



LUND UNIVERSITY

En värld av bilder

Larsson, Erika

Published in:
Tjugohundraelva

2011

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Larsson, E. (2011). En värld av bilder. I *Tjugohundraelva* (s. 14-19). (Fotografi i fokus). Fotografi i fokus.
http://www.fotografi-i-fokus.com/pdf/FIF_2011_katalog.pdf#page=14

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

EN VÄRLD AV BILDER

Det sägs ofta att vi lever i ett visuellt samhälle och att bilder spelar en allt viktigare roll i allt fler delar av den mänskliga erfarenheten. När sådana påståenden görs är bilderna som det hänvisas till inte sällan fotografier som syns och produceras inom så skilda områden som till exempel reklam, semesterbilder, vetenskaplig dokumentation, nyhetsreportage och konst. Den bildinriktade kulturteoretikern **W T Mitchell** (*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, 2005) pratar om en "visuell vändning" ("visual turn") på senare tid och uppmanar oss att vara observanta på de bilder som medverkar i dessa livspraktiker. Istället för att bara låta dem gå oss förbi

eller utföra sin uppgift i tystnad menar han att vi måste umgås med dem och få dem att tala, fråga dem vad de vill och stanna upp och lyssna på vad de har att berätta.

Åke Hedströms fotografiska arbete är lika obundet av definitioner som fotografiet självt och han har varit verksam i alla de ovan nämnda tillämpningsområdena och fler ändå. Variationsbredden hos hans bildsamling gör det fåfångt att försöka säga något om vad det fotografiska mediet skulle vara till sin natur. Snarare, i och med att hans fotografier skiljs i tiden från de rum som de annars skulle samspela med när de hängs på gallerisalens vita väggar, inbjuder de oss att svara på Mitchells



uppmaning om att umgås mer förtroligt med de bilder som utgör våra livsvärldar. När vi möter dem är det nödvändigt att vi inte bara tar hänsyn till vad de tycks föreställa: vi måste också fundera på hur de påverkar våra upplevelser av världen – hur vi tänker om begrepp som tid, rum, minne och verklighet – och våra relationer till världen som fysiska och känslomässiga varelser.

Varje fotografi är en värld i sig. I en av de världarna ser jag de urblekta färgerna från en dag på stranden för omkring 23 år sedan. Det är en livlig scen med ljudet av människor som pratar och barn som leker, känslan av en lätt bris och varm sand under fotsulorna och lukten av tång och sololja. De matta färgerna hos ett urblekt fotografi placerar scenen stadigt i det förflutna, i en tid som flytt och aldrig kommer åter. Det är en soldränkt värld som är evigt förankrad i dåtid och därför är oundvikligt förknippad med ett visst mått av nostalgi – ett känsloläge eller sinnestillstånd som ibland betraktas som ofrånkomligt sammanlänkat med modernitetens snabba förändringar och alla guldåldrar som den fortfarande lämnar efter sig. Men trots de nostalgiska känslor och eventuella personliga minnen som Åke Hedströms fotografier väcker är det som jag står inför i dem inte det förflutna, utan en bild som existerar och upplevs i nuet – liksom alla andra bilder. Antropologen **Thomas de Zengotita** (*Mediated, How the Media Shapes your World and the Way you Live in it*, Bloomsbury Publishing, 2005) är en av flera som hävdar att de processer som vi använder för att minnas och relatera till det förflutna ständigt ändras eftersom mängden bilder som vi dagligen möter hela tiden ökar och bildframställningarna dessutom blir allt mer sofistikerade, varierade och intensiva. När vi sett och påverkats av det urblekta foto med vars hjälp förgången tid så ofta betecknas i till exempel spelfilm, reklam och dokumentärer blir nostalgin framför allt en visuell förnimmelse som inte går att skilja från alla de visuella lager som används för att frammana den. Eftersom vi är så bra på att känna igen de specifika färgtonerna hos ett urblekt färgfoto från en viss tidpunkt i närhistorien så placerar vi det dessutom visuellt bland de otaliga bilder som ofta används för att frammana den givna tidpunktens visuella ramverk. Det är inte utan orsak som Zengotita frågar sig hur det kan vara möjligt att barn idag verkar känna nostalgi för 1960- och 70-talen, decennier som de aldrig själva upplevt. Om jag dröjer kvar vid den känsla av nostalgi som frammanades i mig frågar jag mig om det förflutna idag, i en värld av bilder, inte mer än någonsin handlar om bildframställningar i nuet – till den grad att själva tanken att det skulle finnas

