg til det

---

<sup>100</sup> Barthes og Stene-Johansen, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. :113

<sup>101</sup> Susan Sontag, *On photography* (London: Penguin, 2002):15

<sup>102</sup> Stephen F. Eisenman og Thomas Crow, *Nineteenth century art: a critical history* (London: Thames & Hudson, 2011). :278

<sup>103</sup> Barthes og Stene-Johansen, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. :100

<sup>104</sup> Ansel Adams` tidligere assistent Ted Orland anser henne til å være blant landets seks beste fotografiske trykkere, se Ravenal, "Sally Mann - The Flesh and the Spirit." :5



organiske forfallet. Samtidig knytter Mavor trykketeknikkens taktile erfaring opp mot det erotiske, fordi trykkingen medfører en berøring. Den er en taktil erfaring.<sup>105</sup> Om Manns bruk av tradisjonelle fotografiske teknikker skriver John B. Ravenal:

(...) She grounds her images in the here and now of the visible world and human flesh. And then by her expressive use of traditional techniques and processes, she invites viewers to imagine the invisible forces working beneath the surface. Hers is a physical photography that draws attention to itself as an object and to its own process and materials and artifice. At the same time, it leaves us with the sense that by its exquisite union of the familiar and the strange we recover a means of contemplating deeper truths.<sup>106</sup>

En slik dypere sannhet er bevisstheten om at vi en dag skal dø. Fotografiet *He is Very Sick* (1986) viser de to eldste Mannbarna Emmet og Jessie ved morfarens sykeseng (han dør to år etter). Disse barna er allerede i ferd med å tilegne seg en innsikt i sykdom og død som en naturlig del av livet. Barneansiktene ved sykesenga har fått et nærmest voksent uttrykk over seg, og vi kan lese sorgen i øynene deres. Som i billedkomposisjonen befinner de seg i et følelsesmessig mørke, mens morfaren på sin side ser ut til å allerede være på vei til å forsvinne ut i det eteriske lyset som hviler over bakgrunnen i bildet, hvor han også befinner seg.

I et annet fotografi med den talende tittelen *Last Light* (1990), er det de mange vanitasmotivene peker mot døden. Lyset og komposisjonen i *Last Light* ligner en pietá i kveldsbelysning, der kjønnene er byttet om. Virginia ligger med øynene halvt lukket i det jeg antar er farens fang. Faren – i komposisjonen beskåret ved brystet - ser ut til å ta pulsen på datteren i dét han trykker fingrene lett mot halsen hennes. Den andre hånden berører datterens gjennom lillefingrenes sammenfiltring. På denne hånden ser vi dessuten et armbåndsur. Både barnets puls, farens ur og lillefingergrepet som kan glippe når som helst, og understreker det forgjengelige i livet. Kroppsstillingen datteren inntar i farens fang har noe Kristuslignende over seg, og leder tankene hen til både lidelse og død, men også lindring og kjærlighet. Virginias skjønnhet er samtidig med på å understreke det umistelige i et slikt (u)mulig tap, og gjør fotografiet enda mer smertefullt å se på. Trøsten ligger i farens omsorg og datterens hengivenhet. Det er i grunnen umulig å si om hun har feber, eller om hun på barnlig vis bare er helt utslitt etter dagens siste løpetur.

---

<sup>105</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :25

<sup>106</sup> Ravenal, "Sally Mann - The Flesh and the Spirit." :8



*He is Very Sick* 1986



*Last Light* 1990

I Manns billedverden er barnekroppen blitt et sted der ikke bare dødelighet, men også tid og følelser manifesterer seg, slik Ravenal viser til:

That Mann's work dwells on the body as a site where intangible forces of time, mortality, and strong emotion are made manifest resonates not only with recent art historical changes in representing the human form, but also with recent philosophical notions of the body and subjectivity. Since at least the mid - twentieth century, the long-standing Enlightenment view of consciousness that maintained a clear distinction between mind, body, and world has been bridged by the idea that the body is not just our mind's physical vehicle but our basis of existing in the world, of knowing it as embodied subjects through our every extension into its terrain. This attitude is summarized neatly by Maurice Merleau - Ponty: "I am not in space and time, nor do I conceive space and time; I belong to them. The scope of this inclusion is the measure of that of my existence."<sup>107</sup>

Vi erfarer verden gjennom kroppen – også den viscerale kroppen. Men når vi dør, opphører bevisstheten, og den sanselige verden er ikke lenger tilgjengelig for oss. Den 8. desember 2000 skulle bli en merkedag i Sally Manns liv. Fra gårdshuset sitt var Mann vitne til at en bevæpnet fange på frifot skjøt seg på hennes egen tomt. Da åstedet var klarert, oppsøkte hun stedet for å ta det hele i nærmere øyensyn. Måten jorden absorberte en forferdelig mengde blod fra den avdøde på, ble skjellsettende for en kunstner som Mann:

He fell among the stumps and bracken, just a kid after all, my son's age, bled out in the milky winter light (...) and there, at the base of a hickory tree was a glistening pool of dark blood. I was tempting to touch its perfectly tensioned surface. Instead, as I stared, it shrank perceptibly, forming a meniscus before leveling off again, as if the earth had taken a delicate sip.<sup>108</sup>

