

KNUT STEINAR BØE



Utdanning :
2000 Universitetet i Oslo
Kunsthistorie hovedfag

Separatutstillinger :
2009 "Haukeliffell"
Galleri Semmingsen
2006 "Byrom i Oslo" (Prosjektrom)
Galleri Semmingsen
2005 "Verden rett rundt deg"
Galleri Semmingsen
2000 "Tidsrom. Fotografier
1997-2000"
CYAN: Galleri, Oslo

Nasjonal- og regionalutstillinger :
2006 Telemarksutstillingen
2004 Høstutstillingen

Utsmykning:
Fagkontoret, Gamle Oslo

Publikasjoner :
2005 Verden rett rundt deg, Oslo

Annet:
2008 "Hverdagsfotografi", Kursholder
Risør kunstforum



Gressholmen og Rambergøya, 23. august 2006, triptyk

STEDET, VERKET, SERIEN

Jo mer intimt man kjenner et sted, jo mer intuitiv er måten man kjenner stedet. Man kan beskrive eller illustrere dette stedet, for en selv, for andre, men det blir aldri helt på den måten man virkelig kjenner det. Den intime kjennskapen er for dynamisk og unndrar seg eksakt formidling i noen som helst form, selv overfor en selv. Alle linjer i landskapet er kjent fra utallige vinkler, alle kjennemerker knytter det seg forskjellige minner til, lys og farger viser seg i stadig nye valører.

Et sted man ikke kjenner så intimt er lettere å beskrive, for en selv, for andre. Stedet er redusert til sin mest oversiktelige struktur, karakteristiske linjer holdes fast så lenge som mulig, alle veier følger prioriterte løp, lyset og fargene er dine fortrolige. Du holder fast ved et bilde av stedet som er mest mulig stabilt og oversiktelig. Bare helt forsiktig åpner du deg for det som kunne gjøre deg intimt kjent, få deg til å miste kontrollen.

Når jeg fotograferer et sted er det alltid med denne doble innstillingen: beskrive og illustrere, bli nærmere kjent og miste oversikten. Beskrivelsen er dokumentarisk i sitt vesen og opererer på et saklig, objektivt nivå. Dette er en grunnleggende kvalitet ved fotografiet, en kvalitet fotografiet rår over, men

som er nokså nyttesløs alene. Det er først gjennom det intime blikket, kjennskapen som går over i overraskelsen, i øyeblikkets kvaliteter, tidens signatur i bildene, at det subjektive aspektet kommer til, som kan gi det dokumentariske nivå en ytterligere verdi, en levende, estetisk kraft.

J. C. Dahl var en mester i å fange en slik stedsans i ett enkelt bilde, synlig i det relativt nøkterne *Utsikt over Hjelle* i Valdres, hvor linjene i landskapet, lysets vei over dalstrøk og åser og hesjenes umiddelbare framtoning fremdeles lever videre i bildets former. Men bildet lyver, som man ser ved å sammenligne oljeskissen med maleriet. Fjellet som kroner motivet i det fjerne er mektigere, mer høyreist og massivt, enn fjellet på skissen. Det fins et fjell med lignende kontur og den samme massive framreden på en annen oljeskisse, men der mangler gården og jordet med hesjene. Maleriet er sannsynligvis en kombinasjon av to aspekter ved landskapet som Dahl begge fant like gyldige for helheten. Nesten hele landskapet er omarbeidet i atelieret i ettertid. Lys, linjer og former er alt sammen omhyggelig bearbeidet, slik at bildet skal framstå både mer dynamisk og mer enhetlig, samlet. Det Dahl på denne måten ga avkall på av direkte autenticitet, vant han igjen i at bildet fikk sin egen form, sitt eget liv. Det har en selvstendighet i forhold til landskapet som gir det kvaliteten av å være et verk.

Det er paradokset: bare ved å legge det egentlige landskap bak seg, kunne J. C. Dahl bevare det for ettertiden.

J.C. Dahls form var det *idealiserende* landskap, som står i en tradisjon som går tilbake til tilsynelatende realistiske kunstnere som Vermeer i *Utsikt over Delft* eller Canaletto i sine *vedute* fra Venezia, som begge på samme måte manipulerte med belysning, linjer og eksisterende former i sine motiver; i en slags sannhetens tjeneste. Etter at Barbizon-malerne og impresjonistene banet vei for mer direkte framstillingsformer og nærmest opphøyet skissen til status av verk, har gjerne denne typen idealisering blitt ansett som alt for konvensjonell og tilknapet. I en moderne tilskuers øyne, er det gjerne skissen som framstår som det mest verdifulle (selv ble jeg fjetret av Thomas Fearnleys tegninger i tredje etasje på Nasjonalgalleriet for noen få år tilbake).

