

LUND UNIVERSITY

Bild och natur

Tio konstvetenskapliga betraktelser

Bengtsen, Peter; Liljefors, Max; Petersén, Moa

2018

Document Version:
Publisher's PDF, also known as Version of record

Link to publication

Citation for published version (APA):
Bengtsen, P., Liljefors, M., & Petersén, M. (Eds.) (2018). *Bild och natur: Tio konstvetenskapliga betraktelser*. (Lund Studies in Arts and Cultural Sciences; Vol. 16). Lund Studies in Arts and Cultural Sciences. http://www.academia.edu/36086927/

Total number of authors:
3

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



Peter Bengtsen, Max Liljefors & Moa Petersén (red.)

Bild och natur

TIO KONSTVETENSKAPLIGA BETRAKTELSER

LUND STUDIES IN ARTS AND CULTURAL SCIENCES 16

Ordet ”natur” sägs vara språkets mest mångtydiga begrepp. Det står för det vilda – skogarna, haven, bergen, djuren. Men det är också genomsyrat av mänsklig historia, en spegelbild av människans föreställningar om sig själv, sitt samhälle och världen utanför samhället.

I antologin *Bild och natur* visar tio konstvetare från Lunds universitet hur naturen har gestaltats i bilder genom historien. Från medeltida kyrkomåleri till nutidens datorspel och street art, från konstfotografi till genetiska diagram – i dessa mångtydiga och fascinerande bilder får naturen ett synligt ansikte, blir konkret. Bokens essäer tar sig an dessa olika naturbilder och visar att de samtidigt är mångfacetterade porträtt av oss själva.

LUND STUDIES IN ARTS AND CULTURAL SCIENCES
ISBN 978-91-983690-4-5
ISSN 2001-7529

BILD OCH NATUR

Bild och natur

Tio konstvetenskapliga betraktelser

Peter Bengtsen, Max Liljefors, Moa Petersén (red.)



LUND STUDIES IN ARTS AND CULTURAL SCIENCES 16

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences är en skriftserie för utgivning av monografier och antologier av hög vetenskaplig kvalitet i ämnen med anknytning till institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds Universitet. Beslut om utgivning fattas av en redaktionskommitté och alla texter har genomgått peer review.

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences kan beställas via Lunds Universitet:
www.ht.lu.se/en/serie/lsacs/

Tryckt med bidrag från Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen
och Elisabeth Rausings minnesfond

© Respektive författare, 2018
ISBN 978-91-983690-4-5

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 16
ISSN 2001-7529 (print), 2001-7510 (online)

Cover design Johan Laserna
Cover picture Jerry N. Uelsmann, *Untitled*, 1991
Printed in Sweden by Media-Tryck, Lund University, Lund 2018

Nordic Swan Ecolabel, 3041 0903

Innehållsförteckning

Inledning 7

1. Ordet och djuren
Max Liljefors 13

2. Small Woods Where I Met Myself
Moa Petersén 41

3. Migrant Seascapes
Lila Lee-Morrison 67

4. Entropi, materialitet och varaktighet i "efterdyningens fotografi"
Erika Larsson 89

5. Kreupel-Cripple
Ellen Suneson 107

6. Street art and the nature of the city
Peter Bengtsen 125

7. Natur, spel, landskap
Björn Fritz 139

8. Senmedeltida sakrala rum
Cecilia Hildeman Sjölin 163

9. Vart tog landskapet vägen?
Ludwig Qvarnström 193

10. "handlingar *genom* platser"
Måns Holst-Ekström 223

Inledning

Det har sagts att "natur" är språkets mest svårdefinierade ord. Den brittiske kulturforskaren Raymond Williams (1921–1988) pekar i essän "Ideas of Nature" (1980) på två grundbetydelser hos ordet.[1] I den första betyder naturen verklighetens egentliga väsen, vad saker innerst inne är. I den andra betydelsen är naturen de delar av den yttre världen som inte formats av människan. Tillsammans ger betydelserna begreppet en diffus och allomfattande innebörd: naturen är helt enkelt verkligheten i sin ursprungliga halt och skepnad, existensen som "sig själv".

Och ändå, tillägger marxisten Williams, är inget begrepp mer fyllt av mänsklig historia än "natur". Ordet är en ständigt skiftande spegelbild av människans idéer om sig själv och om de samhällen hon bygger. För Thomas Hobbes (1558–1679) var naturtillståndet ett allas krig mot alla, då han trodde att människan styrs av begären. För John Locke (1632–1704) innebar det samarbete och fred, eftersom han menade att människan naturligt leds av förnuftet. För de europeiska kolonisatörerna var naturen det vilda som skulle tämjas genom erövrings- och utrotningskampanjer mot befolkningarna på andra kontinenter. Med en paradoxal logik sågs också detta som "naturligt", en variant av det naturliga urvalet som Charles Darwin (1809–1882) beskrev i *Om arternas uppkomst* (1859). Och sedan romantiken har poeter besjungit naturen som själens tillflyktsort från det artificiella livet i den moderna staden och från förnuftets tyranni.

Det finns ett ord för sådana begrepp vars innebörd inte har någon egentlig avgränsning: de är *porösa*. Filosofen Lars Gustafsson (1936–2016) skriver, apropå ett annat poröst ord – "modernism" – att porösa begrepp

1 R. Williams, "Ideas of Nature", i *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso, 1980, ss. 66–85.

är "som en schweizerost: där finns hålrum inne i ostmassan, där vad som helst i praktiken skulle kunna gömma sig". Han tillägger, att porositet inte är en defekt utan en särskild egenskap hos vissa begrepp som vi skulle ha svårt att klara oss utan.[2] Natur är ett poröst begrepp som ofta får stå för företeelser som pekas ut som *motsatta* det mänskliga. Men i själva verket är naturen just människans exklusiva domän, skapad av hennes föreställningskraft. Där får hennes önskningar och farhågor gestalt, och många tankar kan tänkas och uttryckas endast där. Förstådd på detta vis kan naturen bara existera *med* människan.

Naturen kan ses som ett tanke- och känslorum med många dörrar. Kanske alla tankar, om man följer dem tillräckligt långt, någon gång måste leda in dit och korsas med varandra. Den rollen har begreppet i denna bok. Tio konsthistoriker har bidragit med essäer om kopplingen mellan *natur* och *bild*. Texterna handlar om medeltida kyrkomålningar, datorspel, konstfotografi, nyhetsbilder, street art, genetiska diagram och andra bilder som gör naturen *synlig* och därmed konkret. Innanför bokens pärmar möts dessa bilder och belyser varandra. Vad är då en bild? Ett sätt att se på bilden är som en gränsyta som människan reser mellan sig och sin omgivning. På denna yta projicerar hon sina tankar, känslor och erfarenheter. Men gränsytan åtskiljer inte bara utan är också genomsläpplig, en kontaktyta. Därför är varje bild av naturen också ett porträtt av det mänskliga, vilket texterna i boken visar på olika sätt.

Texterna

Bokens två första kapitel handlar om bilder som uttrycker idéer om naturen som en ordning eller ett system, där människans status inte är självklar. Texterna diskuterar hur människan placerar sig själv som bild- och språkskapande varelse innanför eller utanför naturen. I essän "Ordet och djuren" undersöker Max Liljefors tre schematiska bilder av djurriket från olika tidsepoker: en medeltida bokillumination av Adam som namnger djuren, ett träddiagram över djurens utveckling enligt Darwin och ett nu-

2 L. Gustafsson, "Freud och modernismens framväxt", i *Landskapets långsamma förändringar. Essäer om människor och idéer*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1992, ss. 32–33.

tida genetiskt diagram över djurens arvsmassa. Människans relation till djurriket tecknas olika i dessa bilder, men aldrig entydigt. I dem alla framträder vad Liljefors kallar en "dubbel blick på det mänskliga".

I nästa kapitel, "From Trunk to Rhizome", undersöker Moa Petersén vilken roll naturen spelar i den amerikanske fotografen Jerry Uelsmanns verk. Uelsmann bröt under 1960-talet upp från den då dominerande skolan *straight photography*, som med Anselm Adams som förgrundsgestalt hävdade att fotografens uppgift var att dokumentera verkligheten så objektivt som möjligt. Genom att istället "manipulera" bilden i den fotografiska processen kom Uelsmann att inspirera såväl en kommande generation fotografer som utvecklarna av bildprogrammet Photoshop. I sin text, som delvis är baserad på intervjuer med Uelsmann, visar Petersén att naturen inte bara är central i både Adams och Uelsmanns bildvärldar, utan också att deras motsatta syn på fotografens roll bottnar i olika synsätt på relationen människa–natur.

Därpå följer fyra texter om bilder där naturen utgör ett *politiskt* rum eller en fond mot vilken politiska skeenden ges eller fråntas innebörder. I kapitlet "Migrant Seascapes" analyserar Lila Lee-Morrison ett bildmotiv som blivit allt vanligare i vår tids nyhetsflöde, flyktingar i överfyllda båtar och flottar som försöker korsa Medelhavet. Ställd mot havets tomhet, menar Lee-Morrison, framträder människan berövad alla tecken på samhällelig tillhörighet, ett motiv hon tolkar utifrån Hobbes tankar om "naturtillståndet". Havet ger synlig form åt den politiska exkludering som drabbar flyktingen, en figur lika representativ för dagens geopolitiska (o)ordning som statsmedborgaren var för nationalstatens era. Lee-Morrison analyserar också två äldre förebilder till motivet: Theodore Gericaults berömda målning *Medusas flotte* (1818–19) och James Phillips teckning *The Brookes Slave Ship* (1788). En historisk linje löper mellan dessa bilder, där havet representerar inte bara elementens krafter utan också den utsatthet som består i att ha berövats statens och lagens beskydd.

I nästa kapitel, "Efterdyningens fotografi", undersöker Erika Larsson två fotoserier: *Memleket* (2006), av den turkiske konstnären Serkan Taycan, och *After Schengen* (2014), av den spanske konstnären Ignacio Evangelista. Båda utgör exempel på en tendens i nutida fotografi att dokumentera skeenden "för sent", när betydelsefulla händelser redan passerat och endast

deras materiella spår återstår. I Taycans foton från Anatolien, och i Evangelistas från övergivna gränsstationer i Europa, förekommer naturen i form av ett långsamt förfall, såsom flagnande färg, rostande metall och mossa som täcker väggarna. Genom naturens lågmälda men obevekliga entropiska processer bleknar den forna politiska innebörden hos dessa platser bort. Larsson ser i bilderna hur både politiska gränslinjer och gränsen mellan människa och natur suddas ut.

Därpå följer Ellen Sunesons essä "Kreupel-Cripple: sökande efter en sörjbar natur", en fallstudie av den belgiska konstnären Berlinde De Bruyckeres skulptur *Kreupelhout-Cripplewood* (2012–2013). Konstverket består av en stor liggande kropp, vars form påminner såväl om ett träd som ett djurs eller en människas sårade kropp, delvis inlindad i bandage. I sin tolkning av verket kombinerar Suneson det kristna Sankt Sebastian-motivet med queer-teori. Hon ser i skulpturen ett anrop efter empati för ickemänskliga livsformer vars öde är sammantvinnat med vårt eget på planeten. Den etisk-politiska dimensionen i De Bruyckeres verk består, menar Suneson, i huruvida vi förmår att svara på detta rop.

I nästa kapitel, "Street Art and the Nature of the City", undersöker Peter Bengtsen potentialen hos street art, osanktionerad konst i stadsrummet, att förändra vår medvetenhet om staden. Street art, menar Bengtsen, möter ofta betraktaren när denne inte är förberedd, till skillnad från konst på museer och gallerier där upplevelsen är förväntad och avskild från vardagen. Därigenom har street art andra förutsättningar att påverka oss. Bengtsens exempel är den spanske konstnären Isaac Cordal, som sedan 2006 skapat miniatyrinstallationer med små människofigurer utplacerade i stadsrummet. Genom att analysera figurernas storlek, placering och interaktion med andra element i staden visar Bengtsen hur konstverken ger en bild av staden som ett "biotiskt samhälle" som människan delar med andra arter.

De fyra följande kapitlen handlar om bilder som konstruerar naturen som rum, och den paradox som det innebär att naturen gestaltas enligt kulturbundna konventioner och regler. I essän "Natur, spel, landskap" granskar Björn Fritz landskapsrepresentationer i datorspelen *Super Mario World* och *Zelda*. Dessa digitala landskap, visar Fritz, har sina förebilder långt tillbaka i historien, såsom landskapsbeskrivningar av Plinius den äldre och

målningar av barockkonstnären Claude Lorrain. Med konventionerna följer också förväntningar på hur landskap bör se ut och hur vi betraktare bör förhålla oss till dem. Fritz analyserar dessa fenomen i detalj: förhållandet mellan blickens och kroppens rörelser, landskapet som grundval för en berättelses progression, dubbleringen av betraktarens/datorspelarens subjektivitet. Friheten som vi förknippar med landskapsgenren, menar Fritz, baseras på specifika regler för upprepning med en lång historia.

I nästa kapitel, "Senmedeltida sakrala rum – växtornamentik och betydelse", undersöker Cecilia Hildeman Sjölin det medeltida kyrkorummet och den växtornamentik som ofta återfinns i det senmedeltida kalkmåleriet. Sankt Petri kyrka i Malmö och Sankt Olofs kyrka i östra Skåne utgör essäns fallstudier, vilka jämförs med ett internationellt material. Hildeman Sjölin diskuterar hur växtornamentet är både ett dekorativt och betydelsebärande element. Det relaterar till arkitekturens rumslighet men uppbär också symboliska referenser till såväl Paradiset som det vilda. Utifrån ett betraktarperspektiv finner Hildeman Sjölin att växtornamentiken, till skillnad från målningar föreställande scener eller figurer, *inramar* kyrkorummet och dess brukare. Betraktaren står alltså inte framför ornamentiken som inför en tavla, utan omsluts av den och tar därigenom plats i det sakrala, frälsningshistoriska mikrokosmos som kyrkorummet bildar.

I nästa kapitel, "Vart tog landskapet vägen?", undersöker Ludwig Qvarnström hur landskapsmotivet förändras i svenskt monumentalmåleri under det tidiga 1900-talet. Genom analyser av muralmålningar av bland andra Georg Pauli och prins Eugen visar Qvarnström hur naturen gestaltas på nya sätt och får uppbära nya betydelser i brytningstiden mellan nationalromantik och modernism. Modernismens krav på ett måleri som framhäver bildens yta bröt mot nationalromantikens djupa bildrum, och konstnärer kom att pröva olika sätt att stilisera naturmotiven. Qvarnström studerar materialet från två håll: dels hur bildrummet reduceras till förmån för ornamentik, dels hur landskapets symbolik förskjuts från patriotism till demokrati och ibland till en privat, mystiskt präglad natur. Modernismen drev inte ut naturen ur muralmåleriet, menar Qvarnström, men förändrade dess gestaltning och innebörd.

I den avslutande essän "Handling genom platser" tar Måns Holst-Ekström avstamp i två offentliga konstverk av den nutida svenska landskaps-

arkitekten och konstnären Monika Gora. Analysen sker mot bakgrund av historiska park- och trädgårdsideal samt sextio- och sjuttiotalens *land art*. Holst-Ekström ser Goras två verk, varav ett är placerat i ett öppet, ruralt landskap och det andra i en tätbebyggd stadsmiljö, som undersökningar och ifrågasättanden av själva gränsen mellan natur och människa. Det handlar inte främst om abstrakta idealiseringar eftersom båda verken är platsspecifika och dessutom relationella. Verkens innebörder och möjligheter framträder först genom betraktarens interaktion med dem.

Antologin *Bild och natur* har gjorts möjlig genom generösa bidrag från Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen och Elisabeth Rausings minnesfond.

Referenser

Gustafsson, L., "Freud och modernismens framväxt", i *Landskapets långsamma förändringar. Essäer om människor och idéer*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1992, ss. 29–47.

Williams, R., "Ideas of Nature", i *Problems in Materialism and Culture*, London, Verso, 1980, ss. 66–85.

1. Ordet och djuren

En dubbel blick på det mänskliga

Max Liljefors

Knowledge is both a collection and a labyrinth.

Barbara Maria Stafford[1]

Jag ska jämföra tre bilder av människan och hennes plats i djurriket. Den första bilden är en illumination ur ett medeltida bestiarium som föreställer Adams namngivande av djuren som beskrivs i Första Moseboken. Den andra bilden är ett träddiagram över djurarternas utveckling enligt Darwins teori om det naturliga urvalet, som han framlade i sitt banbrytande verk *Om arternas uppkomst* 1859. Den tredje är ett cirkeldiagram från vår egen tid över arvsmassan hos fyra djurarter varav en är människan. Varje bild gestaltar djurriket som ett system i vilket arterna står i ordnade relationer till varandra. Därmed uttrycker de en anmärkningsvärd ambition, viljan att se *en* ordnande princip bakom livets myller av organismer.

Bilderna tecknar människans förhållande till djuren på olika sätt. Betraktade som nedslag i ett långt historiskt förlopp vittnar de om en förvandlad syn på människans ställning i och gentemot djurriket. Det är en process under vilken vetenskapens auktoritet att beskriva människan blir större. Synen förändras från en tydlig gränsdragning mellan människa och djur, till evolutionära förgreningar genom vilka nya arter uppstår ur de

1 B.M. Stafford, *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999, s. 11.

existerande, till en syn på arterna som blott variationer av ett och samma genetiska grundmaterial. Gräns, förgrening och variation – de orden beskriver de olika relationer som bilderna tecknar mellan mänskligt och animaliskt liv.

Men samtidigt kommer till uttryck i bilderna vad jag kallar *en dubbel blick på det mänskliga*. Låt mig beskriva vad jag menar med hjälp av en anekdot. För många år sedan fann jag i en bok, vars författare och titel idag undflyr mig, ett påstående som fastnade i minnet: en kubikcentimeter luft innehåller fler "luftmolekyler" än det sammanlagda antal ord som mänskligheten yttrat under sin existens på Jorden. Boken hade ett kristet miljöbudskap och ville dämpa människans hybris gentemot skapelsen. Människans verk är futtigt bredvid naturens, var budskapet. Jag förstod att utsagan kanske är omöjlig att verifiera i matematisk mening. (Jag vet inte med vilken precision man kan räkna luftmolekyler eller de ord mänskligheten yttrat.) Men jag anade att jag en dag kunde få nytta av detta påstående. (Det ögonblicket har kommit nu.) Poängen är inte om utsagan är korrekt utan dess retoriska effekt. Den är att naturen är mer storslagen än allt människan skapar. Nästan genast uppstod emellertid i mitt huvud en annan bild som ställer den första på ända. Det enda lilla ordet *luft* omfattar hela atmosfären, alla luftmolekyler som någonsin funnits och kommer att finnas. Med den tanken träder människans storhet fram, hennes unika förmåga att skapa en språklig-historisk värld av betydelser och mening, en värld som överskrider det materiella. För att tala med filosofen Martin Heidegger (1899–1976): Eftersom blott människan besitter *ordet* är hon, ensam bland alla varelser, *weltbildende*, världsbildande.[2] Sida vid sida fångar dessa två bilder den motsägelsefullhet jag syftar på med frasen *en dubbel blick på det mänskliga*. Människans meningsskapande är bara luft, ändå vilar planetens lufthav i ett enda människoskapat ord.

Innan vi börjar vill jag säga ett ord om mitt urval av bilder. Konsthistoriker brukar fördjupa sig i historiska perioder och det finns en stark medvetenhet i vår disciplin om att bilder bör förstås utifrån sitt historiska sammanhang. Sålunda blir vi specialister på medeltiden, renässansen, mo-

2 M. Heidegger, *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944*. Band 29/30 *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, s. 263.

dernismen eller någon annan period. Men det finns en annan infallsvinkel. Konsthistorikern Dan Karlholm har påpekat att alla konstverk som existerar idag är samtida med oss oavsett när de är framställda. Han menar att äldre konstverk när som helst kan *aktualiseras* – dras in i nuets intressesfär utifrån nuets bevekelsegrunder – och därigenom bli lika samtida som (eller mer samtida än) ett verk som skapats idag.[3]

Min essä utgår från det synsättet. I det ligger också att ett konstverks innebörd inte begränsas till vad människor såg i det när det skapades (i den mån vi kan veta det) utan att verket förblir öppet för nya tolkningar. Frågan är då, hur fritt eller subjektivt får en konsthistoriker tolka bilder från svunna epoker? Eller bättre formulerat med avseende på denna essä: Kan bilder från skilda perioder ställas i dialog med varandra idag? Frågan kan knappast få ett entydigt svar, men den kan genomlysas från olika håll. Jag är inspirerad av konsthistorikern Barbara Maria Stafford som framhåller *visuella analogier* som en metod att frammana sammanhang mellan bilder som vid första anblicken inte verkar ha med varandra att göra.[4] Det handlar, som jag förstår Stafford, om att se associationer mellan disparata företeelser och att ur fenomenens myller utvinna samstämmigheter som bygger överordnade sammanhang och sammansatta helheter. Stafford riktar en känga mot postmodernismen och dess vurm för fragmentisering och skillnad, vilken hon säger trubbar av vår förmåga att tänka analogiskt.[5]

---

3 D. Karlholm, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm, Axl Books, 2014, ss. 260–300. Se även en problematisering av samtidskonstbegreppet i J-G. Sjölin, *Studier till bildens och konstens historia. En forskningsteoretisk introduktion*, Lund, Edition Arcana, 2007, ss. 272–278.

4 Stafford, *Visual Analogy*, s. 61.

5 Staffords kritik mot postmodernismen är inte helt rättvis eftersom flera postmoderna tänkare betonar subjektiva kombinationer i sina tolkningar. Ett exempel är den "diffraktiva" läsart som Donna Haraway och senare Karen Barad och Iris van der Tuin har utvecklat, där texter läses med och mot varandra för att synliggöra mönster som annars inte skulle framträda i dem. Haraway har lånat termen diffraktion från optiken, för att beteckna ett betraktelsesätt som genererar "mönster av skillnader". Se D. Haraway, *Modest_Witness@ Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_ OncoMouseTM*, London och New York, Routledge, 1997, ss. 34, 268; K. Barad, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham och London, Duke University Press, 2007; I. Van der Tuin, "'A different starting point, a different metaphysics': reading Bergson and Barad diffractively", *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 26, nr. 1, 2011, ss. 22–42.

Hon framhåller att förmågan att se analoga relationer inte är historisk utan evolutionär och kognitiv-biologisk, *wired-in.* Det är så medvetandet och hjärnan väver samman qualia, subjektiva förnimmelser, till en sammanhängande och kommunicerbar värld. I följande rader beskriver Stafford den analogiska metoden som en konstart som *skapar* de överensstämmelser den finner:

> We should imagine analogy, then, as a participatory performance, a ballet of centripetal and centrifugal forces lifting gobbets of sameness from one level or sphere to another. Analogy correlates originality with continuity, what comes after with what went before, ensuing parts with evolving wholes. This transport of predicates involves a mutual sharing in, or partaking of, certain determinable quantitative and qualitative attributes through a mediating image.[6]

I den sista meningen tillskriver Stafford *bilden* en särskild relation med analogin. Det är i bilden, som alltid utgör en sammansatt helhet, som analogins sambandsskapande process förverkligas, menar Stafford. Hon poängterar länken mellan bild och tänkande, de intuitiva sätt på vilka vi helt enkelt tänker genom att visualisera.[7] Från schimpans till människa, fortsätter hon, har tänkandet utvecklats genom analogins förmåga att se likheter och ur dem skapa kategorier.

Staffords resonemang inspirerar mig av två skäl. Dels ger hon ett bildfilosofiskt fundament för det slags intellektuella operation jag försöker mig på i denna essä, dels utgör de bilder jag skriver om just exempel på analogiska kunskapsprocesser i Staffords mening. Sina historiska olikheter till trots gestaltar de alla en djurrikets ordning på basis av kategorier – eller snarare, hierarkier av kategorier som är inkapslade i varandra – vilka ytterst vilar på att människan kunnat se korrespondenser mellan separata och olikartade organismer. Det är en process som både är intellektuell och visuell.

6 Stafford, *Visual Analogy*, s. 9.
7 Stafford, s. 61.



Figur 1.1: Adam namnger djuren. Folio 5 recto, Aberdeen-bestiariet (Aberdeen University Library MS 24), c. 1200. Digitalt faksimil finns på https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ © University of Aberdeen.

Adams gränsdragningar

Figur 1.1 visar en bokillumination som återfinns på sidan f5r[8] i det medeltida engelska Aberdeen-bestiariet från runt år 1200.[9] Illuminationens motiv är Adams namngivande av djuren som beskrivs i Genesis 2:19–20:

> Så formade Herren Gud av jord alla markens djur och alla himlens fåglar och förde fram dem till mannen för att se vad han skulle kalla dem. Varje levande varelse fick det namn som mannen gav den. Mannen gav namn åt all boskap, alla himlens fåglar och alla vilda djur.

Adam sitter på en tron och skänker djuren deras namn med en talargest som liknar Kristus välsignande gest men också den gest med vilken Herren skapar djuren, en scen som avbildas i en annan illumination (f2v). Man kan säga att vi här ser människan delaktig i formandet av världens ordning genom ordet som Herren givit henne, makten att namnge.

Ett bestiarium är en encyklopedi över djurriket, en genre med anor från antiken. Det första kända bestiariet är det grekiska *Physiologus*, ett anonymt verk daterat till 200-talet e.Kr., sammanställt från källor som Aristoteles, Herodotus, Plinius d.ä., med flera. Under medeltiden representerade bestiariet en kristen världsbild, där skapelsen sågs som en manifestation av Guds ord och varje fenomen som uttryck för Hans avsikt. Från slutet av 1100-talet inleds bestiarier ofta med en skildring av skapelseberättelsen.[10] I Aberdeen-bestiariet sker detta i fem illuminationer på de tre

8 F5r = *folio* 5 *recto*. *Folio* betecknar bokbladet, och *recto* och *verso* dess höger- respektive vänstersida i ett uppslag. F5r betyder alltså den sidan av femte bladet som utgör högersidan i ett uppslag.

9 Aberdeen-bestiariet, som en gång ägdes av Henry VIII, tillhör idag universitetsbiblioteket i Aberdeen, som på sin webbplats publicerat ett högupplöst digitalt faksimil av manuskriptet. Se https://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti, (hämtad 1 december 2017).

Se även I. Beavan, M. Arnott och C. McLaren, "The Nature of the Beast: Or the Aberdeen Bestiary on the World Wide Web", *Library Hi Tech*, vol. 15, nr. 3/4, 1997; och I. Beavan, M. Amott och C. Mclaren, "Text and Illustration: The Digitisation of a Medieval Manuscript", *Computers and the Humanities*, vol. 31, nr. 1, 1997, ss. 61–71.

10 D. Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, s. 172.

första uppslagen, varav den femte visar Gud som skapar Adam och Eva. Därpå följer två tomma sidor och sedan en illumination med Kristus på tronen. Denna bestiariets första del, som spänner från f1r till f4v, skildrar alltså hur Gud skapar världen, djuren och människan genom sitt Ord, och avslutas med bilden av Kristus, det levande Ordet som blev kött. Därefter följer Adams namngivande av djuren placerat mellan skapelseakten och den redogörelse av olika djur som utgör bestiariets huvuddel. Detta upplägg är inte helt vanligt då namngivandet i många bestiarier är placerat i mitten. I Aberdeen-bestiariet blir motivet en övergång och förbindelselänk mellan den gudomliga och den jordiska sfären.

Aberdeen-manuskriptets illumination utmärker sig också på ett annat sätt. Motivet är i högre grad strukturerat som ett diagram än hos jämförbara bestiarier. Djuren som strömmar till Adam är indelade i åtta kassetter medan Adam sitter i en nionde kassett, den största. I motsvarande illumination i Ashmole-bestiariet (f9r), vars stil och disposition är lika Aberdeenmanuskriptets, är djuren indelade i endast fyra kassetter och Adam placerad i en femte.[11] I Northhumberland-bestiariet (f5v) vimlar djuren om varandra i ett och samma bildfält och endast Adam, flankerad av två krönta kvinnogestalter, är placerad i en separat ram. I samtliga nämnda bestiarier visas Adams särställning genom att han upptar ett eget bildfält och är åtskild från djuren. Aberdeen-illuminationens tydligare gruppering av djuren belyser dock en aspekt av Adams särställning som inte syns i de andra bestiarierna. Denna aspekt är att Adam är utgångspunkten inte bara för namngivandet utan också för kategoriseringen av djuren i grupper.

På f5v, den motsatta sidan av illuminationens blad, finns en tjugonio rader lång text som förklarar scenens innebörd. Texten härstammar inte från Genesis utan från biskop Isidorus av Sevillas (560–636) stora encyklopedi *Etymologiae,* sammanställd under sexhundratalets första decennier.[12] Den tolfte boken i *Etymologiae* har rubriken *De Animalibus* ("Djuren") och samlar sin tids vetande om djurriket samlat från antika och bibliska källor.

11 För en sammanfattning av diskussioner om släktskapet mellan Aberdeen och Ashmole, se J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven och London, Yale University Press, 1992, s. 105.

12 Barney, Stephen A., Lewis, W. J., Beach, J. A. och Berghof, Oliver (red.), *The Etymologies of Isidore of Sevilla*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Språkvetaren Mercedes Salvador-Bello har i Isidorus encyklopedi funnit ett tredelat klassificeringssystem vars kriterier hon härleder till Plinius den äldres *Historia Naturalis* samt dietreglerna i Leviticus och Deuteronomium.[13] Den översta nivån i detta system utgörs, enligt Salvador-Bello, av uppdelningen i landlevande, vattenlevande och luftlevande djur. På den andra nivån skiljs det mellan djur som är till nytta för människan och de som angriper människan eller andra djur. Det tredje kriteriet är djurens storlek. Isidorus beskriver de större djuren före de mindre.

I Aberdeen-bestiariets illumination av namngivandet återges inte Isidorus första klassificeringsnivå eftersom enbart landlevande djur avbildas. Det tredje kriteriet, djurens storlek, följs i viss mån då de mindre djuren är samlade i de nedre kassetterna. Den viktigaste uppdelningen är dock mellan nyttiga och farliga djur. Det högra översta facket rymmer de stora rovdjuren: lejonet, leoparden och pantern. Isidorus beskriver rovdjuren i andra sektionen i *De Animalibus*, vilken återfinns i reviderad form på f7r i Aberdeen-bestiariet där den egentliga genomgången av djuren inleds. Där heter det om rovdjuren:

> De kallas rovdjur [*bestia*] på grund av den våldsamhet med vilken de attackerar. De kallas vilda [*ferus*] därför att de är fria och drivs [*ferre*] av sina begär.

I kassetten under rovdjuren ryms vissa viltlevande djur och tamdjur tillsammans i form av en hind, en hjort och två hästar. I den vidhängande texten på f5v sägs det om viltlevande djur som hjortar och vildåsnor:

> Trots att de liknar boskap […] står de inte i människans tjänst. De är emellertid inte rovdjur, som lejonen; eller drag- och lastdjur, som tjänar människans behov.

13 M. Salvador-Bello, "Clean and Unclean Animals: Isidore's Book XII from the Etymologiae and the Structure of Eusebius's Zoological Riddles", *English Studies*, vol. 93, nr. 5, 2012, ss. 572–582.

Viltlevande klöv- och hovdjur har alltså en något tvetydig status eftersom de inte är tamdjur men likväl inte är farliga för människan. De kan dessutom tjäna som bytesdjur och ätas, en egenskap de delar med boskap som föds upp för slakt. Hästar finns i sin tur i både tämjt och viltlevande tillstånd och deras livliga temperament kommenteras hos Isidorus (XII.i.43) och i bestiariet (f22r–f23v).

I den följande kassetten ses en tjur, en oxe, en get och ett får. Dessa är exempel på tamboskap som föds upp av människan och därmed helt och hållet står i hennes tjänst. I de fem understa kassetterna avbildas mindre djur. Till vänster direkt under Adam delar en hund och en get på en kassett. Under dem finns en hare och två katter. Till höger om dessa finns två mindre fack varav det övre rymmer ett får och det nedre en hund. I den nedersta kassetten längst till höger syns två svin. Att hunden delar ram med geten och katten med haren avviker i viss mån från Isidorus uppdelning i vilda och nyttiga arter. Isidorus sorterar nämligen hunden och katten bland rovdjuren, *bestiis*, och geten och haren bland boskapsdjuren, *pecoribus*. Dock ger han exempel på nyttan som hund och katt utför och kanske har konstnären därför ansett att de bör placeras bland tamdjuren.

För att sammanfatta: I Aberdeen-illuminationen gestaltas människans överhöghet gentemot djurriket inte bara i bilden av Adam på tronen. Djuren bär själva vittnesbörd om att Adam är satt att råda över dem (1 Mos 1:26) genom att de strömmar till honom i grupper bestämda av den nytta de skänker eller fara de utgör för honom. Sålunda skänker Adam inte bara de enskilda arterna deras namn utan han är även referenspunkten för djurrikets ordning.

Enligt den kristna kosmogonin är världen frambragt av Guds skapande Ord. "Gud sade", är den återkommande frasen i Genesis som förklarar hur Gud skapade världen. "Gud sade, 'Ljus, bli till!', och ljuset blev till" (1 Mos 1:3). Adams namngivande, som sker på hebreiska, det universella språket före syndafloden, är en avglans av Herrens skaparkraft. De namn Adam skänker åt djuren är inte bara konventionella beteckningar, de uttrycker Skaparens avsikt med dem. Detta återspeglas i den etymologiska princip som genomsyrar Isidorus encyklopedi och bestiariets texter. Ordens ursprung förklarar inte bara deras betydelser utan avslöjar också karaktären hos de ting eller väsen som orden betecknar. Bestiariet berättar att djuren



Figur 1.2: Herren skapar de landlevande djuren. Folio 2 verso, Aberdeen-bestiariet (Aberdeen University Library MS 24), c. 1200. Digitalt faksimil finns på https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ © University of Aberdeen.



Figur 1.3: Isidorus. Folio 81 recto, Aberdeen-bestiariet (Aberdeen University Library MS 24), c. 1200. Digitalt faksimil finns på https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ © University of Aberdeen.

kallas *animalia* eller *animantia* därför att de ingjutits med livets andedräkt. Vidare härleds *pecus*, uppfödda boskapsdjur, från ordet *pascendum*, "betande". Bland dessa särskiljs *pecudes*, slaktdjur, vilket härleds från *pecu-edes*, "boskap för att ätas". *Iumenta*, drag- och lastdjur, härlett från *iuvent*, "hjälper", skiljs från *armenta*, vilka är lastdjur som tjänar i krig eller djur som själva är beväpnade med horn, härlett från *arnum*, "vapen" (f5v). Om björnens namn, *ursus*, berättas att det stammar dels från *ore*, mun, dels från *orsus*, begynnelse. Björnhonan troddes nämligen föda fram ett ofärdigt foster och sedan forma det med sin mun genom att slicka det. (f15r, efter *Etymologiae* XII.ii.22.) Denna etymologiska princip för ordens innebörder löper genom hela bestiariet.

Adams namngivande är alltså en reflektion av Guds skapelseakt. Detta

blir än mer klart om vi blickar bortom den enskilda bilden och beaktar dess placering i bestiariet som helhet. Då blir det tydligt – i bokens djupled så att säga – att Guds Ord genljuder i Adams namngivande och även i Isidorus *Etymologiae*, som utgör förlagan för bestiariets texter. Det har redan nämnts att Adams talargest påminner om Herrens i de illuminationer där Han skapar fåglarna, fiskarna, de landlevande djuren samt Adam och Eva (f2r, f2v och f3r) (Figur 1.2). Ytterligare en återklang av Ordets kraft, men så att säga på en lägre nivå, finner vi längre fram i bestiariet, på f80v, där en tjugotre sidor lång utläggning om människan inleds. Detta parti är rubricerat *Ysidorus de natura hominis*, "Isidorus om människans natur". Förutom initialer ingår endast en illumination i denna del av bestiariet, på sidan f81r. Det är en bild av Isidorus som i en bok nedtecknar just orden, *Ysidorus de natura hominis*. (Figur 1.3) Att Isidorus ägnas en egen illumination vittnar om hans anseende som kristen lärd. I Dantes *Divina Commedia* som trycktes 1472, samma år som *Etymologiae*, vistas Isidorus i Paradisets fjärde krets, solens, där de visa själar bor som i sin livstid upplyste jorden. Hans anseende lever kvar. År 1997 utsåg katolska kyrkan Isidorus till skyddshelgon över datorer och Internet. I bestiariet sitter Isidorus vid sin skrivpulpet inte olikt hur Adam sitter på sin tron. I anslutning till bilden ges två etymologiska bestämningar av människans namn. Den ena, från latinet, pekar mot hennes kropps jordiska ursprung, och den andra, från grekiskan, mot hennes själs ursprung:

> Människan, *homo*, kallas så därför att han är gjord från jord, *humus*, som det står i Genesis: "då formade Herren Gud människan av jord från marken" (2:7). […] Det grekiska ordet för människa är *antropos* [*anthropos*], därför att hon tittar uppåt, höjd från marken för att begrunda sin skapare. […] Stående upprätt, blickar hon mot himlen i sökandet efter Gud; hon vänder sig inte mot marken, såsom djuren som formats av naturen och lydnad till lusten att böja sitt huvud.[14]

Människan har alltså ett dubbelt väsen, en inneboende dualitet. Liksom djuren är hon skapad och tillhör därför jorden. Men hennes själ blickar

14 Aberdeen-bestiariet, F81r; baserat på *Etymologiae* XI.i 4–5

uppåt mot sitt ursprung vilket också är källan som ger Adams namngivande och i förlängningen allt mänskligt meningsskapande dess auktoritet. Därmed faller en dubbel blick på det mänskliga. Å ena sidan ser Adam på världen och ordnar den enligt sitt perspektiv. Djurens gruppering är ett slags diagram över en antropocentrisk klassificering där Adam själv är referenspunkten. Men i bestiariets djupled genljuder också resonansen mellan Guds, Adams och Isidorus ord. De tecken med vilka människan förklarar världen återspeglar den ursprungliga kraft som frambragte den. Adams namngivande och även Isidorus etymologier drar ytterst sin kraft från världens skapelse. (Inget är väl mer avlägset från bilden jag stötte på i den kristna miljöboken av människans ord som blott luft.) Denna transparens mellan det gudomliga och det mänskliga låter Adam se världen såsom Gud avsett den. Hans blick är förstås på alla sätt oändligt underlägsen Herrens, men den är orienterad i samma riktning och därför omsluten, genomlyst av den.