Hendelsen førte etter Manns utsagn til boken *What Remains* (2004), med bildeserier som alle er meditasjoner over døden. I boken inngår den allerede nevnte *Faces*, men også en billedserie med hennes avdøde greyhound Eve og avdøde kropper i en forråtnelses-prosess<sup>109</sup> kalt *Matter Lent*. I forbindelse med *Matter Lent* gjengir Sally Mann den franske biskopen og teologen Jacques Bénigne Bossuets barokke verselinjer fra *On Death, a Sermon*:

---

<sup>107</sup> Ibid. :8

<sup>108</sup> Mann, *What remains*. :70

<sup>109</sup> Fotografert i friluft på en såkalt «Body Farm» ved Rettsmedisinsk Institutt i Tennessee.



*The Three Wolves* 1992



*#1 Scarred Tree* 1998

All things summon us to death;  
Nature, almost envious of the good she has given us,  
Tells us often and gives us notice that she cannot  
For long allow us that scrap of matter she has lent...  
She has need for it for other forms,  
She claims it back for other works.<sup>110</sup>

Dette naturlige og forsonte forholdet til døden står i motsetning til vår egen tid, hvor døden dessuten er noe vi som oftest ikke ser. Men selv om døden gjemmes bort i dagens amerikanske samfunn, er den allikevel på sitt vis fortsatt allestedsværende i sørstatene, med sine 620 000 falne borgerkrigssoldater. I et historisk perspektiv er det ikke så lenge siden krigsårene 1861-1865, og når et stort antall av de falne i tillegg ble begravd på slagmarkene, lever menneskene her fortsatt tett på historien. Det er derfor nærliggende for en sørstatskunstner som Sally Mann å kjenne på en tilhørighet med kroppens utsatthet, og dermed også et evig tilstedeværende *memento mori* som et underliggende tema allerede i familiebildene.

Men denne koplingen mellom liv og død i fotografiet krever både mot og kjærlighet, poengterer David Levi Strauss, en av forfatterne i boken *Sally Mann: The Flesh and The Spirit* (2010):

What is both disturbing and enlightening about Sally Mann's work is that it is so insistent in the resident terms of photography – the search for the trace of animate things, alive and dead – and that it moves back and forth between the dead and the living in a way that threatens the boundaries we take for granted, and that is unsanctioned and free. This is truly dangerous. That she continues to do this without injury is remarkable. Only love can offer that kind of protection. Only love.<sup>111</sup>

Det er en egen form for kjærlighet Levi Strauss her tenker på her, en kjærlighet jeg kommer tilbake til i *Kapittel 4. Å ankre opp mot verdenskroppen. Avslutning.*

Sally Manns eksistensielle angst for hva som kan skje med barnas hennes, er nok allmennmenneskelig. Men hennes måte å forholde seg til den på, er særegen. Et særtrekk ved Manns kunstnerskap er hennes sterke binding til både familie og sted, og dermed også hennes sørstatsbakgrunn: «*Even though I take pictures of my own children, they're still about here. It*

---

<sup>110</sup> Mann, *What remains.* :11

<sup>111</sup> Strauss, "Eros, Psyche, and the Mendacity of Photography." :184

*exerts a hold on me that I can't define*».<sup>112</sup> Først og fremst er dette forholdet mellom barna og landskapet med på å gjøre fotografiene motsetningsfylte og sammensatte. Men det spiller også en rolle når det kommer til valg av et kunstnerisk medium som på sitt særegne vis kan dokumentere den flyktige barndommen. Å bevare noe for ettertiden, kan nesten sies å være en del av Sally Manns kunstneriske oeuvre. Dette har gyldighet utover familiebildene, men det omhandler også de senere landskapsbildene: «*The earth doesn't care where death occurs, its job is to face and renew itself. It's the artist who, by coming in and writing about it or painting it or taking a photograph of it that makes that earth powerful and creates death's memory. Because the land isn't gonna remember by itself but the artist will.*»<sup>113</sup>

I tillegg ser det ut til at Mann har et fortrolig forhold til livets kretsløp slik det arter seg fra naturens side. Denne fortroligheten til livets forgjengelighet er det ikke utenkelig at hun kan ha arvet fra sin eksentriske far. Robert S. Munger var landsbylege, botaniker og autodidakt kunstner. Han hadde en vitenskapelig og ateistisk holdning til liv og død, og brukte tiår av sin tid utover legevirkosomheten til å studere hvordan kunstnere verden over har portrettert døden til alle tider.<sup>114</sup> Sally Mann fikk også sitt første storformat kamera av faren, og han oppmuntret henne i hennes fotografering. «*For my Father, Unafraid*» står det i tilegnelsen til boken *What Remains*, hvor hun også forteller:

At our holiday table, heads bent over the warmed Wedgewood, we said a peculiar grace. Our father, who intoned it with an air of not quite credible piety, attributed it to Oscar Wilde, but we were pretty sure he composed it himself. It went like this: *O great Pelican of Eternity/that piercest thy breast of our food/we are thy fledglings who cannot know thy woe/Bless this shadowy food of substance/whose last eater shall be worm/and feed us rather/on the visionary food/of dreams and grace*. This blessing, like the art around us, reflected the singular aesthetic of our dad, who jokingly claimed that there were three avenues for artistic expression: Sex, Death, and Whimsy.<sup>115</sup>

I mine øyne ser det ut til at Sally Mann har funnet rom for både seksualitet, død og lekenhet i sine familiebilder, men bare hvis seksualiteten her kan sees i forbindelse med det reproduserende – og barneseksualitet dermed som et oksymoron, som *neutre*. Forstått på denne måten, har seksualitet, død og lekenhet også vært gjennomgående tema så langt i denne masteroppgaven.