Faktum er at en slik verdsettelse av direktetheten i kunsten bare er en liten lakune i hele kunsthistorien. Man kan ane en rik åre i den retning hos kunstnere fra Holbein og fram til i dag, en hang mot den rene sanselighet som nærer nesten enhver kunstner, men som vanligvis holdes i sjakk av bevisstheten om formenes nødvendighet. Det utspring sansen for det umiddelbare i framstillingsformen får gjennom impresjonismen, ebber da også brått ut rundt 1907 med fauvismen. Tilbake står den rene sansen for direktetheten, som med kubismen går inn i det konkrete arbei-

det med selve formene. Og selv om arven fra impresjonismen lever videre i vår sans for all form for spontanitet i kunsten, handler all kunst etter kubismen igjen bare om form og atter form, helt til fotografiet de siste tiårene igjen har åpnet opp en bresje mot det umiddelbare i framstillingen. Dette kan tidfestes ganske nøyaktig til begynnelsen av syttitallet, med knesettelsen av fargefotografiet innenfor kunsten, som inntil da hadde vært ansett som altfor formløst og "realistisk" til å kunne benyttes som en kunstnerisk uttrykksform.

Fotografiet har alltid en form, den syns bare ikke så lett. Fotografiets form kleber seg til stoffet, som det har vært sagt. Det er derfor man sier at fotografiet ikke kan lyve, men det er selvfølgelig ikke sant. Fotografiet har alltid en form, alle former lyver. Det spesielle med fotografiets form, er bare at den er umiddelbart gitt, nesten ikke synlig.

Jeg tror dette er grunnen til at så mange fotografer liker å arbeide i serier. Det er i hvert fall derfor jeg gjerne gjør det, for å klargjøre fotografiets form. Man kan arbeide mye med formen i ett enkelt fotografi uten at det noensinne vil komme direkte til syne. Og på mange måter er jo dette et ideal for fotografiet, for i det øyeblikk formen faktisk kommer til syne, er det ofte på bekostning nettopp av den umiddelbarheten som er fotografiets styrke og en del av dets vesen. Men det gjør arbeidet med det enkelte fotografi som et verk i noe nær klassisk forstand nesten umulig, fordi det er fremdeles i selve formen man kjenner verket. I serien kan man derimot arbeide med formen

fra bilde til bilde, la formen komme til syne bildene imellom, holde former sammen eller sette former opp mot hverandre, mens det enkelte bildet fremdeles beholder det reint umiddelbare aspektet.

Av samme grunn bryr jeg meg slett ikke om å finne en bestemt stil, en formal signatur som skal kjennetegne den bestemte fotografens arbeid – snarere tvert om. I arbeidet med formene foretrekker jeg en friere prosess, en utvikling fra det ene bildet til det neste, i et spill innenfor visse rammer, men aldri på skjematisk vis. I det øyeblikk formene faller automatisk på plass i et formalt skjema og det ikke lenger ligger noen utfordring i arbeidet, har serien antagelig løpt til sin ende og det er på tide å si seg fornøyd. For å finne en ramme å arbeide innenfor,

snevre inn arbeidets gang og tvinge fram endringer i det formale uttrykket, skifter jeg gjerne kamera, format eller tar i bruk andre begrensende betingelser av reint teknisk art, når jeg begynner på nytt. Og når dette valget er tatt, er det betingende for hele det videre arbeidet med serien.

Ut fra ønsket om å beskrive et sted, saklig og objektivt, intimt og subjektivt, begynner bildene så å tale til hverandre, tale sitt eget språk, finne sine egne former, fjerne seg fra stedet. Og når bildeserien er ferdig, om man har lykket, er selve stedet på en måte ikke lenger inne i bildet. Det betyr ikke at referansen til stedet eller det dokumentariske aspektet er tapt, men at verket, gjennom sitt formspråk, får et visst fortrinn framfor selve stedet. Når man går til J.C. Dahls skisse eller landskapet

Hjelle slik vi finner det i dag og synes at Dahls ferdige verk lyver om linjer og konturer i landskapet, mener man egentlig at man ikke finner igjen de linjene og konturene man hadde forventet. Opplevelsen av verket slår tilbake på landskapet, på stedet. Og der stedet unndrar seg direkte forståelse, innbyr verket eller bildeserien til betydningsdannelse. Denne betydningen er hentet ut av landskapet, bygger på elementer som er funnet der, men den begrenser seg ikke lenger til en opplevelse, en beskrivelse eller en forståelse av selve stedet. Stedet blir liggende tilbake, verket har kommet inn i stedet.

Og når stedet er ute av bildet, da kan man begynne på nytt, der eller et annet sted.

KSB, mars 2009



Iladalen, vinter 2007, diptyk - fra serien "Byrom i Oslo"

To motiver fra serien "Haukelifjell"



Fire motiver fra serien "Verden rett rundt deg"