Evolutionens förgreningar

Det skiljer mer än sex århundraden mellan Charles Darwins (1809–1882) banbrytande verk *Om arternas uppkomst* (1859) och Aberdeen-bestiariet. Mellan dem ligger avgörande vetenskapliga landvinningar som i grunden förändrade människans förståelse av sin plats i världen. Bestiariet speglar en förmodern kristen kosmologi medan Darwins utvecklingslära bidrog till att forma den moderna världsbilden och i synnerhet synen på människans ställning i djurriket. Figur 1.4 visar ett fylogenetiskt träddiagram över djurarternas utveckling enligt Darwins utvecklingslära. Från uppkomsten av de första protocellerna breder djurens utvecklingshistoria ut sig som en solfjäder. Högst uppe till vänster ses människan som den senast utvecklade arten blicka ut över djurens och sitt eget evolutionära förflutna.

Diagrammet är en pedagogisk plansch framställd 2007 av evolutionsbiologerna Manfred Grasshoff, Michael Gudo och Tareq Syed samt illustratören Antje Siebel-Stelzner. Den förekommer fritt tillgänglig i digital form i flera versioner, bland annat på Wikipedia. Sannolikt hör den till de illustrationer av utvecklingsläran som flest personer möter idag. Det har naturligtvis producerats otaliga evolutionära träddiagram sedan Darwin.



Figur 1.4: Träddiagram över djurens utveckling. Manfred Grasshoff, Michael Gudo, Tareq Syed [CC BY-SA 3.0 de (http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/deed.en)], via Wikimedia Commons.

Jag har valt detta exempel på grund av en specifik detalj: bilden av människan, som liksom Adam i bestiariet blickar ut över djurriket. Som enda art avbildas människan här med båda könen; det är i själva verket Adam och Eva som står där – Eva med kunskapens frukt i handen, en blinkning till Aberdeen-bestiariets svunna världsbild. Men människan sitter inte längre på en tron. Hon är naken, i motsats till namngivandet där Adam är klädd trots att det sker före syndafallet.[15] Nakenheten symboliserar ett annat slags fall, människans fall ned till djuren, ned i evolutionens flod av passerande livsformer. Människan bestämmer inte längre djurrikets ordning. Arternas placering på evolutionens träd har inget att göra med deras nytta för människan utan bestäms av det naturliga urvalets blinda process och slumpmässiga mutationer.

Trädet används ofta som visuell modell för att gestalta evolutionen. Darwin framställde själv nio kända träddiagram. Endast ett publicerades i *Om arternas uppkomst*, de övriga är skisser i hans anteckningsböcker. Trädet som modell för livets ordning är dock betydligt äldre än utvecklingsläran. Biologen J. David Archibald spårar dess ursprung ända till antikens akantusornament.[16] Dess idémässiga rötter finns i tanken om en *scala naturae*, en varats stege som går från det enkla till det högtstående. Den viktigaste källan är den nyplatonske filosofen Porphyrios (c. 234–c. 305) skrift *Isagoge*, en introduktion till Aristoteles (384–322 f.Kr.) kategorilära. I Aristoteles system definieras saker genom att specifika egenskaper, *differentia specifica*, läggs till en nivå av relativ abstraktion, *genus*, som därigenom delas i underklasser, *species*. Aristoteles använder denna metod i *Historia animalium* (c. 350 f.Kr) för att dela in organismerna i grupper, från livlösa ting till olika slags växter och djur och slutligen människan. Några illustrationer från Aristoteles eller Porphyrios skrifter har inte överlevt. Vid universiteten under medeltiden lästes emellertid Boethius (c.480–524) latinska översättning av *Isagoge* som då illustrerades med en form av träddiagram som alltjämt kallas *Arbor Porphyriana*, "Porphyrios träd".

15 Adam avbildas naken vid namngivandet i ett fåtal bestiarier. W. George och B. Yapp, *The Naming of the Beasts. Natural history in the medieval bestiary*, London, Duckworth, 1991, s. 37.

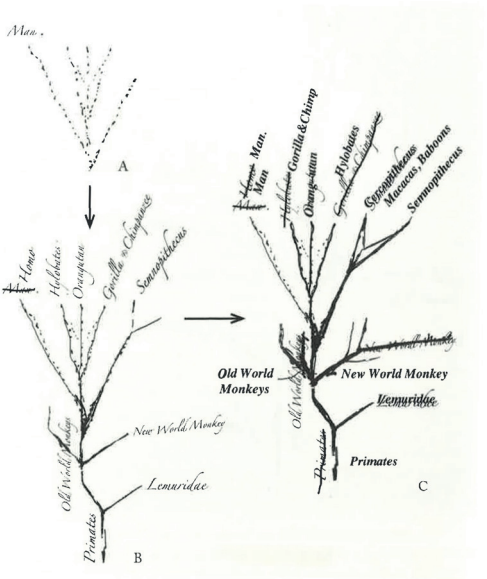
16 J.D. Archibald, *Aristotle's ladder, Darwin's tree: the evolution of visual metaphors for biological order*, Columbia University Press, 2014, kap. 2, ss. 22–52, passim.

Under kristendomen kom *scala naturae* att överskrida det jordiska och omfattade även det gudomligas sfär. Evolutionsfilosofen Nathalie Gontier menar att syntesen mellan Aristoteles och den kristna skolastiken underlättades av att trädet i kristendomen redan var en kunskapssymbol, exempelvis som kunskapens träd eller Jesse stamträd.[17] Vad som skiljer de förmoderna trädmodellerna från evolutionsläran är att de förra betraktar arterna som statiska och oföränderliga. Det första träddiagrammet som räknar med att arterna förändras över tid publicerades 1809 av den franske biologen Jean-Baptiste de Lamarck (1744–1829) i hans verk *Philosophie zoologique*. Lamarck tänkte sig dock förmodligen att arterna utvecklades spontant och i isolering från varandra.[18] Det var Darwin, parallellt med den mindre uppmärksammade Alfred Russell Wallace (1823–1913), som formulerade teorin att arter utvecklas från gemensamma förfäder på grund av det naturliga urvalet.

Det är välbekant att evolutionsteorin utmanade kyrkan. Människan sades nu härstamma från aporna, inte vara skapad direkt av Gud. Men Darwins teori var bara en av flera vetenskapliga upptäckter sedan Aberdeenbestiariets tid som bidragit till att detronisera människan. Vi ser de viktigaste avbildade i planschen i Figur 1.4. Högst upp tronar solen, den yttersta källan till liv på planeten. Jorden roterar kring solen, ett motiv otänkbart innan Kopernikus (1473–1543) utmanat föreställningen att människans värld utgjorde universums centrum. Nedanför solen skildras hur Jorden bildas för fyra och en halv miljard år sedan och hur atmosfären och havet uppstår. Den bilden vore omöjlig utan insikten som växte fram under 1700- och 1800-talen om planetens verkliga ålder, det som kallas geologisk djuptid. Den kristna världsbilden hade dittills räknat tidens längd till sextusen år, från skapelsen till yttersta domen. Djuptiden förändrade perspektivet drastiskt. Människan var inte längre jämngammal med världen utan en senkommen gäst på en planet som funnits till ofattbart länge före hennes ankomst. Hon tvingas nu föreställa sig världen existerande utan henne själv, avklädd mänskliga innebörder, osedd av en mänsklig blick. Evolutionsteorin var nästa steg i denna detronisering av Adam. Från

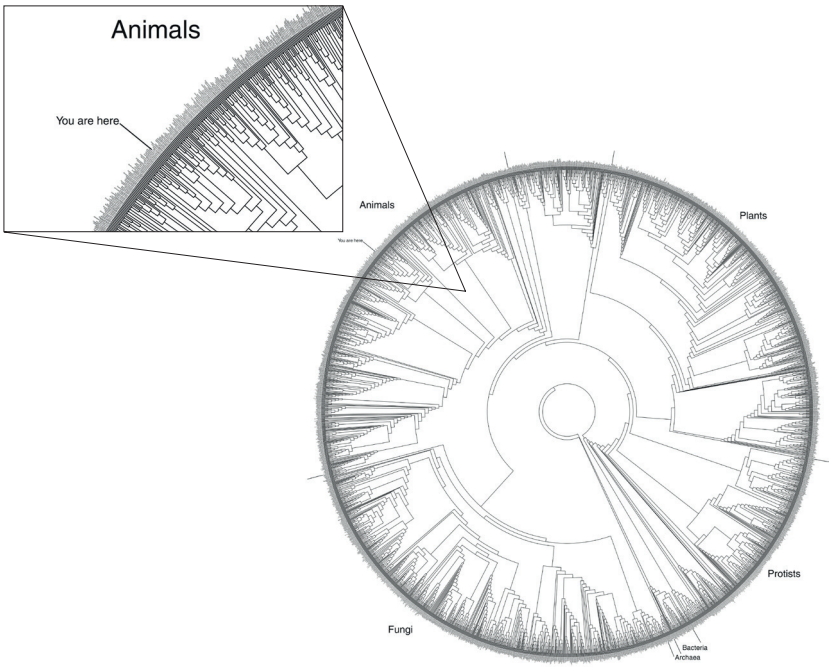
17 N. Gontier, "Depicting the Tree of Life: The Philosophical and Historical Roots of Evolutionary Tree Diagrams", *Evolution: Education and Outreach*, vol. 4, nr. 3, 2011, ss. 523, 525

18 Archibald, *Aristotle's ladder*, s. 66.



Figur 1.5: T.v. Ett fylogenetiskt träddiagram ritat av Darwin 1868. Ej publicerat. (Cambridge University Library MS.DAR.80.B91r). T.h. En förtydligande rekonstruktion av Darwins diagram, utförd av J. David Archibald. Ur J. David Archibald, *Aristotle's ladder, Darwin's tree. The evolution of visual metaphors for biological order*. New York: Columbia University Press, 2014, s. 109–110.

protocellerna som bildas under planetens första miljard år försvinner två av det organiska livets stora grenar ut åt höger: bakterier (*Bacteria*) och arkéer (*Archaea*). Den tredje grenen, eukaryoterna (*Eukaryota*) – organismer vars celler har en kärna innesluten av ett membran och som omfattar alla komplexa livsformer – utvecklas för två miljarder år sedan. Bland eukaryoterna försvinner också ut åt höger de tre rikena växter (*Plantae*), svampar (*Fungi*) och protister (*Protista*). (Den sistnämnda samlar eukaryoter som inte tillhör de övriga rikena men de behöver inte vara släkt med varandra, en "papperskorgstaxon"). Merparten av diagrammet utgörs av djurriket som breder ut sig i hierarkiska förgreningar: stammar, klasser, ordningar, familjer, släkten och arter. Däggdjuren (*Mammalia*) representeras av två arter, stenbocken och människan. Ur evolutionärt perspektiv är skillnaden mellan dem liten.



Figur 1.6: Fylogenetiskt diagram med cirka 3000 arter, baserat på analys av rRNA. David M. Hillis, Derrick Zwickl, and Robin Gutell, University of Texas.

Evolutionsteorin postulerar inte någon inneboende riktning i utvecklingen. Evolutionen går inte "framåt" eller "uppåt" utan evolutionära skott skjuter ut åt alla håll. Ändå antyder trädformen en växtriktning uppåt och arterna på trädets högsta grenar uppfattas gärna som "bättre" eller "mer" utvecklade. Darwin framställde två träddiagram som inkluderar människan. Figur 1.5 visar det mest kända, från 1868, tillsammans med en förtydligande rekonstruktion utförd av Archibald. Trädet visar relationerna mellan primater, med människan placerad överst till vänster. Som Archibald påpekar är människan korrekt grupperad med de övriga svanslösa primaterna – gorilla, schimpans och orangutang – men Darwin visste inte att schimpans och människa har en gemensam anfader som andra apor inte delar.[19]

19 Archibald, *Aristotle's ladder*, s. 112.

Diagrammet verkar inte tillskriva människan någon exklusiv status. Efter Darwin har dock många evolutionsträd framställts som porträtterar människan som evolutionens höjdpunkt. Planschen i Figur 1.4 med människan placerad högst upp hör i viss mån till dessa. Vänd bilden upp och ned och intrycket blir ett annat. Då hamnar människan längst ned som en frukt på en av trädets understa grenar med det övriga djurriket ovanför sig. Jämför med Figur 1.6, ett icke-hierarkiskt evolutionsdiagram med runt tretusen arter, framställt av biologerna David M. Hillis, Derrick Zwickl och Robin Gutell vid University of Texas. En skylt med texten "Du är här" krävs för att hitta människans plats.

Skillnaderna mellan dessa visualiseringar av evolutionen pekar på en ambivalens i synen på människan inom ramen för det vetenskapliga förhållningssättet. Här finns en dubbel blick på det mänskliga, men den är annorlunda än den vi fann i Aberdeen-bestiariet. Evolutionsdiagrammet betecknar förstås inte en gudsblick i medeltida bemärkelse – tvärtom! – men det representerar likväl en idealiserad observationspunkt, vetenskapen som summan av all tillgänglig kunskap. Den tyske kulturteoretikern Hannah Arendt (1906–1975) hävdar att en ambivalens eller motsägelsefullhet häftar vid den objektiva betraktarposition som vetenskapen strävar mot. I essän "The Conquest of Space and the Stature of Man" (1963) benämner Arendt denna position "den arkimediska punkten" och beskriver den som en punkt utanför Jorden från vilken planeten själv kan rubbas.[20] Arendt hade rymdkapplöpningen i åtanke men i essän gör hon också klart att den arkimediska punkten inte handlar om någon plats ute i rymden utan om ett perspektiv, ett synsätt. Vetenskapens blick betraktar verkligheten lika mycket genom mikroskopet som teleskopet. Att "rubba planeten" betyder, för Arendt, att erövra en observationspunkt bortom det mänskliga:

> To understand physical reality seems to demand […] a radical elimination of all anthropomorphic elements and principles, as they arise either from the world given to the five human senses or from the categories inherent in the human mind.[21]

20 H. Arendt, "The Conquest of Space and the Stature of Man", i H. Arendt, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, Penguin Books, 2006 (1963), s. 272.

21 Arendt, "The Conquest of Space and the Stature of Man", s. 260.

Arendt fortsätter med att beskriva vad människan ser när hon observerar världen och sig själv från den arkimediska punkten:

> If we look down from this point upon what is going on on earth and upon the various activities of men, that is, if we apply the Archimedean point to ourselves, then these activities will indeed appear to ourselves as no more than "overt behavior", which we can study with the same methods we use to study the behavior of rats.[22]

Likställandet av människans handlingar med råttors beteende innebär inte alls en degradering av det mänskliga. Sådana värdehierarkier hör nämligen till de antropocentriska element som rensats bort från den arkimediska blicken. Den centrala termen är "beteende" vilket här betyder handlingar som observeras utifrån utan att tillskrivas inneboende innebörder eller värden. Arendt understryker att detta gäller även det mänskliga språket:

> […] speech and everyday language would indeed be no longer a meaningful utterance that transcends behavior even if it only expresses it, and it would much better be replaced by the extreme and in itself meaningless formalism of mathematical signs.[23]

Från den arkimediska punkten framstår språket som inget annat än ett observerbart beteende hos en given art. Detta gör den arkimediska blicken både mäktig och drastiskt begränsad. Dess räckvidd omfattar hela den materiella verkligheten från det kosmiska till det subatomära, men människans språklig-historiska värld av betydelser och mening är i viss mening oåtkomlig för den. Inte så att uttrycken för denna värld inte kan observeras, men de framstår för den arkimediska blicken enbart som något yttre och naturgivet. Arendt citerar Werner Heisenberg, nobelpristagare i fysik, som i sin bok *Das Naturbild der Heutigen Physik* (1955) hävdar, att från ett materialistiskt perspektiv måste den mänskliga civilisationen framstå som

22 Arendt, ss. 273–274.
23 Arendt, s. 274.

inget annat än en storskalig biologisk process.[24] Vi finner ett liknande resonemang hos filosofen John R. Searle, som menar att om en hypotetisk gud betraktar världen från en oändligt transcendent utsiktspunkt måste denne observatör se allting, inbegripet människans beteende, som naturgivna egenskaper hos världen.[25] Searles gud och Arendts arkimediska vetenskapsman är båda strikt positivistiska observatörer, för vilka ingen skillnad finns mellan natur och kultur, människa och djur. Det paradoxala i ett sådant övergivande av ett mänskligt perspektiv, noterar Arendt, ligger i att det företas av människan själv. Den arkimediska punkten innebär ett avförmänskligande av människans blick på sin egen värld.

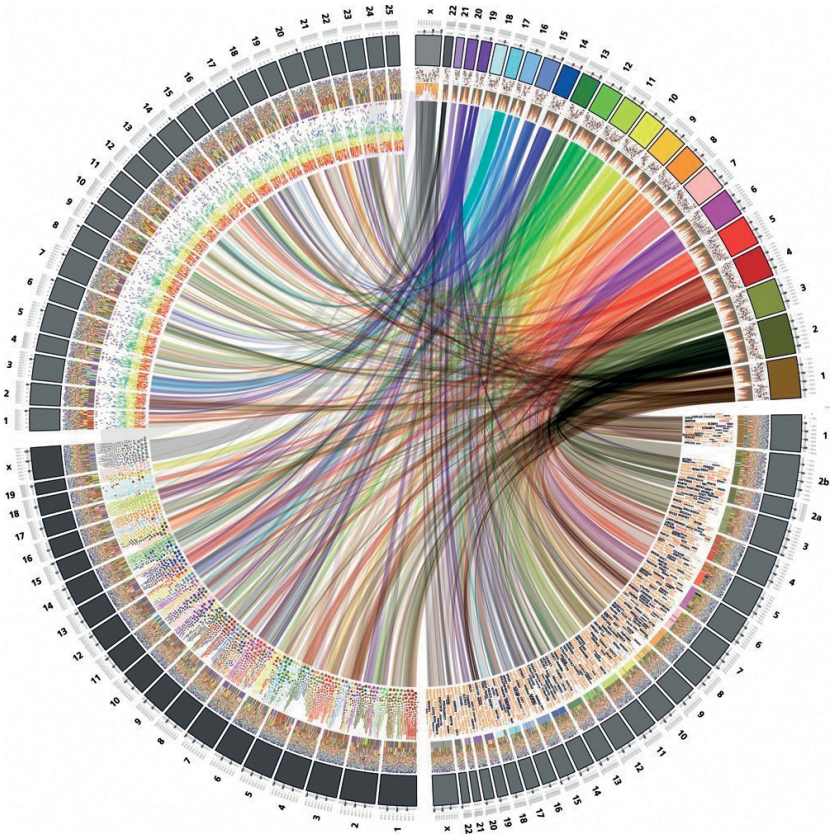
Både Aberdeen-illuminationen och evolutionsdiagrammet anlägger alltså en dubbel blick på det mänskliga men på olika sätt. I Aberdeen-bestiariet är Adams blick och Guds blick orienterade i samma riktning. Adam ser världen i ljuset av Guds blick och därför uttrycker namnen som Adam ger djuren deras egentliga väsen. Hans ord genljuder av Herrens ursprungliga avsikt med skapelsen. I evolutionsdiagrammet har en klyfta öppnats mellan människans blick och den arkimediska blick som faller på henne själv. Diagrammet ser på världen från ett annat håll än det mänskliga. Under dess blick sjunker människan ned i den mätbara världen av observerbara ting, livsformer och beteenden.

Genomets variationer

Den tredje bilden av människan och djurriket är det genetiska cirkeldiagrammet i Figur 1.7; det visar överensstämmelser i arvsmassan hos fyra olika djurarter. Varje kvartscirkel representerar en art. Uppifrån medurs är de människa, schimpans, mus och zebrafisk. De svängda linjerna i olika färger som löper mellan arterna visar på överensstämmelser mellan olika DNA-regioner hos dem. Linjernas färgton, färgmättnad och tjocklek be-

24 Arendt, s. 274. Citat ur W. Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature*, London, Hutchinson, 1958, ss. 18–19.

25 J. Searle, *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995, s. 12. See also M. Liljefors, "In Between the Human and the Animal: Subjectivity and Authority in Ann-Sofi Sidén's Queen of Mud Project", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 79, nr. 4, 2010, ss. 185–199.



Figur 1.7: Circos-diagram över överensstämmelser i arvsmassan hos människa, schimpans, mus och zebrafisk (medurs från den övre högre kvartscirkeln). Krzywinski, M. et al., "Circos: an Information Aesthetic for Comparative Genomics", *Genome Res*, vol. 19, 2009, ss. 1639–1645.

tecknar specifika kriterier för jämförelsen. Diagrammet är framställt med datorprogrammet Circos som är fritt tillgängligt på Internet sedan 2007. Circos kan visualisera många slags data men används framför allt för att åskådliggöra genetiska samband. Cirkelformen tillåter att DNA-sekvenserna placeras mittemot varandra och är därför lämplig för att åskådliggöra jämförelser. Liksom träddiagrammet kan Circos-diagrammet sägas representera vetenskapliga landvinningar. En sådan är förmågan att sekvensera organismers arvsmassa, alltså att kartlägga ordningen hos kvävebaserna ade-

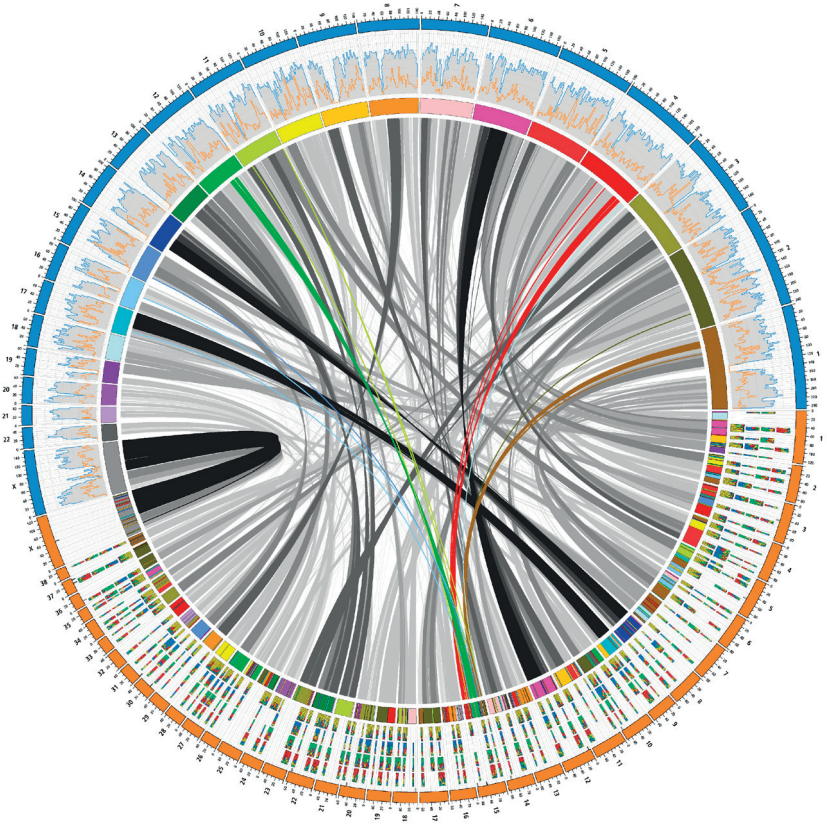
nin, guanin, cytosin och tymin som bygger upp DNA. En annan består i utvecklandet av datorprogram som kan visualisera stora datamängder.

Det finns en skillnad i att som humanist skriva om Aberdeen-illuminationen eller det darwinska träddiagrammet jämfört med det genetiska diagrammet. Skillnaden är att de två första bilderna refererar till kunskapsramar som jag tror att många av denna boks läsare delar i väsentlig mån. Namngivandet i Genesis och Darwins utvecklingslära utgör båda välkända delar av västerlandets kulturhistoria. Många läsare kan antagligen identifiera bildernas motiv bara genom att titta på dem. Gemene man vet troligen också vad DNA och ett genom är men genetikens upptäckter är ännu inte i samma grad förankrade i berättelser och bildmotiv i kulturen. Genetiken har hittills förmodligen bara producerat en enda bild som är igenkännbar för en bredare allmänhet, den så kallade dubbelhelixen, och den ingår inte i Circos-diagrammet. Till detta kommer att vetenskapen bakom Circos-diagrammet är relativt svårtillgänglig för lekmän som jag själv.

Jag ska inte gå djupt in i varken de genetiska data som presenteras eller Circos-programmets algoritmer för visualisering. Bättre förklaringar än dem jag kan ge står att finna annorstädes.[26] Men vissa aspekter av diagrammet är viktiga för jämförelsen med de tidigare bilderna. Från människans DNA i övre högra kvartscirkeln löper förbindelser till schimpansens, musens och zebrafiskens. Det syns att människan är närmare släkt med schimpansen eftersom linjerna till dess kvartscirkel är tätare än de övriga. Glesast är linjerna till zebrafisken som också är evolutionärt mest avlägsen människan. Att alla färgade linjer har ena änden fäst i människans genom beror på att människans arvsmassa är utgångspunkten i jämförelsen. I det specifika avseendet kan Circos-diagrammet sägas vara antropocentriskt.

---

26 Circos utvecklare, den kanadensiske genetikern Martin Krzywinski, har sammanställt en guide på Circos hemsida. Se M. Krzywinski et. al., "CIRCOS – An Information Aesthetic for Comparative Genomics." Presented at Genome Informatics 2008, Hinxton, UK, http://circos.ca/guide/visual/, (hämtad 1 december 2017). Se också D. Constantine, "SCIENCE ILLUSTRATED; Close-Ups of the Genome, Species by Species by Species", *New York Times: Science Section*, 23 januari, 2007. www.nytimes.com/imagepages/2007/01/22/science/20070123_SCI_ILLO.html, (hämtad 1 december 2017). Se också M. Krzywinski et al., "Circos: an Information Aesthetic for Comparative Genomics", *Genome Res*, vol. 19, 2009, ss. 1639–1645.



Figur 1.8: Circos-diagram över överensstämmelser i arvsmassan hos människa (blått) och hund (orange). http://circos.ca/presentations/articles/amsci_cover/img/amsci-cover-complex-large.png.

En annan viktig aspekt rör förhållandet mellan data och visualisering. Många vetenskaper, däribland genetiken, producerar idag enorma datamängder och detta har gjort dem beroende av visualiseringar för att extrahera överblickbar information. Som Anders Ynnerman, professor i vetenskaplig visualisering, har uttryckt det: Datorer är bra på att organisera stora datamängder visuellt och människor är bra på att urskilja mönster i visuella uttryck såsom diagram.[27] Den kanadensiske genetikern Martin

27 Intervju med författaren 3 december 2010.

Krzywinski som utvecklat Circos har gett en belysande illustration av detta. Figur 1.8 visar ett annat Circos-diagram, över korrespondenser mellan två arters arvsmassa: människans och hundens. Hundens genom är orange och placerat i cirkelns undre halva, och människans är blått i den övre halvan. En förenklad version av detta diagram prydde omslaget till ett nummer av tidskriften *American Scientist* år 2007.[28] Diagrammet bygger på jämförelser av cirka 43 000 regioner med sekvenslikhet mellan hundens och människans genom. Detta är bara en bråkdel av de totalt över 3 700 000 sådana regioner som finns eftersom hunden och människan hade en gemensam anfader som levde för hundra miljoner år sedan.[29] Detta Circos-diagram kan sägas vara "kynocentriskt", centrerat kring hunden, då alla korrespondenser utgår från en specifik hundkromosom, cf15, och löper till regioner spridda över sju människokromosomer.

Att representera genetiska data i ett visuellt diagram som detta är informationsmässigt betydligt mer effektivt än att uttrycka samma data linjärt som bokstäver och siffror. Textraderna nedan representerar en liten del av cirkeldiagrammets data, nämligen korrespondenserna mellan en specifik region på hundkromosomen cf15 och de fem regioner i det mänskliga genomet som uppvisar störst sekvenslikhet med den. Dessa fem regioner är spridda över flera människokromosomer och betecknas här med "hs" följt av en siffra.

```
cf 15 11500000 11600000 100000 hs18 49966279 49971915 5637
cf 15 11500000 11600000 100000 hs6 29604229 29609758 5530
cf 15 11500000 11600000 100000 hs19 33858498 33863344 4847
cf 15 11500000 11600000 100000 hs6_cox_hap1 952557 957072 451
cf 15 11500000 11600000 100000 hs1 43380571 43384085 35115
```

28 Se E.A. Ostrander, "Genetics and the Shape of Dogs", *American Scientist*, vol. 95, nr. 5, 2007, s. 406; samt "On the Cover", *American Scientist*, vol. 95, nr. 5, 2007, faktaruta om omslaget, www.americanscientist.org/issues/id.67/past.aspx, (hämtad 1 december 2017). Se även M. Krzywinski, "American Scientist Cover", Odaterad artikel på Circos hemsida. http://circos.ca/presentations/articles/amsci_cover/, (hämtad 1 december 2017).

29 M.S. Springer et al., "Placental mammal diversification and the Cretaceous-Tertiary boundary", *PNAS (Proceedings of the National Academy of Sciences)*, vol. 100, nr. 3, 2003, ss. 1056–1061, citerad i Krzywinski, 'American Scientist cover'.

Att uttrycka datamängden i hela Circos-diagrammet i Figur 1.8 på detta sätt skulle uppgå till runt 1 500 boksidor fyllda med sådana textrader. Det är uppenbart att det skulle vara omöjligt för det mänskliga ögat att överhuvud uppfatta de mönster som framträder tydligt i Circos-diagrammet.

Circos-diagrammet för oss närmare Arendts arkimediska observationspunkt från vilken alla antropomorfa element – härledda från våra sinnesförnimmelser eller våra inbyggda mentala kategorier – har rensats bort. Vad betyder detta påstående? Alla bilderna är framställda av människor för att tolkas av människor. Ingen annan livsform är förmögen till det. I det avseendet avlägsnar sig ingen av bilderna från ett mänskligt perspektiv. Men Arendts poäng är att endast människan kan erövra den arkimediska punktens icke-antropocentriska position, däri ligger dess paradox. Circos-diagrammet är tömt på referenspunkter till mänskliga perspektiv. Det innehåller inga igenkännbara bilder av djurarterna – "igenkännbar" betyder här referenser till hur vår sinnesapparat förnimmer djuren. Djurens namn, människogivna och innebördsfyllda, har övergetts för abstrakta och formaliserade tecken såsom siffror och färgkodade linjer. Kan vi föreställa oss en blick som betraktar djurriket och ser detta? Det vore en blick för vilken de olikheter människan uppfattar mellan djurens form, storlek och beteende är oväsentliga. Kanske det Adam ser till och med är oåtkomligt för den? Genetiken har skapat utsagor som motsäger det mänskliga ögats vittnesmål och därför framstår som icke-intuitiva: människan delar 98% av sitt DNA med schimpansen, 92% med musen och 85% med zebrafisken.[30] För den arkimediska blicken i genetikens era är dessa utsagor däremot transparenta beskrivningar av sakernas förhållande.

Alla bilderna, den medeltida illuminationen, evolutionsteorins träddiagram och det genetiska cirkeldiagrammet, handlar om att namnge och klassificera djuren. Människan har en dubbel roll i alla tre – hon är den som namnger och klassificerar men är också själv en del av djurriket. Bilderna kan ses som visuella förhandlingar av denna dubbelhet. Låt oss härvid skilja mellan två aspekter hos bilderna. Den ena är deras figurativa eller föreställande sida, det vill säga hur de mer eller mindre efterliknar

30 Det finns olika sätt att beräkna proportionerna, men differenserna påverkar inte mitt argument principiellt.

tingens utseende så som vi förnimmer dem. Den andra är bildernas egenskap som diagram, hur de organiserar kunskap om världen i visuella formella strukturer.

I illuminationen med Adam och djuren är den föreställande aspekten mest påtaglig men ramverket som grupperar djuren är också ett slags diagram (som självt är figurativt framställt med överlappningar och skuggor.) Evolutionsträdet är mer tydligt ett diagram men bilderna av djuren, planeten och kanske den tonade himlen i bakgrunden utgör föreställande element, ett slags figurativ ornamentering av diagrammet. Det är värt att notera att förkortningar, överlappningar och skuggor framställer djuren med varierande grad av realism. Sådana inslag utgör referenser till seendeakten och bidrar till känslan att en människoliknande betraktare ser ut över livets utvecklingshistoria från någon upphöjd utsiktspunkt. Det skapar en association mellan Adams position högst upp i trädet och vetenskapens blick. Det genetiska Circos-diagrammet å sin sida uppvisar en enda svag länk till seendeakten: det är att vissa linjer mellan genomen överlappas av andra linjer, som om de förra befann sig längre bort från betraktaren. I övrigt är figurativa element och referenser till seendet frånvarande, vilket gör det svårare att föreställa sig en antropomorf betraktare. Diagrammet visar inget som människans nakna öga kan se.

Den diagrammatiska aspekten av bilderna framställer människans förhållande till djurriket på olika sätt. Åtskillnaden mellan mänskligt och animaliskt liv får allt mindre vikt. I det bibliska namngivandet markeras en tydlig *gräns* mellan Adam och djuren. Han vänder sig mot djuren och talar till dem, och kriteriet för hur arterna grupperas är nyttan Adam har av dem. I evolutionsdiagrammet har gränsen ersatts av en serie *förgreningar* genom vilka arterna gradvis avlägsnar sig från varandra och från sitt gemensamma ursprung. Den förgrening som särskiljer människan är inte principiellt annorlunda än de som definierar de övriga arterna. Hon förblir i en grundläggande släktskapsrelation till dem. I det genetiska diagrammet, slutligen, har förgreningarna upplösts i nästintill oräkneliga *variationer* av ett och samma grundmaterial, den genetiska arvsmassan. Åtskillnaden mellan människa och djur framstår som marginell, närmast obefintlig. *Gräns*, *förgrening*, *variation* – dessa ord beskriver hur bilderna visuellt gestaltar relationen mellan mänskligt och animaliskt liv. Bilderna represen-

terar ett förlopp i historien i vilket det antropocentriska perspektivet har krympt för varje steg. En antropomorf blick, en mänsklig betraktare av det mänskliga, antyds allt svagare i bilderna.

Referenser

The Aberdeen Bestiary, digitalt faksimil, Aberdeen University Library https://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti, (hämtad 1 december 2017).

Alexander, J.J.G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven och London, Yale University Press, 1992.

Archibald, J.D., *Aristotle's ladder, Darwin's tree: the evolution of visual metaphors for biological order*, New York, Columbia University Press, 2014.

Arendt, H., "The Conquest of Space and the Stature of Man", i H. Arendt, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, London, Penguin Books, 2006 (1963), ss. 260–274.

Barad, K., *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham och London, Duke University Press, 2007.

Barney, S.A., W.J. Lewis, J.A. Beach och O. Berghof, *The Etymologies of Isidore of Sevilla*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Beavan, I., M. Arnott och C. McLaren, "The Nature of the Beast: Or the Aberdeen Bestiary on the World Wide Web", *Library Hi Tech*, vol. 15, nr. 3/4, 1997, ss. 50–55.

Beavan, I., M. Amott och C. Mclaren, "Text and Illustration: The Digitisation of a Medieval Manuscript", *Computers and the Humanities*, vol. 31, nr. 1, 1997, ss. 61–71.

Constantine, D., "SCIENCE ILLUSTRATED; Close-Ups of the Genome, Species by Species by Species", *New York Times: Science Section*, 23 jan, 2007. www.nytimes.com/imagepages/2007/01/22/science/20070123_SCI_ILLO.html, (hämtad 1 december 2017).

George, W. och B. Yapp, *The Naming of the Beasts. Natural history in the medieval bestiary*, London, Duckworth, 1991.

Gontier, N. "Depicting the Tree of Life: The Philosophical and Historical Roots of Evolutionary Tree Diagrams", *Evolution: Education and Outreach*, vol. 4, nr. 3, 2011, ss. 515–538.

Haraway, D., *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_ OncoMouseTM*, London och New York, Routledge, 1997.

Hassig, D., *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Heidegger, M., *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944*. Band 29/30 *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.

Heisenberg, W., *The Physicist's Conception of Nature*, London, Hutchinson, 1958.

Karlholm, D., *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm, Axl Books, 2014.

Krzywinski, M. "American Scientist Cover". Odaterad artikel på Circos hemsida. http://circos.ca/presentations/articles/amsci_cover/, (hämtad 1 december 2017).

Krzywinski, M. et al., "Circos: an Information Aesthetic for Comparative Genomics", *Genome Res*, vol. 19, 2009, ss. 1639–1645.

Krzywinski, M. et. al. "CIRCOS – An Information Aesthetic for Comparative Genomics". Presented at Genome Informatics 2008, Hinxton, UK. http://circos.ca/guide/visual/, (hämtad 1 december 2017).

Liljefors, M., "In Between the Human and the Animal: Subjectivity and Authority in Ann-Sofi Sidén's Queen of Mud Project", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 79, nr. 4, 2010, ss. 185–199.

"On the Cover". *American Scientist*, vol. 95, nr. 5, 2007. www.americanscientist.org/issues/id.67/past.aspx, (hämtad 1 december 2017).

Ostrander, E.A., "Genetics and the Shape of Dogs", *American Scientist*, vol. 95, nr. 5, 2007, s. 406.

Salvador-Bello, M., "Clean and Unclean Animals: Isidore's Book XII from the Etymologiae and the Structure of Eusebius's Zoological Riddles", *English Studies*, vol. 93, nr. 5, 2012, ss. 572–582.

Searle, J. *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995.

Sjölin, J-G., *Studier till bildens och konstens historia. En forskningsteoretisk introduktion*, Lund, Edition Arcana, 2007.

Springer, M.S., et al., "Placental mammal diversification and the Cretaceous-Tertiary boundary", *PNAS* (*Proceedings of the National Academy of Sciences*), vol. 100, nr. 3, 2003, ss. 1056–1061.

Stafford, B. M, *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999.

Van der Tuin, I., "'A different starting point, a different metaphysics': reading Bergson and Barad diffractively", *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 26, no. 1, 2011, ss. 22–42.

Intervju

Ynnerman, Anders. Intervju med författaren 3 december 2010.

2. Small Woods Where I Met Myself[1]
Jerry Uelsmann's departure from straight photography

Moa Petersén

In 1974, the Loch Haven Art Centre in Orlando, Florida booked photography icon Ansel Adams to give a lecture. Because of the great interest in Adams, the lecture was held at the Great Southern Dance Hall in Winter Park, Orlando. Since he was good friends with Adams, rising star photog-



Figure 2.1: The Great Southern Dance Hall some hours before Ansel Adams' lecture. Photograph © Jerry N. Uelsmann, 1974.

1 This chapter is based on research that has been generously supported by The Gyllenstierna Krapperup's Foundation.

rapher Jerry Uelsmann had been asked to come and introduce Adams to the audience. Uelsmann presented Adams as the "Dektol in the tray of fine art photography",[2] and when Adams came up to thank him for his introduction he said: "God created the earth in six days, and on the seventh day he looked down on the earth and thought 'Maybe some things need to be changed'. So he created Jerry Uelsmann".[3]

The relation between Jerry Uelsmann (b. 1934) and Ansel Adams (1902–1984) is interesting to photo history in several ways. While they were cordial friends and taught together at Adams' workshops in Yosemite National Park, Uelsmann launched his signature methods and approach to photography in opposition to Adams' ideals for art photography. Uelsmann's step away from the modernist ideals advocated by Adams heralded the onset of American post-modern photography.