---

<sup>112</sup> Woodward, "The Distrubing Photography of Sally Mann." :33

<sup>113</sup> Mann og Cantor, "What remains: the life and work of Sally Mann." :36:15

<sup>114</sup> Mann, *What remains*. :5

<sup>115</sup> *Ibid.* :5

## Kapittel 4

### Å ankre opp mot verdenskroppen. Avslutning



*The Alligator's Approach* 1988

Fotografiet *The Alligator's Approach* (1988) er på mange måter Sally Manns kunstneriske avskjed med familiebildene, før hun skifter fokus, bort fra sine egne barn, og over til landskapet som omgir dem. Barnet i fotografiet blir som en del av denne gradvise kunstneriske utviklingen etter hvert så lite at det truer med å forsvinne. Men før barnet får lov til å forsvinne helt, ønsker jeg å dvele litt ved Manns kunstneriske oeuvre når det kommer til disse familiebildene. Manns fotografier er resultatet av en langsom prosess. I stedet for å bli distraheret av tidens hektiske billedflyt, tar hun seg tid til å stoppe opp og lete etter forbindelseslinjer til Altets Mor, og dermed også det Maurice Merleau-Ponty kaller verdenskroppen.

Fotografiet *The Alligator's Approach* viser det yngste barnet Virginia som lener seg mot en sammenfoldet solseng som støttes opp mot rekkverket til sommerhyttas veranda. Hun har tullet et stort badehåndkle rundt kroppen, og sitter halvveis oppreist med lukkede øyne. Håret

er vått, så det kan se ut som om hun nettopp har tatt et bad i elva som renner bak henne. På verandagulvet, like bortenfor der hvor hun befinner seg, ligger det en stor vannmelon. Ved siden av denne skimter vi et par tennissko i barne-størrelse. Et par høye trær, elvebredden og verandaen fyller deler av billedflaten til venstre, som dessuten ligger i mørke.

Det sittende barnet er bare en fjerdedel av fotografiets høyde, og befinner seg omtrent midt i billedflatens nederste del. Solsengen og barnekroppen står ut fra billedflaten på grunn av sine lysere toner mot det mørke verandagulvet. Bak elveløpet reiser det seg en bratt skrent med ulendt terreng i form av klipper og tett skog. Denne delen av bildet har en lysere og dusere tone enn billedflaten til høyre, hvis vi ser bort fra elveløpet. Tåken som legger seg som et slør over den bratte skrenten i bakgrunnen, og elvas krusede overflate, gir inntrykk av at det regner. Men tåken kan også komme av damp fra elva, en opphetet og klam sommerdag i Virginia. Vi ser ikke solen, men vi ser lyset som reflekteres i vannet.

I en rett linje ut fra Virginias hode sees badedyret i form av en plast-alligator, delvis dratt opp på stranden, men med halen fortsatt nede i vannet. Plast-alligatoren blir liten i dette perspektivet, omtrent på størrelse med barnets hode, som det er plassert til høyre for. Det kan se ut som om alligatoren holder øye med Virginia, som med sine lukkede øyne ikke følger med på det som skjer rundt henne. Det oppleves slik på grunn av alligator-øyets plassering og vinkelen på badedyrets kropp. I tillegg får den noe humoristiske tittelen *The Alligator's Approach* oss til å frykte at dyret er på vei mot verandaen der barnet sitter. Foran plast-alligatoren ligger en bademadrass, også denne dratt så vidt opp på strandkanten. Plasseringen både av plast-alligatoren og bademadrassen skaper allikevel et usikkerhetsmoment i form av at de begge når som helst kan bli dratt avgårde med strømmen nedover elveleiet og gå tapt.

Når landskapet får lov til å dominere billedrommet på denne måten, får den ville naturen som omgir sommerhytta en mer påtrengende karakter enn i de bildene hvor barna er tettere på. Farer truer, her på humoristisk vis, i form av badedyret som ifølge tittelen er på vei opp mot verandaen med det lykkelig uvitende barnet: «*Søvnens og det søvnige, fraværet av oppmerksomhet mot verden omkring er en form for forsvinning, man forsvinner for verden, men nærmer seg den samtidig, i og med at dette nesten vegetative, eller biologisk-dyriske, som forbinder barna med dyrene og trærne, bare trer fram da*».<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Knausgård, "Det Uutømmelige Presise." :352



Kanskje er det plast-alligatoren som utgjør bildets punktum i *The Alligator's Approach*; betrakterens bajonettstikk i magen. Det er som om borgerkrigens redsler har materialisert seg i dette badedyret. Dødeligheten, sårbarheten og livets uunngåelige omskiftelighet ser alle ut til å spille på lag i dette fotografiet. Disse universelle temaene knytter seg til sørstatenes forhold til uttrykket *hallowed ground*, hvor krig, jord og nederlag er så innvevd i hverandre.