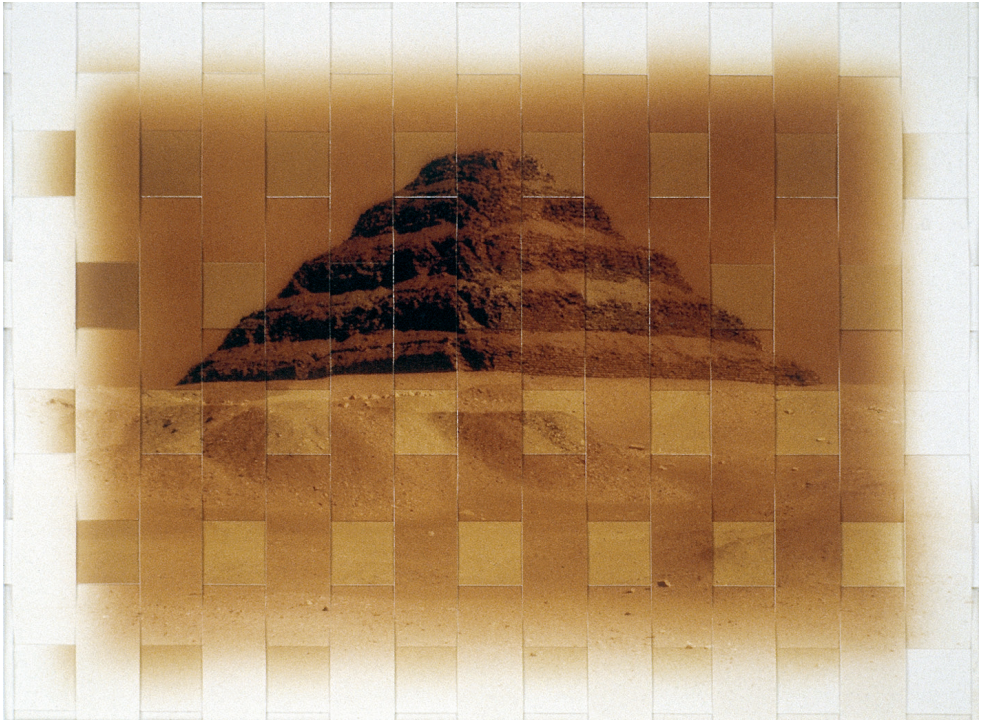
ett förflutet bortom framställningarna känns förlegad.

Vad gäller scenen på stranden frågar jag mig vad det är jag ser när jag tittar på fotot. Jag upplever de förnimmelser som väcks och de kognitiva processer som placerar fotot inom det förflutnas (visuella) ramverk samt de känslor av nostalgi som av nödvändighet följer. Men vilken information ger fotot om de avbildade personerna? När jag tittar närmare börjar jag märka att den lyckliga scen som kameran skenbart fångat inte är så orörd av framställningens mekanismer som jag först trodde. När jag tittar från den ena bilden till den andra börjar en del av personerna att se misstänkt lika ut. En liten pojke som rör sig mot högra kanten på en bild påminner väldigt mycket om pojken som dyker upp i vänster bildkant på nästa foto. En annan pojke som i den första bilden sitter med ryggen mot fotografen är extremt lik pojken som stirrar mot oss i det andra fotot. Och mannen i vit t-tröja som ligger och spanar ut över havet i första bilden är väl samma som sitter och spanar ut i den andra? I själva verket är det samma människor hela vägen. Och när jag förstär det börjar de handlingar och gester som först verkade så naturliga att förefalla mig desto mer krystade och självmedvetna. Det är absolut inte någon dokumentation av en scen som tillfälligtvis utspelar sig på en strand för ett antal år sedan. Det är snarare en iscensättning, där personerna i lika hög grad som fotografen medverkar i att konstruera en scen som vid första anblick förefaller helt okonstruerad. Leker barnet i de svarta badbyxorna eller låtsas det leka? Spanar mannen i den vita t-tröjan ut över havet eller gestaltar han att han gör det? Eller viktigast av allt: Spelar det någon roll? I en värld av bilder där levda situationer uppfattas visuellt kanske det inte är möjligt att tänka sig ett annat sätt att utföra det på än självmedveten bildframställning?