Uelsmann is well known for his surreal photo montages, and for the dark room method he launched in 1967 as *post-visualization.* By using a variety of darkroom montage techniques including multiple negatives that are exposed through several enlargers, he created, and still creates, images that today would be associated with the enhancements made possible in Photoshop.[4] Uelsmann has always worked exclusively using analogue processes. Initially, Uelsmann created profound tumult with his unconventional methods of and approaches to making photo art within the American art photography world. His work was considered disrespectful towards the essential values of art photography which had been identified and proclaimed by the straight photographers, with Ansel Adams as their dominant voice.[5] Uelsmann not only departed from Adams' way of making photography in a methodological sense, but also addressed Adams' depictions of nature on a motif level. The most common motif within straight photography, as well as in Uelsmann's photography, is undoubt-

2 Kodak Dektol Paper Developer is a standard black and white developer used by, for example, both Uelsmann and Adams.

3 Author's interview with Uelsmann, 2017.

4 Russell Brown, Senior Creative Director at Adobe Systems Incorporated and one of the developers of Adobe Photoshop, attributes Uelsmann as the main inspiration for the software. See *2015 Lucie Honoree, Jerry Uelsmann*, http://www.lucie.tv, 2015.

5 Author's interview with Uelsmann, 2016.



Figure 2.2: *Untitled 1969*. Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

edly nature. Adams' straight photographic ideals are reflected in his well-known, technically flawless depictions of scenes or objects he found in the American West Coast environment, especially in the national parks.

The overall problem this text aims to address is how Uelsmann's and Adams' differences can be understood from their use of nature in their image making. What role did nature play in Uelsmann breaking away from the American art photography tradition? Along the way, this investigation grows to a deeper uncovering of Uelsmann's and Adams' visual quests since it also touches upon the two photographers' relationships with their cameras, conceptualizes their creativity, and examines their belief in access to the world by photographic means.

The movement that Uelsmann started within American art photography in the late 1960s was famously described in 1978 as "a pendulum movement from photography functioning as a window onto the outer world, to being a mirror where the photographer can watch himself" by



Figure 2.3: *The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming, 1942*, Photograph by Ansel Adams, Collection Centre for Creative Photography © The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

John Szarkowski.[6] This pendulum movement metaphor is applicable to the transition from Adams' exact, romantic yet realist and preserving ideal to Uelsmann's expressive, fantasmatic, and self-reflecting imagery. Adams and his colleagues had defined nature photography to the American audience: beautiful, full-tone scale landscape panoramas made to be viewed from a distance. Uelsmann served them something totally unexpected. In Uelsmann's images, man and nature had been symbiotically merged, the boundaries between nature and human beings was eradicated, and natural elements had become metaphors for human psychological

6 J. Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art, 1978. Szarkowski made this statement in the catalogue to the exhibition titled *Mirrors and Windows* shown at MoMA in 1978. The brochure promoting the exhibition featured a Uelsmann photo.

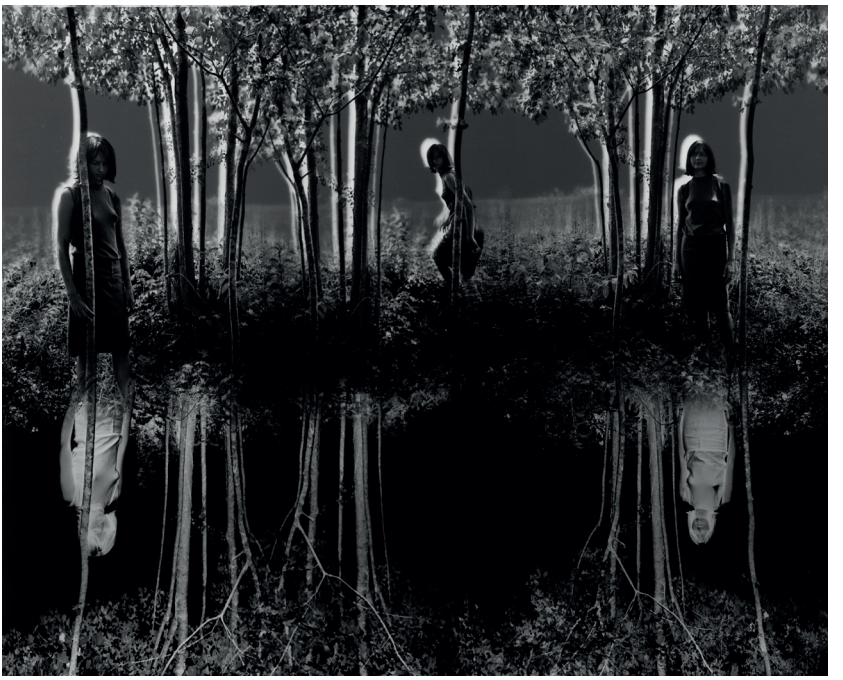


Figure 2.4: *Small Woods Where I Met Myself*, 1967, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

thickets, our barren stoniness, and brittle nerve threads.

Uelsmann's teacher Henry Holmes Smith declared in a written statement pasted to the wall as some of Uelsmann's images were exhibited at the student union in the late 1960s that: "Jerry's generation admits freely that all photographs are autobiographical, faces up to the capricious, morbid, lost, nonlogical, totally selfish inner ape, whereas the older generation would rather die than look in a glass not pinkly clouded".[7] *Small Woods Where I Met Myself* (1967) (Figure 2.4) could be seen as an illustration of Holmes Smith's statement. The psychedelic solarization effect that dissim-

7 H. Holmes Smith, "Jerry Uelsmann", written and printed statement for an exhibition of Uelsmann's work in the late 1960s. Unpublished and owned by the author. "A glass not pinkly clouded" here refers to the pink filter, or Skylight-filter, that is used to make the sky a little darker and other details a little brighter when photographing landscape scenes.

ilates the boundaries between the human figures and the landscape, the I-centred title, and the non-symmetry coming from the lack of the middle mirror image in the lower half of the image all suggest the scene depicted is made up to match a landscape within the photographer's mind. In Adams' *The Tetons and the Snake River* (1942), the sharp optics and the light that plays between the objects and causes well-defined contours and textures, portray a landscape that seems peacefully unaware of human subjective problems. The exact geographical location that emerges from the title contrasts with Uelsmann's cryptic title, in which location is left out and of no meaning. It seems as if the two photographers have looked at nature with contrasting intentions: whereas Adams has gone out and met nature, Uelsmann has gone out into nature and met himself. As such, the representatives of the two generations explore different realities through both nature and photography.

Uelsmann revisits an abandoned path

The pendulum movement or generation shift is often referred to as the shift between modernism and post-modernism. Uelsmann is best known for being a non-traditionalist and is usually referred to as "a pioneer" in textbooks on art and photography history.[8] In retrospect, Uelsmann's – at the time – shocking photographic methods that he launched in the late 1960s are placed right in between the two large photo currents: *straight photography* (modernism) that dominated the American photo scene from the 1920s to the late 1960s, and *staged photography* (post-modernism) that replaced the former current from the early 1970s onwards. Before I dive into the methods of the two photographers, I will describe the American photographic modernist scene in a little more in detail, say something about the label *modernism* in an American photographic context, and briefly contextualize Adams' depictions of the American national parks.

8 See for example D.E.W. Fenner, *Art in Context: Understanding Aesthetic Value*, Athens Oh., Ohio University Press, 2008, p. 48 and L. Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 3-Volume Set, London, Routledge, 2005, p. 730.

The dominating trend within American so-called modernist photo art is usually referred to as straight photography. This trend held American art photography in a tight grip from the late 1920s until the late 1960s. Straight photography was instituted and maintained by a group of West Coast photographers – among them Ansel Adams, Imogene Cunningham and Edward Weston – who called themselves Group f/64. In their 1932 manifesto, they announced that the group welcomed only photographers who sought "to define photography as an art form by a simple and direct presentation through purely photographic methods".[9] A photograph was not considered "pure" if it showed qualities of technique, composition or idea derivative of other art forms. The manifesto describes straight photography as being opposed to *pictorialism,* which had been the prevailing ideal for art photographers until the 1920s. Influenced by techniques and methods from theatre, painting, and graphic art, the pictorialists photographed staged narratives and post-processed their images to give them the aura of oil paintings. In pictorialism, photomontage was frequently used, as it had been ever since photographer Oscar Gustave Rejlander (1813–1875) made the technique accepted as art in the 1850s under the name of *combination prints*. However, when straight photography quickly gained ground in the late 1920s, a paradigm shift took place. The aesthetics, methods and attitude of pictorialism were abandoned and almost completely erased. American photographic modernism had thus defined itself.

This development contrasts strongly to the European photographic scene where parallel photo artistic paths run through modernism. The Bragaglia brothers' futurist photodynamism starting in 1911, Man Ray's Dadaist photogrammes from the 1920s, and John Heartfield's political anti-Nazi photomontages from the 1930s are examples of a photographic art scene that mirrored the general development of modernist art. The photographic school related to *New Objectivity* that in the 1920s produced sharp, high contrast images that look like scientific illustrations (e.g. the photography of Karl Blossfeld and Albert Renger-Patzsch) is perhaps the closest we come to American straight photography in a European context. If European modernist photo history is characterized by diverse smaller

9 A. Adams, *An Autobiography,* London, Thames & Hudson, 1986, pp. 111–112.

paths, American modernist photo history is best compared to a highway where only one paradigm, straight photography, was commonly accepted.

As pictorialism was abandoned, art photography became increasingly medium-specific. The new ideal for photography was to distance itself from painting and other art forms as much as possible. The first book on the history of photography was Beaumont Newhall's 1938 *Photography: A Short Critical History*. Newhall was, as the first curator of MoMA's photography department from 1940, and from 1958 director of the George Eastman House, the world-leading authority on photography history for decades. His books on the history of photography thus had an enormous and long-lasting impact on the attitude towards photography. In his writings, Newhall advocates a *pure* use of the medium, just as Group f/64 had done some years previously in their manifesto, and dismisses Man Ray's experimental photography and the pictorialist narratives as "non-photographic".[10] In an interview, Uelsmann tells me how the audience would react in a similar manner as they saw his work being exhibited in the New York galleries in the late 1960s: "'This is interesting, but it's not photography.' Photography somehow had to replicate. It had to replicate something that you could literally see. It was the window on the world".[11]

On a methodological level, straight photography's approach to photography was medium-specific in that the optical and technical qualities of the camera were hailed as essential to the photographic art form. Within straight photography, the camera was used as the optical instrument through which the photographer predicted the image outcome through the technical calibrations that are made at the time of exposure. Adams called this method *pre-visualization*. With pre-visualization, the photographer's creativity, and the final outcome, was thus delimited to alterations of calibrations of the optical and technical qualities of the camera. Most often, the photographer was considered a good artist if he or she possessed enough technical skill to make sharp images with a wide tonal range and a great depth of field. Images were not allowed to be manipulated after the

10 B. Newhall, *Photography: A Short Critical History*, New York, Museum of Modern Art, 1938, p. x.

11 Author's interview with Uelsmann 2017.

exposure, and the creative part of image making was considered to be over once the shutter had been released.[12] Adams included details in his books on photography of every technical step for total transparency on how to achieve a final result. Another methodological concept Adams developed that helped convey transparency was *the zone system*. The zone system was a technique for determining optimal film exposure and development, and was a part of successful *pre-visualization.*

Pre-visualization would become a very important concept for Uelsmann in his departure from the straight photographic ideals. As a reaction to this concept of controlled creativity, Uelsmann inverted *pre-visualization* into *post-visualization*. In contrast to pre-visualization's limited possibilities for the photographer to affect the outcome once the shutter had been released, Uelsmann's concept implied "the willingness on the part of the photographer to revisualize the final image at any point in the entire photographic process".[13] To reduce post-visualisation to *a method* is not fair, since it is also *an approach* to the photographic image, and to the creative process. The method and the approach are intimately connected, and cannot easily be separated (as is often the case in art photography). Post-visualization is thus better described as a combined approach to photography and an actual image making technique. Uelsmann was concerned with the stagnation of photography as an art form, and that it was not keeping pace with the developments of other arts movements. In his 1967 pamphlet *Post-visualization*, Uelsmann called for a more open attitude towards photography to prevent it from experiencing aesthetic stagnation:

---

12 See for example M. Köhler, "Arranged Constructed and Staged – From Taking to Making Pictures", in M. Köhler (ed.), *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, Munich, Kunstverein München, 1995, p. 18 and M. Goysdotter, *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s,* Lund, Nordic Academic Press, 2013, p. 40. Note that in the manifesto 'manipulate' means to alter the clarity or content of the photographed subject matter. The use of the zone system, burning and dodging are, of course, also ways to manipulate images, but these techniques were both accepted and used by the straight photographers. For more on this topic see: M. Fineman, *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop,* New York, Metropolitan Museum of Art, 2012.

13 J.N. Uelsmann, "Post-visualization", *Florida Quarterly* I, 1967; Reprinted in *Contemporary Photographer*, vol. 5, no. 4, 1967; *Creative Camera*, vol. 60, 1969; Excerpted in *Camera*, vol. 46, 1967.



Figure 2.5: Uelsmann is aware of his legacy in a t-shirt with "Rejlander lives" printed on it. Photograph © Moa Petersén, 2016.



Figure 2.6: *Self-portrait as Robinson and Rejlander*, 1964, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

> The criterion for art is no longer just the visual world. One of the major changes evidenced in modern art is the transition from what was basically an outer directed art form in the nineteenth century to the inner directed art of today. The contemporary artist draws upon new levels of consciousness, creating a span of aesthetic that is without precedent. To date, photography has played a minor role in this liberation.[14]

Just like the pictorialists, Uelsmann relies to a high extent on ideals from modern visual arts movements other than the photographic. This was reinforced early on by the fact that Uelsmann was employed in 1960 at the Arts Department at the University of Florida as the only professor working with, and teaching, photography. Surrounded by colleagues representative of the other arts, the climate stimulated photography-making that was not medium-specific.[15]

Though Uelsmann is often described as a pioneer in American art photography in literature on photo history, it would be fairer to say that he is a bold resurrector of photographic methods that had been rejected in the closed American photographic climate of the 1960s.

14 Uelsmann, "Post-visualization".

15 Author's interview with Uelsmann, 2017.

Unsimple truths and analytic and synthetic creativity

In their book *A Thousand Plateaus. Schizophrenia and Capitalism*, Deleuze and Guattari argue how the traditional way of thinking within science has been logically linear and rationally vertical. To illustrate this, they use the metaphor of a tree trunk *that* grows along a vertical, framed and isolated axis with a clearly distinguishable direction.[16] In the metaphor, the trunk symbolizes the traditional scientific thought process and the *twigs* branching out from the trunk are ideas that all have the same *source* of energy supply. Deleuze and Guattari suggest, however, that a rhizomatic network model of thought is challenging the traditional rational logical way of scientific thinking. The rhizomatic model is decentralized, horizontal and unpredictable in its growth, and is impossible to control by logical means.[17] In contemporary society, we see the rhizomatic network model permeate society at every level, giving rise to possible reformulations of profound concepts such as truth, fact and rationality.

Enhanced by the vast amount of data collected, a rhizomatic approach to drawing conclusions within science has come to challenge the traditionally linear cause and effect model. In their accounts of what has been happening within biological science within recent years, philosophers Sandra Mitchell and John Dupré have pointed out, for example, the discovery of lateral gene transfer, that is a variant of traditional vertical reproduction. Mitchell calls for an openness towards biological changes and phenomena that can have many different explanations and that can all be "true".[18] In the same way, the rhizomatic network is formed by other involved organisms and symbiotic relationships that cannot be predicted or controlled in advance. In recent biological science, this approach threatens the traditional "tree of life" metaphor, as it suggests that "the web of life" is a more accurate description. Dupré argues that our understanding of evolution as

16 G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London, Bloomsbury Academic, 2013 (1988), Introduction, n.p.

17 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*.

18 S.D. Mitchell, *Unsimple Truths: Science, Complexity, and Policy*, Chicago, Chicago University Press, 2009.

the tree of life "(…) traditionally understood as branching in a unidirectional, always divergent, pattern from a single origin needs to be reconceived as a web of relations with no uniquely privileged origin or direction".[19]

If transferred to a creativity context, Deleuze and Guattari's dichotomy offers a way to understand the difference between Adams' and Uelsmann's creative approaches. What connects Uelsmann's departure from Adams' approach and methodology and the discrepancy between the two systems described by Deleuze and Guattari is the transition from a more logical chain of thought, high transparency in the process, and an analytical way of arriving at a single agreed upon "truth". One of Uelsmann's well-known quotes states: "In the arts there are many right answers". Uelsmann's suggestive and multi-interpretational work supports this statement. Yet, there is also something in this argument that separates Uelsmann's way of producing images from the technically pre-calibrated, and in a sense logical, method of Adams. Uelsmann's creative process, as well as the finalized images, are rhizomatic. They rely on symbiotic relationships that cannot be predicted or controlled in advance. The idea of an open-ended outcome that is expressed through Uelsmann's *post-visualization* is true for his image-making during the development of his creative process, as well as for how we interpret his images. Uelsmann is determined that the viewer has to complete the image, and usually avoids titles that might point the viewer in one direction or another. *Palimpsestic* is one way to describe Uelsmann's process and his pictures. A palimpsest is an object that consists of separate and diverse layers placed on top of each other. When you scrape away at a palimpsest, a new surface appears that can give the object a completely different meaning. Uelsmann's images can be approached as palimpsests made up of layers of different memories and visual impressions. Through the darkroom process, these layers are combined and fused onto the surface of the image. They may represent a thought, a feeling, or the prevailing mood of the artist at the moment of production. If you start scraping away at the different layers of one of Uelsmann's images, a psy-

19 J. Dupré, *Processes of Life: Essays in the Philosophy of Biology*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 6.

chologically complex weaving of biographical circumstances and experiences will emerge.

Uelsmann's approach to photography could further be contrasted with Adams' view of photography as an "analytic medium".[20] To explain what he means by "analytic medium", Adams contrasts photography to painting, which he describes as a "synthetic medium".[21] where the painter is free to use the world around him "in any way he likes".[22] According to Adams, the photographer, on the other hand, has to depart from the essential element within photography – that is the particular technological procedures that are necessary in order to make the photographer's pre-visualization valid and effective.[23] The only way in which a photographer might change his view on the world, declares Adams, is by changing the perspective or the depth of field from which he approaches his object.[24] Here we can see how Adams' way of thinking about the photographic practice as analytical rests on the modernist medium specificity. Adams is out to create and motivate an analytic chain throughout the photographic process from the photographer's first visualization of the image to the final result as an essential element of the photographic medium. This chain should be transparent and scientifically motivated. If the photographer were to step away from the media-specific methods, the borders of the analytical approach would also burst. This brings us back to Uelsmann's method that in Adams' syntax would be labelled "synthetic".

The principal that acts as the backbone of Adams' medium-specific, analytic idea at the camera is, again, the concept of *pre-visualization*.[25] As part of the creative process, pre-visualization can be described as the very moment the entire analytical chain of technical calibrations surfaces in the photographer's mind in front of an object or a scene. At this very moment,

20 A. Adams, *Camera and Lens – the Creative Approach: Studio, Laboratory and Operation*, Hastings-on-Hudson, Morgan and Morgan, 1970, p. 13.

21 Adams, *Camera and Lens*, p. 13.

22 Adams, *Camera and Lens*, p. 13.

23 Adams, *Camera and Lens*, p. 13.

24 Adams, *Camera and Lens*, p. 13.

25 Visualization was actually a concept originally presented by Edward Weston, Adams' co-founder of the *f/64* group that, from its establishment in 1932, connected American straight photographers.

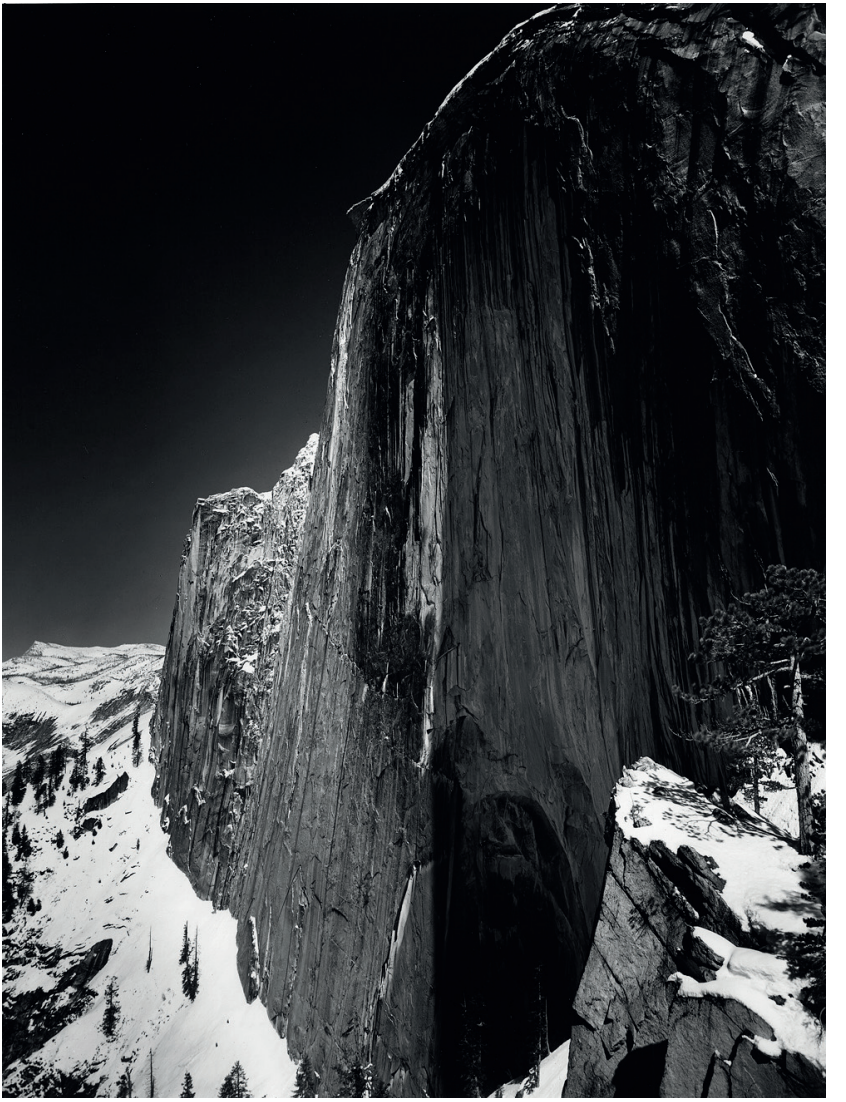


Figure 2.7: *Monolith; The Face of Half Dome*, ca. 1927, Photograph by Ansel Adams © The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

the photographer can visualize the end product, and knows then how to make the pre-visualized image. Adams himself described the moment of pre-visualization as: "(…) when something is seen it's a vivid experience – sudden, compelling, inevitable. The visualization is complete – the seemingly instant review of all the mental and imaginative resources called forth by some miracle of the mind computer that we do not comprehend".[26] Visualization is thus a praxis that is cemented in a technical equilibrium, while at the same time bearing traces of a magical revelation or epiphany. This paradox within Adams' use of the concept of pre-visualization, where it is clearly anchored in both instrumental and optical science (what I have above called logic or the analytical chain) and at the same time harbours magic and incalculability, makes the concept very interesting. Adams describes the photographic equipment as if it were located in his skull, and maybe even as a part of his brain, at the moment of visualization. In his technical handbook *Examples: The Making of 40 Photographs* (1983), Adams tries to explain what happened at his first visualization moment in front of a mountain in Yosemite that would result in one of his best-known images *Monolith; The Face of Half Dome*: "This image represents my first conscious visualization; in my mind's eye I saw (…) the final image as made with the red filter".[27]

Adams was a dedicated environmentalist, and used his images in his quest to preserve the American wilderness in the form of national parks. His many texts on the subject of nature and photography deal mostly with his experiences in Yosemite National Park.[28] The American national parks

26 M.E. Mark, "Ansel Adams' Last Interview", *Art News*, 1984, p. 76. http://www.maryellenmark.com/text/magazines/art%20news/905N-000-001.html, (accessed 17 November 2017).

27 A. Adams, *Examples: the making of 40 photographs*, Boston, Little Brown, 1983, p. 4.

28 See A. Adams and R. Baker, *The Camera*, Boston, Little Brown, 2003 (1980); A. Adams, *Examples: the making of 40 photographs* and A. Adams, *My Camera in Yosemite Valley: 24 photographs and an essay on mountain photography*, Yosemite National Park, V. Adams, 1949. Uelsmann also photographed extensively in Yosemite from the mid-1970s onwards. He first visited the park in 1974 as one of the "back up-singers" in one of Ansel Adams' yearly photographic workshops. Adams appreciated Uelsmann as a teacher, and had him come back to teach together with him for nearly 10 years (Author's interview with Uelsmann 2016). In 1996, Uelsmann published a book called *Yosemite*, where he included



Figure 2.8: *Magritte's touchstone*, 1965, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

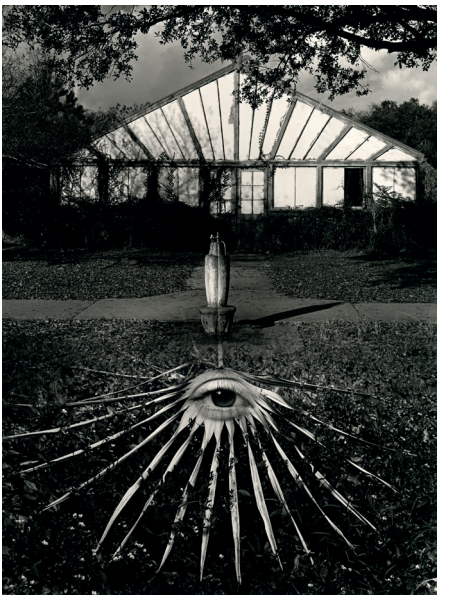


Figure 2.9.: *Untitled*, 1975, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

are deeply rooted in American photographic history, and vice versa. Sceneries from what would later be established as the American national parks were, during the 19th century, one of the more common motifs of photographic postcards. The photographs of Carleton Watkins and William Henry Jackson also played a huge role in the actual establishment of the American parks system in the 1870s, as they were used as visual arguments for the preservation of the nature they showed.[29] Adams' images were also used as lobbying material. As a member of the Sierra Club, he was sent to

several images that depict the nature of the park. Some of the images openly allude to Adams' narratives (J.N. Uelsmann, *Yosemite*, Florida University Press, 1996). Uelsmann's 1996 book will be omitted from this investigation but will be dealt with in my forthcoming biography on Uelsmann.

29 R. Cahn and R.G. Ketchum, *American Photographers and the National Parks*, New York, Viking press, 1981; J.M. Allen, *Picturing America's National Parks*, New York, Aperture Foundation, 2016.

Washington in 1938 with his photo book *Sierra Nevada: The John Muir Trail* to persuade Congress to institute Kings Canyon National Park. Both President Franklin D. Roosevelt and his secretary Harold L. Ickes were deeply impressed by the beauty of the photographs, and the John Muir National Park in the Kings Canyon area became a legal entity. In a letter, Ickes wrote to Adams: "Then we can be sure that your descendants and mine will be able to take as beautiful pictures as you have taken – that is, provided they have your skill and artistry".[30] The motivation behind Adams' images was to a large extent the preservation of the natural beauty of the national parks.[31] To be able to display the beauty, and force the argument, the images had to mirror the beauty Adams experienced in front of the sceneries. Yet, it could not be a totally subjective reflection in order to work as a rational argument. The method of pre-visulization acted as a guarantee for a certain amount of objectivity.

For making a good image, pre-visualization assimilates other concepts expressed through photo history. The time aspect of the sudden moment brings it close to Henri Cartier-Bresson's famous concept of the *decisive moment*. Cartier-Bresson himself explained the act of photography as: "(…) the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression".[32] In both Cartier-Bresson's and Adams' concepts, the essential image is finalized at a moment that occurs just before the shutter is released. Here is also where the creative process is stopped. Compared to Bresson's and Adams' creative processes, Uelsmann's creative process is more extended. According to Uelsmann, there could be several decisive moments along a process, and the decisive moment could therefore also occur in the dark room.[33] Just as in the approach to rhizomatic lateral gene transfer, Uelsmann's approach to photography calls for

30 V. Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York, Abbeville Press, 1991, p. 47.

31 Adams, *My Camera in Yosemite Valley*.

32 H. Cartier-Bresson, The Decisive Moment" in H. Cartier-Bresson and M.L. Sand (ed.), *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, New York, Aperture, 1999, p. 42.

33 Author's interview with Uelsmann 2016.

openness towards interpretations, phenomena and creative steps that can have many different explanations and that can all be "true". The transparency of the process of making a good image that Adams so eagerly wanted to advocate in his books resembles a methodological quest for scientific reproducibility. In contrast, Uelsmann wants his creative process to be untraceable and impossible to understand logically.

Uelsmann often refers to the fact that he is making his images from the fringes of his own understanding, and that he finds it hard to discuss his work in words. Critics have frequently mentioned the difficulties in describing them verbally.[34] The mystical and irrational driving forces behind Uelsmann's image-making create a multivalent concept of time – as in a dream, where several elements can occur at once instead of along linear timescales.[35] In this aspect, Uelsmann comes close to surrealism, and his work is usually described as "surrealist". But rather than thinking of surrealism as a certain style, it could better be described as a certain sensitivity.[36] In Uelsmann's case, this sensitivity makes him open to chance, which is a conceptual force behind his creative process. The intentional irrationality of chance stands in stark contrast to Adams' rational aims for a calibrated and transparent process, where the relationships between cause and effect are rationally displayed – including in the form of written manuals. Instead, Uelsmann intentionally wants to obscure the methodological chain, the interpretational chain, and gives no clues to the meaning of the image content. The rhizome is allowed to keep its mysterious functionality, and this mystery is an important element of Uelsmann's image-making process as well as of his finalized images.

Enclosing nature

Uelsmann was trained in a straight photographic tradition and studied under Adams' disciple Minor White and Beumont Newhall at Rochester

34 A.D. Coleman, "Foreword", in J.N. Uelsmann, *Photo-Synthesis*, Gainesville, University Press of Florida, p. xi.

35 G. Garner, *Disappearing Witness: Change in Twentieth-century American Photography*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 115.

36 Fineman, *Faking it*, p. 159.





Figure 2.10: *Bloomington, Indiana*, 1958, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.
Figure 2.11: *Untitled*, 1959. Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann. This is Uelsmann's first post-visualized image.

Institute of Technology in New York. But inspired by both Minor White's spiritual approach to photography and the experimental photographer and photography teacher Henry Holmes Smith's unconventional and experimental image-making methods, Uelsmann began his journey away from the traditional methodological "truthful" registrations of the outer world as early as 1959. Instead, he started to use camera-collected visual material as fragments to synthesize surreal landscapes, which alluded to a dreamlike logic of the inner world.

Uelsmann recalls the point of origin when his post-visualization began. When enrolling for graduate school at Indiana University, Uelsmann was still working in the documentary tradition. He and a friend would explore

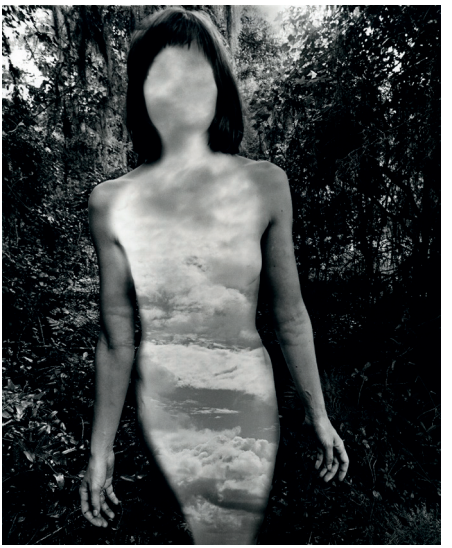


Figure 2.12: *Untitled*, 1977, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

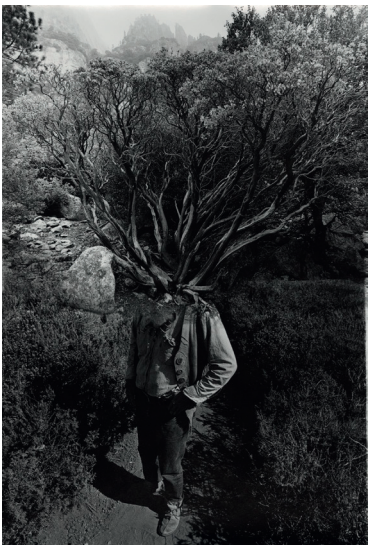


Figure 2.13: *Untitled (Brother Antonius)*, 1975, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

some of the nearby small towns on a regular basis to take pictures of the rural inhabitants. During one of these trips, Uelsmann came upon a boy who had just shot a bird with his BB gun (Figure 2.10). At about the same time, he had visited the research area of a friend working on a PhD in phsycho-acoustics. He photographed an owl that was used in this research. At some point, parallel to his documentary, socially concerned image-making, he decided to combine the negative of the owl and a negative of the dirty feet of the boy holding the dead bird (Figure 2.11). While studying history of photography under Beumont Newhall at RIT in 1955, Uelsmann remember himself responding personally to Rejlander's and Robinson's combination printing techniques. Although Newhall presented their creative approach to photography as the wrong path, the impression of it lasted in the young Uelsmann and made him experiment with two enlargers in the darkroom one afternoon in 1959.[37]

37 Author's interview with Uelsmann 2017.

Since that day, Uelsmann continued not only to create photomontages, but also to combine human bodies and natural elements (Figures 2.12 and 2.13). Uelsmann almost always uses human figures in his images. They are often merged symbiotically with the landscape or natural objects, disrupting the limit between nature and man that is stressed in Adams' images.

The results are images that portray the human condition. The symbiotic creatures that appear in the images become metaphors for psychological patterns, emotions and feelings that are hard to describe in words. Because of the expressive forms nature offers, and the porous meaning of the concept of nature[38], the possible interpretations of the juxtapositions between the human body and nature are endless and depend on the subjective experiences of the individual viewer. Uelsmann's rhizomatic or synthetic mode of creativity echoes in the image compositions, as well as in their reception.

The unpredictability, the uncontrollability and the slightly menacing undertone that can be found in many of Uelsmann's nature depictions stand in bright contrast to Adams' controlled, well-calibrated, peaceful panoramas. Unlike Adams' landscape portraits that are made to be viewed from a distance, the nature in Uelsmann's images is an enclosing, unpredictable, associative and sometimes ominous place to be in, to engage with, and to be a part of. The "be a part of" element is crucial to understanding the difference between Uelsmann's and Adams' use of nature. One day, Uelsmann and I had a conversation in front of a large print of an Ansel Adams photograph hanging in Uelsmann's hallway. The image showed giant boulders lying amid barren surroundings. Divine rays of light seemed to be filtering through clouds above the boulders.

I asked Uelsmann if he would agree that Adams' preservationist concerns are reflected in his images of nature. Uelsmann answered as follows: "Yes, but he wants to show the landscape almost in a romanticized way. He wants to show it like it was 1,000 years ago. He doesn't want evidence of man as a part of it". The pristine and timeless aura of Adams' landscape images are partly possible to explain considering the straight photographic aesthetic

38 See the introductory text to this anthology where the concept of nature as a porous concept, and what implications this has for its use in art, is further elaborated.



Figure 2.14: *Mount Williamson, The Sierra Nevada, from Manzanar, California, 1945*, Photograph by Ansel Adams, Collection Center for Creative Photography © The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

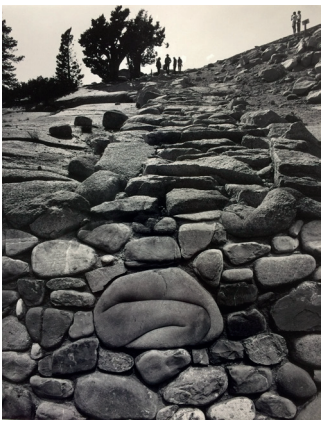


Figure 2.15: *Untitled*, 1976, Photograph by Jerry N. Uelsmann © Jerry N. Uelsmann.

ideals. Straight photographic images of nature often appear romantically shimmering even if the photographers did not use any soft filters. The long exposures and the great depth of field bring out a certain smoothness of the natural, organic forms and landscapes accentuated by the smooth, full-range silver scale. Time markers of any kind are very seldom present in straight photographic images, and the timelessness – together with the smooth organic silver – gives the objects and landscapes depicted an aura of soft untouchedness. Adams almost never used human figures in his compositions. The straight photographic aesthetic ideal, in combination with his preservationist intentions, creates a certain impression of nature separated from mankind that is significant to Adams' images.

In art photography, method, approach and motif are interwoven in an intrinsic way. The purpose of this text has been to investigate Uelsmann's departure from straight photography by analyzing what role nature played in his breaking away, and how the contrasts between Adams' and Uelsmann's differences could be understood by looking at their use of motifs from nature. I have thus cast light on the different layers of the weave by using nature as a focal point. The Uelsmann-Adams relationship is also

multi-layered. While the two photographers were cordial friends and Adams invited Uelsmann to teach at his workshops in Yosemite for many years, Uelsmann constructed his significant style and approach to photography in opposition to Adams' ideals, methods and concepts. On a motif level, nature played an important role in Uelsmann's departure since it was used in contrasting ways and thereby enhanced the methods and approaches of the two photographers.

In order to highlight the differences between the two photographers' approaches to the camera as a creative medium, I have compared the analytic creativity of Adams to Deleuze and Guattari's metaphor of the tree trunk, whereas Uelsmann's synthetic creative approach was compared to their concept of the rhizome. The rhizomatic expression of Uelsmann's nature can be followed into the (non-)structure of his creative process that is (non-)structured like a web of associations and chance. Again, this can be contrasted to Adams' analytic approach to photography, where a calculable and transparent methodological chain is part of the quality of the final image. The straight photographers, who wanted to define photography as an art form through what they considered to be the media-specific qualities of the camera, worked in a transparent, rational, and pre-calibrated way. This approach led them to produce romantically shimmering, yet optically sharp, portraits of a nature that seemed distant, peacefully pristine, and untouched by mankind. This blended in well with Adams' preservationist and environmentalist intentions. In contrast, Uelsmann's non-transparent creative process that invites moments of chance gave rise to depictions where nature became a mirror of the human mind. The images can be seen as metaphors for psychological patterns, experienced emotions and feelings. In Uelsmann's images, nature is an uncontrolled, menacing and unpredictable place that intervenes in the human subjective mind. Uelsmann thus uses natural elements to give visual shape to psychological circumstances, feelings and relations.