I forbindelse med bildeserien *Antietam* i boken *What Remains*, gjengir Sally Mann et av den amerikanske poeten Walt Whitmans dikt fra borgerkrigens slagmarker, hvor han virket som sykepleier. Det dreier seg om diktet *Pensive on Her Dead Gazing, I Heard the Mother of All* fra diktsamlingen *Leaves of Grass*. Dette diktet gir et godt bilde på betydningen av uttrykket *hallowed ground*. Men det sier også noe om Manns forhold til både Altets Mor og verdenskroppen. Jeg velger derfor å gjengi diktet i dets helhet:

Pensive on her dead gazing, I heard the Mother of All,  
Desperate on the torn bodies, on the forms covering the battle-fields gazing,  
(As the last gun ceased—but the scent of the powder-smoke lingered,)  
As she call'd to her earth with mournful voice while she stalk'd,  
Absorb them well O my earth, she cried—I charge you, lose not my sons!  
lose not an atom

And you streams, absorb them well, taking their dear blood,  
And you local spots, and you airs that swim above lightly impalpable,  
And all you essences of soil and growth—and you, my rivers' depths,  
And you, mountain sides—and the woods where my dear children's blood  
trickling redden'd

And you trees, down in your roots, to bequeath to all future trees,  
My dead absorb—my young men's beautiful bodies absorb  
and their precious, precious, precious blood;  
Which holding in trust for me, faithfully back again give me, many a year hence,  
In unseen essence and odor of surface and grass, centuries hence,



Timothy O'Sullivan *A Harvest of Death, Gettysberg, Pennsylvania* 1863



*Easter Dress* 1988

In blowing airs from the fields, back again give me my darlings

give my immortal heroes,

Exhale me them centuries hence—breathe me their breath—let not an atom be lost,

O years and graves! O air and soil! O my dead, aroma sweet!

Exhale them perennial sweet death, years, centuries hence.

Når Sally Mann stopper opp og retter blikket mot disse forbindelseslinjene mellom liv og død som vår tilværelse har å by på, er vi tilbake til den spesielle formen for kjærlighet som jeg var inne på i forrige kapittel. Denne spesielle formen for kjærlighet er for en fotograf som Mann en kjærlighet som gjennom kameraets linse våger å se. Men som den nysgjerrige og sannhetssøkende Psyke (som verken kan la være å åpne boksen som inneholder skjønnhet fra Prosperpine eller løfte lykten for å se sin elskede Cupids kropp) bruker heller ikke Mann blikket utstraffet: «*Any woman who dares to look is breaking the taboo, and one who repeatedly fixes the image of the beloved into photographs is asking for trouble. To survive, she must pass strenuous tests of her intelligence, commitment, cunning and will*»<sup>117</sup>, påpeker David Levi Strauss. Men som Psyke går heller ikke Mann av veien for å hente et glass vann fra elva Styx, i sine bestrebelser på å vise oss et sannere og mer sammensatt bilde av barndom - og dermed også den morskjærligheten *hun* vil formidle. Det er nettopp denne viljen til innsikt som er med på å gjøre Manns familiebilder til noe langt mer sammensatt enn ideale fremstillinger av barndom. I den forbindelse gir *hallowed ground* også en slik innsikt, som et sted hvor tid og følelser får lov til å manifestere seg.

Men det finnes en interessant interessekonflikt i Manns familiebilder. På den ene siden er hennes familiebilder nyskapende fordi de bryter med noen tabuer. På den andre siden er de konserverende, både fordi fotografiet her brukes til å fange barnas oppvekst og skjønnhet - «*like flies in amber*»<sup>118</sup> - men også fordi det i disse familiebildene ligger et implisitt ønske om å bevare en livsstil.

I Antoine Watteaus maleri *Rast under Jakten* (1720) foregår handlingen i forgrunnen av bildet. Viltvoksende mørk vegetasjon og høye trær holder de små kostymekledde

---

<sup>117</sup> Strauss, "Eros, Psyche, and the Mendacity of Photography." :183

<sup>118</sup> Carol Mavor, "Alicious Objects: Believing in six impossible things before breakfast; or reading Alice nostalgically, Photographs, 4:1," (2011). :48

skikkelsene adskilt fra det fredelige pastorale landskapet i bakgrunnen, som sees som en egen opplyst scene i øvre del av bildets venstre side. Denne opplyste scenen i bakgrunnen kan forstås som et «drømmerom».<sup>119</sup> Dette opplyste «drømmerommet» er typisk for flere av Watteaus komposisjoner, og er gjerne plassert like over hodet på de menneskefigurene som opptre i hans billedkomposisjoner. Det knyttes derfor til figurenes egne hemmelige ønsker, og en tilværelse de ennå ikke har trådt inn i.<sup>120</sup> Men det kan like gjerne vise oss aristokratiets kollektive drøm om å bevare illusjonen om en ideell fortid, slik denne fremstod i 1600-tallets pastorale romanser.<sup>121</sup>



Antoine Watteau *Rast under Jakten* 1720 (utsnitt)

Vi finner et lignende «drømmerom» i den opplyste bakgrunnen i *The Alligator's Approach*. Kanskje er det barnets drømmerom vi ser, mot en tilværelse det ennå ikke kjenner. Men det kan også være fotografens drømmerom, i sin søken etter tapte minner og livets kontinuiteter.