Samma strand – men en helt annan uppsättning frågor – möter mig när jag tittar på en annan bild ur serien ”*Näset - nutidsarkeologiska promenader längs en skånekust, 1977, 1988, 1999.*” Sedan det uppfanns i mitten av 1800-talet har fotografiet spelat en central roll i den vetenskapliga granskningen av världen. Fotografiet tycktes kunna dokumentera den yttre verkligheten objektivt och blev favoritverktyget framför andra i en redan lång tradition av visuell, bildmässig dokumentation som ett led i den vetenskapliga undersökningen. Det hävdas ibland – till exempel av **Michel Foucault** (*The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Pantheon Books, 1970) – att det moderna livet i sig kan uppfattas som ett förverkligande av vetenskapen inte bara som undersökningsmetod utan även som livsstil: ett sätt att

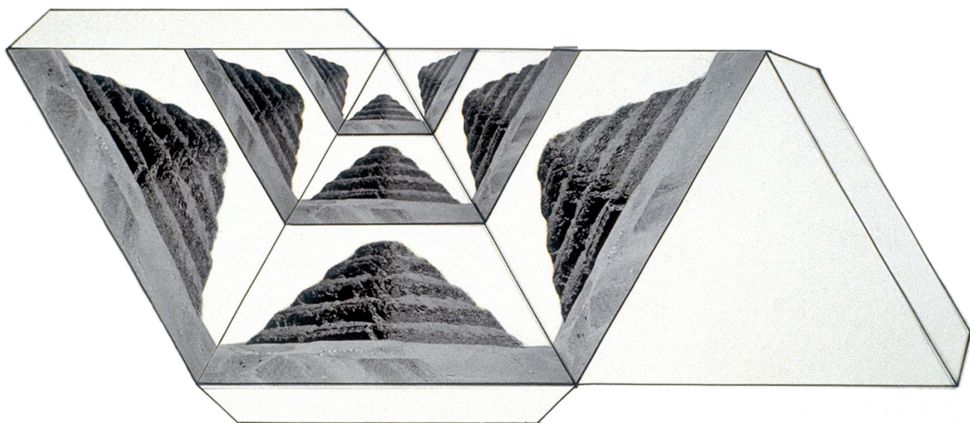
att uppmärksammas av kamerans dokumenterande förmåga. Mer eller mindre igenkännbara föremål i olika stadier av förgängelse upphöjs av titeln till vetenskapliga undersökningsfynd, till exempel en spritflaska från 1970-talet, en gammal sko som lämnats där någon gång på 1980-talet och en yoghurtförpackning i plast som man kanske struntade i att slänga efter en picknick på stranden på 1990-talet. Att dokumentationen av de här föremålen dessutom presenteras i vågräta band ordnade efter det årtionde de hittats ger ytterligare enfass åt föremålens befordran från önskade rester av konsumtionssamhället till möjliga bevis på en outhälsam fråga. Beträktaren presenteras med alla tecken på vetenskapligt eller undersökningsrelaterat värde, men "resultaten" som förevisas är skenbart banala och meningslösa. Men om vi tänker närmare efter måste vi fråga oss enligt vilka lagar kategorierna banalitet respektive värde fastställts. Vem i den vetenskapliga granskningen av världen är det som bestämmer vilka kategorier dokumentationerna av världen ska uppdelas i? I Foucaults analys av de konstruerade kategorierna med vars hjälp den moderna världen