References

Adams, A., *My Camera in Yosemite Valley: 24 photographs and an essay on mountain photography*, Yosemite National Park, V. Adams, 1949.

Adams, A., *Camera and Lens – the Creative Approach: Studio, Laboratory and Operation*, Hastings-on-Hudson, Morgan and Morgan, 1970.

Adams, A. and R. Baker, *The Camera*, Boston, Little Brown, 2003 (1980).

Adams, A., *Examples: the making of 40 photographs*, Boston, Little Brown, 1983.

Adams, A., *An Autobiography*, London: Thames & Hudson, 1986.

Allen, J.M., *Picturing America's National Parks*, New York, Aperture Foundation, 2016.

Brown, R.P. (2015), interviewed in the short movie *2015 Lucie Honoree, Jerry Uelsmann*, http://www.lucie.tv.

Cahn, R. and R.G. Ketchum, *American Photographers and the National Parks*, New York, Viking press, 1981.

Cartier-Bresson, H., "The Decisive Moment (1952)" in Cartier-Bresson, H. and M.L. Sand (ed.), *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, New York, Aperture, 1999, pp. 20–43.

Coleman, A.D., "Foreword", in J.N. Uelsmann, *Photo-Synthesis*, Gainesville, University Press of Florida, 1992.

Deleuze, G. and F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London, Bloomsbury Academic, 2013 (1988).

Dupré, J., *Processes of Life: Essays in the Philosophy of Biology*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Fenner, D.E.W., *Art in Context: Understanding Aesthetic Value*, Athens Oh., Ohio University Press, 2008.

Fineman, M., *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012.

Goldberg, V., *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York, Abbeville Press, 1991.

Goysdotter, M., *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s*, Lund, Nordic Academic Press, 2013.

Garner, G., *Disappearing Witness: Change in Twentieth-century American Photography*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

Holmes Smith, H., "Jerry Uelsmann", written and printed statement for an exhibition of Uelsmann's work in the late 1960s.

Köhler, M., "Arranged Constructed and Staged – From Taking to Making Pictures", in M. Köhler (ed.), *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, Munich, Kunstverein München, 1995.

Newhall, B., *Photography: A Short Critical History*, New York, Museum of Modern Art, 1938.

Mark, M.E., "Ansel Adams' Last Interview", *Art News*, 1984, p. 76. (http://www.maryellenmark.com/text/magazines/art%20news/905N-000-001.html) (accessed 17 November 2017).

Mitchell, S.D., *Unsimple Truths: Science, Complexity, and Policy*, Chicago, Chicago University Press, 2009.

Szarkowski, J., *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art, 1978.

Uelsmann, J.N., "Post-visualization", *Florida Quarterly* I, 1967; Reprinted in *Contemporary Photographer*, vol. 5, no. 4, 1967; *Creative Camera*, vol. 60, 1969; Excerpted in *Camera*, vol. 46;1967.

Uelsmann, J.N., *Yosemite*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.

Warren, L., *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 3-Volume Set, London: Routledge, 2005.

Interviews

Uelsmann, J. N., interviewed by the author between February 2nd and February 9th, 2016, Gainesville, Florida.

Uelsmann, J. N., interviewed by the author between March 16th and April 3rd, 2017, Gainesville, Florida.

3. Migrant Seascapes

Visualized spaces of political exclusion

Lila Lee-Morrison

Introduction

Throughout the mediated coverage of the migration crisis occurring in Europe, a predominant and enduring image has been that of the migrant journey by sea.[1] These images depart from previous coverage which often times depicted the arrival of migrants onto land, positioning the event of migration and the concurrent "crisis" as occurring within the territorial boundaries of the EU. These images of migrant arrival have at times been utilized by populist political campaigns promoting a narrative that align migration with a threat of invasion and infection.[2] In contrast, the images

1 The terminology of "migrant" used in this paper references its use by the media. To quote the BBC, the use of the term refers, "[…] to all people on the move who have yet to complete the legal process of claiming asylum. This group includes people fleeing war-torn countries such as Syria, who are likely to be granted refugee status, as well as people who are seeking jobs and better lives, who governments are likely to rule are economic migrants". BBC, "Migrant Crisis: Spain rescues 600 people in busiest day", *BBC*, 17 August 2017, http://www.bbc.com/news/world-europe-40957089, (accessed 18 September 2017).

For more info on the legal distinction between the terms "migrant" and "refugee" and the debate concerning terminology, see: UNHCR, "UNHCR viewpoint: 'Refugee' or 'migrant' – Which is right?", *UNHCR.org*, 11 July 2016, http://www.unhcr.org/news/latest/2016/7/55d-foe556/unhcr-viewpoint-refugee-migrant-right.html, (accessed 2 January 2017).

2 See F. Falk, "Invasion, Infection, Invisibility: an iconology of illegalized immigration", in C. Bischoff, F. Falk, S. Kafehsy, (eds.), *Images of Illegalized Migration: Towards a Critical Iconology of Politics*, Bielefeld, Transcript, 2010, pp. 83–100.

depicting the migrant journey by sea depart from this narrative, instead framing the figure of the migrant through a geographical and territorial exclusion. Taking this into consideration, I argue that these images provide a possibility in re-examining and broadening an understanding of the migration crisis and more precisely of the figure of the migrant. One of the defining features of the images that have depicted the migrant journey by sea is that they position the migration crisis as occurring outside the territorial boundaries of the EU. The crisis itself has been characterised through politicized spatial divides, for example the divide between open and closed territorial borders both within and without "Fortress Europe" and the divide between the global south and the global north. Within these larger geopolitical divides, the Mediterranean Sea stands as a site where the vulnerability of the migrant is exposed, actualized through the ongoing mass deaths by shipwreck. As its name suggests, the "middle sea" embodies a space of *in-betweenness*. It enacts both a *natural* and a *national* boundary. As such, the Mediterranean has become simultaneously a site of death, exception, neutrality and escape. As a fluid space, the Mediterranean Sea acts as a kind of counter-site to the legitimization of defined territorial boundaries found on land.

For this paper, I will examine two mediated images of the migrant journey by sea with the understanding that news images have played a defining role in the public debate that surrounds the crisis. These two photographic images have circulated widely in regards to the migration crisis. The first image is titled, *Undocumented migrants on a rubber boat in the Aegean Sea,* and credited to the news photo stock agency, Reuters. The second image taken by Massimo Sestini is titled, *Rescue Operation*. As well as being utilized as news images, both have also been used by human rights NGOs as visual material for their websites. As such these images are also referenced in the influencing of policy agenda. Both images depict migrants in a boat floating against a backdrop of the Mediterranean Sea. Yet, they contrast in perspective. The first image is taken from a horizontal perspective, while the latter image is taken from an aerial perspective. To further examine the political and social articulation of these contemporary images, I position them within the art historical genre of seascapes and place them in dialogue with two artworks, Théodore Gericault's *The Raft of Medusa* (1818–

1819) and the diagrammatic rendering of the *Brookes Slave Ship* (1788), respectively. In doing so, I include the contemporary mediated image of the migrant journey by sea, as a representation, which is both culturally constructed and defined.[3]

The primary corresponding theme that these works have in common is the motif of the sea as an articulation of political exclusion. The contemporary mediated images of the migrant at sea reposition the spatiality of the migration crisis as occurring off land and within the wide expanse of the Mediterranean Sea. The sea, as a site of occupation by the migrant is characterized by territorially contested arenas of governance and by the precarious and often fatal form of mobility taken by the undocumented migrant.[4] Political exclusion as illustrated in these images is materialized and made manifest through the geographical boundary of the sea. As such, the sea as a boundary formed by nature visually demarcates the sites of inclusion and exclusion, recalling a political dichotomy between the nation state and a state of nature set forth by the political philosophy of Thomas Hobbes. In further exploring the visual articulation of political exclusion, I will examine the Reuter's photograph and Gericault's *Raft of Medusa* through the lens of Hobbes' concept of a state of nature. This provides a philosophical framework through which to understand a merging of political exclusion with geographical boundaries, as is expressed through the images. In regards to Massimo Sestini's *Rescue Operation* and the *Brookes Slave Ship*, I will analyse the images through the lens of two emerging forms of political exclusion directed by economic interests. This leads to a discussion of "dividing practices" that govern global mobility as is outlined by Louise Amoore. The overall discussion points towards further revealing the particularities of political uncertainty that characterize the contemporary moment through contrasts between the historical and the present.

3 A. Neset, *Arcadian Waters and Wanton Seas: the Iconology of Waterscapes in Nineteenth Century Transatlantic,* New York, Peter Lang Publishing, 2009, p. 2.

4 "Contested" here refers to the contemporary forms of militarized governmentality of the Mediterranean, in which it is, "[…] shaped by the complex legal structure and mode of governance of the sea that enables state actors to selectively expand or retract their rights and obligations." See C. Heller, and L. Pezzani, "Liquid Traces, Investigating the Deaths of Migrants at the EU's Maritime Frontier" in *Forensis: The Architecture of Public Truth*, London, Forensic Architecture, and Berlin, Sternberg Press, 2014, p. 659.

Death at sea and the emerging narratives of the migration crisis

In June 2014, the UNHCR stated that, for the first time since WWII, the number of refugees, asylum seekers and internally displaced people worldwide exceeded 50 million.[5] The issue of global migration has been publically highlighted through the European migration crisis which reportedly began in 2014 as the war in Syria progressed. The "crisis" has referred to the destabilizing force of the mass arrival of undocumented migrants to the EU. European state actors have been in disagreement with one another on how to confront the issues and over the use of resources. In 2014, it was reported that there were 280,000 migrants arriving in Europe, whereas in 2015, over 1,800,000 were reported to have crossed over, with over 1,000,000 of those arriving by sea.[6] Reports of mass deaths at sea of those trying to reach Europe through what is termed as "irregular" migration – with the facilitation of illegal traffickers – compounded the crisis. The deaths of migrants on the Mediterranean Sea have often happened due to overcrowding on the boats and dinghies used by traffickers. 2015 marked a heightening of the crisis when it was reported that 3,770 migrants died while crossing the Mediterranean.[7] In April of that year, a single boat carrying 800 migrants capsized in the central Mediterranean killing all the passengers on board. In August, a boat intercepted off the coast of Libya was found with the bodies of 50 already dead migrants in its hold, and 430 of its passengers were rescued by a Swedish coastguard ship. These events sparked wide-spread media attention, shifting the focal point of the crisis to the fatal journey of the migrant. Public pressure grew on state actors to respond to these deaths. The journey by sea became characterized by an expendability of life, as the ensuing lack of accountability marked these deaths as collateral damage to the ongoing wars and political destabilization occurring on land.

---

5 UNHCR, "Worldwide displacement hits all-time high as war and persecution increase", 18 June 2015, *UNHCR.org*, http://www.unhcr.org/558193896.html, (accessed 9 August 2017).

6 BBC, "Migrant crisis: Migration to Europe explained in seven charts", 4 March 2016, *BBC,* http://www.bbc.com/news/world-europe-34131911, (accessed 9 August 2017).

7 BBC, "Migrant crisis".

A narrative emerged from the perspective of the EU, on framing the crisis through a presumed innocence and/or threat posed by the influx of migrants. This binary narrative was represented by the coverage of two major events at the height of the crisis: the publishing of a photograph of the corpse of a young Syrian boy named Alan Kurdi in September 2015 and the terrorist attacks in Paris that occurred a few months later in November of the same year. The former involved the public dissemination of an image which in turn set forth a public argument. The Turkish journalist Nilüfer Demir took a photograph depicting Kurdi's small lifeless body lying face down in the sand near the Bodrum coast of Turkey who died after attempting to cross the Mediterranean with his family. The image went viral and was seen by an estimated 20 million people across social networks and published by major news outlets.[8] Widespread public debate over state accountability for the deaths of migrants at sea, coalesced through the dissemination of this photo.[9] The image of a single boy came to represent the loss of mass innocent lives, understood as double victims of a lack of state protection– both through war at home and abandonment at sea. The image of Alan Kurdi became iconic, standing out from the rest of the mediated images covering the migration crisis, laying bare the death of a child. In the court of public opinion, his image supported a narrative characterizing those attempting the crossover into Europe as absolutely and unquestioningly innocent.

The public debate sparked by the Kurdi image was then followed and overshadowed by the events of the Paris terrorist attacks in November of 2015. These attacks were coordinated, occurring at multiple locations

8 Devichand, Mukul, "Did Alan Kurdi's death change anything?", *BBC Trending*, 2 September 2016, http://www.bbc.com/news/blogs-trending-37257869, (accessed 13 December 2016).

9 This most noticeable shift which occurred after the publishing of this image was the changed use of language from the word "migrant" to "refugee" when addressing those escaping from Syria. The increased reference to the term "refugee" in the media called attention to the responsibility of other nations to take in and protect those that were fleeing. This in turn created mobilization at the level of the citizen, in which large groups of people within the EU and the US, through grassroots organization and volunteering, provided and donated clothing and housing for the arriving migrants in Turkey and Greece. Shifts at policy level were less apparent in the aftermath of the image.

around the city and utilizing what has become known as staples in terrorist weaponry, the tactics of suicide bombing and mass shooting. One of the terrorists involved in the attacks had reportedly crossed the border at Lesbos, Greece, as part of a wave of migrants. The ensuing news coverage and footage of the attacks shifted the dominant narrative of migration towards the other side of the spectrum, characterizing the influx of migrants onto EU soil as a terrorist invasion of Europe. The figure of the migrant merged with the figure of the terrorist, dramatically shifting from innocence to threat. References to historical populist narratives of cultural invasion and infection by migration arose in the media, now with the specified pretense of global terrorism. At the policy level, security protocols of the war on terrorism overshadowed humanitarian concerns.

These events, both the wide spread dissemination of the Alan Kurdi image and the Paris attacks, represent the binary narrative which have come to characterize the migration crisis. Yet, both sides of the narrative obscure some important considerations, primarily the perspective and lived experience of those actually migrating rather than the fluctuating perception of their arrival within the EU. As is the nature of binary relationships, the two sides of the spectrum defining migrants as innocent or



Figure 3.1: Undocumented migrants on a rubber boat in the Aegean Sea, September 2008. Photo © Reuters.

a threat, end up cancelling each other out, both marginalizing the circumstances which constitute migration. They limit a wider understanding of the migrant situation as one which reflects not only the political conditions of exclusion but also of inclusion. The term "crisis" itself infers that migration is a temporary situation, necessitating the immediacy of temporary solutions. As the increasing effects of climate change continue, the population of global migration are not expected to decrease, but rather increase greatly. Therefore, instead of regarding migration and correspondingly the migrant, as a "crisis", the figure of the migrant can be understood to be situated within a larger growing political trend – as an ongoing and transformative development in defining a political subject positioned outside the state.

The dinghy and The Raft of Medusa

The majority of photographs depicting the migrant journey at sea are shot from the perspective of looking outwards toward the migrants inhabiting a boat or in many cases, a rubber dinghy. An example is the photograph in Figure 3.1 titled "Undocumented migrants on a rubber boat in the Aegean, September 2008" (Reuters).[10] The perspective of looking outward

10 Although this photograph was taken before the start of the period officially termed as the European migration crisis, it has been used leading up to the crisis as a banner on the website of the non-profit organization Human Rights at Sea and was circulated during the crisis by a few online news outlets. See: HRAS, "HRAS speaks at the 'Boat Refugees and Migrants at Sea' London Conference 24 June 2014", [online photograph], http://humanrightsatsea-news.org/2014/06/24/hras-speaks-at-the-boat-refugees-and-migrants-at-sea-london-conference-24-june-2014/, (accessed 2 January 2017). See also: EnetEnglish, "NGO claims Greek authorities are 'pushing back' Syrian refugees", [online photograph], *EnetEnglish: Greek Independent Press,* 8 November 2013, http://www.enetenglish.gr/?i=news.en.article&id=1599, (accessed 17 December 2016). See also: L. Treffers, "Slovakian Refusal to Accept Muslim Refugees Worsens the Dilemma for Syrians", [online photograph], *Egyptian Streets*, 22 August 2015, https://egyptianstreets.com/2015/08/22/slovakian-refusal-to-accept-muslim-refugees-worsens-the-dilemma-for-syrians/, (accessed 13 December 2016). See also: ICANTRELAXGREECE, "NGO claims Greek authorities are 'pushing back' Syrian refugees", [online photograph], *I Can't Relax in Greece,* [web blog], 11 August 2013, https://icantrelaxingreece.wordpress.com/2013/11/08/ngo-claims-greek-authorities-are-pushing-back-syrian-refugees/, (accessed 13 December 2016).

towards the migrant dinghy positions the viewer on land, in a kind of opposition to the spatial divide demarcated by the water in the foreground of the image. In other words, the perspective of the image, places the viewer on stable land while the subjects within the image float out in the wide expanse of the sea. The horizon of the image cuts across the background, splitting the sea from the sky and providing an anchored linear focal point, further stabilizing the viewer's position. There is no sight of land within the frame. The dinghy floats within an infinite seascape, engulfed in a space devoid of all markings of society – that is, of territory, culture and history. As such, the sea visualizes a space which simultaneously represents somewhere and nowhere. The subjects' political expulsion is articulated through their occupation of this space. The sea as backdrop remains an encompassing yet contradictory presence, providing both a space of visibility and political erasure for the subjects within the frame.

The passengers within the dinghy look outwards, returning the viewer's gaze. It is overcrowded with some of the passengers sitting on the edges of the rim of the dinghy, while two passengers are partially submerged in the water alongside it. Families with women and young children are visible – most of whom do not appear to be wearing life vests. Considering the scope of demographics, the passengers aboard the dinghy appear as a miniature city – a condensed slice of a wider population, in its spectrum of age as well as gender. A young man stands out from the crowd, higher than the others. The stripe on the side of his pant leg creates a white vertical line which follows his erect form. His back is turned towards us as he stares away from the viewer in the direction of the front hull of the dinghy and the horizon.

The proximity of the passengers is close enough to make out individual faces and yet their distance is outlined through the deep divide of water which fills the foreground of the image. This geographical divide signals a political divide that defines their exclusion. The passengers appear immobile on the dinghy, neither trying to climb out nor attempting to manoeuver its course. The two men submerged in the sea float beside the dinghy with one man holding on, entangled in a floating lifesaver, while the other is floating at some distance from the dinghy. They both appear calm and are not struggling in their submerged state. They also appear frozen returning the gaze of the viewer. For all the subjects within the frame, it is as if



Figure 3.2: *The Raft of Medusa*. Théodore Géricault (1818–1819).

to be seen is to be saved from their exclusion at sea. The arrival of the photographer who took this image after all, marks the arrival of aid. And yet, it seems from the expression of the migrants within the image the moment of rescue invokes a level of uncertainty.

The depiction of the dinghy as a precarious and overcrowded seacraft articulating a form of political exclusion alludes to an iconic seascape by Théodore Géricault, *The Raft of Medusa* (1818–19) (Figure 3.2). Although this painting, as an icon of French Romanticism, contrasts in its grand scale and formal depiction from the mediated image of the migrant dinghy, it stands as an archetypal portrayal of political abandonment at sea. As such its thematic content relates to the contemporary depictions of the migrant situation. *The Raft of Medusa* was based on actual events surrounding a shipwreck which took place just a few years before the painting's completion, in 1816. The events involved a shipwreck of a French naval ship called the Medusa where 147 of its passengers were set adrift on a hastily built raft. After 13 days at sea, mutiny, cannibalism and death ensued where only 15 of the 147 passengers survived and eventually res-

cued. The events were well known at the time of Géricault's exhibition of his painting and amounted to a huge embarrassment for the French monarchy.[11] In its graphic illustration of the trauma aboard the raft, *The Raft of Medusa* is belied by a strong politicized statement, supporting an anti-imperialist cause and holding the French monarchy accountable for the tragedy of mass innocent death at sea.

Gericault purposefully utilized the format of grand scale and gesture that was traditionally reserved for the depiction of heroic nationalist acts, and instead applied it to a rendering of ordinary people surviving the tragedy of a shipwreck. This was controversial at the time of the painting's reception in that it shifted the subject, worthy of national recognition and celebration from the monarch and correspondingly, the military to the citizen. Considering this in relation to the images of the migrant journey at sea, these contemporary seascapes also function in a similar way. Rather than the format of grand scale, the *mass coverage* of the plight of the sea journey taken by migrants, overshadow representation of the state, essentially revealing its shortcomings and the limits of state sovereignty. In so doing these contemporary mediated images of the migrant seascape shift the narrative of the crisis from the interests of state governance to those who are left essentially outside these interests.

As in the Reuter's photograph in Figure 3.1, Gericault's painting depicts a moment in which the possibility of rescue is imminent. Gericault depicts a moment in which the survivors of the raft glimpse of possibility of hope on the horizon. The horizon not only embodies the possibility of rescue but at the same time provides a sense of visual order through the linear perspective, acting as a stable reference point. As in the Reuter's photograph of the migrant dinghy, a single figure stands at the apex of the painting's primarily triangular form (the baseline of which consists of the raft and bodies slipping into the sea), with his back turned away from the viewer. In Gericault's painting this figure is of a black man, a figure whose status of political inclusion was denied at the time. In both the Reuter's photograph and Gericault's painting, these figures stand at the apex of the

11 C. Riding, "The Medusa Shipwreck: The Fatal Raft", *History Today*, Feb 2003, vol. 53, no. 2, p. 38.

seacraft and look away from the observer, facing the space of the horizon. As such both of these figures look towards a possibility of being saved from their position of uncertainty. As a black man in the 19th century and as an undocumented migrant of the present age, both of these figures stand at the limits of being recognized as a political subject. In facing the horizon, their gaze presents a perspective which points beyond themselves, towards a future that is yet to be known. In support of Gericault's painting and its implicit critique of the French monarchy, the historian Jules Michelet states, "… our whole society is aboard the raft of the Medusa".[12] Considering the situated context of contemporary political abandonment depicted within the Reuter's photograph and the demographics it presents, Michelet's statement may be applied again where contemporary society finds itself reflected in the migrant seascape.

A state of nature

Nature is a dominant motif and demarcation within political philosophy, most notably articulated through Thomas Hobbes' concept of the state of nature, as a kind of precursor and justification to the founding of a political state. Considering this, in both the Reuter's photograph and in Gericault's *The Raft of Medusa* the depictions of the encompassing environment of the sea illustrates nature as an opposing force to the political state. Nature via the sea is invoked as both an agential power and a site on which the subjects confront their possible demise as existing outside the marked territory of the political state. References to nature as enacting a kind of societal boundary is heard in the rhetoric surrounding the migration crisis and the sites upon which migrants are forced to settle. For example, one of the largest settlement camps of migrants to have developed during the migration crisis in Calais, France, is informally referred to in media coverage and local

12 S. Laborie, "The Raft of Medusa", *The Louvre*, http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa, (accessed 13 December 2016).

vernacular as "the Jungle".[13] This name connotes an area counter to the spaces of social governance and invokes an image of the wilderness.[14] "The Jungle" is an example where nature as a dominant motif frames and demarcates the boundaries which distinguish the illegitimate sites of migrant occupation from legitimate sites of the citizen within the nation state.

Although being based on actual events, Gericault's *The Raft of Medusa* depicts the blending of reality and myth. It presents a vision of both a literal and ideological state of nature. The passengers aboard the raft confront their own demise in the regression to a precursor to civil society. Their bodies – many of which are naked and exposed in various states of bodily decay – are displayed on top of and falling off the raft. The events depicted in the painting have been described as follows: "The raft carried the survivors to the frontiers of human experience. Crazed, parched and starved they slaughtered mutineers, ate their dead companions and killed the weakest".[15] They exhibit a single-minded desperation to survive. The painting furthermore represented "…the basic human instinct to survive".[16] As Thomas Hobbes has described, the state of nature is human condition defined by war, "where every man is enemy to every man… wherein men live without other security, than what their own strength, and their own invention shall furnish them withal".[17] In this state, people live in "continual fear, and danger of violent death… life… is solitary,

13 In October 2016, it was reported that a total of 10,000 migrants had inhabited the camp since the start of the crisis.

M. G. Bochenek, "What Is Happening to The Children of The Calais 'Jungle'?", *Human Rights Watch*, 26 October 2016, https://www.hrw.org/news/2016/10/26/what-happening-children-calais-jungle, (accessed 13 December 2016).

14 The name also references the Upton Sinclair novel of the same name, written in 1906, exposing the harsh living conditions of immigrants in the U.S. at the turn of the century.

15 J. Miles, "Death and the masterpiece", *The Times*, 24 March 2007, https://www.thetimes.co.uk/article/death-and-the-masterpiece-2d3zml2bt72, (accessed 13 December 2016).

16 C. Riding, "The Medusa Shipwreck: The Fatal Raft", p. 38.

17 Hobbes, Thomas, *Leviathan*, Oxford, Oxford University Press, 1996, Chapter xiii, p. 84.

poor, nasty, brutish, and short".[18] Hobbes' definition of a state of nature is one which verifies the need for a political state of governance – for a sovereign authority, by which its laws are able to provide civility and the necessary protections to make it possible for men to live in social cooperation with each other. Gericault's painting is a display of people not only confronting the forces of nature but also regressing to an ideological *state of nature*, which precedes law and civility.

This vision of civil breakdown and a return to a state of nature is also reflected in the contemporary images of the migrants at sea. Nevertheless, there are obvious differences in how this is presented. The content of Géricault's painting stands in stark contrast to the mediated seascapes of the migrants. The passengers in Gericault's *The Raft of Medusa* are citizens of France and, through their abandonment by the French monarch, regress into an ideological state of nature. This state is depicted in a thoroughly Hobbesian state of nature: through acts of social regression, mutiny and cannibalism as a result of their desperation to survive. In stark contrast, the photograph of the migrant boat does not depict its passengers in acts of social regression that could signify their state of nature. In further contrast, the migrants are not laid bare in the same way as the passengers of Gericault's *The Raft of Medusa*, who are stripped down and naked. Instead, there is a muted violence emanating from the migrant dinghy. The migrant seascapes depict a population of people on boats who are waiting, adrift between systems of governance and bureaucracy; where their status is precarious and contingent on being granted entry and asylum. They are bare, not through a lack of clothing but through being stripped of an identity that is legitimized through national status.

For the migrant, the contemporary violence of a state of nature is enacted through their exclusion, in which their own protections are contingent on asylum and recognition. Their particular form of existing within a state of nature is constructed through their mere positioning as *outside* – the simultaneous occupation of both somewhere and nowhere. The migrant is implicated within a state of nature through their political and physical position outside the boundaries of the EU. As the philosopher

18 Hobbes, *Leviathan*, p. 84.

Gregoire Chamayou states, "[…] if the stateless person is excluded from the system of legal protection, that is not because he has *committed* an infraction: on the contrary, he *is* himself that infraction".[19] Existing as an infraction for the migrant is inevitable, within a system that is set up to recognize them as such. As in Géricault's painting, the mediated image of the migrants at sea visualize a divide rooted in political philosophical traditions demarcating civil society and a state of nature. In contrast, for the contemporary political situation of the migrant, this divide is not in inaugurated through acts of social regression but rather through the bureaucratic mechanisms of status and documentation.

The boat as site of migrant occupation

An image which has been widely circulated and become well-known in relation to the migration crisis is a photograph titled "Rescue Operation" (2015) taken by Massimo Sestini (Figure 3.3). Sestini shot this image while part of an Italian rescue operation called Operation Mare Nostrum on board one of its helicopters.[20] The photo went on to win a prize in the World Press Photo contest of 2015. It is taken from an aerial perspective, depicting a crowded boat of migrants. The popularity of the image brought attention to the plight of the migrant and the migration crisis. Through the aerial perspective, it was able to convey what other images of migrant boats could not, that is, the whole of the interior of the boat with its intensely cramped conditions. This put a particular focus on the spatial (dis) organization of the boat itself as an occupied site of the migrant. The boat as a site of occupation becomes a determinate territory of political exclu-

19 G. Chamayou, *Manhunts: A Philosophical History*, Princeton, Princeton University Press, 2012. p. 135.

20 This was an operation that was in place from October 2013 to October 2014, and was considered to be a successful response early on to the migration crisis. During the time of its operation, 150,000 immigrants arrived safely in Europe. Due to a lack of support from EU states and the high cost burden on one EU state, it was then disbanded and replaced by the EU border agency, Frontex, with an operation called Triton. The focus – unlike Mare Nostrum – was less on SAR and more on border protection. The increased deaths of migrants, which grew tenfold from 2014 to 2015, reflect this change in focus.



Figure 3.3. *Rescue Operation*. Photo © Massimo Sestini, 2015.

sion. Through the image, the perspective shifts from the migrant's destination for land and certainty, as expressed through the inclusion of a horizon, towards the boat *as* land – as a site in and of itself. With the aerial perspective the viewer floats above, as an omnipresent voyeur.

The image bears a striking resemblance to an historic and iconic image of another boat depicted through an aerial perspective, the diagrammatic drawing of the *Brookes Slave Ship* (1787) (Figure 3.4). The subjects in both these images represent a racialized other in the form of the African slave and the majority of the migrants in *Rescue Operation* being African in ethnic origin. The *Brookes Slave Ship* has been understood to be one of the most politically influential images ever made and became the most recognizable image representing the Trans-Atlantic Slave Trade.[21] It depicts "The Middle Passage", a stage of "in-betweenness" during the triangular points of global trade, in which African men, women and children were shipped

21 "The Graphic Power of Knowledge", *Eye*, vol. 21, no. 82, 2012, p. 26. http://inside.sfuhs.org/dept/history/US_History_reader/Chapter4/slaveshipbrookes.html, (accessed 13 December 2016).

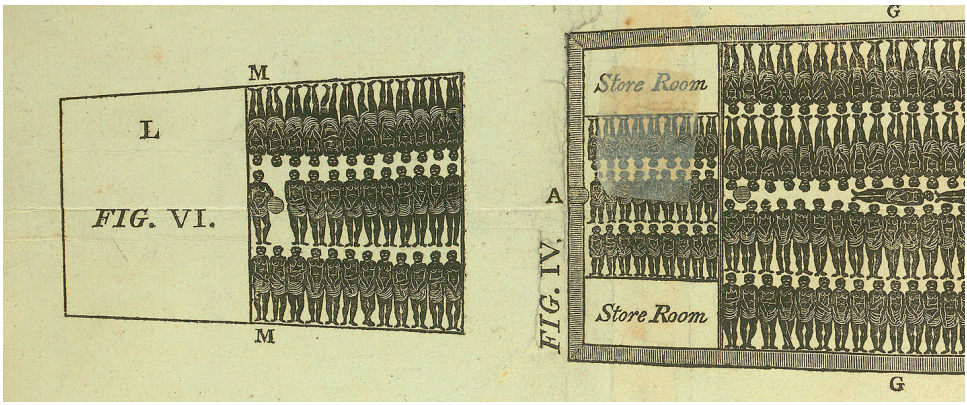
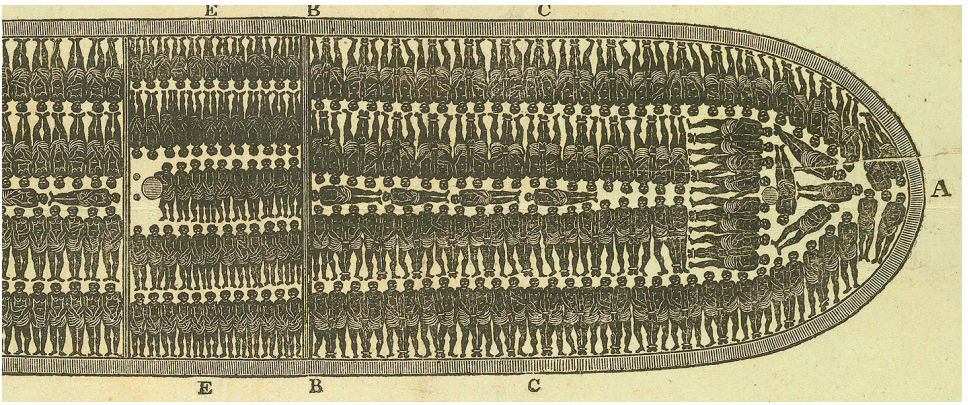


Figure 3.4. Diagram of the Brookes Slave Ship. Photo © The British Library Board, 1787.

across the Atlantic from Africa to the New World as commodities, in exchange for raw goods which were then shipped to Europe. In its illustration of the precision of enumerating the bodies of African slaves on board the ship, it is an image that personifies the bureaucratic processes of the slave trade and the treatment of human bodies as a commodity. The drawing of the *Brookes Slave Ship* was commissioned in 1788 by Thomas Clarkson from the abolitionist publisher James Philips, and was distributed by the Committee for the Abolition of Slavery for the purpose of visually rendering the horrors of slavery.

The medium of the image utilized the practice of diagrammatic drafting, a style of naval architectural drawing which related to the visual discourse of British naval power.[22] This form of draftsmanship produced a precise set of measurements, and as such was a form of mapping of the spatial design of the boat. Applied to a depiction of slavery and to the stowage of slave bodies on a boat, the *Brookes Slave Ship* was able to powerfully convey the base logic of slavery, that is, the methodical bureaucratic administration

22 M. Wood, *Blind Memory: Visual representations of slavery in England and America 1780–1865*, New York, Manchester University Press, 2000, pp. 25–26.



and enumeration by a sovereign power over human bodies for the agenda of economic expansion.[23]

Similar to the use of the visual medium of diagrammatic drafting in *Brookes Slave Ship*, Sestini's *Rescue Operation* also utilizes a visual medium of contemporary military power – the aerial capture associated with surveillance and drone operations. The aerial perspective is militarily used for surveillance and is able to provide an overview while rendering visual order on a single plane. Aerial perspective has the ability to flatten the image's depth of field creating a spatial order of its subject. As with the *Brookes Slave Ship* and the appropriation of the visual practices of naval power, *Rescue Operation* appropriates the visual format of drone surveillance. Yet, rather than rendering spatial order, the photograph exposes a disorder of overcrowding occurring within the migrant boat.

This visual disorder of the subjects within *Rescue Operation*, marks a significant contrast between it and the *Brookes Slave Ship*. This contrast points towards the underlying global economic circumstances that surrounds the contemporary migrant. One of the defining visual features of

23 For further analysis on the relationship between colonial powers and enumeration, see: A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Specifically: Chapter 6: Number in the Colonial Imagination, p. 114.

the *Brookes Slave Ship*, which is part of the power behind its image, is the depiction of African slave bodies as clearly defined wedges of black ink, organized in straight rows. This precision is not only a visual rendering of the methods of bureaucratic enumeration of the slave body but also an expression of their inclusion within a greater geopolitical agenda of capital growth through trade. On the other hand, the power behind the Sestini image is the disorganization of migrant bodies on the boat in *Rescue Operation*. Instead of clear definition, their bodies resist the visual order that is present in the *Brookes Slave Ship*. Rather than the capital expansion underlying the context of the Transatlantic Slave Trade, the migrant boat journey represents another form of expansion that is excluded from the agenda of global capital growth. The geopolitical landscape of the contemporary migrant is described by Louise Amoore in her descriptions of governing mobility during the war on terror. She describes contemporary global mobility as bringing forth a "dividing practice" in which state actors distinguish between those considered "legitimate" and "illegitimate" travellers. Amoore states: "Framed in this way, the problem becomes one of isolating the legitimate 'inside' transborder activities of the global economy, and securing them from the illegitimate 'outside' of those who would exploit the possibilities of open borders".[24] "Exploit" here, can be understood as the actions taken by those that stand outside the interests and activities of expanding global economy, outside of global tourism and business-related travel. The mobility of the contemporary migrant is included in this definition, thereby falling under the category of the "illegitimate" traveller. Categorized within this duality sets forth two forms of political exclusion both visualized through the space of the boat in the *Brookes Slave Ship* and in *Rescue Operation*. On the one hand, the figure of the African slave is ordered in a form of "legitimized" exclusion, in their embodied existence as a commodity (that is, as an engine of free labour upon which modern capitalism has been built.) On the other hand, the inhabitants of *Rescue Operation* exhibit not only an overcrowded population on a too-small boat, but also a people whose status of exclusion is constituted through their inability to be distin-

24 L. Amoore, "Biometric Borders: Governing Mobilities in the War on Terror", *Political Geography*, vol. 25, no. 3, March 2006, pp. 336, 351.

guishable, enumerated and classified. In contrast to the African slave, the exclusion of the migrant as a political subject is defined by their position outside the agendas of global capital.

Conclusion

The image of the contemporary migrant figure has remained a surface upon which multiple politicized narratives have been projected. Yet, one description rings true and that is that the figure of the migrant represents, as the philosophy scholar Søren Gosvig Olesen states, a figure whom has, "[…] irrevocably lost their sense of belonging to a nation".[25] This chapter attempts to delve under the many surface narratives that surround the contemporary migrant and migration crisis and broaden an understanding of the current European migration crisis through an analysis of images which document their precarious journey by sea. Rather than focusing on the binary narrative of threat or of innocence, which surrounds the perception of migrant arrival within the EU, this paper attempts to shift the perspective towards the position of the migrant as existing within a geographical and political exclusion. The contrasts laid out between historical and contemporary images of politicized seascapes distinguish the visual role of the sea as signifying the demarcations of both a geographical and political boundary. The figure of the migrant as they are represented in contemporary seascapes, exists at the limits of recognition as a political subject and thereby provide a vehicle through which the conception of nation and citizenship may be re-examined.

25 A. McConnell, "Her ser vi Agambens undtagelsestilstand", *Information.dk,* 26 September 2015, https://www.information.dk/moti/2015/09/ser-agambens-undtagelsestilstand, (accessed 2 January 2016).

References

Amoore, L., "Biometric Borders: Governing Mobilities in the War on Terror", *Political Geography*, vol. 25, no. 3, March 2006, pp. 336–351.

Appadurai, A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

BBC, "Migrant Crisis: Spain rescues 600 people in busiest day", 17 August 2017, http://www.bbc.com/news/world-europe-40957089, (accessed 18 September 2017).

BBC, "Migrant crisis: Migration to Europe explained in seven charts", 4 March 2016, http://www.bbc.com/news/world-europe-34131911, (accessed 9 August 2017).

Bochenek, M. G., "What Is Happening to The Children of The Calais 'Jungle'?", *Human Rights Watch*, 26 October 2016, https://www.hrw.org/news/2016/10/26/what-happening-children-calais-jungle, (accessed 13 December 2016).

Chamayou, G., *Manhunts: A Philosophical History*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

Devichand, M., "Did Alan Kurdi's death change anything?", *BBC Trending*, 2 September 2016, http://www.bbc.com/news/blogs-trending-37257869, (accessed 13 December 2016).

EnetEnglish, "NGO claims Greek authorities are 'pushing back' Syrian refugees", [online photograph], *EnetEnglish: Greek Independent Press,* 8 November 2013, http://www.enetenglish.gr/?i=news.en.article&id=1599, (accessed 17 December 2016).