I Manns billedverden er det selvsagt ikke snakk om å bevare aristokratiets elitistiske og til tider livsfjerne verden. Men samtidig finnes det her en felles dyrkelse av det gode liv og rekreasjon ute i det fri, slik vi også så et eksempel på i fotografiet *Raspberries at the Cabin*, gjengitt i *Kapittel 1. Verdien av uskyld. Urovekkende elementer i Sally Manns billedverden*. Enten dette livet utfolder seg i det fredelige arkadiske landskapet rundt gården eller i det ville

<sup>119</sup> Julie Anne Plax, *Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000). :138

<sup>120</sup> *Ibid.* :138

<sup>121</sup> *Ibid.* :138

landskapet rundt hytta, knytter det seg til et implisitt ønske om å bevare en nedarvet og skjernet livsstil, slik de små menneskene i Watteaus billedverden også ønsket det - men i en helt annen form. Den livsstilen Mann antagelig ønsker å bevare, ligner hennes egen oppvekst på Boxerwood Garden, i dag en botanisk hage åpen for publikum. Her løp hun selv naken rundt med hundene sine - eller gjemte seg i kaprifolkrattet.<sup>122</sup>

Men Mann ønsker noe mer enn å bevare en livsstil, for hun forsøker samtidig å etablere en tilhørighet til landskapet rundt seg:

..or at the cabin: the rain comes to break the heat, fog obscuring the arborvitae on the cliffs across the river. Some time ago I found a glass – plate negative picturing the cliffs in the 1800s. I printed it and held it up against the present reality, and the trees and caves and stains on the rock are identical. Even the deadwood, held in place by tenacious vines, has not slipped down.<sup>123</sup>

Michael Miley, fotografen bak de glassplatene Mann snakker om her, var også sørstatsgeneralen Robert E. Lees fotograf. På bakgrunn av dette, forestiller Sally Mann seg hvordan Miley, Lee kanskje også sørstatshelten Stonewall Jackson som en gang bodde i barndomshjemmet hennes,<sup>124</sup> alle i sin tid svømte i elva Maury, slik hennes familie gjør i dag.<sup>125</sup> Disse kontinuitetene oppleves åpenbart som en betryggende motvekt mot det flyktige i livet for en fotograf som Mann. Det flyktige her er jo også sommerferiens paradisiske tilværelse, som slutter på samme måte hvert år når den grå hverdagen vender tilbake. For de små skikkelsene i Watteaus maleri var den paradisiske livsstilens endelikt rent historisk. Revolusjonen skulle komme til å endre aristokratiets tilværelse for alltid.<sup>126</sup> I forordet til monografien *Immediate Family* skriver Sally Mann:

There's the paradox. We see the beauty and we see the dark side of things; the cornfields and the full sails, but the ashes as well. The Japanese have a word for this dual perception: *mono no aware*. It means something like

---

<sup>122</sup> Mann, *Immediate family*. :3

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Anne Wilkes Tucker, "Living Memory," i *Sally Mann - The Flesh and the Spirit*, red. John B. Ravenal (Richmond VA 23200: Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) and Aperture Foundation, Inc., 2010). :176

<sup>125</sup> Strauss, "Eros, Psyche, and the Mendacity of Photography."

<sup>126</sup> En revolusjon som blant annet var en konsekvens av Frankrikes økonomiske problemer etter landets deltagelse i den amerikanske frigjøringskrigen. Den amerikanske uavhengighetserklæringen ble forfattet av Virginias egen Thomas Jefferson, også et kjent hagemenneske.



*The Last Time Emmet Modelled Nude 1987*



*The Ditch 1987*

“beauty tinged with sadness”. How is it that we must hold what we love tight to us, against our very bones, knowing that we must also, when the time comes, let it go?<sup>127</sup>

Å gi slipp er her i sin ytterste konsekvens å overlate kroppen til jordas fortæring. Men der jorda blir et *memento mori*, bærer elvevannet med seg et *carpe diem*. Lyset kan reflektere seg i dette vannet, der de lekende barnekroppene blir den overflatiske speilingen av *hallowed ground*. I elvevannet kan kroppene flyte rundt. Når vannet i tillegg er transparent, kan det dessuten holde kroppene på en annen måte enn jorda kan – også for fotografen. Vi kan nesten se elvevannet som et konkluderende møte mellom barnet og *hallowed ground*, det dynamiske vekselspillet.