ordnas och förstås hänvisar han vid ett tillfälle till en kinesisk encyklopedi som den argentinska författaren **Jorge Luis Borges** (1899-1986) lekfullt skapat. Enligt den modellen delas djuren in i bland annat följande kategorier: de som tillhör kejsaren, är balsamerade, tama, digrisar, sirener, sagolika, vildhundar, otaliga, tecknade med mycket fin kamelhårspensel, just har krossat vattenkaraffen och de som på långt avstånd ser ut som flugor. Som Foucault påpekar resulterar den egendomliga klassifikationsmodellen för djur i övervägandet av själva "omöjligheten i att tänka DETTA". Genom den tanken tycks möjligheten uppenbara sig att världen skulle kunna vara full av ännu otänkta alternativ till vårt sätt att kategorisera och uppleva den. Eventuellt ställer oss de visuella dokumentationerna av arkeologiska promenader inför en liknande – men visuell – erfarenhet. Liksom lämningar som hittats på en speciell strand kan klassificeras i band efter årtal i välordnade numeriska mönster är det inte otänkbart att det finns många andra föremål, tankar eller synsätt som faller utanför de välbekanta metoderna för visuell dokumentation av världen och som eventuellt förtjänar vår odelade uppmärksamhet.

Men låt oss nu lämna stranden och de mer abstrakta tankarna och istället närma oss Åke Hedströms fotografiska omarbetning av de egyptiska pyramiderna. I den faktiska, fysiska sammanflätningen av två olika fotografier av en pyramid till en bild som ger intryck av både skulptur och tvådimensionell bild påminns jag om att jag också när jag upplever en visuell framställning faktiskt närmar mig den som ett möte mellan en materiell entitet och en fysisk kropp i rummet. När vi upplever en bild handlar det uppenbarligen aldrig (enbart) om att mentalt förstå en visuell framställning. Förutom det fysiska rum där jag och fotografiet finns så är det visuella också alltid av nödvändighet förbundet med alla andra sinnen med vars hjälp vi upplever världen: känseln, hörseln, lukten – ja även rumsligheten, rörelsen och till och med smaken. Som filosofen och samhällskritikern **Brian Massumi** (*Parables for the Virtual; Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002) påpekar är den mänskliga erfarenheten – inklusive upplevelsen av tvådimensionella bilder – av nödvändighet synestetisk såtillvida att den inbegriper våra sinnens samverkan med varandra och styrkan hos respektive sinnesintryck avgörs av föremålet



vi upplever. Att samtida filosofer och teoretiker som Massumi börjar ägna alltmer uppmärksamhet åt den förnimmande kroppen som det organ med vars hjälp omvärlden upplevs är kanske en följd av bildvärldens tilltagande allestädesnärvaro. När en visuellt förmedlad verklighet blir lika vanlig och hemtam som den som existerar utanför bilderna blir det mindre meningsfullt att hävda att bilden föreställer en verklighet som finns någon annanstans: vi inser istället att bilder – inklusive foton – i sig själva är den värld i vilken vi lever. Som alltid lever vi i den världen som fysiska, förnimmande och emotionella varelser.

I linje med den tanken undrar jag om det någonsin är möjligt att uppleva bilden av ett föremål som är så rumsligt påträngande som en egyptisk pyramid i strikt tvådimensionella termer. Är det inte snarare så att min kropps kunskap om rummet av nödvändighet färgar min visuella upplevelse? Hur är det att känna rummet? I en annan version av pyramiderna lyfts samspelet mellan visuellt och rumsligt fram med överdriven tydlighet. Bilder av pyramidens sidor har sammanfogats till en tredimensionell gestaltning som i sig utformats som den dokumenterade pyramiden – som om fotot på egen hand inte klarar av att berätta om sådant som höjd, bredd och vinklar. Som för att ytterligare klargöra riktningen som den (dokumenterade och konstruerade) pyramiden pekar i har sedan flera bilder placerats ovanpå varandra i avtagande storlek i en trippelreferens till det redan uppenbara. Eller kanske är det presenterade rummet faktiskt inte så uppenbart som det verkar? Det som avslöjas är kanske just det att ingenting är uppenbart i rummet som vi ser – och att precis som rummet i en

fotografiskt dokumenterad pyramid i grunden skiljer sig från en riktig pyramid så skiljer sig rummet kring en pyramid som byggs av foton av pyramider från rummet i ett foto av en pyramid. När jag stannar upp inför bilderna (skulpturerna) av pyramiden måste jag fråga mig vad jag faktiskt vet om upplevelsen av rum...