Falk, F. "Invasion, Infection, Invisibility: An iconology of Illegalized Immigration", in Bischoff, C., Falk, F., Kafehsy, S., [eds.] *Images of Illegalized Migration: Towards a Critical Iconology of Politics*, Bielefeld, Transcript, 2010.

Heller, C., and Pezzani, L., "Liquid Traces, Investigating the Deaths of Migrants at the EU's Maritime Frontier" in *Forensis: The Architecture of Public Truth*, London, Forensic Architecture and Berlin, Sternberg Press, 2014, pp. 657–684.

ICANTRELAXINGREECE, "NGO claims Greek authorities are 'pushing back' Syrian refugees", [online photograph], *I Cant's Relax in Greece,* [web blog], 11 August 2013, https://icantrelaxingreece.wordpress.com/2013/11/08/ngo-claims-greek-authorities-are-pushing-back-syrian-refugees/, (accessed 13 December 2016).

Laborie, S., "The Raft of Medusa", *The Louvre*, http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa, (accessed 13 December 2016).

McConnell, A., "Her ser vi Agambens undtagelsestilstand", *Information.dk,* 26 September 2015, https://www.information.dk/moti/2015/09/ser-agambens-undtagelsestilstand (accessed 2 January 2016).

Miles, J., 'Death and the masterpiece', *The Times*, 24 March 2007, https://www.thetimes.co.uk/article/death-and-the-masterpiece-2d3zml2bt72, (accessed 13 December 2016).

Neset, A. *Arcadian Waters and Wanton Seas: The Iconology of Waterscapes in Nineteenth Century Transatlantic,* New York, Peter Lang Publishing, 2009.

Riding, C., "The Medusa Shipwreck: The Fatal Raft", *History Today*, Feb 2003, vol. 53, no. 2, 2 February 2003, p. 38.

The British Library Board, "Diagram of a slave ship", [online photograph], James Phillips, George Yard, Lombard Street, London, 1787, http://www.bl.uk/learning/histcitizen/campaignforabolition/sources/antislavery/brookesdiagram/slaveshipdiagram, (accessed 13 December 2016).

Treffers, L., "Slovakian Refusal to Accept Muslim Refugees Worsens the Dilemma for Syrians", [online photograph], *Egyptian Streets*, 22 August 2015, https://egyptianstreets.com/2015/08/22/slovakian-refusal-to-accept-muslim-refugees-worsens-the-dilemma-for-syrians/, (accessed 13 December 2016).

UNHCR, "UNHCR viewpoint: 'Refugee' or 'migrant' – Which is right?", *UNHCR.org*, 11 July 2016, http://www.unhcr.org/news/latest/2016/7/55df0e556/unhcr-viewpoint-refugee-migrant-right.html, (accessed 2 January 2017)

UNHCR, "Worldwide displacement hits all-time high as war and persecution increase", 18 June 2015, *UNHCR.org*, http://www.unhcr.org/5581938896.html, (accessed 9 August 2017).

Wood, M., *Blind Memory: Visual representations of slavery in England and America 1780–1865*, New York, Manchester University Press, 2000.

4. Entropi, materialitet och varaktighet i "efterdyningens fotografi"

Erika Larsson

Denna text tar sig an två fotoserier, Serkan Taycans *Habitat* (2008) och Ignacio Evangelistas *After Schengen* (*European Borders*) (2014). Båda serier befattar sig med en sorts praktik eller estetik inom samtida fotografi som tar sig an händelsers efterdyningar eller anländer till platser "för sent", när händelserna är över och när bara de materiella spåren finns kvar.[1] Det som har kallats "efterdyningens fotografi" (aftermath photography) eller "sent fotografi" [2] (late photography) förstås ofta genom begrepp som det *sublima*, så som i Jean-Francois Lyotards framställning där framför allt oförmågan att representera lyfts fram och där fokus riktas just mot det som verket

1 Exemplen på fotografer som arbetar på detta sätt är många. Några som kan nämnas är Anne Ferran, Glenn Sloggett, Roni Hon, Sophie Ristelhueber, Alan Cohen, Helen Grace, Miki Kratsman och Boaz Arads, Ori Gersht, Alan Cohem, Simon Norfolk, Paul Seawright, Zarina Bhimji, Peter Hugo, Guy Tillim, Joel Sternfield, Sally Mann, Joel Meyerowitz, Luc Delahaye, Joel Meyerowitz, Lyndell Brown, Charles Green, Rosemary Laing och Richard Mosse. En koppling kan även göras bakåt i tiden till t.ex. Roger Fentons och Matthew Bradys slagfältsbilder från Krimkriget där frånvarons estetik förvisso till en del hade tekniska orsaker, men som också i högsta grad handlade om vad som skedde innan bilderna togs.

2 David Campany var den förste att benämna denna trend "late photography" i en artikel från 2003: "Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'" i D. Green (ed.), *Where is the Photograph?,* Photoworks, Maidstone, 2003, ss. 123–32. "Aftermath Photography" har använts av t.ex. Frank Möller i I*mages, Spectatorship, and the Politics of Violence*, New York/ Basingsstoke, Palgrave MacMillan, 2013 och Veronica Tello, "The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography", *Third Text,* vol. 28, nr. 6, 2014, ss. 555–562.

inte visar upp.[3] Framför allt i relation till fotografier av platser där våldsamma händelser ägt rum åberopas ofta en "frånvarons estetik" för att kunna föra in diskussionen på de moraliska problemen med att avbilda våldsamma händelser och hur dessa bilder undviker detta moraliska dilemma.[4] Bilderna analyseras ofta i relation till deras "tomhet" eller allt det som inte finns med i bilden.[5]

Till skillnad från vad som annars skrivits om denna estetik, där fokus ligger vid bilderna som icke-representation, vad de inte gör eller inte är, så vill jag i denna text lyfta fram vad som faktiskt framstår i dessa två bildserier och i förlängningen flera andra bildserier inom denna läsart. Jag väljer att läsa bilderna genom närvaro istället för frånvaro. Det som från ett perspektiv ses som "tomhet" kan från ett annat ses som dess motsats, som full till bredden av potentiella förståelser, men förståelser som är av en annan temporalitet än den som betraktar bilden i relation till vad den inte visar. I texten tar jag hjälp av begrepp så som entropi och varaktighet för att lyfta fram hur en annan syn på materialitet träder fram i dessa bildserier – en förståelse som befinner sig bortom språket och bortom konceptuella uppdelningar mellan människa och natur eller kultur och materia.

Taycans *Habitat* är resultatet av en resa till platser där fotografen en gång bodde i olika delar av Anatolien medan Evangelistas serie *After Schengen (European Borders)* innefattar övergivna eller ombyggda gränsövergångar mellan europeiska länder som efter Schengenavtalet inte längre vaktade sina gränser. Då båda bildserierna befattar sig med frågan om vad det innebär att tillhöra eller inte tillhöra en viss plats så ämnar diskussionen delvis närma sig just tillhörighet som fenomen – ett fenomen som inte bara finns till

3 Begreppet sublim används t.ex. av Tello i "The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography" och Sonja Fessel i "The Absence of Atrocity: Bart Michiels's The Course of History Photographs" i *History of Photography*, vol. 36, nr. 3, 2012, ss. 315–325.

4 Vare sig det gäller bilder från förintelsen som i Ulrich Baers "To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition" i *Representations, Special Issue: Grounds for Remembering,* nr. 69, 2000, ss. 38–62, från Napoleonkrigen samt första och andra världskrigen som i Fessels "The Absence of Atrocity", eller våldet mot Australiens ursprungsbefolkning i Tellos "The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography".

5 På gott eller ont (men oftast på gott). Campany däremot lyfter i "Safety in Numbness" även fram distansen som dessa bilder skapar mellan betraktaren och händelsen som en gång ägde rum som problematisk.

som kulturell konstruktion, utan som här framstår som direkt förenat med materiella processer och mer långsamma entropiska förändringar.

Habitat

Utgångspunkten för serien *Habitat* finns i en mycket specifik och personlig erfarenhet av att återvända till platser där fotografen en gång bodde och att uppleva landet och dess natur, människor och föremål som på en och samma gång välbekanta och främmande.[6] Denna erfarenhet är kopplad till singulära förnimmelser och minnen av fotografens relation till såväl människorna och föremålen som han möter som landskapen som han reser genom. Ofta riktar han kameran mot landskap där historiska händelser har ägt rum: det torra bergslandskapet runt Kars nära den armeniska gränsen, de öppna fält som omger staden Mus eller de gröna bergen i Kastamonu nära Svarta havet. Som fotografen själv förklarar så är utforskningen på samma gång en personlig resa och ett möte med den historiska och nutida politiska och kulturella komplexiteten i de platser och områden som han avbildar. Hundra år efter massakern på armenier under första världskriget lyfter framför allt ruinerna av en armenisk kyrka i Kars fram hur såväl objekt som själva landskapet i sig tas i anspråk i ofta våldsamma konflikter mellan olika förståelser och upplevelser av tillhörighet. På samma sätt som så många andra bilder inom "sent fotografi" så kan dessa bilder sägas "handla" om de våldsamma händelser som utspelats på platsen genom tiderna samt dess aktualitet i samtiden, händelser som är frånvarande i själva bilden. Det är här som en "frånvarons estetik" kan komma till pass och diskussionen kan ledas in mot svårigheten att representera historiska händelser och vad som i stället har möjlighet att framträda i mötet med en historiskt laddad plats som idag är "tom". Lyotard, bland andra, skriver om den sortens konst som kan peka bortom tillvarons representationer och mot möjligheten att det finns delar av verkligheten som är opresenterbara (unpresentable).[7]

Men frånvaro av något i ett fotografi resulterar inte i tomhet, utan i närvaron av något annat. Även de bilder som för Taycan framvisar frånvaron

6 Författarens intervju med Taycan 2011.

7 Bland annat i J-F. Lyotard, *The inhuman: reflections on time,* Stanford University Press, Stanford, 1991.

av en viss upplevelse av tillhörighet består för någon annan av närvaron av detsamma. En av bilderna visar en basketplan som vid en första anblick verkar övergiven men vars ifyllda vita streck vittnar om att den antagligen fortfarande används. Den småskaliga bild som visas här i texten ger inte rättvisa åt den detaljrikhet som bilden i sin storskaliga presentation uppvisar, varför läsaren ombeds föreställa sig vad som framställs. Stolpen som håller uppe korgen har mönstrats av rost och den en gång vita brädan bakom ringen där nätet hänger kvar som endast några blöta snören är brunfläckig av kladdig smuts. Själva basketplanen är delvis täckt av vattenpölar och de vattenfria delarna består av olika nyanser mer eller mindre lika de färger som gummit en gång producerades i, då den täcks av beläggningar av olika sorter. Glappen mellan gummits olika delar ser ut att ha luckrats upp och vidgats på grund av fukt samt alla de organismer som bosatt sig där, mögel och olika sorters insekter. Ett högt stängsel vars pelare lutar åt olika håll omger planen och bakom detta, i en vildvuxen skogsdunge, syns två byggnader som ser ut att vara i olika stadier av förfall. Ovanför är himlen täckt av ett tjockt molntäcke som framträder genom olika blekgrå suddiga former. Känslan är av fuktig luft, rost mot fingertopparna och gummits hala beläggning under fötterna. Det är lätt att tolka in bildens förfall som en frånvaro av allt som en gång var, men bilden är full av närvaro, kanske av spåren av människor som just lämnat platsen eller befinner sig i de till synes övergivna husen, annars av de olika former av liv som den innehåller och av den materia och de processer som bilden trots allt är full av.

Under de senaste åren har fototeori generellt börjat röra sig bort från frågor om representation och semiotiska perspektiv mot ett ökat fokus på materialitet. Elisabeth Edwards och andra teoretiker har lyft fram vikten av att ta i beaktande hur bildens materialitet spelar en viktig roll inom sociala och kulturella processer. Edwards beskriver det på följande sätt:

> Thus our understanding of photographic representations is not merely a question of visual recognition or semiotics but that visual experiences are mediated through the material nature and material performances in the formats and presentations of visual images.[8]

8 E. Edwards, "Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs", *Visual Studies*, vol. 17, nr. 1, 2002, s. 67.



Figur 4.1: Serkan Taycan, *Habitat* (2008). © Serkan Taycan.

Men frågan om fotografiets materialitet handlar inte bara om bildens egna materiella egenskaper eller hur den presenteras i olika materiella sammanhang. Till skillnad från det fokus som många samtida teorier som diskuterar fotografiets materialitet antar så handlar den materialitet som framstår i Taycans (och, som vi kommer att se, Evangelistas) serie även om den materialitet som framstår med osedvanlig tydlighet i bilderna. I Taycans serie framstår just den materiella närvaron av såväl mänskliga subjekt som en gammal basketkorg, en trampolin över en tom bassäng, ett övergivet bilvrak i ett snöigt landskap (se Figur 4.1. och 4.2) eller en vildvuxen skogsdunge som avgörande faktorer i processen mellan att tillhöra och inte längre tillhöra ett visst sammanhang eller en viss plats.

Inte desto mindre spelar själva fotografiernas materialitet en central roll i att lyfta fram den materialitet som framstår i bilderna. Liksom många andra bildserier som arbetar inom samma estetiska trend så är dessa bilder tagna med storformatskamera, gjorda för att presenteras i stor skala och betraktas på gallerier eller liknande i avskildhet från det outsinliga digitala och analoga bildflöde som präglar samhället i övrigt. Storformatstekniken har en förmåga att lyfta fram detaljer och strukturer i objekten som avbildas på ett sätt som ofta överskrider ögats förmåga att på egen hand uppmärksamma dessa, något som jag kommer att utveckla vidare nedan. Därutöver så möjliggör såväl skala som presentationsform en långsamhet i

betraktandet. De bjuder in betraktaren till att ta tid att uppmärksamma detaljerna i bilderna, som redan till en början framstår som relativt avskalade vad gäller innehållet.

Snarare än diskursiva berättelser eller undermedvetna önskningar, som oftast kommer i fokus i frågan om tillhörighet, verkar bilderna föreslå att någon sorts förklaring är att finna i det materiella, i den vita färgens sprickbildning på den gamla trampolinen, som framstår med nästan overklig tydlighet, i smutsen på brädan bakom basketkorgen eller i nätet som inte längre finns kvar, i stenarnas mönster på stigen eller i en skoluniforms speciella färg. Genom att isolera objekten från sina vanliga användningsområden eller lyfta fram just hur de inte längre används så verkar bilderna antyda att fenomenet tillhörighet (eller att inte tillhöra) framför allt finns i själva materien. Materia förändras, bilens stål rostar och bryts ner och även basketplanets gummi, som används just på grund av sin förmåga att stå emot vädrets svängningar, bryts till slut ner. Även landskapet förvandlas långsamt genom tidens gång och ett förändrat klimat. Likaså förändras kroppar, inte bara genom åldrande utan även genom att nya anslutningar görs i hjärnan och vissa känslor går förlorade och andra kommer till stånd.

Allt detta sker i själva materien. Som jag återkommer till nedan så framstår förändringen som naturlig eller entropisk snarare än förändrad genom historiska urladdningar. I bilderna sker ett konstant växelspel mellan det vi ser (som t.ex. tecken på entropi) och på det som inte finns där (kultur, politik, historia). Fokus på det som vi ser, snarare än allt det som är frånvarande i bilderna, framvisar hur det framför allt är genom materia som upplevelser och förståelser av olika fenomen formas och omformas. Vad som framstår genom detta perspektiv är en förskjutning mot materia som liknar den som Maurice Merleau-Ponty försöker få till stånd när han säger:

> […] we shall need to reawaken our experience of the world as it appears to us in so far as we are in the world through our body, and in so far as we perceive the world through our body.[9]

9 M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception,* Routledge Classics, London and New York, 2002, s. 239.



Figur 4.2: Serkan Taycan, *Habitat* (2008). © Serkan Taycan.

Taycans serie verkar, som Merleau-Ponty, vilja påminna om att vi är fenomenologiska varelser som framför allt upplever världen genom våra kroppar. Det materiella kan lätt hamna i skymundan i diskursiva förklaringar kring begrepp som tillhörighet eller andra fenomen. Inte desto mindre så finns det, som Merleau-Ponty påpekar, inga känslotillstånd, fenomen eller ens begrepp som inte upplevs genom kroppen eller i samspel med vår materiella omgivning. Även vad gäller upplevelsen av dessa bilder så är det också kroppar som ser, förstår och känner vad som framstår.

Även där bilden framvisar ett landskap utan ruiner eller andra kvarlämnade objekt framträder just landskapet i sina olika nyanser och former, sin struktur, stillhet och långsamhet. Vad som framstår i närvaron av de torra kullarna, snöklädda bergen, ruinerna och övergivna mänskliga konstruktionerna är möjligheten till en alternativ förståelse, där berättelser befinner sig i marginalen och där landskapet och dess fysiska existens får företräde – en förståelse som inte lever på sin konceptualisering utan färdas genom kroppar som känslor och förnimmelser. Vad som framträder är en förskjutning av perspektiven i vilken de mänskliga konflikterna för en stund faller in i bakgrunden och landskapet med dess långsamma förändringsprocesser träder in i förgrunden. Monumentala och för hela folkslag traumatiska händelser blir för en stund detaljer i "den stora historien" som innefattar landskapets materialitet som en del av en planet där materia långsamt skapas och omformas.

After Schengen

I Evangelistas serie *After Schengen* (*European Borders*) har naturen ännu inte tagit över. De flesta av gränskontrollerna som Evangelista har dokumenterat har inte använts under de senaste två decennierna medan ett fåtal har byggts om till något annat ändamål. Vid de gränsövergångar som har lämnats till naturens krafter har den omgivande växtligheten precis börjat sprida sig mellan och över byggnaderna. Metall har börjat rosta och mossa har börjat täcka cementväggar. Skyltar med olika varningar och information om de territorier som resenärerna är på väg att beträda har just börjat den långa processen att brytas ner av väder och vind. När bilderna togs hade dessa byggnader och skyltar upphört fungera som institutionella gränser som styr kroppars och sinnens framfart. I bilderna framstår hur denna omformning består såväl av en mer långsam fysisk förändring av materia som en mer plötslig strukturell förändring.

Schengenavtalet skrevs på 1985 av fyra av de tio länder som då utgjorde Europeiska Gemenskapen men implementerades först 1995 och utvidgades sedan dess till 26 europeiska länder. Avtalet innebar att man kunde resa utan pass mellan dessa 26 länder med syftet att öka den fria rörligheten för personer, varor, tjänster och kapital mellan länderna.[10] Under två decennier efter det att Schengenavtalet först implementerades så ökade rörligheten inom området samtidigt som EU stöttade medlemsländerna med resurser för att i stället förstärka områdets yttre gränser.[11] Under 2015 däremot blev

10 Se *Bakgrund till utvidgningen av Schengen*, 20 december 2007, http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-07-618_sv.htm, Europiska Unionen, (hämtad 3 augusti 2016).

11 Gränskontrollerna kring Europas yttre gränser, eller vad kritiker kom att kalla *Fort Europa*, stärktes. Med tiden ökade kritiken gentemot dessa förstärkta gränser, både vad gäller hur migranter behandlas vid gränsområdena men framför allt mot de risker som migranter utsätts för då de tvingas till alternativa och ofta livsfarliga färdsätt för att ta sig innanför Europas gränser. Varje år dör fortfarande tusentals människor i försök att korsa Europas yttre förstärkta gränskontroller. Se t.ex. Amnesty Internationals publikation *The Human Cost of Fortress Europe,* 2014, http://www.amnesty.eu/content/assets/Reports/EUR_050012014_Fortress_Europe_complete_web_EN.pdf, (hämtad 3 augusti 2016) samt även projektet *The Fatal Policies of Fortress Europe* som samlar in namn på de personer som dött i försök att korsa dessa gränser och som sedan 1993 har samlat in över 22.000 namn http://unitedagainstrefugeedeaths.eu, (hämtad 1 augusti 2016).



Figur 4.3: Ignacio Evangelista, *After Schengen (European Borders)* (2014). © Ignacio Evangelista.

den så kallade migrationskrisen ett fenomen. Enskilda EU-medlemsländer ansåg att de yttre gränskontrollerna var otillräckliga och flera gränsövergångar inom EU:s gränser har sedan dess återfått sina institutionella roller. Flera av de strukturer som Evangelista dokumenterat återfick sin funktion, vilket ledde till många och omfattande diskussioner och uttalanden om EU-projektets legitimitet och framtid.[12]

Var gränserna går och vilka som ska hindras från att förflytta sig vart beror på vilka strukturer som finns på plats vid just den tiden. Evangelistas serie lyfter fram i vilken utsträckning som dessa strukturer formas och omformas inte bara genom diskursiva processer. Ett beslut om att öppna en viss gräns eller satsa resurser på att förstärka en annan fattas i stunden, men processen genom vilken dessa förändringar tar form i fysiska platser och kroppar är en desto långsammare omformning av materia. Att processen utspelas i materia är på inget sätt likställt med att det är en naturlig process, om man förstår naturlig i bemärkelsen ofrånkomlig eller tillbörlig. Däremot är den naturlig i bemärkelsen att det är en omformning som även tar plats i naturen.

I bildseriens framställning finns det ingen motsättning mellan sociala konstruktioner och naturen, mellan det diskursiva och det materiella. I den

12 Se t.ex. J. Culik, "Fencing off the east: how the refugee crisis is dividing the European Union", *The Conversation,* 16 september, 2015, http://theconversation.com/fencing-off-the-east-how-the-refugee-crisis-is-dividing-the-european-union-47586, (hämtad 19 oktober 2016).



Figur 4.4: Ignacio Evangelista, *After Schengen (European Borders)* (2014). © Ignacio Evangelista.

fotografiska skildringen befinner sig dessa i samma dimension, en dimension som i längden styrs av naturens långsamma förändringsprocesser.

I en av bilderna i Evangelistas serie ser vi gränskontrollen vid en mindre väg som leder från eller till ett tyskspråkigt område (Figur 4.4). Skyltens röda *Achtung Staatsgrenze* har börjat blekna och skylten är på väg att döljas av växtligheten omkring. Mossa och annan vegetation har börjat täcka tegelplattorna på det lilla huset. Även i övriga bilder i serien har skyltar och text på asfalten som uppmanar bilister att stanna både bleknat och tappat sin betydelse. Uppmaningarna tömda på sitt budskap och de fysiska konstruktionernas begynnande förfall blir en påminnelse om förgängligheten även i de ansträngningar som görs för att skydda det så kallade europeiska projektet mot dess antagna "fiender". Där en gång resurser och ansträngningar samlades och fysiska konstruktioner skapades för att stärka barriärer mellan vissa territorier har politiska beslut nu skiftat dessa ansträngningar och resurser mot andra gränser. Genom entropiska processer upplöses de system som en gång skapades för att stänga till flödet av människor när mänskliga ansträngningar riktas åt ett annat håll.

Entropi

Vissa av konstruktionerna som visas i Evangelistas fotografier är uppenbarligen renoverade för att användas i något annat syfte. Konstruktionerna står som fokus för mänskliga ansträngningar men syftet har skiftats från att

hindra människor från att korsa gränser till syften som är mindre politiskt och kulturellt laddade. Vad gäller andra av dessa konstruktioner har de helt och hållet lämnats till de materiella processer som tar över när mänskligt fokus lämnar platsen. I en av bilderna visas en gränsövergång utan några skyltar som vittnar om var vi befinner oss. Färgen har nästan helt lämnat de delar av träbyggnaden som är mest utsatta för väder och vind. Bilden visar början av den förmultning som oundvikligen kommer att ta över förr eller senare. Även rosten i den tunga metallstrukturen över själva gränsövergången vittnar om att pelarna som nu håller den uppe kommer att brytas ner och en dag låta konstruktionen falla. Det finns inte längre någon mänsklig ansträngning att separera konstruktionen från det omgivande landskapet, utan landskapet och konstruktionerna framstår redan som om de är en del av samma entropiska process. Bakom träbyggnaden, som långsamt förmultnar, och stålkonstruktionen, som sakta rostar sönder, syns skymten av ett berglandskap. Bergen är täckta av växtlighet i olika nyanser av grönt varav en i samma ton som delar av stålkonstruktionen. Denna samstämmighet förstärker känslan av att byggnaderna kring gränsövergången är i en process att sakta brytas ner och beblandas med det omgivande landskapet. Det finns ingen motsättning mellan konstruktionerna i förgrunden och landskapet i bakgrunden. I bilden befinner sig båda i samma temporalitet, som en del av samma långsamma entropiska processer.

Begreppet entropi betyder förändring i ett system i riktning mot upplösning.[13] Inom fysiken innebär entropi en omvandling från ett tillstånd av relativ ordning till ett tillstånd av relativ oordning. Exempel kan ges från ett ägg som krossas eller när någon hoppar ner i en bassäng och orsakar ett stort plask. Även inom sociologi och informationsteori används begreppet entropi där det ses som tendensen hos ett system att uppsöka sin mest sannolika (dvs. maximalt oordnade) fördelning. Enligt teorier i biologi och biologisk psykologi innebär levande varelser en motsats till entropi eftersom de skapar materiell och strukturell ordning genom sin existens.[14] Man talar då om negativ entropi eller negentropi, dvs en negering eller omvänd-

13 "Entropi" i *Nationalencyklopedin*, https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/entropi, (hämtad 3 augusti 2016).

14 "Entropi" i *Psykologiguiden*, https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=entropi, (hämtad 3 augusti 2016).



Figur 4.5: Ignacio Evangelista, *After Schengen (European Borders)* (2014). © Ignacio Evangelista

ning av entropi. Genom mänskliga aktiviteter så som industri och byggnadsverksamheter så minskar entropin temporärt inom en plats och tid medan den fortsätter öka generellt. När människans uppmärksamhet och ansträngning flyttas från ett område till ett annat så lämnas naturen att återuppta sin långsamma förändring mot maximal oordning. När jag i denna diskussion hänvisar till entropiska processer så menar jag det inte som metafor, utan just i denna vetenskapliga bemärkelse om vad som i längden händer med materia. Mänskliga ansträngningar framstår här som tillfälliga och i naturens temporalitet knappt ögonblickliga försök att motverka denna process. Medan människors uppmärksamhet ofta följer rörelsen mot nya strukturer och nya försök till ordning så riktas blicken i såväl Evangelistas som Taycans serie mot de strukturer som lämnats kvar och som långsamt omvandlas från den tillfälliga ordning som pådyvlats den mot den maximala oordning som entropin leder till. Perspektivet skiftas så att de mänskliga ansträngningarna och de diskurser och konstruktioner som används för att förklara dessa framstår som temporära avvikelser från den entropi som styr naturen i övrigt.

Bildens materialitet och varaktighet

Habitat skiljer sig från *After Schengen* (*European Borders*) på flera sätt. Framför allt så är Taycans serie resultatet av en i högsta grad personlig resa där det är fotografens egna minnen och intresse som styr kamerans rikt-

ning. Bilderna visar en blandning av personer, objekt, platser, byggnader och naturlandskap, som på olika sätt är viktiga för fotografen i hans egen personliga förståelse för vad tillhörighet betyder i relation till de platser som han besöker. Evangelistas serie däremot är upplagd snarare som en vetenskaplig studie där de före detta gränsövergångarna systematiskt dokumenteras. Även när objekten som avbildas endast består av en skylt och en uppfälld bom i en skogsdunge så framstår det som om syftet framför allt är att få med allt väsentligt i relation till gränsövergångarna på tydligast möjliga sätt. Inte desto mindre finns det många likheter mellan serierna. Framför allt, som nämnt ovan, i den distanserande blick genom vilken båda bildserierna möter såväl objekten som subjekten som avbildas. Båda serierna följer en numera långlivad trend inom samtida fotografi där syftet verkar vara att förstärka framför allt storformatsbildens förmåga att lyfta fram detaljer och aspekter av tillvaron som existerar och fungerar bortom subjektiva erfarenheter. Som Charlotte Cotton beskriver det i relation till vad hon kallar "Deadpan Photography":

> The emphasis, then, is on photography as a way of seeing beyond the limitations of individual perspective, a way of mapping the extent of the forces, invisible from a single human standpoint, that govern the man-made and natural world.[15]

Även Taycans porträttbilder, varav flera visar personer som han har en personlig relation till, är tagna med denna synbart distanserade blick. Bilderna verkar lyfta fram subjektens roll i relation till de bredare fenomen som han utforskar, snarare än en personlig skildring av relationen eller mötet mellan fotografen och subjekten. Subjekten är uppställda för att avbildas som en del av sin materiella omgivning, snarare än fångade i stunden i en viss handling. Vad som framstår är således framför allt klädernas, hårets och hudens – på samma sätt som golvets, väggarnas och bänkarnas – nyanser och materiella beskaffenhet.

15 C. Cotton, *The photograph as Contemporary Art,* Thames and Hudson, New York/London, 2009, s. 81.



Figur 4.6: Serkan Taycan, *Habitat* (2008). © Serkan Taycan

I relation till en helt annan sorts bilder beskriver Christopher Pinney kamerans oförmåga att skilja mellan vad som ska vara med i bilden och vad som ska lämnas utanför. Pinney lyfter fram hur fotografier oundvikligen innefattar detaljer och aspekter av den tillvaro som fotografen inte har som syfte att ta med, vilket oundvikligen leder till vad han kallar för "a margin of excess", en överskottsmarginal. Det är för Pinney denna överskottsmarginal som gör även de historiska och etnografiska bilder som han själv analyserar öppna för omtolkning och omvärdering: "(i)t is precisely photography's inability to discriminate, its inability to exclude, that makes it so textured and so fertile".[16] Denna oförmåga att välja mellan vad som ska vara med och vad som ska lämnas utanför öppnar inte bara upp bilden för omtolkning och omvärdering, utan kan också ses som det som gör det möjligt att rikta blicken mot de detaljer och aspekter av tillvaron som existerar och fungerar bortom subjektiva erfarenheter. I Taycans och Evangelistas serier, samt i andra serier som använder storformatets teknik för att lyfta fram tillvarons materiella aspekter, förstärks denna redan inneboende möjlighet hos fotografiet. De synliggör delar av den materiella tillvaron som utan den fotografiska teknikens iblandning riskerar att förbli osedd av mänskliga ögon.

16 C. Pinney, "Introduction; How the other half…" i Pinney, C. och Peterson, N. (red.), *Photography's Other History,* Duke University Press, Durham NC, 2003, s. 6.

Henri Bergsons teori om de kontemplativa tillstånd bortom språket, som han kallar varaktighet, bidrar med ett annat sätt att förstå vad som framstår i dessa bildserier. Bergson hävdar att det finns ett alternativt sätt att relatera till omvärlden som ofta förblir dolt under redan formade koncept om det som upplevs. Vidare ser han just upplevelsen av materia som en grundläggande del av dessa processer. Från ett tidsenligt generaliserande perspektiv så driver Bergson tesen att det mänskliga medvetandet separerar sig självt från sin omgivning genom att endast erfara materialitet i kvantitativa termer, dvs. genom redan formade koncept. Genom den teori om varaktighet som Bergson utvecklar i sina diskussioner så är syftet att öppna upp möjligheten att nå en mer direkt upplevelse av materia i sig. Enligt Bergson innebär det tillstånd som han kallar varaktighet att det mänskliga subjektet delvis sätts åt sidan och materialiteten i sig tillåts mer möjlighet att kommunicera. Bergson talar här om möjligheten till en mer direkt kommunikation, som annars förblir dold under språkets och medvetandets konstruktioner. Människan, liksom naturens, inre liv består varken av en enhet eller kvantitativ multiplicitet, utan just av varaktighet som inte går att placera in i några tankekategorier.[17]

Vidare så är målet med denna teori om varaktighet att röra sig bort från dikotomin mellan objekt och subjekt. Jag beskrev ovan hur det är möjligt, i Taycans, Evangelistas samt andra serier som använder sig av liknande estetik, att förnimma en utjämning av konceptuella uppdelningar mellan människa och natur eller kultur och materia. Jag beskrev även hur det som skingras i entropiska processer är just själva dikotomin, en upplösning av de skiljaktigheter som placerar det ena fenomenet på den ena sidan och det andra på den andra. På liknande sätt så ämnar teorin om varaktighet att upplösa determinismen mellan människa och natur. I Norman Brysons diskussion om stilleben så lyfter han fram hur stillebenmåleriets fokus på den "mest långsamma och entropiska nivån av materiell tillvaro" fungerar genom att inte bara lyfta bort det mänskliga subjektet från framställningen, utan genom att radera själva värdeskalan genom vilka mänskliga berät-

17 H. Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Dover, Publications Inc, Mineola NY, 2007.

telser skapas.[18] Stillebenmåleriet, enligt Bryson, tar sig an det som denna värdeskala annars lämnar under sig. Själva ståndpunkten genom vilken människan skapar berättelsen om sin egen betydelse omstörtas. Bryson beskriver en perspektivförskjutning liknande den som beskrevs ovan då bildserierna som här diskuteras möjliggör en förskjutning av perspektiven där de mänskliga berättelserna för en stund faller i bakgrunden: "a radical decentering that demolishes the idea of a world convergent on the person as universal centre".[19] Bryson uppmärksammar vidare hur objekten som stillebenmåleriet riktar sin fokus mot har en egen rytm bortom konsumtion och sociala funktioner, en rytm som befinner sig på en egen närmare geologisk nivå. På ett liknande sätt beskriver Bergson hur, utanför det tillstånd som han beskriver som varaktighet, världens materia upplevs som beständig i stället för den konstanta rörelse som är grunden till både mänskliga konstruktioner och natur. Att sinnet är i konstant rörelse, säger Bergson, är direkt tillgängligt för vår förståelse. Att även materia är i rörelse, beskriver han, "(t)his is (…) what our intellect and senses themselves would show us of matter if they could obtain a direct and disinterested idea of it".[20] I de kontemplativa tillstånd bortom språket som Bergson förstår som varaktighet framstår verkligheten, inklusive såväl mänskliga konstruktioner som materialitet, som i konstant tillblivenhet. Jag föreslår här att mötet med fotoserierna ovan samt andra som arbetar inom en liknande estetik, kan förstås som en erfarenhet av materialitet i tillblivenhet. Det kan ses som en paradox att materiens tillblivenhet framstår just i mötet med den stilla bilden, eller som i vårt fall det stilla fotografiet. Samtidigt så är det just på grund av dess stillhet, både i det som avbildas och i presentationen, som varaktighet möjliggörs. Den finns där i sin stillhet för betraktaren att begrunda och uppleva som en händelse i nuet, en händelse där betraktaren själv spelar en viktig roll som en del av en utomspråklig kommunikation.

18 N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, *Four Essays on Still Life Paintings,* Cambridge Mass., Harvard University Press, 1990, s. 61, (min översättning).

19 Bryson, *Looking at the Overlooked,* s. 145.

20 H. Bergson, *Creative Evolution*, Sheba Blake Publishing, New York, 2015, s. 288.

Sammanfattning

I denna text har jag valt att beakta Serkan Taycans och Ignacio Evangelistas serier genom i första hand vad som finns i bilderna, snarare än vad de inte visar. Jag har beskrivit hur ett fotografis frånvaro av något resulterar, inte i tomhet, utan i närvaron av något annat. Genom att bemöta dessa bilder genom närvaro snarare än frånvaro blir ett perspektivskifte möjligt där även allt det som inte är för eller av människan får plats i blickfånget. Från detta perspektiv är det inte längre möjligt att avgöra vad som är ordning och vad som är förfall. Det som från ett perspektiv anses vara förfall eller kaos framträder som en del av en helt annan sorts ordning, en ordning som utspelar sig i en annan temporalitet men som just den fotografiska tekniken har en särdeles förmåga att lyfta fram.

Materien som framstår med osedvanlig tydlighet och den detaljrikhet som möjliggörs av den fotografiska storformatstekniken är en oskiljaktig del av de fenomen som utforskas genom serierna. I serierna framstår fenomen så som tillhörighet och politiska och kulturella gränser, som ofta diskuteras med hjälp av diskursiva begrepp, som direkt förenade med de materiella detaljer och processer som bilderna framvisar. Förfallet som ses i många av bilderna blir en del av entropiska processer snarare än historiska. Genom denna blick på bildserierna framstår hur alla mänskliga och bortom-mänskliga fenomen är grundade i materia och dess i längden entropiska processer. Vad som framträder är en utjämning av de skiljaktigheter som annars delar upp omvärlden mellan människa och natur, inom vilken såväl kulturella fenomen som materiella detaljer blir till små delar av den entropi som i längden styr både allt liv på jorden och universums långsamma utveckling.

Referenser

Amnesty International, *The Human Cost of Fortress Europe,* 2014, http://www.amnesty.eu/content/assets/Reports/EUR_050012014__Fortress_Europe_complete_web_EN.pdf, (hämtad 3 augusti 2016).

Baers, U., "To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition", *Representations, Special Issue: Grounds for Remembering,* nr. 69, 2000, ss. 38–62.

Bakgrund till utvidgningen av Schengen, 20 dec 2007, http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-07-618_sv.htm, Europiska Unionen, (hämtad 3 augusti 2016).

Bergson, H., *Creative Evolution,* New York, Sheba Blake Publishing, 2015.

Bergson, H., *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics,* Mineola NY, Dover Publications Inc., 2007.

Bryson, N., *Looking at the Overlooked*, *Four Essays on Still Life Paintings*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1990.

Campany, D., "Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'" i Green, D. (red.), *Where is the Photograph?*, Maidstone, Photoworks, 2003, ss. 123–132.

Cotton, C., *The Photograph as Contemporary Art,* New York/London, Thames and Hudson, 2009.

Culik, J., "Fencing off the east: how the refugee crisis is dividing the European Union", *The Conversation*, 16 sept 2015, http://theconversation.com/fencing-off-the-east-how-the-refugee-crisis-is-dividing-the-european-union-47586, (hämtad 19 oktober 2016).

Edwards, E., "Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs", *Visual Studies*, vol. 17, nr. 1, 2002, ss. 67–75.

"Entropi", *Nationalencyklopedin*, https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/entropi, (hämtad 3 augusti 2016).

"Entropi", *Psykologiguiden*, https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=entropi, (hämtad 3 augusti 2016).

Fessel, S., "The Absence of Atrocity: Bart Michiels's The Course of History Photographs", *History of Photography*, vol. 36, nr. 3, 2012, ss. 315–325.

Lyotard, J-F., *The inhuman: reflections on time,* Stanford, Stanford University Press, 1991.

Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception,* London/New York, Routledge Classics, 2002.

Möller, F., I*mages, Spectatorship, and the Politics of Violence,* New York/Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2013.

Pinney, C., "Introduction; How the other half…" i Pinney, C. och Peterson, N. (red.), *Photography's Other History,* Durham NC, Duke University Press, 2003, ss. 1–16.

Tello, V., "The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography", *Third Text*, vol. 28, nr. 6, 2014, ss. 555–562.

The Fatal Policies of Fortress Europe, (hemsida), http://unitedagainstrefugeedeaths.eu, (hämtad 1 augusti 2016).