I fotografiet «*The Ditch*» (1987) ligger Emmet på ryggen med bena delvis under seg i en ukomfortabel stilling, med armene bak hodet, i en grøft fylt med elvevann. Uidentifiserbare personer følger med fra sidelinjen, uidentifiserbare fordi fotografiet er beskåret på en slik måte at vi ikke kan se ansiktene deres. Det er for lite vann i grøfta til at Emmet bare kan flyte avgårde, han må selv anstrenge seg for å nå elva, der lillesøsteren Virginia allerede befinner seg. Det hele ligner et fødselsritual, der grøfta viser vei ut mot livets elv. Emmet er allerede på vei bort fra morens skjød, men først skal han fødes på nytt i kjemikaliebadet, ikke ulikt Lewis Carrolls småjenter.

Fotografiet *The Last Time Emmet Modelled Nude* (1987) kan derimot sees som et gryende pubertetsbilde nærmest i Munchs ånd. Her er guttens kjønn synlig i elvevannets overflate, og både ansiktuttrykk og kroppsholdning viser et motvillig barn, i ferd med å vende kroppen rundt for så å svømme avgårde, bort fra sin mor fotografen. Anne Higonnet beskriver her på en personlig måte hva hennes eget morshjerte rommer av motstridende følelser i den forbindelse:

My maternal experience has been a passion for my son's body. How many times have I stared at him adoringly, caressed him, kissed him, hugged him, inhaled his infant breath like the smell of life? I long for him when we are apart, I want to hold him, to walk always with his dimpled hand in mine. During the first years of his life I spent most of my time with him, caring for his body: feeding him, cleaning him, carrying him, rocking him to sleep - with love. Our relationship is driven from its origins by a primal erotic energy. I conceived, carried and gave birth to my son with my body. Only a passion sprung from primal origins could drag me through the

---

<sup>127</sup> Mann, *Immediate family*. :5. Sally Mann nevner det japanske uttrykket «mono no aware», men i vår europeiske kultur finner vi også noe tilsvarende hos Vergil: «Disse menneskene kjenner livets patos, og dødelige ting rører deres hjerter.»

sleepless nights, the tantrums, the resentments, and the boredom. Like all passions, mine has its nastier sides: its aggression, narcissism, fears, madly exorcised nightmares of damage, and a perpetual mourning for the child who is always growing up, growing away from me.<sup>128</sup>



*The Two Virginias #4 1991*

Barnets fødsel er en forsvinning fra morens kropp, og løsrivelsen i puberteten en ytterligere distansering mellom foreldre og barn. Manns familiebilder er på mange måter et forsøk på å forevige barnas flyktige skjønnhet, slik denne arter seg forskjellig fra dag til dag. Hennes fotografiske prosjekt har slik sett likhetstrekk med Alice og drømme-sivet fra Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass*:

«I only hope the boat won't tip over!» she said to herself. « Oh! *What* a lovely one! Only I couldn't quite reach it!» And it certainly *did* seem a little provoking («almost as if it happened on purpose» she thought) that, though she managed to pick plenty of beautiful rushes as the boat glided by, there was always a more lovely one that she couldn't reach.<sup>129</sup>

Men her dukker også det elegiske aspektet opp. Alice opplever at skjønnheten falmer like fort som hun kan fange den:

---

<sup>128</sup> Higonet, *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. :205

<sup>129</sup> Mavor, *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. :26



What mattered it to her just then that the rushes had begun to fade, and lose all their scent and beauty, from the very moment she picked them? Even real scented rushes, you know, last only a very little while – and these, being dream-rushes, melted away almost as snow, as they lay in heaps at her feet.<sup>130</sup>

Som barn er det umulig å begripe at vi skal bli gamle, en erkjennelse Carol Mavor mener reflekteres i fotografiet *The Two Virginias #4* (1991). Minstedatteren Virginia hviler i fanget til Sally Manns egen fargede barnepike Virginia Franklin Carter, som datteren er oppkalt etter, og som er nærmere nitti år på bildet. Her finnes også påminnelser om en mørkere sørstatshistorie i form av slaveriet, som er en så stor del av Virginias historie siden 1600-tallet. Dermed berører fotografiet også vårt forhold til verdenskroppen på en mer problematisk måte. Den myke barnehånden og den eldre kvinnens knoklete neve flettes inn i hverandre på rørende vis, og gir oss et poetisk bilde på livets kretsløp:

This couple of Virginias: one is a girl-child, asleep and dreaming; the other is a truly old woman, her long white hair in a crown of exhausted loose ringlets, her arthritic fingers held up to the heavens. Young Virginia has just arrived. Old Virginia is waiting to leave. The Two Virginias no. 4, 1991: a just-emerging pupa and a withered, past her season, petal-dropping rose of yesterday.<sup>131</sup>