Om pyramidserien synnerligen effektivt iscensätter de faktiska och synestetiska relationerna mellan visuellt och rumsligt talar andra bilder mer tydligt om andra egenskaper, till exempel textur och smak. När jag betraktar bilden av en gurka inser jag att det är omöjligt att uppleva den utan erfarenheten av den knaggliga, knapriga, vattniga förnimmelse som förknippas med "gurkighet". Å andra sidan talar ett antal gurkor som radats upp intill varandra hellre till mig om åsikter – ibland tänkta och ibland lagstadgade – om vilken form en gurka måste ha för att tillhöra kategorin gurkor och säljas och konsumeras som en sådan. Vidare förmedlar bilden av en bit briost ett krämigt intryck och förnimmelserna av att bryta en vit möjlig yta, samtidigt som den antyder att det upplevelsemässigt kan finnas en kategoribetingad likhet mellan upplevelsen av ett fotografi av en ostbit och en dokumentation av månens yta.

Andra fotografier talar däremot mer direkt till hjärtat. Sällan har **Roland Barthes'** (*Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill & Wang, 1980) ofta citerade tankar om fotografiet känts så aktuella som när vi står inför ett foto av en älskad person som inte längre är med oss. Bilder är idag alltför varierade och vanliga för att man i enkla ordalag ska kunna tala om deras relation till en yttre verklighet. Men Åke Hedströms

bilder av Emma tycks avslöja just kamerans inneboende magiska förmåga att fånga ett verkligt ögonblick i tiden som aldrig kan upprepas i livet. När digitalfotot en gång för alla underminerat föreställningen om att kameran aldrig ljuger så känns de här analoga fotografierna som oemotsägliga bevis för att barnet i bilderna en gång var där. Jag ställs inför den förvirrande upplevelsen av det som Barthes kallade motivets "därvaro", något som i betraktarens tanke och känsla sammanblandar begreppen Liv och Verklighet. För mig förefaller det vara en verklig kropp som ler för kameran och leker barnsligt med sin kroppshållning och självbild med en kal, bred stenvägg som bakgrund – och jag drabbas av en tillfällig och hjärtskärande illusion av att den obestriddigen verkliga kroppen framför mig aldrig försvunnit därifrån. Som Barthes skriver så är det analoga fotografiet mer än en framställning av något eller någon: det är fysiskt förbundet med sitt motiv genom ljuset. Fotografier av det saknade är inte bara symboler av något frånvarande. De berör oss, som Susan Sontag säger, "som de fördröjda strålarna från en stjärna".

I tystnaden hos utställningsrummets tomma väggar kan resultaten av Åke Hedströms varierade fotografiska arbete tillfälligt komma till tals och berätta vad de består av, vad de kan eller inte kan göra, hur de påverkar oss

och vad de vill. Liksom föremålen och personerna i världen i övrigt hör jag dem berätta om minne och längtan, om smaker och ljud, om rum och former och om varat och förgängligheten. **Martin Heidegger** föreslog en gång ("*Age of the World Picture*" i *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper Torchbooks, 1977) att den moderna världsbilden kännetecknas av att världen betraktas som bild och att det då förefaller betraktaren som om världen stannat upp och fångats in, som om den är strukturerad och gripbar med den mänskliga tanken. Kanske är det möjligt att ett nytt sätt att se uppenbarar sig om vi vänder på det hela och istället närmar oss bilden som en värld. Ett sätt att se där världen och dess bilder ännu inte bemästrats utan där varje bild, person och föremål kan berätta en ny historia, uppväcka nya tankar, förmimmelser och känslor – ja ibland sådana som vi inte ens visste fanns.

**DOKTORAND KONSTHISTORIA & VISUELLA STUDIER,
LUNDS UNIVERSITET ERIKA LARSSON**

ÖVERSÄTTNING: MAGNUS NORDÉN
(NORDÉN & BERGGREN HB)