Intervju

Taycan, S., intervjuad av författaren 11 mars 2011, Istanbul, Turkiet.

5. Kreupel-Cripple

Sökande efter en sörjbar natur

Ellen Suneson

> Tilltalsstrukturen är viktig för förståelsen av hur moralisk auktoritet införs och bibehålls, förutsatt att vi accepterar, inte bara att vi tilltalar andra när vi talar, utan också att vi på sätt och vis blir till i det ögonblick då vi tilltalas, och att något i vår existens visar sig vara osäkert när detta tilltal misslyckas.
>
> Judith Butler[1]

I Belgiens paviljong under Venedigbiennalen 2013 visades verket *Kreupelhout-Cripplewood* av konstnären Berlinde De Bruyckere. Paviljongen var mörklagd och dess väggar var målade i svart. Mitt i den stora salen låg en enorm kropp som vid en första anblick verkade vara en kolossal alm som fallit till marken. Trädets rötter slingrade sig ut från väggen på den ena sidan, stammen sträckte sig långt in över rummets andra sida och grenarna hade antagit underliga förvridna positioner. På vissa ställen hade almens bark försvunnit och här framträdde den blottade stammen i former som påminde om den mänskliga kroppen. Dessa delar var målade i rosa, röda och blå toner, vilket ytterligare förstärkte associationerna till mänskliga senor och ben. Den stora sårade kroppen var lämnad ensam men det

1 J. Butler, *Osäkra liv: sörjandets och våldets makt*, övers. S. C. Sundberg, Hägersten, Tankekraft, 2011, s. 136.



Figur 5.1: Berlinde De Bruyckere: *Kreupelhout-Cripplewood*, 2012–2013, vax, epoxi, järn, textil, rep, färg, gips, tak, 626 (h) x 1002 x 1686 cm. Foto © Mirjam Devriendt.



Figur 5.2: Berlinde De Bruyckere: *Kreupelhout-Cripplewood*, 2012–2013, vax, epoxi, järn, textil, rep, färg, gips, tak, 626 (h) x 1002 x 1686 cm. Foto © Mirjam Devriendt.

fanns spår som avslöjade att den tidigare blivit omhändertagen. Någon hade lagt dit kuddar för att stödja upp den skadade stammen och knutit vita tyger, missfärgade av smuts och blod, runt dess grenar. Textilierna påminde om förband ditsatta för att skydda det fallna trädet men skapade samtidigt associationer till de vita höftskynken som är ett vanligt förekommande element i målningar av martyrer och helgon inom den kristna ikonografin. Den tystnad och stillhet som rådde i Belgiens stora paviljong stod i stark kontrast mot den livliga trädgården utanför. Salen framstod som en avskild plats dit den stora sårade kroppen sökt sig för att finna skydd eller som en grav i en medeltida kyrka.

Skulpturens formspråk, med dess tydliga kopplingar till bildelement inom den kristna ikonografin, gav associationer till lidande och sörjande. De Bruyckeres skickliga arbete med vax, tyg och färg skapade ett intryck av att varelsen i det tysta, mörka och sakrala rummet verkade skadad men fortfarande vid liv. Skulpturen antog flera motsägelsefulla skepnader: en enorm människa som vrider sig i smärta, ett fallet träd vars grenar blivit vanställda i sitt sökande efter ljus, eller en pågående metamorfos mellan människa och träd. Precis som om det rörde sig om ett möte med ett stort okänt djur, kolliderade impulsen att lägga en tröstande hand på den stora kroppen med rädslan att fysiskt närma sig en varelse vars temperament, vilja och reaktioner är för en helt obekanta.

Genom att gripa sig an de visuella processer som frammanar känslor, stämningar och kategoriseringar av olika former av liv öppnade De Bruyckere i *Kreupelhout-Cripplewood* för reflektioner över sambanden mellan estetik, sorg och etik. Ett övergripande syfte med den här texten är att, med utgångspunkt i De Bruyckeres verk *Kreupelhout-Cripplewood*, försöka titta närmare på hur den politiska, sociala och kulturella konstruktionen av sorg och emotioner påverkar relationen mellan människan och naturen, mellan olika subjekt och livsformer. En sådan undersökning är viktig i relation till bland annat aktuella problemformuleringar inom klimatrörelsen. Ett problem som i hög grad lyfts fram inom klimatforskningen är varför medias bilder eller representationer som kommunicerar effekterna av den globala uppvärmningen inte verkar ha någon påvisbar effekt på de personer som betraktar dem. I stället för att väcka betraktarens vilja till politisk handling, till att ta ansvar och till motstånd, verkar bil-

derna snarare få människor att känna sig hjälplösa och bli passiva.[2] En annan, anknytande, orsak till varför jag vill skriva om *Kreupelhout-Cripplewood* är för att jag vill diskutera sättet på vilket verket visualiserade hur relationen mellan anrop och svar spelar en avgörande roll för vårt etiska handlande. Som jag kommer att argumentera för i den här texten tror jag att ett utforskande av det glapp som uppstod mellan den deformerade almens kusliga uppenbarelse och de desperat utsiktslösa ansatser till omhändertagande, som blottades i de tyger som virats omkring dess sårade grenar, kan ge vissa viktiga nycklar till sambanden mellan sorg, estetik, politiska handlingar och klimatpolitiskt medvetande. Utifrån en läsning av verket i relation till begreppen *interpellation* och *melankoli* kommer jag att diskutera på vilka sätt De Bruyckeres installation belyste hur språket konstruerar icke-mänskliga varelser, naturliga omgivningar och ekologiska processer som Andra och som "osörjbara". Jag menar att sättet på vilket *Kreupelhout-Cripplewood* tilltalade betraktaren, eller misslyckades med att tilltala betraktaren, är intressant att titta närmare på i relation till klimatforskningens frågor om varför klimatrörelsens bilder inte verkar lyckas mana dess betraktare till motstånd eller handling.

Att tilltalas av en annan

Utställningen *Kreupelhout-Cripplewood* var produkten av ett samarbete mellan Berlinde De Bruyckere och den sydafrikanske författaren John Maxwell "J. M." Coetzee. Deras gemensamma arbete inleddes då Coetzee skickade en novell till De Bruyckere, utifrån vilken utställningen sedan utvecklades. Novellen, som heter *The Old Woman and the Cats*, skildrar en dialog mellan karaktären John och hans mamma.[3] Deras skilda sätt att resonera omöjliggör en gemensam grund för en konversation. Johns mam-

2 Se exempelvis S. O'Neill, "Image matters: climate change imagery in US, UK and Australian newspapers" i *Geoforum*, 49, 2013, ss. 10–19 eller S. O'Neill och S. Nicholson-Cole, "Fear won't do it: promoting positive engagement with climate change through visual and iconic representations", *Science Communication*, 30, 2009, ss. 355–379.

3 J. M. Coetzee, "The Old Woman And the Cats", *Cripplewood - Berlinde De Bruyckere Venice Biennale*, Bryssel, Mercatorfonds, 2013, ss. 7–28. Citattecken återgivna som de används i originalkällan.

ma matar alla hemlösa katter som stryker runt i hennes by och tillåter dem att bo hemma hos henne. Eftersom hon vägrar att kastrera dem blir de allt fler vilket irriterar de övriga byborna. John söker upp sin mamma för att försöka få henne att sluta hjälpa katterna och därmed rädda hennes sociala position i byn.

> "That was when I made my decision. It came in a flash. It did not require any calculation, any weighing up of pluses against minuses. I decided that in the matter of the cats I would turn my back on my own tribe – the tribe of the hunters – and side with the tribe of the hunted. No matter what the cost."
>
> She has more to say, but he interrupts her, he cannot let the opportunity pass. "A good day for the village's cats but a bad day for their victims," he observes. "Cats are hunters too. They stalk their prey – birds, mice, rabbits – and eat them alive. How did you solve that moral problem?"
>
> She ignores the question. "I am not interested in problems, John," she says – "neither in problems nor in solutions to problems. I abhor the mind-set that sees life as a succession of problems presented to the intellect to be solved. A cat isn't a set of questions. That cat in the culvert made an appeal to me, and I responded. I responded without question, without referring to a moral calculus."[4]

John försöker att övertala sin mamma att tänka om vad gäller katterna genom att bland annat föra ett etiskt resonemang om alla de djur som katterna dödar och om de hästar som tvingas dö i produktionen av kattmat. Johns mamma vill i sin tur inte föra en logiskt saklig diskussion utan menar i stället att hennes handlingar är känslomässiga och instinktiva – hon väljer att lyssna på katternas behov och drifter. När John ber henne att åtminstone kastrera katterna så att de slutar att föröka sig menar hon att hon inte är intresserad av att agera efter de måttstockar som anses vara ansvarsfulla, rationella och moraliska enligt John och de övriga byborna. I stället hävdar hon att hon agerar instinktivt, att hon går dit hennes själ

4 Coetzee, 'The Old Woman And the Cats', s. 22.

leder henne, varpå John sarkastiskt svarar att ordet själ befinner sig bortom hans rationella fattningsförmåga.

I boken *Osäkra liv* ställer Judith Butler frågan – till vilken Annan svarar jag etiskt?[5]. Frågan indikerar att Butler ser den etiska handlingen som ett sorts svar, och "till vilken" antyder att ett subjekt blir anropat från flera håll, men att det bara är vissa av dessa tilltal det väljer att svara etiskt till. I *The Old Woman and the Cats* tydliggörs hur det etiska svaret kan distansera ett subjekt från det övriga samhället. Eftersom det fanns en överenskommelse i byn om att de hemlösa katterna utgjorde ett problem, innebar det att Johns mammas etiska svar på katternas tilltal, alienerade henne från de övriga människorna i byn. Hennes val att lyssna och svara till katternas behov gjorde henne följaktligen obegriplig från de övriga bybornas och hennes sons perspektiv.

Inom filosofin skildras ofta själva formandet av subjektet med hjälp av begreppet interpellation. Här beskrivs vanligtvis interpellationen med utgångspunkt i lagens anrop; en person anropas av en polis, i ögonblicket när personen stannar och vänder sig om mot polisen accepterar personen villkoren utifrån vilka den blir anropad. Det faktum att personen stannar och vänder sig om bekräftar och reproducerar maktordningen i samhället – att personen är en medborgare och att lagens anrop är något denne bör lyssna till och lyda.[6] Din identitet och status som medborgare bekräftas genom att du svarar på vissa typer av anrop och ignorerar andra. Precis som vi såg i exemplet med John och hans mamma kan valet att svara på andra anrop än de du inom den rådande samhällsstrukturen förväntas svara på, innebära att du blir besvärlig för din omgivning. Ofta leder det också till att du svarar på dessa anrop på bekostnad av andra tilltal. I Coetzees novell medför Johns mammas val att svara till katternas behov att hon tvingas ignorera de tilltal som upprätthåller den gängse ordningen och moralen i det omgivande samhället. Detta leder i sin tur till att hennes mentala hälsa och hennes rätt att bo kvar i byn börjar ifrågasättas av de övriga byborna. Med andra ord destabiliseras hennes identitet och status som medborgare.

5 Butler, *Osäkra liv*, s. 145.

6 L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", i L. Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, Monthly Review Press, 1971, s. 174.

Butler beskriver hur tilltalet från den Andre är oundvikligt. Även om vi är kapabla att ignorera ett anrop, kan vi inte kontrollera sättet på vilket den Andre tilltalar oss.[7] Det betyder alltså att det finns ett *innan* vi väljer att inte svara, ett innan då vi hör den Andres anrop. Om svaret på ett anrop från en Annan – som du enligt rådande samhällsstruktur inte förväntas svara på – är förenat med risken att osäkra den logik som bekräftar dig som subjekt, så bör valet att inte svara beskrivas som en "oförmåga" snarare än ett aktivt val. Jag menar att det är just denna "oförmåga" att svara som visualiserades i De Bruyckeres skulpturala svar på frågeställningarna som lyftes i Coetzees novell. Som jag kommer att utveckla längre ner i den här texten kopplade De Bruyckere i *Kreupelhout-Cripplewood* samman den bristande förmågan att svara med det psykologiska tillståndet melankoli, och visade på så sätt hur denna oförmåga att svara är sammankopplad med människans relation till naturen. Genom att läsa *Kreupelhout-Cripplewood* utifrån Judith Butlers och miljövetaren Catriona Mortimer-Sandilands tolkningar av begreppet melankoli kommer jag att peka på hur verket gav oss viktiga nycklar till just frågor om sambanden mellan anrop, sorg, estetik, politiska handlingar och klimatpolitiskt medvetande.

Den Helige Sebastian och Irene

När Johns mamma återger ögonblicket då hon blev medveten om katternas tilltal, och i samma stund valde att svara dem etiskt, beskriver hon en händelse som utspelade sig när hon var nyinflyttad i byn. Hon berättar hur hon under en promenad lade märke till en utsvulten, illa medfaren och hemlös katt i en kulvert. När deras blickar möttes bestämde hon sig, utan vidare överväganden, för att vända ryggen åt de övriga byborna och istället välja katternas sida.[8] De Bruyckeres skulpturala installation i Belgiens paviljong tog formen av en visuell förlängning av frågeställningarna som adresserades i Coetzees novell. I *Kreupelhout-Cripplewood* hade kulverten översatts till en mörklagd paviljong och den illa tilltygade katten tagit formen av en vanställd alm som sträckte sig över golvet och vars grenar och

7 Butler, *Osäkra liv*, s. 144.
8 Coetzee, 'The Old Woman And the Cats', s. 22.

stammar på ett kusligt sätt påminde om mänskliga senor och ben.

I ett brev till Coetzee skriver De Bruyckere att *Kreupelhout-Cripplewood* var ett försök att översätta en upplevelse hon varit med om några år tidigare då hon på väg mot Bourgogne körde förbi skogar och fält som hade blivit fördärvade i en vårstorm. I brevet berättar hon om hur hon stannade till, klev ur bilen och gick ut bland mängderna av trädkronor som ryckts från deras stammar och nu låg utspridda över fälten. Medan hon gick runt bland ruinerna av de stormfällda träden och andades in den intensiva lukten av splittrat trä var den överväldigande kraften av det som skett fortfarande kännbar. På en öppen del av ett fält låg lämningarna av ett kolossalt träd som genom en våldsam kraft slagits i två delar och dess jättelika trädkrona hade krossats mot marken. De Bruyckere skriver hur det fick henne att tänka på en katedral som rasat samman, vars takvalv slagits sönder mot golvet. I brevet till Coetzee fortsätter De Bruyckere med att berätta att hon inte kunde släppa upplevelsen av att gå runt i vårstormens spår på det öppna fältet. Hon beskriver hur bilden av de uppslitna träden förföljde henne under en lång tid efter händelsen och hur *Kreupelhout-Cripplewood* var ett försök att visualisera den starka känslomässiga reaktion händelsen väckt inom henne.[9]

I De Bruyckeres brev förklarar hon följaktligen hur verket var ett försök att visualisera hennes egen upplevelse i ruinerna av de stormfällda träden. Beskrivningen tydliggör en detalj i verket som sällan uppmärksammas i konsthistorikers och konstkritikers beskrivningar av *Kreupelhout-Cripplewood* – att den skulpturala installationen var ett försök att visualisera ett sökande efter ett möjligt svar på ett tilltal från en Annan snarare än ett iscensättande av den trädliknande varelsens fysiska lidande. Denna detalj blir också synbar i verkets associationer till den kristna ikonografin. *Kreupelhout-Cripplewood* var uttalat inspirerat av målningar av skyddshelgonet Sebastian som ofta gestaltas bunden mot ett träd mitt på ett öppet fält, iklädd endast ett vitt höftskynke och med kroppen genomborrad av pilar.[10] I utformandet av *Kreupelhout-Cripplewood* hade De Bruyckere tydligt an-

9 B. De Bruyckere, "Correspondence: Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee", *Cripplewood – Berlinde De Bruyckere Venice Biennale*, Bryssel, Mercatorfonds, 2013, ss. 30–31.

10 De Bruyckere, "Correspondence: Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee", s. 31.



Figur 5.3: Luca Giordano, *St. Sebastian Cured by St. Irene*, 1665, Olja på duk, Philadelphia Museum of Art.

vänt bildelement lånade från dessa centrala delar av den helige Sebastians ikonografi. Rep band fast almen mot golvet, järnrör genomborrade dess stam och blod rann nedför dess nakna och barklösa grenar. I den dunkla paviljongen hade helgonet och trädet flutit ihop och blivit till samma varelse. Samtidigt fanns det i *Kreupelhout-Cripplewood* även likheter med en annan mindre typisk bild av Sebastian som är av ännu större intresse för den här textens diskussion. Den röda tonen i tygerna, det mörklagda rummet, skulpturens liggande position, och huvudsakligen – De Bruyckeres gester av omhändertagande i form av de ditlagda kuddarna och bandagen – är alla tydliga referenser till en bildkomposition av den italienske konstnären Luca Giordano (Figur 5.3) där Sebastian blir vårdad av den heliga Irene av Rom.

Enligt legenden blir Sebastian dömd av kejsaren att bindas mot ett träd och beskjutas med pilar. Helgonet överlever angreppet och blir sedan omhändertagen och vårdad av Irene, änka efter martyren Castulus. När Sebastian tillfrisknat återvänder han för att konfrontera kejsaren varpå denne



Figur 5.4: Berlinde De Bruyckere: *Kreupelhout-Cripplewood*, 2012–2013, vax, epoxi, järn, textil, rep, färg, gips, tak, 626 (h) x 1002 x 1686 cm. Foto © Mirjam Devriendt.



Figur 5.5: Berlinde De Bruyckere: *Kreupelhout-Cripplewood*, 2012–2013, vax, epoxi, järn, textil, rep, färg, gips, tak, 626 (h) x 1002 x 1686 cm. Foto © Mirjam Devriendt.

dömer honom till döden genom stening.[11] I målningar som föreställer Irenes omhändertagande av Sebastian porträtteras han i regel blek, liggande med sina armar höjda över kroppen och naken bortsett från ett vitt skynke över höfterna. Irene böjer sig över honom, klädd i en klarröd mantel. Runt om figurerna i denna typ av målningar sprider sig ett svart mörker, särskilt om det rör sig om 1600-talsmålningar inspirerade av Michelangelo Caravaggio. Precis som i Giordanos och liknande målningar av Irene och Sebastian ligger den sårade kroppen i *Kreupelhout-Cripplewood* ned i en lutning. Dess grova stam verkar utgöra helgonets överkropp medan dess sluttande grenar och senor framstår som hans ben. Irene möter vi i De Bruyckeres installation i form av kuddarna som lagts under den skadade kroppen och i de vita och klarröda tyger som knutits som förband runt dess stam och grenar. Även de svartmålade väggarna och den dunkla ljussättningen i paviljongen gör att scenen påminner om, särskilt Giordanos, målningar av Sebastian och Irene.

Det går att förstå upplevelsen av förlust som återges både i målningar föreställande Sebastian och Irene och i *Kreupelhout-Cripplewood* i termer av melankoli. I den inflytelserika texten *Sorg och melankoli* från 1917 skriver den österrikiske psykoanalytikern Sigmund Freud att melankoli, till skillnad från en vanlig sorgeprocess, karaktäriseras av en förlust där den sörjande inte tydligt kan utskilja vad förlusten består i. Objektet som sörjs är verkligt men erkänns inte som ett föremål för "äkta sorg" av dess omgivning. Detta leder i sin tur till en obearbetad och utdragen sorgeprocess där sorgen i stället för att projiceras på ett yttre objekt riktas inåt mot den sörjandes egen person vilket enligt Freud bland annat leder till handlingsförlamning och en avsaknad av överlevnadsinstinkt.[12] I både bildkompositioner föreställande Sebastian och Irene, och i *Kreupelhout-Cripplewood*, sörjs "objekt" som i deras respektive sammanhang kulturellt, politiskt och socialt inte erkänns som föremål för äkta sorg. I det tidigare fallet handlar det om Irenes sorg över våldet som riktats mot den helige Sebastian, och i förlängningen mot kristendomen, i ett samhälle där den kristna religionen

11 "Saint Sebastian" i *Encyclopedia Britannica*, http://academic.eb.com.ludwig.lub.lu.se/levels/collegiate/article/Saint-Sebastian/66501, (hämtad 14 juli 2017).

12 S. Freud, *Metapsykologi*, översättning E Backelin, Stockholm, Natur och kultur, 2003, s. 217.

inte erkändes och kristna förföljdes och mördades. I det senare fallet handlar det om De Bruyckeres överväldigande känsla av sorg över ett träd som slitits upp med rötterna efter en vårstorm, en känsla som hon beskrev att hon varken kunde släppa eller tydligt formulera. I *Kreupelhout-Cripplewood* är melankolin även kännbar genom metamorfosen. Precis som i Freuds beskrivning av melankolin, där sorgen karaktäriseras av en förlust där den sörjande inte tydligt kan utskilja vad förlusten består i, presenteras De Bruyckeres skulptur som om den befann sig mitt i ett slags blivande, som en sammanblandning av olika former av liv.

Melankoli

I *Kreupelhout-Cripplewood* sammankopplas oförmågan att svara på en Annans tilltal med det psykologiska tillståndet melankoli. Subjektet uppfattar, medvetet eller omedvetet, den Andres tilltal men saknar de språkliga verktygen för att svara. Denna bristande etiska respons kan sägas härröra från att det inte finns några lämpliga svar tillgängliga inom det ramverk som utgör subjektets omgivande kontext och språket det lever i och med. Detta kan i sin tur leda till en känsla av vanmakt och i förlängningen till det psykologiska tillståndet melankoli, i de fall där subjektet upplever en förlust i samband med tilltalet av en Annan. Baserat på Freuds texter om melankoli har Judith Butler beskrivit hur relationer som inte räknas som "äkta" enligt ett specifikt samhälles måttstockar, exempelvis icke-heterosexuella förbindelser i ett homofobiskt samhälle, inte heller erkänns som äkta förluster om de går förlorade.[13] Butler menar att en fullbordad sorgeprocess på många sätt är konstruktiv då den leder till att den sörjande blir medveten om sitt oundvikliga beroendeförhållande till andra. När vi genomgår alla stadier i en sorgeprocess upplever vi ofta en stark förnimmelse av vår egen sårbarhet, vårt etiska ansvar och faktumet att förlusten av det vi sörjer kommer att förändra oss, troligtvis för alltid.[14] När vi omvänt förlorar något som inom den sociala kontext vi lever i inte värderas som en äkta förlust, saknas i regel också språket för att uttrycka denna

13 J. Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, s. 149.

14 Butler, *Osäkra liv*, s. 144.

förlust och likaledes de gemensamma symboler och ritualer som erkänner vikten av det som gått förlorat. Sorgeprocessen avslutas aldrig och den sörjande hamnar i ett tillstånd som karaktäriseras av vanmakt och handlingsförlamning.[15] Catriona Mortimer-Sandilands är professor i miljövetenskap och har applicerat Freuds och Butlers tolkningar av begreppet melankoli på människans relation till naturen. Eftersom klimatförändringarna innehåller element av förlust anser Mortimer-Sandilands att det är viktigt att förstå såväl de politiska och emotionella reaktionerna som deras konsekvenser utifrån ett ramverk av sorgebearbetning. Hon hävdar att en avgörande orsak till att människan inte reagerar med politisk handling eller tar större ansvar i relation till den globala uppvärmningen är att ekologiska processer, vegetation och naturliga omgivningar inte erkänns som objekt för äkta sorg enligt politiska, sociala och kulturella ramverk. Mortimer-Sandilands menar att det finns en utbredd sorg över konsekvenserna av klimatförändringarna men eftersom naturen är konstruerad som "osörjbar" så bearbetas inte denna sorg på ett hälsosamt sätt. I stället definieras människans relation till den globala uppvärmningen av ett tillstånd av melankoli – ett utbrett mentalt tillstånd som i förlängningen leder till passivitet, bortträngning och oförmåga att agera.[16]

Enligt Butler och Mortimer-Sandilands är följaktligen sorgen, i motsats till vad många tror, inte enbart en privat känsla utan också en politisk; vem vi sörjer påverkar strukturer av tillhörighet, gränser och samhälle. Vidare menar de att sorgeprocessen är viktig då den utmanar själva idén om oss själva som innehavare av kontroll och som autonoma och istället synliggör vårt oundvikliga beroendeförhållande till andra.[17] Vi bör alltså förstå klimatpolitiska handlingar som en följd av insikten om att den globala uppvärmningens förödande konsekvenser innebär en förlust även för oss själva. När vi accepterar vårt oundvikliga beroendeförhållande till naturen, och som en följd av det att förlusten av vegetation och ekologiska proces-

15 Butler, *The Psychic Life of Power*, s. 149.

16 C. Mortimer-Sandilands, "Melancholy Natures, Queer Ecologies" i C. Mortimer-Sandilands och B. Erickson (red.), *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, s. 333.

17 Se Butler, *Osäkra liv* s. 38, och Mortimer-Sandilands,"Melancholy Natures, Queer Ecologies", s. 333.

ser kommer att förändra även oss, kan också dessa antas som objekt för äkta sorg. I *Kreupelhout-Cripplewood* synliggjordes hur oförmågan att sörja förlusten av naturen är djupt inbyggd i vårt språk och i vår kultur. Här tog melankolin formen av en oförmåga att svara etiskt till anropet från en Annan. Oftast passerar det tilltal från en Annan som vi inte förväntas svara på förbi, utan att vi blir tydligt medvetna om det. Men som Butler påpekar kan vi fortfarande registrera detta anrop, och påverkas av det. Jag menar att det är de tillfällen då vi blir medvetna om tilltalet från en Annan som vi inte förväntas, eller är förmögna, att svara etiskt till, som åskådliggörs i *Kreupelhout-Cripplewood*. Verkets gester av lidande, förlust, vördnad och desperation pekade på hur dessa enstaka ögonblick av klarhet, där vi blir medvetna om glappet mellan den Andres tilltal och vår förmåga att svara etiskt på detsamma, innehar potentialen för oss att rent fysiskt uppleva språkets och diskursens begränsningar.

Kreupelhout-Cripplewood

I *Kreupelhout-Cripplewood* undersökte De Bruyckere själva strukturen inom vilket det etiska svaret till den Andre formuleras. Den skulpturala installationen visualiserade hur det omgivande samhället inte bara styr vilka tilltal som blir uppmärksammade utan också vilka tilltal som alls går att etiskt svara på. Sättet på vilket verket utforskade relationen mellan tilltal och etiskt svar pekade på att det finns ett samband mellan subjektets språkliga tillblivelse och det psykologiska tillståndet melankoli. Synliggörandet av detta samband har betydelse för hur vi förstår förbindelserna mellan estetik, sorg och etik. Ur ett större perspektiv kan därför verkets visualisering av relationen mellan tilltal och svar även bidra till förståelsen för huruvida estetiska processer kan bidra till ett ökat klimatpolitiskt handlande. Definitionerna av lidande och av sorg har vissa gemensamma beröringspunkter. Lidande beskrivs ofta i termer av smärta, ångest och prövningar som pågår under en längre tid. Men ordet lidande används också, om än mer sällan, som en synonym till upplevelsen av förlust.[18] Sorgen

18 'Suffering', *Oxford Dictionary of English*, 3:e upplagan, Oxford, Oxford University Press, 2016, https://en.oxforddictionaries.com/definition/suffering, (hämtad 3 oktober 2016).

definieras som psykisk ohälsa orsakad av bland annat förlust, lidande eller besvikelse.[19] I diskussionen om representationer av lidande och sorg är dessa distinktioner, och sammanblandningen av dem, viktiga, och melankolin faller tydligt in under båda definitionerna.

Diskussioner om sambanden mellan representationer av den Andre och det etiska handlandet tar ofta sin utgångspunkt i visuella skildringar av den Andres lidande.[20] Därför är det särskilt intressant att det inte är den Andres lidande som antar den framträdande positionen i *Kreupelhout-Cripplewood*. Istället används bildelement som antyder upplevelser av förlust för att visualisera hur själva strukturen eller språket omöjliggör den etiska handlingen. Mängderna av tyger som varsamt lindats varv efter varv omkring trädets sårade grenar blir till symboler för en känsla av förtvivlan över att ge akt på en Annans lidande men sakna förmågan att förstå hur en kan komma till undsättning. De bandage och tyger som skulle varit till hjälp för att rädda en människa eller ett djur har inte någon effekt på ett träds förvridna och skadade stam och grenar. Som bildelement visualiserar de hjälplöshet och misströstan – hur personen som försökt hjälpa till saknar kunskapen att förstå hur det etiska svaret ska formuleras och därför, i desperation, griper efter de metoder för undsättning den känner till. Med andra ord, personen som lindat tyger runt trädets grenar och lagt kuddar under dess stammar försöker använda de etiska svar som finns tillgängliga inom dess egna språkliga och kulturella ramverk. I ett större perspektiv går installationen att betrakta som en representation av den misströstan som kan uppstå över att se effekterna av klimatförändringarna utan att förstå hur ett etiskt handlade för att stoppa konsekvenserna av dem skulle se ut eller formuleras.

Författaren Mara Lee menar att reducerandet av ett subjekt till enbart smärta eller lidande är en vanligt förekommande tendens i reproducerandet av den Andre. Hon beskriver det som en performativ akt som befäster

19 'Mourning', *Oxford Dictionary of English*, 3:e upplagan, Oxford, Oxford University Press, 2016, https://en.oxforddictionaries.com/definition/suffering, (hämtad 3 oktober 2016).

20 Se exempelvis S. Sontag, *Att se andras lidande*, Stockholm, Bromberg, 2004; J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005; Butler, *Osäkra liv: sörjandets och våldets makt*, övers. S. C. Sundberg, Tankekraft, Hägersten, 2011.

subjektet som underordnat och sårat.[21] Explicita återgivningar av en Annans lidande är en förenkling som i bästa fall leder till en stunds medlidande men som också skapar en överidentifikation med den Andre. En vanlig kritik mot överidentifikationen med en Annans lidande är att denna impuls riskerar att dölja skillnaderna mellan det egna jaget och den Andre. En etisk respons bör innehålla en respekt för skillnaden mellan en själv och den Andre och en insikt om att den Andres lidande inte är ens eget, istället för att enbart kunna uppstå så länge vi kan föreställa oss att *vara* den Andre.[22] I Coetzees novell blir Johns mammas svar på katternas behov etiskt just för att hon undviker en överidentifikation med dem. Medan John avgör att det inte skulle vara ett problem för katterna att bli kastrerade så länge de själva får fortsätta leva, innefattar Johns mammas ovilja att utföra en sådan handling en respekt för skillnaden mellan henne själv och den Andre – att hon inte är förmögen att fullt ut avgöra katternas behov eller perspektiv. På ett liknande sätt skildrades svaret på den Andres lidande i *Kreupelhout-Cripplewood* utan ett igenkännligt narrativ. Den sårade almens förvridna stam som antog mänskliga former, dess väldiga storlek och den mörka salen som omgärdade den, fick den att framstå som obehaglig, svårgripbar och skrämmande, samtidigt som dess sårbarhet och lidande blottades. De smutsiga och trasiga förband som knutits runt dess grenar visualiserade en desperation över oförmågan att fullt ut förstå hur svaret till den Andres anrop skulle kunna formuleras. I *Kreupelhout-Cripplewood* används symboler för melankoli som en reflektion över att naturliga omgivningar gjorts till en Annan och att det innebär att vi inte kan formulera ett begripligt svar på dess lidande – en konsekvens som får avgörande betydelser för människans förmåga att begripa och erkänna konsekvenserna av förlusten av vegetation, icke-mänskliga varelser och ekologiska processer. Och det är just genom visualiseringen av glappet mellan den Andres anrop och det etiska svaret som *Kreupelhout-Cripplewood* be-

21 M. Lee, *När Andra Skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Göteborg, Glänta produktion, 2014, s. 208.

22 Se exempelvis B. Brecht, "A Short Organum for the Theatre (1948)" i B.F. Dukore och D. C. Gerould (red.), *Avant-Garde Drama, 1918–1939*, New York, Crowell, 1976; K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996; D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

rättar något viktigt för oss om relationen mellan representationen, det klimatpolitiska medvetandet och den politiska handlingen.

Referenser

Althusser, L., "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", i Althusser, L., *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, Monthly Review Press, 1971, ss. 127–186.

Bennett, J., *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

Brecht, B., "A Short Organum for the Theatre (1948)" i B.F. Dukore och D. C. Gerould (red.), *Avant-Garde Drama, 1918–1939*, New York, Crowell, 1976, ss. 501–532.

Butler, J., *Osäkra liv: sörjandets och våldets makt*, övers. S. C. Sundberg, Tankekraft, Hägersten, 2011.

Butler, J., *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Coetzee, J. M., "The Old Woman And the Cats", i *Cripplewood – Berlinde De Bruyckere Venice Biennale*, Bryssel, Mercatorfonds, 2013, ss. 7–28.

De Bruyckere, B., "Correspondence: Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee", i *Cripplewood – Berlinde De Bruyckere Venice Biennale*, Bryssel, Mercatorfonds, 2013, ss. 30–31.

Freud, S. *Metapsykologi*, övers. E Backelin, Natur och kultur, Stockholm, 2003.

LaCapra, D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

Lee, M., *När Andra Skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Göteborg, Glänta produktion, 2014.

Mortimer-Sandilands, C., "Melancholy Natures, Queer Ecologies", i Mortimer-Sandilands, C., Erickson B. (red.), *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, ss. 331–358.

"Mourning", *Oxford Dictionary of English*, 3:e upplagan, Oxford, Oxford University Press, 2016, https://en.oxforddictionaries.com/definition/suffering, (hämtad 3 oktober 2016).

O'Neill, S. och Nicholson-Cole, S. "Fear won't do it: promoting positive engagement with climate change through visual and iconic representations", *Science Communication*, vol. 30, 2009, ss. 355–379.

O'Neill, S., "Image matters: climate change imagery in US, UK and Australian newspapers", *Geoforum*, 49, 2013, ss. 10–19.

"Saint Sebastian", Encyclopedia Britannica 2017, http://academic.eb.com.ludwig.lub.lu.se/levels/collegiate/article/Saint-Sebastian/66501, (hämtad 14 juli 2017).

Silverman, K., *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996.

Sontag, S., *Att se andras lidande*, Stockholm, Bromberg, 2004.

"Suffering", *Oxford Dictionary of English*, 3:e upplagan, Oxford, Oxford University Press, 2016, https://en.oxforddictionaries.com/definition/suffering, (hämtad 3 oktober 2016).

6. Street art and the nature of the city[1]

Peter Bengtsen

The trees along this city street,
Save for the traffic and the trains,
Would make a sound as thin and sweet
As trees in country lanes.
[…]
Oh, little leaves that are so dumb
Against the shrieking city air,
I watch you when the wind has come,—
I know what sound is there.

Edna St. Vincent Millay[2]

Since the beginning of the 21st century, street art has become an increasingly prolific feature of the urban landscape. Concurrently, street art has received growing attention from scholars from a number of disciplines such as art history, sociology and philosophy. Street art is here understood as artworks that are created or placed in public space, or are visible from public space, and are perceived as unsanctioned ("perceived" because it will often be unclear to the casual viewer whether or not an artwork is actually sanctioned). It should be noted that the term "public space" in this chapter is taken to include so-called "publicly accessible spaces", which is

1 This chapter is based on research that has been generously supported by The Crafoord Foundation and The Gyllenstierna Krapperup's Foundation.

2 Excerpt from the poem "City Trees" by E. St. Vincent Millay, *Second April*, New York, Mitchell Kennerley, 1921, p. 3.

to say spaces that appear to be public but that are in fact privately owned.

One important point of discussion in academic literature on street art has been the role the context of the street plays in the viewer's interpretation of the artworks and how the artworks may in turn influence the viewer's perception and use of urban public space.[3] In previous publications, I have argued for what I call street art's potential to turn public space into a site of exploration. The basic idea is that if an artwork is perceived as unsanctioned and ephemeral, as something that should not really be there and might be gone soon, an unexpected encounter with such work can serve as an interruption that has the potential to pull the viewer out of the everyday and increase their awareness of their surroundings. In this way a street artwork can turn the everyday environment into a site of exploration and make people question how they see and use the city.[4]

This chapter expands on the established notion that street art can impact how people relate to urban public space, and argues that street art is particularly well positioned to affect the way we feel, think and act with regard to the environment. While, for example, news stories, popular science documentaries and information campaigns based on research conducted within the natural sciences are useful for transmitting facts and findings about the environmental challenges the world is facing, art broadly can involve an audience more subtly on an emotional level. It can thus address attitudes and lifestyle choices, as well as societal, existential and ethical values that inform our actions and that might therefore have an impact on the environment. This is a point I have previously made when writing from an ecocritical perspective about the studio work of American artist Josh Keyes.[5] A central argument in the present chapter, however, is that street art holds a special potential when it comes to influencing how we relate to

3 See e.g. N.A. Riggle, "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, No. 3, 2010, pp. 243–257 and A. Wacławek, *Graffiti and Street Art*. London, Thames & Hudson, 2011.

4 P. Bengtsen, "Beyond the public art machine: a critical examination of street art as public art", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 82, no. 2, 2013, pp. 63–80 and P. Bengtsen, *The Street Art World*. Lund, Almendros de Granada Press, 2014.

5 P. Bengtsen, "Until the end of the world? Biocentrism and traces of human presence in the paintings of Josh Keyes", *Journal of Ecocriticism*, vol. 7, no. 1, 2015, p. 4.



Figure 6.1: Isaac Cordal, no title (2015). Street installation in Stavanger, Norway as part of NuArt Festival. The sculptures in this image are approximately 10 cm tall. Photo © Isaac Cordal.

the environment because it is often encountered unexpectedly in the setting of physical urban public space, where surprising shifts in perspective and meaning may inspire further reflection.

Considering how art can affect people's understanding of the relationship between human beings and the environment is vital. As Professor of American Literature Lawrence Buell, who is seen as a pioneer in the field of ecocriticism, argues, "[i]ssues of vision, value, culture, and imagination are keys to today's environmental crises at least as fundamental as scientific research, technological know-how, and legislative regulation".[6] Thus, even though offering the public an intellectual understanding of environmental issues like climate change is undeniably important, eliciting an emotional response in viewers to, for example, the estrangement of human beings from nature may be even more instrumental in facilitating an actual change in behaviour.

6 L. Buell. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Oxford & Carlton, Blackwell Publishing, 2005, p. 5.

In this chapter, the relationship between street art and the environment will be explored through the visual and contextual analysis of street artworks by the Spanish artist Isaac Cordal, who is best known for his ongoing project *Cement Eclipses*; since around 2006, Cordal has been placing in public space small sculptures of human beings – often balding, briefcase-carrying, white men in suits – that are either painted in drab colours or are left in the grey tones of the raw material they are made from. While cement was used to create the sculptures at the beginning of the project, the artist has more recently shifted to working mainly with resin.