Det er ikke bare rent fysisk kroppene våre berører hverandre. Vi er også innvevd i hverandres liv gjennom kollektive minner. Mavor sammenligner senere den elva Alice plukker sine drømme-siv fra med Lethe, glemselens elv.<sup>132</sup> Lethe var en av fem elver i den greske underverdenen Hades, og den flyter gjennom grotten til Hypnos, søvnens gud. I alderdommen, vår andre barndom, risikerer vi alle å måtte drikke av Lethe, for så å få slettet våre barndomsminner. På den annen side er minner som bærere av sannhet uansett verdt å problematisere. Sally Mann legger blant annet sine manglende barndomsminner til grunn for sin fotografering: « (...) *Sometimes I think the only memories I have are those that I've created around photographs of me as a child. Maybe I'm creating my own life. I distrust any memories I do have. They may be fictions, too.*»<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Ibid. :26

<sup>131</sup> Mavor, "Alicious Objects: Believing in six impossible things before breakfast; or reading Alice nostalgically, Photographs, 4:1." :45

<sup>132</sup> Ibid. :57

<sup>133</sup> Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann." :35

For noen av oss inngår Manns familiebilder i et kollektivt minne i form av å være utstilte kunstverk vi kjenner til. «*We are spinning a story of what it is to grow up.*»<sup>134</sup> skriver Mann i forordet til monografien *Immediate Family*. Men hun skriver samtidig: «*When the good pictures come, we hope they tell truths, but truths «told slant», just as Emily Dickinson commanded.*»<sup>135</sup> Det finnes her med andre ord et annet dynamisk vekselspill, et vekselspill mellom virkelighet og fiksjon. Manns familiebilder er ikke autentiske i form av å være private familiefotografier. I boken *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, begeistres Roland Barthes av et fotografi av moren som barn i en vinterhagen, fordi han i dette bildet gjenfinner henne «som den hun var i seg selv».<sup>136</sup> Manns familiebilder er snarere autentiske som *kunstverk*.

Gjensynet med Sally Manns familiebilder på Victoria and Albert Museum i London 29.april i år (halvannet år etter at jeg var på samme sted for å se de viktorianske fotografene Lewis Carroll og Julia Margaret Cameron) var en erfaring som understreket denne forskjellen i kontekst. I en utstilling kalt *A History of Photography: Series and Sequences*, var hennes fotografier hentet fram fra muséets omfattende samling. De var blitt museale, hentet ut av V&As kropp, så å si. De inngår dermed i verdenskroppen på en måte private fotografier sjelden kan.

Denne konteksten beskytter dem til en viss grad mot den støyen kontroversen skapte. I april i år skriver Sally Mann en artikkel i *The New York Times Magazine*, der hun ser tilbake på bildeserien *Immediate Family*:

With love, rapture and perhaps some measure of foolishness, I made pictures I thought I could control, pictures created within the prelapsarian protection of the farm, those cliffs, the impassable road, the embracing river. That's the critical thing about the family pictures: They were possible only because of the farm, the place. America now hardly has such a thing as privacy, at least not the kind we had at the cabin. How natural was it, in that situation, to allow our children to run naked? Or, put another way, how bizarre would it have been to insist on bathing suits for their river play, which began after breakfast and often continued long after dark, when all three would dive like sleek otters for glow sticks thrown in the pool under the still-warm cliffs? They spent their summers in the embrace of those cliffs, protected by distance, time and our belief that the world was a safe place. The pictures I made of them there flowed from that belief and that ignorance, and at the time seemed as natural as the river itself.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Mann, *Immediate family*:7

<sup>135</sup> Ibid. :5

<sup>136</sup> Barthes og Stene-Johansen, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. :89

<sup>137</sup> Sally Mann, "Sally Mann's Exposure



River Dance 1991 (utsnitt)

Men nettopp fordi vi er innvevd i hverandre, kunne ikke Virginias landskapet skjerme dem fra å bli eksponert for en hel verden gjennom disse fotografiene. Livene deres ble på mange måter forandret med *Immediate Family*. I dag er Emmet, Jessie og Virginia for lengst voksne, og jeg ser for meg hvordan de fortsatt kan velge å forsvinne for verden i Virginias landlige omgivelser. Fotografiene fra deres barndom og oppvekst som inngår i Sally Manns kunstnerskap vil alltid flyte rundt der ute. Men den forankringen de har til hverandre og til stedet, veier nok tyngre enn kontroversen de opplevde. Jeg lar poeten William Carlos Williams få siste ord i denne avhandlingen: «*Of only one thing, relative to a work of art, can we be sure: it was bred of a place. It comes from an application of the senses of that place, a music...*»<sup>138</sup>

---

What an artist captures, what a mother knows and what the public sees can be dangerously different things.," (The New York Times Magazine: The New York Times Company 2015).

<sup>138</sup> Strauss, "Eros, Psyche, and the Mendacity of Photography," :182.