A common feature in *Cement Eclipses* is the juxtaposition of the small, dreary-looking sculptures with urban plant life (see for example Figure 6.1). Given the attire of the sculptures, which brings to mind that of archetypical bureaucrats, businessmen or politicians, Cordal's installations can be interpreted as critical comments on the unsustainable, growth-based capitalist society which currently dominates the world economy. The artist's work can be seen as a call for people to re-assess their anthropocentric values and reflect on the affinity of human beings and the rest of the biotic community – that is to say a community founded on biocentrism that includes as its members "soils, waters, plants, and animals, or collectively: the land".[7] Biocentrism is understood here as the idea that human beings stand neither outside the biotic community, nor above its other members (which all have intrinsic value), and that the collective interests of the biotic community should therefore govern human interest and inform human action.[8] In stark contrast to the views expressed by Leopold and Buell, The World Bank has described the environment as "natural capital".[9] Sociologist Jacklyn Cock argues that this perspective "implies that nature should be measured and valued according to the 'services' it provides (for example, the capacity of wetlands to filter water, the capacity of forests and soil to capture and store carbon and so on)", which "means the expansion of the market into all aspects of the natural world: an at-

7 A. Leopold, *A Sand County Almanac*, New York, Oxford University Press, 1987 (1949), p. 204.

8 Buell, *The Future of Environmental Criticism*, p. 134.

9 S. Hallegate et al., *From Growth to Green Growth. A Framework*, Policy Research working paper no 5872, Washington: World Bank, pp. 5f.

tempt by capital – in the name of protection – to effect the last enclosure of the commons – that of Nature itself".[10] In other words, the consequence of the World Bank's description, according to Cock, is that nature is valued primarily as a resource for human need and profit. Cordal's installations in urban public space can be read as a critique of a legal-rational-oriented bureaucratic system that would produce in people such a utilitarian attitude towards nature, rather than recognize the intrinsic value of non-human members of the biotic community regardless of their perceived usefulness to human beings. This critique can also be related to German sociologist Max Weber's notion that a system based primarily on legal-rational authority leads to a disenchantment of the world and traps the individual in an "iron cage" of bureaucracy.[11] While Weber's text is more than 110 years old, the modern state is still characterized precisely by its reliance on legal-rational authority, which leaves little room for types of social action that might involve a less utilitarian attitude towards non-human members of the biotic community.

Isaac Cordal: perspectives on the city as a biotic community

The installation depicted in Figure 6.1 is quite typical of Cordal's more explicitly environmentally-oriented artworks created in urban public space. In this and similar installations, the artist seems to be problematizing human estrangement from nature and the limited space the latter is afforded in the city; Cordal has here placed the sculptures of two balding men clad in grey suits so they are facing what appears to be a dandelion that has pushed through the tarmac of a city street. The men are kneeling, their heads slightly lowered and tilted to the side, and they are both somewhat awkwardly holding up a briefcase in front of their stomachs. The arrangement of the sculptures next to the small green plant, as well as the kneeling position of the bodies, creates an air of reverence on the part of the depict-

10 J. Cock, "The 'Green Economy': A Just and Sustainable Development Path or a 'Wolf in Sheep's Clothing'?", *Global Labour Journal*, vol. 5, no. 1, 2014, p. 28.

11 M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, London & New York: Routledge, 2005 (1905), p. 123.

ed humans in relation to the installation's non-human member of the biotic community. The scenario also invokes a sense of nostalgia and even romanticism, as the seemingly worn out men gaze with sunken eyes at this vivacious element of plant life that has forced its way into the human-dominated world of the city. The cheerlessness of the scenario is further emphasised by the two decrepit slabs of concrete that, from the vantage point the photo was taken from, constitute the backdrop of the installation.

As is the case with many artists that produce work in the street, Cordal's installations in part create meaning by playing with perspective and existing elements of the urban environment; by virtue of their scale, the human figures draw attention to details such as small pieces of uncultivated plant life, which otherwise are often negligible in size and easily overlooked by people moving in the city. The combination of the miniature sculptures and existing elements of the urban environment creates a visual shift that enables people who come across one of Cordal's installations to see themselves and their surroundings from a different point of view. As a statement on Cordal's website explains, facilitating such a shift is an important part of the work:

> With the simple act of miniaturization and thoughtful placement, Isaac Cordal magically expands the imagination of pedestrians finding his sculptures on the street. Cement Eclipses is a critical definition of our behavior as a social mass. The art work intends to catch the attention on our devalued relation with the nature [sic] through a critical look to the collateral effects of our evolution. With the master touch of a stage director, the figures are placed in locations that quickly open doors to other worlds. The scenes zoom in [on] the routine tasks of the contemporary human being.[12]

Through the use of perspective shifts and surprising visual disruptions of daily routines, then, Cordal deliberately calls attention to generally overlooked elements of the city in order to create a space for reflection. In the

12 Isaac Cordal on http://cementeclipses.com/about-2/, (accessed 20 February 2018). The importance of the dynamic between the miniature sculptures and the expansive urban environment is also highlighted in the title of Cordal's monograph *Cement Eclipses. Small interventions in the big city* (2010).

case of the installation depicted in Figure 1, by identifying with, and mentally and emotionally putting themselves in the place of, the miniature human gestalts, viewers might come to consider their relationship not only with the specific dandelion the artist has incorporated, but also with other non-human members of the biotic community of the city. Further, the combination of the micro-scale of the sculptures with the macro-scale of the city has the potential to create in viewers at once a sense of affinity to, and alienation from, their everyday surroundings and routines. While the drab sculptures can be seen as embodiments of what happens to human beings who are caught in the routines of a reigning paradigm of rationality and efficiency (something that approximates Weber's aforementioned "iron cage"), the dreary concrete slabs may represent the contemporary city. The latter is itself a result of the rationalization of society, which has led to the gradual suppression of aspects of all members of the biotic community, human and non-human alike, as the value of actions has come to be measured on a short-sighted, purpose-rational scale.[13]

While some of Cordal's installations in a very explicit manner address the relationship between human beings and nature and promote a biocentric agenda, others are more subtle and may not immediately call for an ecocritical reading if seen in isolation. For example, Figure 6.2 shows a 17 cm tall standing version of the artist's signature balding man in a suit and tie on a street in Malmö, Sweden. A number of sculptures like the one depicted here were placed around the city as part of the street art festival Artscape in 2014. The man is positioned on a row of protruding bricks approximately three metres above the pavement. The size of the sculpture in conjunction with its elevated placement creates the impression of a man standing on a ledge high above the street.

The way the man is depicted – body pressed up against the wall, feet

13 A symptom of this is a tendency to focus on short-term benefits of actions rather than their long-term consequences. This can for example be seen in the way contemporary society is run to a large extent by career politicians who often seem more concerned with their own personal interests (e.g. appeasing voter constituencies to ensure re-election, or securing profitable positions in the corporations and organizations they are meant to regulate) than with making value-based – and potentially unpopular – decisions they believe will benefit the biotic community as a whole in the long-term.



Figure 6.2: Isaac Cordal, no title (2014). Street installation in Malmö, Sweden. Photo © Peter Bengtsen.

sticking out over the side of the ledge, and head turned to the side as if he is averting his eyes from the drop before him – adds to the sense of the precariousness of the situation. The scenario is reminiscent of someone either being involuntarily trapped on a ledge and trying to avoid falling to their death or apprehensively contemplating suicide. While the installation does not visibly include any non-human members of the biotic community of the city, the human gestalt dressed in dreary-looking business attire can still be interpreted as a representative of our current growth-based capitalist society. His placement on the ledge, then, may be seen as a visual metaphor for the dangers of relying on an unsustainable economic, political and societal system that is too taxing on the environment, and his looking away may be illustrative of our collective unwillingness or inability to face the issues in front of us. The man's possible fall could represent the plunge into an abyss of environmental disaster that may await us all if no viable alternative to the current anthropocentric societal paradigm is



Figure 6.3: Isaac Cordal, no title (2013). Street installation in Nantes, France. Photo © Isaac Cordal.



Figure 6.4: Isaac Cordal, *Remembrances from nature* (2015). Resin, plastic and concrete, 19 x 38 x 15.25 cm. Photo © Isaac Cordal.

found in time. This interpretation is of course further substantiated when the installation is seen in the context of Cordal's larger body of work.

When considering the artworks so far analysed, it is clear that the context of the city plays a key role in Cordal's installations. Art that seeks to highlight urban public space – and, by extension, the world – as host not only to a community of human beings, but also to a wider biotic community, gains poignancy from being embedded in that everyday context, rather than appearing within the confines of the traditional "white cube" of the gallery or museum.

That the context of urban public space adds meaning to the street artworks becomes very clear when considering the installations depicted in Figures 6.3 and 6.4. Whereas the former shows an installation on the street in Nantes, France, the latter is an image of a sculptural work exhibited in a gallery setting. The artworks each feature a different variation of Cordal's men in grey suits, both of which seem to be contemplating a small patch of green grass.

The difference between the two artworks partly comes down to material properties. For example, the use of synthetic grass arranged by the artist in the gallery work creates a less evocative and convincing juxtaposition between the elements that stand in for culture and nature than the inclusion in the street work of real, wild grass that pushes through the tarmac of what looks like a parking lot. Equally significant is that the gallery work is unable to replicate the effect of the expansive space that forms the con-

text of the street installation. In the street, it is unclear exactly where the boundary of the artwork is. This makes it easy for the viewer to mentally extend the scenario arranged by the artist to other parts of the everyday environment. Conversely, the base of the gallery work, which seems to be made from a slab of concrete, is clearly delimited. This sets the staged scenario apart from the surrounding environment inhabited by the viewer and contributes to removing the artwork from an everyday context – an effect that is augmented by the placement of the artwork on a white plinth in the white room of a gallery. While it may still be able to convey to the viewer an air of nostalgia regarding the relationship between humans and nature, the isolated gallery work – with its fixed dimensions and inclusion of only human-made elements – betrays the fact that everything is under the strict control of the artist. It does not encourage the viewer to look beyond the artwork itself like the street installation does. As previously pointed out, in the vast context of urban public space the addition of Cordal's sculptures brings attention to otherwise easily overlooked non-human members of the biotic community. The incongruent scales of the elements of the street installation and its surrounding environment play an important role in creating a shift in perspective that can open up a space for critical reflection. For example, the patch of grass can at once be seen as very small (if considered in relation to the expansive context of urban public space) and larger (if seen in relation to the human sculpture). In the gallery setting, on the other hand, the diminutive size of the grass patch is not apparent in the same way because there are no differently scaled elements of everyday life extraneous to the installation that can create a visual disruption.

Documenting the artist's perspective

This chapter has so far discussed how encountering Cordal's artworks in the street may influence the way people relate to the environment and instil in the viewer a more biocentric attitude. It should be noted, however, that photographs of street installations form an important part of Cordal's oeuvre, and that the artist does not always leave his installations in

place after they have been documented photographically. In other words, sometimes a street installation will be staged mainly as a means to produce a photograph, rather than as an end in and of itself.

The artwork depicted in Figure 6.2 is an example of an installation that is intended by the artist to be relatively permanent. This is evident by its elevated placement, which, along with its attachment to the wall with what looks like rubber cement, makes it is hard to reach and remove. In comparison, the installations depicted in Figures 6.1 and 6.3 are less permanent. They are placed in a vulnerable position on the ground and are not physically affixed to the site. It is possible, then, that these installations were mainly staged for the purpose of Cordal creating photographs, and that the artist took the sculptures with him after the photos were taken. However, while some of Cordal's installations may be present on the street for only a short time (even by the standards of ephemeral street art), they still have the potential to attract the attention of passers-by while they are there.

Seeing the artist's photographs of installations in a gallery or online is very different to experiencing the installations in person in urban public space. First, in accordance with the arguments previously made in this chapter, significant meaning is lost when installations are experienced outside the everyday context of the street. As I have discussed elsewhere, unexpectedly coming across seemingly unsanctioned artworks in urban public space can be an interruption that instils in the viewer a sense of exploration and encourages engagement with both the artwork and the everyday environment.[14] Second, a photograph offers a single vantage point and a specific framing of an installation, leaving out the majority of the wider context the artwork is embedded in. As with the gallery installation depicted in Figure 4, this can make it harder for the viewer to mentally connect the depicted scenario to other parts of the everyday environment.

The use of the photographic medium may, however, also have potential positive implications for the dissemination of a biocentric way of thinking. A photograph allows the artist to frame the sculptural work and emphasise certain details in a way that helps ensure that the viewer sees precisely what the artist wants them to see. An example of this is the inclusion of the

14 Bengtsen, *The Street Art World*, p. 150.

concrete slabs as a backdrop in Figure 1. Exposure to photographs of installations that more explicitly deal with the relationship between human and non-human members of the biotic community can also form a background for understanding the installations that are left in place in public space, including those that are more subtle and that would not otherwise immediately call for an ecocritical interpretation. Further, a photo that is disseminated online may reach a significantly larger audience than the depicted installation itself would have. For example, on Instagram alone, Cordal has more than 30,000 followers who might see, comment on and even repost the images of his street works. In addition, whereas on the street the installations have to speak for themselves, on Instagram (as well as in similar media contexts) images are often accompanied by text that can steer the viewer's interpretation by making explicit the biocentric agenda of the artworks. While a digital context can in this way add an explicitly ecocritical layer to the depicted artworks, it should be noted that in the constant flow of images on Instagram and other apps, it is unclear what kind of impact the shared material really has. This is of course also difficult to measure in relation to street artworks. However, the argument in this chapter is that the experience of unexpectedly discovering an artwork in urban public space is more likely to create an interruption of the everyday than seeing a post on social media, and therefore also more likely to engage the viewer on a deeper level.

Conclusion

Through a discussion of selected works by the Spanish artist Isaac Cordal, this chapter has argued that street art is in a special position to affect the way people feel, think and act with regard to the environment and non-human members of the biotic community. While artworks in a designated art space like the "white cube" of a museum or gallery can certainly address environmental issues, the particular context of urban public space enables ephemeral street artworks to reach people unexpectedly in their everyday environment. Such encounters can create interruptions in the daily routine of viewers and cause them to pay attention to, and question, their surroundings and values, including contemporary society's predominantly

anthropocentric and legal-rational basis for relating to other members of the biotic community.

In the street, Cordal's combination of miniature sculptures and the large spaces of the city creates a visual shift that enables people to see themselves and the culture they are part of from a new point of view. This is an effect that would be difficult to replicate in the confines of a gallery. The context of urban public space adds meaning to Cordal's installations in part because it is not an artificial construct, made solely for the benefit of the artwork or the viewer, but rather is an organic and integral part of the everyday environment where people live. Likewise, while posting images of street installations on social media can help further a biocentric agenda, the impact of seeing depictions of the street artworks in this context is not directly comparable to encountering the installations in urban public space.

As the chosen cases have demonstrated, Cordal's street artworks visualize and problematize environmental issues in different ways. While some installations can be interpreted as speaking to human estrangement from nature by directly juxtaposing sculptures of people with elements of urban plant life, others are more subtle. In the latter cases, however, the frequent inclusion in the artist's installations of dreary-looking, balding, white men in grey suits can be seen as a visual allusion to the impact of an unsustainable, growth-based and legal-rational society on both human life and the wider biotic community. Even when seen in isolation, then, such works may create an interruption in the everyday and cause viewers to pay attention to, and question, their surroundings and values, including their anthropocentric attitude towards other members of the biotic community.

References

Bengtsen, P., "Beyond the public art machine: a critical examination of street art as public art", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 82, no. 2, 2013, pp. 63–80.

Bengtsen, P., *The Street Art World*, Lund, Almendros de Granada Press, 2014.

Bengtsen, P., "Until the end of the world? Biocentrism and traces of human presence in the paintings of Josh Keyes", *Journal of Ecocriticism*, vol. 7, no. 1, 2015.

Buell, L., *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Oxford & Carlton, Blackwell Publishing, 2005.

Cock, J., "The 'Green Economy': A Just and Sustainable Development Path or a 'Wolf in Sheep's Clothing'?", *Global Labour Journal*, vol. 5, no. 1, 2014, pp. 23–44.

Cordal, I., *Cement Eclipses. Small interventions in the big city*, London, Carpet Bombing Culture, 2010.
Hallegate, S. et al., *From Growth to Green Growth. A Framework*, Policy Research working paper no 5872, Washington, World Bank.
Leopold, A., *A Sand County Almanac*, New York, Oxford University Press, 1987 (1949).
Millay, E. St. V., *Second April*, New York, Mitchell Kennerley, 1921.
Riggle, N.A., "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 68, no. 3, 2010, pp. 243–257.
Wacławek, A., *Graffiti and Street Art*, London, Thames & Hudson, 2011.
Weber, M., *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, London & New York,: Routledge, 2005 (1905).

7. Natur, spel, landskap

Björn Fritz

Runt omkring oss brer världen ut sig. I sig själv har den vare sig blickpunkter, pittoreska kvalitéer eller sublima ögonblick. Den kräver inte att ses på ett bestämt sätt eller förstås över huvud taget. Inte förrän ett subjekt ser ut över världen och placerar sig självt i förhållande till den får den mening och betydelse. *Världen* blir till *landskap*. Reflektioner kring denna åtskillnad mellan det som faktiskt föreligger och det vi varseblir är antagligen lika gamla som människan; vi möter dem i Platons föreställning om en



Figur 7.1: Ruin i solnedgång ur *The Legend of Zelda: Skyward Sword*, Nintendo 2011.

idealvärld, i Kants begrepp "tinget i sig" eller i Goethes *Färglära.*[1] I den föreliggande texten kommer mycket av min förståelse av förhållandet mellan subjekt och perception från Goethes text, om än inte direkt utan genom Jonathan Crarys läsning av den i *Techniques of the Observer.*[2] Hos Goethe, liksom hos Crary, äger perception rum i en påtagligt fysisk kropp, en som är en del av det den varseblir.

Perceptionen, förstådd som en blick som äger rum i en människokropp, ordnar naturen till en begriplig storhet för den mänskliga betraktaren. Denna blick kan observeras i såväl texter som bilder och ter sig så välbekant var än den dyker upp. Blicken följer oss i vår relation till naturen/landskapet genom århundraden. Landskapet produceras i subjektets perception genom en förförståelse av de tecken som betyder just landskap, natur, park, trädgård. Dessa idéer grenar ut sig som ett nät av möjliga vägar genom världen. Det följande är en kort tur genom några få utvalda landskapsbilder ur en västerländsk kanon. En tur jag genomför för att försöka bättre förstå det typiska samtida landskap som tv-spelens miljöer utgör – också när texten kräver en lång omväg för att komma ner i dem.

Spelen

Datorspel beskrivs ofta som motsatsen till natur, de innefattar tekniska bilder som kräver teknologisk utrustning och de äger rum inomhus inom ramen för en relation mellan människa och teknik. Spelaren beskrivs ofta som motsatsen till den sunda friluftsmänniskan – världsfrånvänd och innesluten i maskinen. Dessa dikotomier där natur ställs mot teknik, friluftsmänniskan ute i världen som ställs mot den inneslutna spelaren är klichéer i vår tid, men säger just inget om spelvärlden förstådd som kulturlandskap. I det följande vill jag föreslå en annan läsning av förhållandet mellan spelens och naturens världar, en läsning som jag hoppas kan lyfta fram en mer användbar och generell förståelse av fenomenen natur och

1 J.W. von Goethe, *Zur Farbenlehre,* Tübingen, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1810, Hämtad via Internet Archive, http://archive.org/details/zurfarbenlehre00goet, (hämtad 2 oktober 2016).

2 J. Crary, *Techniques of the observer*: *on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge Mass., MIT Press, 1992.

landskap. Min hypotes är att gränserna mellan de landskap vi lever i och de landskap vi konstruerar i andra medier är mindre entydiga än vad man lätt förleds att tro.

Natur och landskap

Om ordet natur avser den värld som föreligger, orörd av mänskligt skapande, så kan landskap syfta på såväl den av människohand förändrade naturen (ibland kallat *kulturlandskapet*) som de bilder vi gör av naturen (dvs *landskapsmåleri*, *trädgårdsanläggningar* o.d.). För mig föreslår alltså begreppen *natur* och *landskap* en komplex motsättning. Natur är något givet medan landskap är något skapat. Natur förutsätter att ingen medveten formvilja har lagts över det vi ser utan att tid, slump och komplexa processer (av såväl geologisk och organisk art) har fått råda, medan landskapet är format och ständigt bearbetat för att producera innehåll i form av föda, råmaterial, kunskap eller upplevelse. Ingen faktisk plats på jorden kan helt och fullt tillhöra någondera kategorin; mänsklig påverkan är överallt närvarande samtidigt som entropiska processer bryter ner eller förvanskar resultaten av dem. Denna skala kan beskrivas på andra sätt, t.ex. så här: en gång före kulturen förelåg en natur som långsamt trängs undan av mänsklig expansion; marken odlas upp, städerna växer, avfall sprids, luften förorenas. Längst bort i vår utopiska litteratur återfinns emellanåt en bild av världen som ett helt tuktat stadslandskap i vilket allt är ordnat och tillverkat och inget växer utan mänsklig medverkan.

Jag när en misstro mot att det existerar något sådant som natur per se; det vi idag upplever som natur är versioner av kulturlandskap som bearbetats under många tusen år. Det som finns för vår perceptionsapparat att ta emot är landskap, men inte heller dessa är tillgängliga för oss såvida vi inte vinnlägger oss om att se dem utan de lager av förförståelse som den föreliggande essän försöker undersöka. Landskap är lika mycket en mental kategori som en fysisk miljö och jag undrar över i hur stor grad den fysiska miljön faktiskt träder fram inför mig när jag söker upp den och i hur hög grad jag själv producerar den med min blick.

För att vara helt klar här: axiomatiskt föreligger en ursprunglig natur. Denna, liksom världen i sig, är onåbar utan att passera perceptionsappa-

ratens filter som förvandlar den till syn, ljud, dofter etc. Denna natur har under mycket lång tid bearbetats till det kulturlandskap vi idag rör oss i. Detta landskap tar form i ett betraktande subjekt som i sin tur inte kan friställa sig från den kultur i vilken det utvecklats. Det vi upplever när vi befinner oss i "naturen" är en miljö som fått sin form genom åtskilliga lager av kultur, bilder, vanor.

Det är denna formatering av vår upplevelse av landskapet jag vill undersöka här. Det är nog mer lämpligt att bruka ordet "formatering" med dess referenser till tv-mediets begrepp "format" än att använda det mer konventionella konstvetenskapliga ordet "genre" eftersom det kan medföra en viss förvirring. Formatering som aktivt verb föreslår ju på ett tydligt sätt att det rör sig om en ständigt pågående process genom vilken vi påtvingar naturen en form för att göra den begriplig för oss.

Plinius den yngre

> I främre delen av byggnaden är atriet inrymt, enkelt till inredningen utan att vara torftigt. Runtomkring den intilliggande delen löper pelargångar, svängda i D-form, vilka kringsluter en liten men trivsam trädgård. De erbjuder en utmärkt tillflyktsort vid regn och oväder, skyddade som de är av fönster och ännu mer effektivt av överskjutande tak.
>
> Mitt emot detta parti ligger en ljus och trevlig sal, till vilken det ansluter sig ett riktigt vackert matrum som skjuter ut mot stranden och kan få en lätt smekning av de skummande vågornas sista dyningar, om havet någon gång upprörs av sydvästvinden. I alla riktningar är det försett med flygeldörrar eller fönster av samma format som dessa, och på så sätt vetter både sidoväggar och front liksom mot tre hav. Bakåt möts blicken först av den ljusa salen och dess portik och slutligen av atriet med dess utsikt åt skogen och bergen i fjärran.[3]

När Plinius d.y. (c. 63–113) beskriver sin villa (vid kusten strax utanför Rom) för Gallus så är det först hans ögon som vandrar genom den och

3 Plinius, "Plinius hälsar sin Gallus", *Plinius den yngres brev*, Översatta av Axel Mattsson, 1. Uppl., Stockholm, Liber Förlag, 1983, Bok II, brev 17.

strax efter dessa blickar följer hans fysiska kropp vilken rör sig utan ansträngning och utan påtaglig närvaro i texten. Det är kanske en banal iakttagelse att man ser en plats först och rör sig genom den sedan, men jag vill då påpeka att detta inte är en plats där rörelser kan ske på ett naturligt sätt. Detta är en text, ett brev, i vilken rörelsen beskrivs och i denna text finns en metod för att återskapa arkitekturen och landskapet för läsaren. Denna metod organiserar skrivandet och den organiserar upplevelsen; ögat skapar raka linjer och ordnar upp ett rum, det ser genom öppningar i murar och väggar så som dörrar och fönster, och så befinner sig detta öga helt plötsligt på en ny plats för att se vidare och längre. Byggnaden utgörs av flera huskroppar placerade kring dessa synlinjer som en inramning och en gräns för blickens rörlighet. Människokroppens rörelse är obesvärad, rent av frånvarande i beskrivningen. När kroppen dyker upp är det för att registrera perceptuella sensationer så som värme, den antydda doften av rosmarin och fikon, den uttalade doften av violer eller hav, samt ljuden från vattnet och tjänarna. Alltsammans är styrt av blicken. Denna nedskrivna rörelse har ett uttalat syfte att beskriva platsen men den skapar inte en sammanhängande bild av vare sig villan eller landskapet. Det går inte att rekonstruera planen efter denna beskrivning. Delarna ligger utspridda på oklara sätt, förankrade enbart genom att de ses från olika punkter, genom dörrar, över murar etc. Själva byggnaden verkar framför allt bestå av dessa möjligheter att röra sig mellan huskropparna och att tillåta den linjära blicken en kontrollerad passage genom dem. Det som främst antyder byggnaden som något i sig självt, något som byggts eller fyller ett behov är en passage där Plinius talar om att han uppfört en avskild trädgårdsbyggnad i vilken han kan avskärma sig från omvärldens ljud och syner.

> Landskapet är helt underbart. Tänk dig en ofantlig amfiteater sådan som endast naturen själv kan frambringa. En väldig vidsträckt slätt kringgärdad av berg, och bergen uppvisar på sina toppar skogar med ärevördiga träd. […] Nedanför skogsregionerna utbreder sig på alla kanter vinodlingar och bildar sålunda vitt och brett en enhetlig sammanhängande väv i landskapsbilden. […] De blomsterrika och liksom av ädelstenar skimrande ängarna låter treklöver och andra örter spira upp, ständigt späda och mjuka och liksom nyutspruckna. Allt bevattnas nämligen av aldrig sinande bäckar. […] Det blir en sann fröjd för dig att från en bergshöjd skåda ut över denna nejd, ty du

> får en känsla av att du egentligen inte ser ett landskap utan en underbart vacker tavla, så omväxlande i sina nyanser och så välkomponerad att dina ögon kommer att vederkvickas vart än de blickar hän.[4]

I brevet till Domitius Appolonaris är Plinius inledningsvis nästintill en landskapsmålare. Han leder sin läsare ner från bergen och ut över ängarna mot Tibern och ser den rinna bort mellan de plöjda fälten, för att sedan plötsligt bjuda blicken tillbaka upp på en höjd för att se landskapet som en tavla. Han är här intresserad av de påtagliga objekten kring sig. När han längre fram i brevet beskriver denna sin andra villa så skriver han om marmor och ger en del beskrivningar av hur rum är inredda även om han även här är ett i huvudsak fritt vandrande öga som utan kropp tar emot fysiska sensationer. Inte heller denna villa låter sig återskapas utifrån beskrivningarna som alla är arrangerade utifrån hur blicken rör sig genom byggnaden och där resten av kroppen ser, luktar och lyssnar. I dessa bägge brev av Plinius glider författaren genom landskap och byggnader som en okroppslig blick, men detta aktiva seende av landskapet är en uttalad position där landskapet är som en underbar vacker tavla. Landskapet är till för ögat och ögats behov i lika hög grad som det är till för odling och andra mer konkreta användningsområden.

I bägge dessa brev finns en liknande teknik för att instruera en läsare i hur han ska föreställa sig egendomarna. Ögats raka siktlinjer skär genom byggnadsanhopningarna och dit ögat vandrat färdas kroppen. Främst sträcker sig synen ut genom landskapet, genom öppningar och över byggnader, åkrar, kullar och floder. Dit där synen vandrat kommer lukter, temperaturer, vindilar och ljud till oss. Det finns beskrivningar av material och rumsligheter, men de är vaga och ger ingen möjlighet att skapa en planritning över anläggningarna. Det material som dominerar beskrivningen är växter och planteringar. Växter nämns vid art, men det kommenteras inte om några specifika särdrag.

I sin helhet handlar det dels om instruktioner, dels om en tänkt väg att röra sig genom byggnaden, men än viktigare om ett sätt att förstå och läsa den. Plinius pekar ut och förklarar vilka sinnesintryck som ska ske, var och

4 Plinius, "Plinius hälsar sin Apollinaris", *Plinius den yngres brev*, Översatta av Axel Mattsson, 1. Uppl., Stockholm, Liber Förlag, 1983. Bok V, brev 6.

hur de ska förstås. Med undantag för en fragmentarisk beskrivning av en fontän så finns här inga beskrivningar av funktioner, konstruktioner, betydelser.

Claude Lorrain

Femtonhundra år senare, vid en tid då de överlevande klassiska texterna mycket gärna används för att finna motiv för bildkonst, så möter vi de första moderna landskapsmålarna. Om vi tar oss för att låta blicken vandra in i en målning av *Claude Lorrain* (född *Claude Gellée*, 1600–82), som hans bild av *Vestatemplet i Tivoli* från 1644, en oljemålning på duk i ett relativt intimt format (98x134 cm), så hamnar vi i ett välkänt landskap. Till vänster under ett högt träd sitter en man och en kvinna och samtalar, eventuellt kan de läsas som herdar då de har några getter omkring sig. Längre in i bilden rör sig fler människor och djur över en bro. Till höger har vi Sibyllatemplet och bakom det ett berg med gröna träd. Centralt i



Figur 7.2: Claude Lorrain, *Vestatempel i Tivoli*, 1644.

målningen öppnar sig landskapet inåt och vi kan låta ögat stanna vid vattendrag, torn, broar och vägar, vilka fungerar som en slags visuell stig att följa in mot de fjärran bergen i bildens geometriska centrum. Ljuset kommer från vänster, himlen är blå och gul och några lätta cumulusmoln brer ut sig. Färgskalan är inte omfattande: brunt, ockra och grönt dominerar. Det är ett landskap baserat på synintryck från Tivoli strax öster om Rom vilket är en trakt Lorrain kände väl, och det är en bild ämnad att erbjuda betraktaren en pastoral ro.

Men något i pastoralen ter sig mycket artificiellt, det ser mycket ut som genren landskapsmåleri och det beror inte enbart på att bilden inte är en verklighetsnära avbildning av geografin. Kompositionen är där för att skapa den där öppningen i mitten av bilden: trädet till vänster och berget till höger avgränsar och ramar in blicken; vattnet, vägarna, byggnaderna leder ögat inåt i bilden och tillbaka till ytan igen på ett sätt som talar om en förståelse av perception och upplevelse av målade bilder hos konstnären, inte om hans grepp om geografi. Dessa ting finns i de allra flesta av Lorrains bilder, jämför t.ex. med *Landskap med dansande nymfer och satyr* (1641) – samma inramning, samma färgskala, samma figurer i förgrunden som får blicken att skifta mellan att se på djupet och på ytan.

Där föreligger fler likheter; om man ser på träden i de flesta Lorrainbilder så har de en lövkrona som ingen någonsin sett, som ulliga mjuka bollar av runda löv med en kraftig skuggning. Trädens stammar vindlar sig lydigt uppåt för att placera kronan där den fyller ut bildens yta. Trädkronorna (och till viss del molnen) är desamma i de flesta bilder och de är resultatet av ett sätt att måla med en pensel och en teknik som tillsammans producerar detta lövkroneliknande mönster. Jag har sett dess like i modern tid, i lektioner i måleri med *Bob Ross*[5]. Ross är långt ifrån lika skicklig som Lorrain men förutsättningarna är desamma i det att en måleriteknik producerar ett likartat resultat som kan användas om och om igen för att uppnå önskad effekt. Det finns fler ting Ross lärt sig här, så som de väldigt uttunnade och i dimma försvinnande bergen i horisonten där betraktarens

5 Robert Norman "Bob" Ross (1942–95) var en entusiastisk amerikansk landskapsmålare som i tv-serien *The Joy of Painting* lärde ut en teknikbaserad metod för att konstruera landskapsbilder direkt på duk, utan förlaga.



Figur 7.3: Claude Lorrain, *Landskap med dansande nymfer och satyr*, 1641.

fantasi fyller ut det som inte finns att se, och de detaljerade men relativt få växterna i förgrunden som skapar ett intryck av hög detaljnivå över hela bildytan. Lägg därtill andra mer praktiska ting så som att låta en annan konstnär måla dit människofigurerna och den påtagliga återanvändningen av byggnader (templet i de två exemplen ovan, liksom tornet och broarna, de är alla samma byggnader/bildelement i nya sammanställningar) och vi har på duken inte ett landskap utan en landskapskonstruktion.

Som betraktare är vi här inbjudna att göra samma kroppslösa vandring genom landskapet som hos Plinius. Synen följer vägen och händelserna vid den in i bilden, och längs vägen finns stationer av händelser, en byggnad, ett solitärt träd. Tingen längs med ögats mycket fria färd in i bilden finns där för att instruera oss i hur vi ska läsa bilden och för att bygga de ramar som sätter gränser för ögats vandring inåt. Objekten längs med denna väg är där inte som individuella objekt utan som tecken för träd, borg, tempel, bro. Där Plinius låter tankens blick vandra över sina ägor medan han beskriver dem i text, så använder Lorrain en komposition av

bildytan för att placera ut samma slags blickriktningar och stoppunkter i ett idealt romerskt landskap i vilket antiken ligger i ruiner. Innehållsmässigt öppnar sig ett intellektuellt bråddjup mellan Plinius text och Lorrains måleri; den förste beskriver en reell levd antik erfarenhet där den senare använder kunskapsfragment för att producera bilder för ett franskt barockt hovliv, men sett som visuella praktiker är de lika varandra.

Landskap, pastoral

Mirka Benčs gör en läsning av Lorrains barocklandskap där dessa i sig blir något i högsta grad läsbart, på samma sätt som Plinius brev; de är bägge utsträckta i tiden och byggda av teckenrelationer. Landskapet i målningarna är producerat av en serie tecken som avbildar beställarens egendomar och sociala status utan att ta hänsyn till hur dessa existerar i den fysiska världen.[6] Byggnader som egentligen återfinns i staden Rom placeras obehindrat ut på landsbygden utanför för att på så sätt berätta om beställarens sociala ställning.[7] Den pastorala scenen avbildar lantbruk, primärt ängar med boskap, och knyter på så vis samman landskapet med dess roll som grunden för ekonomisk framgång såväl i som utanför staden. Detta landskap är också laddat med antika myter, antingen genom att göra dem till motivet för bilden eller genom att avbilda platserna i ett tidlöst tillstånd med tempel som står som nybyggda och omgivna av människogestalter i antikiserande dräkter. Berättelserna i bilden handlar alltså om att bygga en text om feodal framgång genom att väva samman stadsliv och pastoral,[8] antik myt och samtida beställare. Detta behov av att få landskapet att tala till betraktaren är den centrala aspekten i bilden. Talakten görs synlig om vi ser på de olika elementen i landskapet som bitar i en visuell text som produceras.

---

6 M. Benes, 'Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude Lorrain' i *Italian Baroque Art*, Blackwell Anthologies in Art History, 6, Malden, Mass., Blackwell, 2008.

7 Se t.ex. Benes beskrivning av dessa konstruktioner i Benes, "Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude Lorrain", s. 284.

8 Benes betonar just pastoralen här – landskapet med betande djur (samma ord som engelskans *pasture*) – och påpekar att det i texter från tiden talas om fler sorters brukat landskap men att Lorrain verkar undvika dessa.

Landskapen är uppbyggda enligt vissa generella principer; något, ofta en väg men ibland en havsvik eller en rad fasader, leder betraktarens blick in i bildrummet genom en serie figurer som är utplacerade längs med vägen. Inte sällan kan man läsa det som en simultan avbildning där figurer långt in i bildrummet är tidigare instanser av de som återfinns framme vid bildplanet. Denna öppning är omgiven av begränsande sidostycken: träd eller byggnader som ramar in den centrala vägen in i bilden. Bildlösningen är lik den på en teaterscen där en fond tillsammans med inramade sidokulisser ger plats åt skådespelet långt fram på scenen, vid bildens yta. Det är uppenbart att Lorrain har en teknik att måla träd som han ständigt upprepar. På samma sätt återkommer ett antal antika byggnader från bild till bild (mest frekvent sibyllatemplet från Tivoli), också när motivet är placerat långt från förlagans geografiska hemvist. Denna upprepning är helt i konsekvens med konstutbildningen vid tiden (och fram till 1800-talets slut) där man lär sig teckna efter förlagor och övar in sätt att lösa olika gestaltningar på. Eleven kopierar mästaren, Lorrain lär landskapsmåleri från sin lärare Agostino Tassi[9] och det centrala i gestaltningen är narrativ och tekniskt utförande, inte originalitet eller mimetisk realism.

Så betraktaren förväntas röra sig, med hjälp av blicken, genom ett landskap som också är en text där ofta upprepade delar utgör grunden för ett språk som talar direkt till den avsedda mottagaren med lätt igenkännliga koder. Bildens konstruktion placerar den nära de tekniker för rörlig reproduktion som finns (teater, opera, pantomim) och inbjuder till att läsas i samma läsart.

Jag kan inte på något sätt leda i bevis att Lorrain eller någon av hans lärare läst Plinius även om det inte är osannolikt, men det är inte heller målet här. Det jag vill peka ut är en serie visuella praktiker som fungerar på samma sätt: blicken som är frikopplad från en fysisk värld och istället kan röra sig fritt genom landskapet och producera blickpunkter, användandet av objekt som tecken eller rent av ord i en visuell utsaga om betraktarens status, och resan genom landskapet som en instruktion i hur det ska ses. Jag har en föreställning om att dessa mycket klart definierade förhål-

9 M. Rossholm Lagerlöf, *Ideal landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain*, New Haven N. Y.,Yale University Press, 1990, s. 76.

landena mellan ett tilltalat subjekt och en natur har blivit en fast mall för hur man på rätt sätt kan förstå ett landskap inom ramen för en västerländsk kulturell tradition.