## Litteraturliste

- Mann, Sally. *Immediate family*. London: Phaidon Press Limited, 1992.
- Plax, Julie Anne. *Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Rønberg, Lene Bøgh. *Lyst & længsel: kærlighedsmotiver i fransk 1700-tals kunst*. København: Statens museum for kunst, 1995.
- ASX, AMERICAN SUBURB X /. "INTERVIEW: Sally Mann – “The Touch of an Angel” (2010)." AMERICAN SUBURB X / ASX, <http://www.americansuburbx.com/2013/01/interview-sally-mann-the-touch-of-an-angel-2010.html>.
- Barthes, Roland, og Knut Stene-Johansen. *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oslo: Pax, 2001.
- Dillon, Brian. *Ruins*. London: Whitechapel Gallery, 2011.
- Eisenman, Stephen F., og Thomas Crow. *Nineteenth century art: a critical history*. London: Thames & Hudson, 2011.
- Emerson, Claudia. *Secure the shadow: poems*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012.
- Engelsrud, Gunn. *Hva er kropp*. Oslo: Universitetsforl., 2006.
- Fried, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- . *Manet's modernism, or The face of painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . *Why photography matters as art as never before*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2008.
- Higonnet, Anne. *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Hirsch, Marianne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Honour, Hugh. *Romanticism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.
- Hust, Karen. "Woman and Nature." *Aperture* 1997, 79-80.
- Jones, Malcolm. "Love, Death, Light." *Newsweek*.
- Knausgård, Karl Ove. "Det Uutømmelige Presise." I *Sjelens Amerika: tekster 1996-2013*. Oslo: Oktober, 2013.

Leder, Drew. "Flesh and Blood: A proposed supplement to Merleau - Ponty." Chap. 6 I *Blackwell Readings in Continental Philosophy*, redigert av Simon Critchley. *The Body: Classic and Contemporary Readings*

200-2009. University of Essex: Blackwell Publishing Ltd, 1999.

Magazine, PHOTO/arts. "Family Dynamics " PHOTO/arts Magazine, <http://photoartsmagazine.blogspot.no/2012/01/family-dynamics.html>.

Mann, Sally. *Immediate family*. London: Phaidon Press Limited, 1992.

———. "Sally Mann's Exposure

What an artist captures, what a mother knows and what the public sees can be dangerously different things.". *The New York Times Magazine: The New York Times Company* 2015.

———. *What remains*. Boston: Bullfinch, 2003.

Mann, Sally, og Steven Cantor. "What remains: the life and work of Sally Mann." 1 DVD (80 min.) : kol. ; sone 1 NTSC. [S.l.]: Zeitgeist, 2005.

Marien, Mary Warner. *Photography: a cultural history*. London: Laurence King, 2014.

Mavor, Carol. "Alicious Objects: Believing in six impossible things before breakfast; or reading Alice nostalgically, Photographs, 4:1." (2011): 45-66.

———. *Pleasures taken: performances of sexuality and loss in Victorian photographs*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.

Meltzer, Milton. *Dorothea Lange - A Photographer's Life*. New York: Syracuse University Press, New York, 2000. 1978.

Orvell, Miles. *American Photography*. Oxford Univ. Press 2003.

Plax, Julie Anne. *Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Ravenal, John B. "Sally Mann - The Flesh and the Spirit." I *Sally Mann - The Flesh and the Spirit*, redigert av John B. Ravenal. 1-8. Richmond, VA 23220: Virginia Museum of Fine Arts/Aperture Foundation, 2010.

Sartre, Jean-Paul, Dag Østerberg, og Halvor Roll. *Erfaringer med De andre: Sartres eksistensfilosofi : utvalg fra L'être et le néant og fra Cahiers pour une morale*. Oslo: Gyldendal, 1994.

Sontag, Susan. *On photography*. London: Penguin, 2002.

- Steward, James Christen "The Camera of Sally Mann and the Spaces of Childhood." In, *Michigan Quarterly Review* vol. XXXIX, no. 2 (2000). <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0039.223>.
- Strauss, David Levi. "Eros, Psyche, and the Mendacity of Photography." I *Sally Mann: the flesh and the spirit* redigert av John B. Ravenal. IX, 203 s. : ill. Richmond, Va.: Virginia Museum of Fine Arts, 2010.
- Tucker, Anne Wilkes. "Living Memory." I *Sally Mann - The Flesh and the Spirit*, redigert av John B. Ravenal. 171-77. Richmond VA 23200: Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) and Aperture Foundation, Inc., 2010.
- Wells, Liz. *Land matters: landscape photography, culture and identity*. London: I.B. Tauris, 2011.
- Wells, Richard A. "Manners, Culture and Dress of the Best American Society. Including Social, Commercial and Legal Forms, Letter Writing, Invitations, &c., Also Valuable Suggestions on Self Culture and Home Training." FB &c Ltd. Copyright © 2014 FB &c Ltd, [http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Manners\\_Culture\\_and\\_Dress\\_of\\_the\\_Best\\_American\\_Society\\_Including\\_1000024128/77](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Manners_Culture_and_Dress_of_the_Best_American_Society_Including_1000024128/77).
- Wesseling, E. "'Memory is the primary instrument, the inexhaustible nutrient source". Remediations of literary romanticism in Sally Mann's family photographs." *Arcadia* 46, nr. 1 (// 2011): 3-14.
- Wikipedia. "<http://no.wikipedia.org/wiki/Ambrotypi>."
- Woodward, Richard B. "The Distrubing Photography of Sally Mann." *The New York Times Magazine* 1992, 28 - 36, 52.
- . "The Disturbing Photography of Sally Mann." *The New York Times Magazine*, 27. september 1992 1992, 28 -34, 36,52.