Mario

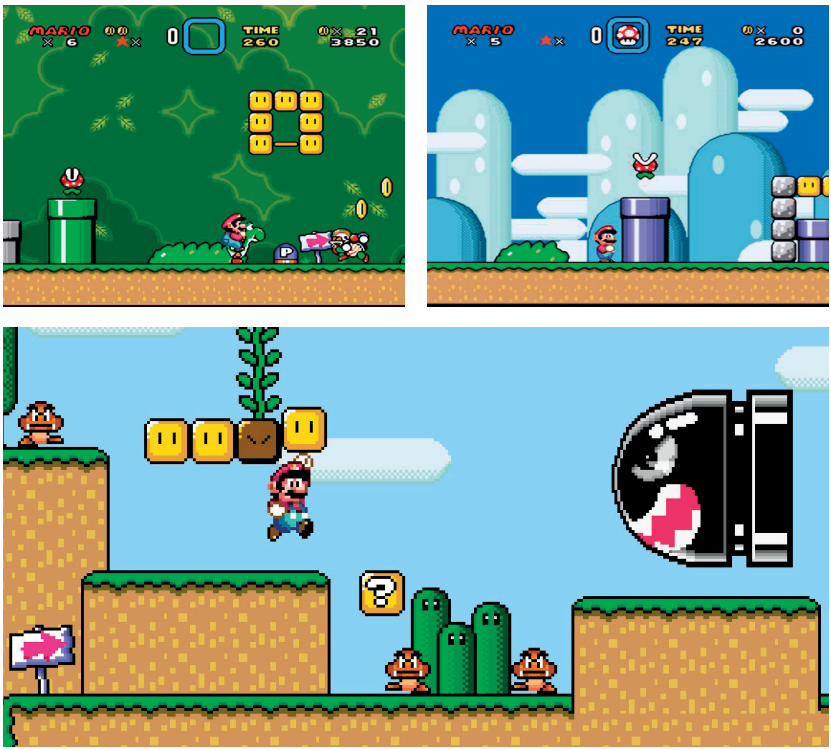
Super Mario spelen (det finns flera olika serier av dem med olika tillägg – Super Mario Bros, Super Mario World,[10] Super Mario Galaxy m.fl. – där det första spelet publicerades redan 1985) är primärt sidscrollande plattformsspel, en spelvärld i vilken protagonisten ska röra sig från vänster till höger genom en hinderbana och kämpa mot olika fiender.

Denna genre producerar en specifik sorts landskapsavbildning med en förgrund i vilken spelet utspelar sig och ett eller flera lager av bakgrund, lagda ovan på varandra som målade platta kulisser vilka genom rörelse (i olika hastighet men parallellt med bildskärmens yta) och ett slags luftperspektiv erbjuder en god möjlighet att se dem som djuplager i bilden. Dessa landskap kan sedan föreställa olika typer av natur (öken, islandskap, park) men sättet att avbilda dem på betonar likheten mellan dem, inte skillnaden. Senare iterationer av spelen har adderat mer komplexa förhållanden mellan betraktare, avatarer[11] och landskap. Men i grunden förblir spelet likväl bundet vid samma perspektivteknik; en dominerande förgrund och lager av bakgrunder adderar landskap till vad som i huvudsak är ett plattformsspel. Detta spel utspelar sig i det allra främsta och helt platta bildlagret.

Landskapen vi rör oss genom här är knappt landskap. Vart och ett av dem inrymmer en serie tecken på vad för slags natur det handlar om, men de är mycket abstrakta; träden är en serie runda gröna former, klipporna är facetter i tre gråa nyanser, blå rundade silos bildar en abstrakt bebyg-

10 S. Miyamoto och T. Tezuka, *Super Mario World,* datorspel, Nintendo, 1990.

11 En avatar är den figur som vi spelar i spelet, den är vår ställföreträdare i spelvärlden (vår kropp i bildskärmens världskonstruktion om man så vill). Vi kan betrakta den på avstånd (från sidan i Mario, främst bakifrån i Zelda) och kontrollera dess rörelser, så vår blick genom bruket av en avatar blir placerad på en plats utanför vår kropp-i-spelet. Konsthistoriskt har den förebilder i ryggfigurer i landskapsmåleri vilka ser på samma landskap som vi ser samtidigt som de står i vägen för vår blick på landskapet, såsom hos Caspar David Friedrich.



Figur 7.4: Tre bilder ur *Super Mario World*, Nintendo 1990.

gelse etc. Det allra främsta bildlagret (i vilket Mario rör sig) innehåller fler typer av bildelement och en viss rörlighet men framförallt en serie konturlinjer som tydligt talar om vilka rörelsemönster som är möjliga.

För att se spåren av Lorrain och Plinius formatering av landskapet så kan vi behöva fundera på var detta spel hör hemma; utvecklarna är japanska men tekniken de använder är i grunden amerikansk. Denna hybriditet skapar onekligen ett visst mått av främlingskap eller nyhet i landskapet: den långa smala bilden som rullar åt sidan så att vi bara kan se ett mindre utsnitt är ovanlig i Europa men vanlig i Japan och Kina, och den mycket begränsade färgpaletten med klara tydliga kontraster var ursprungligen en

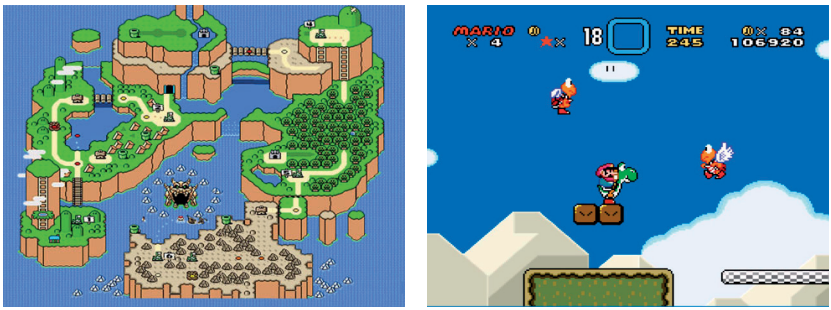
teknisk nödvändighet[12] som med tiden blivit en visuell stil. Den oftast mycket låga blickpunkten som för med sig konsekvenser så som att djup enbart visas genom överlappande höga objekt (kullar, sanddyner, blå pelare, lövverk) men inte genom deras placering på en yta, och den till detta perspektiv hörande genomskurna blicken ner i marken under Marios fötter, hör också till tidiga begränsningar i tekniken som sedan länge är obsoleta, men ger spelet dess visuella identitet.

Det vore önskvärt att här spåra de asiatiska visuella influenserna i Super Mario World, men det ligger utanför denna texts omfång, liksom utanför min förmåga. Men spelets omedelbara genomslag också i västvärlden ger en aning om att det också förhåller sig till de visuella konventioner som råder där. Tills vidare avser jag att undersöka dessa senare konventioner och att urskilja de många ting i spelet som får det att framstå som något radikalt nytt som emanerar ur det hybrida kulturmötet mellan öst, väst och en ung datorbaserad visuell teknologi.

Landskapen i Marios värld är av två skilda slag: dels är det den sidoscrollande värld i vilken spelmomenten utspelar sig, dels en isometrisk kartprojektion som utger sig för att koppla samman de olika sidscrollande världarna (senare iterationer av spelet har lekt med och förändrat dessa visuella regimer, men i bakgrunden av dem alla finns alltid den tvådimensionella sidscrollande bilden). Sammankopplingen mellan de olika delarna är här helt utan reella sammanhang; de bildar aldrig en sammanhängande värld. I stället får vi en serie visuellt likartade lösryckta spelvärldar, klädda i olika teman (öken, is, gröna ängar, vatten) men med stora visuella och spelmekaniska likheter.

Alla ting vi möter i dessa världar är abstrakta tecken för objekt: träd, buskar, kullar, stenblock, avloppsrör, moln. Den ikoniska likheten är tämligen låg, men det rör sig fortfarande om ikoniska, snarare än symboliska, tecken. Dessa tecken upprepas ständigt med variationer i placering, färg

12 Datorgrafikens tekniska förutsättningar utvecklades snabbt under 1980- och 90-talen och de tekniska förutsättningarna för att visa ett allt större antal färgnyanser på bildskärmen ökade hela tiden. Men under åtskilliga år så var tekniken begränsad till först 16 och sedan 256 olika färger, vilket ligger långt under vad den mänskliga perceptionen kan ta emot och långt under vad man kan åstadkomma med oljefärg på duk. Detta är en av de tekniska förutsättningar som ger datorgrafik från tiden ett ganska speciellt utseende.



Figur 7.5: *Super Mario World*, Nintendo 1990. T.v. isometrisk kartvy över spelvärlden, t.h. del av en bana (man når banor genom att gå in i byggnader eller ner i hål i kartvyn).

och skala. Det som hos Lorrain är ett inträngt manér är i spelet en fråga om ständiga upprepningar av identiska bilder, som klippta och klistrade i ett collage. Det är samma betoning på ett litet fåtal mer detaljrika naturobjekt nära bildytan och en bakomliggande tom och blåtonad miljö som skapar en känsla av bilddjup, vilket står redo att fyllas ut av vår fantasi på samma sätt som i Lorrains landskap. I Mario World förstärks detta ytterligare av att bilden aldrig står still och tillåter det längre studium som en oljemålning ger möjlighet till.

Detta ger en värld som inte är fysisk utan ideal, och även Marios landskap måste benämnas som ett ideallandskap utan någon rimlig koppling till den reella världen. Föremålen är snarare placerade för att fungera som en instruktion i det att de lockar oss som spelare att fortsätta framåt för att undersöka vad som kommer härnäst. Så det finns i denna värld en väg att följa, lika spikrak som Plinius blickar eller entydig som Lorrains berättande vägar och höjdpunkter in i bilden, men i Mario World ligger vägen parallell med bildytan och framträder som den synliga och planerade färdvägen.

I Mario World är det än mer entydigt att landskapsbildens funktion är att driva fram spelmomentet och resultatet av detta stavas ut i reella tal i överkanten i form av nedräkning i tid och uppräkning i poäng. Över hela spelvärlden ligger musik, ett ljudspår som lika entydigt slår fast var vi är som någonsin de enkla texturer som bygger upp miljön. Det märkliga här är att immersionen, försjunkenheten, i detta landskap blir lika djup och lika påtaglig för spelaren som i fallet med det långsamma försjunkandet i Lorrains landskap eller i försöken att i sinnet återskapa Plinius egendomar.

Det verkar som om den visuella tekniken med självinstruerande upprepade symboliska bilder som låter sig ses och läsas som tecken i en bok bjuder in till detta.

Zelda

De första versionerna av spelen i Zelda-serien påminner i sina tekniska begränsningar om Mario World, med den skillnaden att perspektivet är lagt med en blick rakt ovanifrån och inte från sidan. Men för att utveckla argumenten här så har jag valt att se på en nyare titel i serien, en som låter oss röra oss mycket mer fritt i ett fullt renderat tredimensionellt gestaltat landskap.

Om Lorrains landskap levde vidare som förebilder för den engelska parken och sedan åter dyker upp som akademiskt 1800-talsmåleri och naturfoto så verkar de för tillfället hittat sin plats i datorspelens värld, som en central beståndsdel i spelgenren förstapersonsperspektiv.[13] Många av dessa avbildar landskap som Lorrain inte kunde ana sig till (stadslandskap, krigsskådeplatser, dystopiska framtidsvisioner) men i de *Legend of Zelda*-spel som producerats i 3D skulle han möjligen känna igen sig (om han alls kunde se landskapet för all teknik omkring bilden). Det kanske ska sägas att teknikerna för att bygga narrativa spellandskap är väldigt lika oavsett vilken typ av landskap det rör sig om.

Link, protagonisten i Zelda-spelen, rör sig i ett idylliskt parkliknande landskap. Det är inga åkrar och betesmarker här med undantag för mycket små områden av odling kring enstaka byggnader. I övrigt är det svepande kullar över det centrala fältet kring vilket olika landskapstyper placerats: staden, slottet, berget/vulkanen, undervattenslandskapet, den labyrintiska skogen. Landskapet byggs av en serie ofta återkommande objekt, något vi har sett ofta nog nu; buskar, träd, stenar är alla upprepningar av varandra om än med en ganska hög variation. Var och en av byggnaderna

13 Spel delas ofta in i genrer efter hur förhållandet mellan betraktare och bild är utformat. I förstapersonsperspektiv så ser vi ut genom avatarens ögon (se not 11) och ser det som denne ser – eller så hänger vi som en kroppslös kamera i närheten av avataren och ser ungefär det denne ser. Mario World-spelen som beskrevs ovan tillhör en annan genre, nämligen sidscrollande spel där vi ser vår avatar från sidan och världen rullar fram kring denne.



Figur 7.6: *The Legend of Zelda: Skyward Sword*, Nintendo 2011.



Figur 7.7: *The Legend of Zelda: Skyward Sword*, Nintendo 2011.

är å andra sidan unika, om än med återkommande detaljer.

Vi ser landskapet med Links ögon, eller i alla fall via vår avatar Link, som ständigt är någon meter längre in i bilden än vår blick, en ryggfigur som står i vägen för våra ögon och står där istället för vår kropp. Runt honom/oss slingrar stigar fram genom parkliknande skogar, kompletta med kort klippt gräs och blomsterplanteringar mellan träden.

Vägar leder genom landskapet och lockar våra ögon in i det (även om vi inte behöver följa det) och visuella signaler pockar på att vi ska undersöka det: en byggnad här, ett träd med en unik form där. Allt i spelet är berättande och är noga arrangerat för att få oss att ta oss mellan de olika landskapstyperna och därtill hörande berättelse i rätt ordning samtidigt som vi ges illusionen av fri rörlighet.

Landskapstyperna skiftar från engelsk idyllisk park med enstaka byggnader, till gotisk katedral, till jugendslingrande undervattensvärld, centraleuropeisk skidsemester, disneyesque småstad, Tex Avery-influerad öken och exploaterad infernalisk gruva, men de är också en och samma. Det finns vägar att röra sig på som ger resultat, ofta markerade stigar man ska hålla sig till. Det finns metoder att ta sig an landskapet och tingen i det, både de vänliga och de fientliga. Varje landskap har sin egen bakgrundsmusik som talar om för oss hur vi ska se och känna. Varje landskap har till sist ett mål och en mening; ting ska hittas, personer ska rådfrågas så att vi kan röra oss framåt i historien. Det är ett teleologiskt landskap och jag tänker mig att varje landskap som ska producera en berättelse måste vara det.

Zeldas värld är geografiskt sett relativt liten, men varje yta är till bredden fylld av mening; alla ting återfinns på sin plats för att de fyller en funktion antingen som redskap, stig, plattform eller för att ge gestalt åt landskapet. Om det växer en viss sorts exploderande blomma på en plats så finns det en mur att spränga i närheten, och om en trädstubbe ser ut som något att stå på så kommer någon att stå där inom kort. Ingen sjö saknar fisk, inget tempel är utan skatter. Världen är (på liknande sätt som i de övriga exemplen jag tagit upp) självinstruerande genom sättet på vilken den visuellt driver oss att röra oss i förutbestämda banor, utföra nödvändiga handlingar, uppnå uppsatta mål för att föra berättelsen framåt. I spel av den här typen kan vi som spelare röra oss tämligen fritt i spelvärlden och interagera med ting också utanför den handlingens linje vi förr eller senare kommer att följa. Men trots denna frihet så driver landskapet oss att fortsätta framåt längs givna vägar, i riktning mot nästa objekt vid horisonten. Vi vet hur vi ska läsa detta landskap och vi vet att det har en riktning och ett mål. Vi accepterar att samma träd växer överallt, samma tuva med blad finns lite varstans. Vallar och murar, som vi ofta kan se genom eller över utan att kunna klättra över dem leder oss framåt, här som i Plinius beskrivning av



Figur 7.8: *The Legend of Zelda: Skyward Sword*, Nintendo 2011.

sina villor. Avataren Link (eller Mario) går före oss och våra ögon och har ett lite underligt förhållande till dem på samma sätt som brevskrivaren eller målaren agerar förebildliga ledare åt oss i tidigare versioner av samma berättelse om ett landskap.

Spelutveckling

Bakom detta system för konstruktion av landskap finns (precis som hos Lorrain) en teknisk förutsättning. De bakre lagren består av rutnät (eller en tredimensionell motsvarighet) i vilka mycket enkla geometriska figurer placeras för att samverka med varandra och där dessa teckens tämligen abstrakta språkliga karaktär gör lika enkla skiften i utsagan möjliga; samma form kan ha olika betydelser beroende på färgskalan: grönt är kullar, grått är berg, vitt är is och gult är ökensand. Eftersom vår blick är akut upptagen med det närmaste rörliga lagret så räcker dessa antydningar mycket långt. I lagret närmast bildplanet återfinns allt det vi kan och bör interagera med liksom det vi kan eller måste undvika. Alla dessa element bygger upp spelmomentet; att göra snabba och välinformerade val avgör hur långt vi kommer, hur många poäng vi får.

Varje element som återfinns i spelet är en "tillgång",[14] dvs. ett objekt som kan användas om och om igen. Denna bild kan ges olika värden vilket för betraktaren kommer att ses som t.ex. placering, storlek eller färg. Denna metod för att teckna, att ha en liten uppsättning objekt som varieras och upprepas i de olika scenerna, var från första början en teknisk nödvändighet då lagringsutrymme i spelkassetter var mycket begränsat. Idag är så inte alltid fallet, men utseendet lever kvar i bl.a. Mario-spelen som en estetisk preferens.

Moderna spel med en mer realistisk gestaltning (mitt exempel är *Legend of Zelda: Skyward Sword*[15]) använder samma system av upprepade tillgångar och utplacering av dem i rutnät, om än inom ramarna för ett tredimensionellt rutnät baserat på centralperspektivets enande blick. Den visuella gestaltningen skiljer sig, den bakomliggande tekniken är sig lik. Det betyder inte att de olika genreskillnaderna (mellan ett sidscrollande plattformsspel som Mario och en förstapersonsmiljö som i Zelda) är obetydliga, tvärtom så skapar de två mycket olika gestaltningar; men det innebär att det finns överlappningar mellan dem trots dessa mycket påtagliga skillnader.

Det är i denna så kallade spelmotor som blicken och den visuella tekniken kodats in. Det som var en metod för vältalighet hos Plinius och en fråga om utbildning hos Lorrain har här blivit klart och tydligt konstruerade regler. I en utvecklingsfas av ett spel så är hela kartan för den aktuella världen klar och tydlig och det är först i mötet med spelaren den omsätts till en subjektiv blickpunkt på bildskärmen. Byggandet av spelvärlden speglar i någon mening förhållandet mellan världen i sig och världen som den iakttas. Vår blick in i spelvärlden bestäms av en kalkylerad och preciserad kameraposition, en kamera som inte är närvarande i världen utan som bara finns där okommenterad och utan agens. Handling får genomföras med den avatar vi kontrollerar i spelvärlden, framför den osynliga

14 "Asset" på engelska. Allt är tillgångar; bilder, modeller, texturer som fästs utanpå dessa, ljud, musik, mönster för animationer och mycket annat. Spelkonstruktion har nödvändigtvis ett mycket konkret sätt att hantera konstnärliga uttryck som byggstenar i en större konstruktion.

15 H. Fujibayashi och R. Kobayashi, *The Legend of Zelda: Skyward Sword*. Datorspel, Nintendo Wii, 2011.

medaktören som bara bitvis är under vår kontroll, den märkliga sammansmältningen av den programmerade kameran och vår blick.

Spelens landskap

Spel av olika slag bygger upp världar inom vars ramar en handling kan utspela sig. Denna värld kan vara liten som en schackbräda eller svåröverskådligt stor som i många moderna datorbaserade äventyrsspel. Där schackspelet erbjuder en schematisk arena så inrymmer de flesta datorbaserade spelvärldar avbildningar av miljöer i vilka spelaren kan röra sig. Dessa bilder av landskap bjuder in spelaren/betraktaren att försjunka i dem och ägna avsevärd tid till att utforska dem. Det är inte ovanligt med spel som erbjuder mer än sextio timmars spelande, vilket är en högst ansenlig tid att ägna åt en enda kulturell artefakt.

När man sätter sig ner för att spela ett spel så möter man först och främst en gestaltad audiovisuell miljö. Genom det upplevda landskap eller rum som spelet visar upp ska vi som spelare förstå hur vi ska agera och vilka regelsystem som spelet innehåller. Detta är något som behöver gestaltas av den som gör spel, miljöer är inte instruktiva av sig själva om de inte görs för att vara det. Så ett grundläggande krav på spelens landskap är att de ska vara narrativa; de ska förklara för spelaren om vad som är möjligt, vad som är lämpligt och dessutom föra någon form av berättelse framåt. Berättelsen kan vara enkel eller komplex, men den behövs för att ge spelaren en impuls att fortsätta framåt. Spelets huvudsakliga rörelse behöver vara in i spelandskapet som om man vandrade allt längre in i en värld som erbjuder spelaren såväl njutningsfullt upptäckande som olika typer av problem och hinder som behöver passeras. I detta lyder spel i stort samma regler kring berättande strukturer som beskrivs redan hos Aristoteles: de har krav på en berättelse och intrig; på en struktur med början, utveckling och slut; och de behöver erbjuda komplikationer och hinder under berättelsens förlopp. Spel behöver leda in spelaren i denna berättelse genom i huvudsak visuellt berättande vilket betyder att landskapet behöver ha en färdriktning och det behöver ha ett syfte. Om spelaren befinner sig i ett grönt idylliskt landskap med öppna fält och ett slott i bakgrunden så behöver dessa ting betyda något för den historia som berättas.

Nära förbundet med detta krav på narrativ i landskapet är behovet av en spelare som är ett unikt subjekt: en agerande, rörlig protagonist som kan röra sig i landskapet. Detta subjekt kan ta sig lite olika former; vi kan iaktta spelet genom dess ögon och se vad det spelande subjektet ser i världen, eller vi kan se det på avstånd och styra och kontrollera det som en avatar i spelvärlden. I det senare fallet så uppstår ett tämligen intressant förhållande mellan det som är synligt och det som vi kan utföra i spelet eftersom vi kan se ting som vår avatar inte kan se (och vice versa). Men även i det första fallet är förhållandet mellan subjekt i spelvärlden och spelaren fyllt av komplikationer vid en jämförelse med hur vi agerar i den fysiska världen; vi är då en kroppslös blick, ett subjekt som enbart består av ett öga. Detta öga kan röra sig i världen och undersöka den vilket leder till en tredje nödvändig komponent i spelens landskap, nämligen perspektiv och siktlinjer. Det är genom dessa världen byggs upp och avslöjar sitt innehåll, det är genom möjligheten att kontrollera och styra blickens riktning och längd som spelaren och spelet kan leverera en visuell berättelse.

Genomgående i de fyra landskap jag berört här så kan blicken färdas längre än kroppen (till och med om kroppen representeras av en avatar i bilden) och blickens raka linjer genom landskapet är avgörande för hur vi kan förstå landskapens böljande former, vägar, vattendrag. Landskapet är sedan i sin tur i någon mening läsbart, det byggs upp av kraftigt förenklade och repeterade visuella tecken som leder oss in i det för att vi ska kunna tillgodogöra oss en berättelse. Alla dessa landskap berättar en historia där betraktaren och avsändaren bitvis är sammanblandade och historien handlar om denna dubbla figurs status. Dessa ting tagna tillsammans är vad jag förstår som den visuella tekniken för att läsa och förstå landskap i den västerländska traditionen, den äger bärighet på allt landskapsmåleri, på alla spel med miljöer, på parker och på vandringsstigar i "naturen"; den är vårt sätt att besvärja en natur till att bli ett begripligt landskap med mening och innehåll.

Ny produktionsteknik och gammal gestaltning

För en konsthistoriker är inga av dessa fenomen – det berättelsebärande landskapet, dubbleringen av det betraktande subjektet, eller bruket av ett formaliserat och styrt perspektiv – något nytt. Tvärtom så är de centrala delar i en lång tradition av avbildade landskap. Därtill bär de med sig konsekvenser för hur landskap och natur kan ses och förstås genom ett tjockt lager av kulturella vanor. Super Mario World och Zelda är exempel, de representerar bara två av åtskilliga fler sätt att avbilda rumsligheter i datorbaserade spel. Inte heller är dessa spel de enda sätten att avbilda landskap men de har fördelen att vara framgångsrika, ikoniska spel som har som sitt huvudsakliga visuella innehåll i just landskap/natur, samtidigt som de är två mycket olika gestaltningar av detta.

Om landskapsbilden en gång innehöll en antik byggnad eller ruin i en pastoral miljö för att ge beställaren en berättelse om hans egna plats i tillvaron så ger spelen oss något annat men inte helt olikt. Även spelen är upplevelser förankrade i ett gemensamt kulturarv och gestaltade i en så talande form som är möjligt att åstadkomma.

Spel är i regel långa händelser, 50–60 timmar är inte en ovanlig speltid (och för ovana spelare som mig så blir den tiden mångdubbel). De ger en tydlig upplevelse av att ha varit i landskapet, av att ha sett ting inte alla har sett, vilket inte är olik känslan av att komma hem från en lång semester. Mängden bilder och videofilmer som spelare lägger ut antyder att denna känsla delas av många.

Vi har sett och gett mening åt någonting som i egentlig mening är ett icke-existerande stycke geografi, vi precis som våra föregångare. Det märkliga här är hur lite det krävs i form av material och innehåll för att åstadkomma denna hett efterlängtade upplevelse. Det verkar som om själva utförandet i sig är det vi uppskattar, inte ännu ett standardiserat träd i kanten av vårt synfält.

Landskap är som sagor för barn: de berättas om och om igen och med samma innehåll. Det är sättet på vilket de berättas som ger dem ett nytt liv varje tillfälle. Någon kanske skulle invända att spel spelar vi för att vinna, besegra regelsystemet, medan vi ser på oljemåleri för dess rika käns-

lomässiga innehåll eller intellektuella utmaningar. Det är alltsammans säkert sant men det finns en annan nivå: den visuella njutningen som lockar vår blick och tanke in i landskapet, och över oss hänger där en klarblå himmel med små vita ulliga moln.

Referenser

Benes, M., 'Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude Lorrain' i *Italian Baroque Art*, Blackwell Anthologies in Art History, 6, Malden Mass., Blackwell, 2008, ss. 283–298.

Crary, J., *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge Mass., MIT Press, 1992.

Fujibayashi, H. och Kobayashi, R., *The Legend of Zelda: Skyward Sword*, Datorspel, Nintendo Wii, 2011.

Goethe, J.W. von, *Zur Farbenlehre*, Tübingen: J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1810, http://archive.org/details/zurfarbenlehre00goet, (hämtad 2 oktober 2016).

Miyamoto, S, & Tezuka, T., *Super Mario World*, Datorspel, Nintendo, 1990.

Plinius, *Plinius den yngres brev*, Översatta av Axel Mattsson, 1. uppl, Stockholm, Liber Förlag, 1983.

Rossholm Lagerlöf, M., *Ideal landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain*, New Haven N.Y., Yale univ. press, 1990.

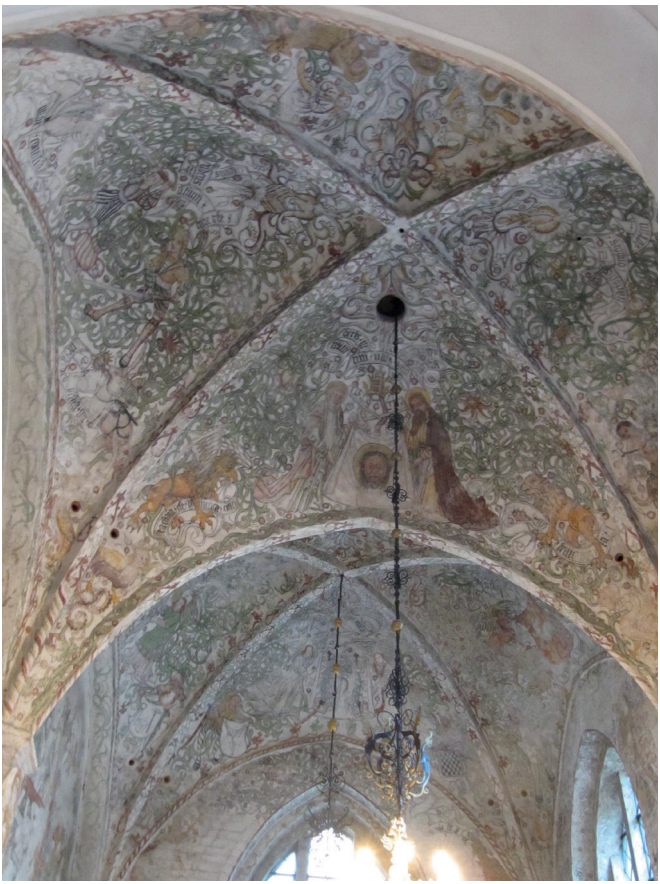
8. Senmedeltida sakrala rum

Växtornamentik och betydelse

Cecilia Hildeman Sjölin

En nutida besökare som går in i Sankt Petri kyrka i Malmö möts av en interiör, vars vitkalkade karaktär är ett resultat av förändringar av det gotiska kyrkorummet som skett under och efter reformationen. Väggar och valv i 1300-talskyrkan framstår tektoniskt tydliga, helt och hållet som vitkalkat tegel, och alla element som betonar konstruktionen – valvbågar, valvribbor, arkader – ger intryck av just de hårda material som de består av. Man lämnas inte i något tvivel om att det är just en byggnadsstruktur som man befinner sig i. Om man däremot fortsätter in i Krämarekapellet, en tillbyggnad från medeltidens sista decennier som öppnar sig mot norra sidoskeppet invid västtornet, finner man sig omgiven av växtrankor, som slingrande omfattar väggarna och valven, och som fyller kapporna med sin grönska. I denna grönska finns också figurala motiv inlagda – på väggarna finns scener som Sankt Göran och draken och Kristus i vinpressen, och i valvkapporna bland annat Veronicas svetteduk och olika emblem som syftar på den organisation som låtit uppföra kapellet, nämligen klädeshandlarnas gille. Kontrasten mellan dessa båda miljöer är slående, och trots att rummen följer samma materialmässiga och konstruktionsmässiga principer, påverkas de markant av ytornas bemålning. (Figur 8.1)

I Sankt Olofs kyrka i östra Skåne möts besökaren direkt av en långhusinteriör där det tvåskeppiga rummets många valv kort efter uppförandet omkring 1400 försetts med växtornamentik som följer bågar och ribbor och strålar ut i kapporna, medan väggarna visar rester av figurscener. Korets båda valv är helt fyllda av slingrande rankverk från 1400-talets senare



Figur 8.1: Sankt Petri kyrka, Malmö. Krämarkapellet. Foto: Cecilia Hildeman Sjölin.

del. I båda fallen präglar växtlighetsmotiven rummen. (Figur 8.2)

Kalkytorna – i såväl Krämarkapellet som i Sankt Olof – bidrar till att definiera sina rum. De är inte bara bildytor, som skulle kunna placeras i en annan miljö, eller vars motiv skulle kunna placeras i en bok eller på ett tyg utan konsekvenser för vår tolkning av dem. Inte heller är framställningarna av växtlighetsmotiven entydigt föreställande eller abstrakta – de är ornament. Är de som ornament i de båda rumsmiljöerna utsmyckande? Betydelsebärande? På vilket, eller vilka plan kan de vara betydelsebärande? Vad gör de med sina rum? Hur bidrar de till att definiera de sakrala rummen?



Figur 8.2: Sankt Olofs kyrka, Sankt Olof, interiör mot öster. Foto: Cecilia Hildeman Sjölin.

Mellan medeltid och nutid – metodiska överväganden

Inför materialet ställs man som nutidsmänniska inför två problem om man vill föreställa sig medeltidsmänniskans förutsättningar och upplevelse. Dels gäller det ett material som endast delvis bevarats, och i många fall kan tänkas ha förändrats genom påverkan av tiden, av överkalkning, framtagning, ljus, kemiska processer, restaurering. Det är omöjligt att nå samma material, helt och oförvanskat, som medeltidsmänniskan såg. Ett tydligt exempel på detta är Sankt Petri kyrka, som under 1300- och 1400-talet haft bemålning även i sitt långhus, av vilket vi idag inte kan se några spår. Dels är utgångspunkten för ett betraktande idag med nödvändighet en annan än för en människa under 1400-talet. Snart sagt alla komponenter i våra respektive referensramar skiljer sig åt, från erfarenheten av bilder och engagemang i dem och deras integrering i den egna föreställningsvärlden till förhållandet till kulten och den egna och omvärldens användning av rummet som framställningarna är en del av.

Då man inför medeltidens bilder och utsmyckningar ställer sig frågor kring seende och betraktande, bruk av bilder och kring deras betydelse och tolkning, ställs man alltså som nutidsmänniska inför en svåröverbryggad klyfta; även om bruket av bilder är omvittnat, till målsättningen och någon gång till det faktiska genomförandet, kvarstår frågor kring de kognitiva och epistemologiska förhållandena. Hur kan vårt seende och vårt tolkande, till exempel av relationen mellan rummet, bildrepresentationerna och ornamenten, översättas och förstås i relation till medeltidsmänniskans? Vi är oftast hänvisade till materialet självt, och står då med våra nutida ögon, även om tillgång finns till teologiska och litterära källor, som även de läses utifrån nutida erfarenhetsramar. Min utgångspunkt vid studiet av de sakrala rummen och växtornamentens roll har med nödvändighet varit ett betraktande i min nutid och en förståelse av rummen och framställningarna med de kategoriseringar och den vokabulär som står till förfogande utifrån litteraturens tolkningar.

Det sakrala rummet och världen omkring

Det sakrala rummet har en särställning i den medeltida världsbilden. Muren runt kyrkorummet avskiljer det från världen; det sakrala rummet skiljer sig från världen utanför.[1] Denna skillnad skapas rituellt vid kyrkans invigning, som omfattar en procession runt kyrkan, som skiljer ut den som plats från omvärlden, ett rituellt inträdande i rummet och reliknedläggning i altaret.[2] I ritualen spelar kyrkporten, dörröppningen och överskri-

1 M. Syrstad Andås, "Art and Ritual in the Liminal Zone", i M. Syrstad Andås et.al. (red.), *The Medieval Cathedral of Trondheim: Architectural and Ritual Constructions in their European Context*, Brepols, Turnhout, 2007, ss. 47–126. Det sakrala rummets förhållande till den profana världen har diskuterats av bland andra Mircea Eliade, *Heligt och profant*, övers. fr tyska utgåvan (1957) med hänsyn tagen till franska utgåvan (1967), Stockholm, Verbum, 1968; D. M. Hayes, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100–1389*, New York och London, Routledge, 2003; M. Cassidy-Welch, "Space and Place in Medieval Contexts", *Parergon*, vol. 27, nr. 2, 2010, ss. 1–12; se även E. Sweetser, "Blended spaces of performativity", *Cognitive Linguistics*, vol. 11, nr. 3/4, 2000, ss. 305–333.

2 Hayes, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100*–1389, ss. 11–12.; Jacobus de Voragine, *Die Legenda Aurea*, övers. fr. latin R. Benz, 10:e uppl. Darmstadt, Wissenschafliche Buchgesellschaft 1984, s. 985.

dandet av tröskeln en avgörande roll.

Dörröppningen framhålls som en känslig och viktig gräns för det invigda rummet och fokus vid inträdandet och utträdandet i ett flertal ritualer, såsom dop, kyrktagning, kyndelsmässa och askonsdagsritualer, som innefattar ett återupprepande där överskridandet av gränsen mellan det invigda rummet och världen utanför är centralt. Dörröppningen som gräns för det invigda rummet är den tydligaste av flera.[3] Det har funnits gradskillnader i sakralitet inom kyrkobyggnaden; här ställs koret, som är platsen för eukaristin, i relation till långhuset som är menighetens plats. Gradskillnader har också funnits i området däromkring: det gäller kyrkogården, kyrkoportalen och vapenhuset. Vapenhuset ter sig som ett mellanläge mellan det sakrala rummet och världen utanför. Kontrasten mellan kyrkorummet och världen utanför nyanseras emellertid av att ingen del av världen i alla avseenden betraktades som helt profan i den medeltida världsbilden.[4] Gränsöverskridandet mellan det invigda rummet och den profana världen utanför kan alltså inte utan vidare uppfattas som så entydigt som indelningen i sakralt och profant kan ge föreställning om, men det har en principiell giltighet.

Medeltidens kyrkorum, med dess särskiljande bruk, regler och koder, markeras på olika sätt som avskild från den profana, sekulära världen utanför, och i detta spelar kyrkorummets visuella utformning, med sin arkitektur och sina bilder och ornament, en central roll. Rummet markeras som främst relaterande till dels andra sakrala rum, dels till Himlen. Ett av de sätt som Himmelriket framställs är genom identifiering med Paradiset, Edens lustgård,[5] avskild från världen genom muren runt kyrkorummet, liksom muren runt den medeltida trädgården skiljer den från världen utanför. Rummet kan också definieras på andra sätt, relaterande till den medeltida världsbilden, vilket vidare kommer att diskuteras nedan. Genom den särställning, den "annorlundahet" som det medeltida sakrala rummet har i förhållande till den sekulära världen, med särskiljande utformning,

3 Syrstad Andås, "Art and Ritual in the Liminal Zone", s. 53ff.

4 Hayes, s. xxi.

5 Angående kyrkorummet som paradiset, se t. ex. L. Behling, *Die Pflanzenwelt die Katedrale*, Köln, Bohlau Verlag, 1964, s. 52.

regler och koder, ter det sig närmast som en heterotopisk miljö.[6] Denna miljö når man som besökare – under medeltiden – genom ett rituellt inträde, som ställs i evighetskontext och innebär ett återupprepande av ett ursprungligt inträde genom dopet. Även utträdandet ur rummet kan sättas i en frälsningshistorisk kontext.[7]

Väl inne i rummet omges individen av väggarna och deras bemålning. Ornamentik såväl som figurala motiv påverkar rummet genom att vara förenade med ytan och omge de som befinner sig i rummet – framställningarna täcker väggar, valv, pelare, och skapar på så sätt en hel miljö, som också strukturerar rummet för betraktaren. Valven, som genom sin placering och form kan associeras med himlen, kan innehålla bilder av Marie kröning eller Yttersta domen, som på så sätt kommer att fungera som utblickar mot himlen i andlig bemärkelse.[8] Valven uppvisar ibland också ornament som associerar pelare med trädstammar och ribbor med grenverk, genom bemålning som fortsätter ut i kapporna och så ger rummet karaktär av växtmiljö. Man kan också se kombinationer av figurmotiv och ornament, där växtligheten bildar ramverk eller fungerar som åtskillnad mellan scener.

Figurmotiv och ornament

Under senmedeltiden utvecklar det skandinaviska kalkmåleriet i kyrkorummen en omfattande och motiviskt bred bildvärld utifrån en västkyrklig ikonografi. Både bildserier och enskilda representationer fyller kyrkorummens väggar och valv. Av detta finns idag i huvudsak valvmålningar bevarade, medan endast en mindre del av väggmålningarna finns kvar, på grund av de stora ingrepp som gjorts i väggarna vid ombyggnader, utbygg-

6 Angående heterotopibegreppet, se M. Foucault, "Of Other Spaces", övers. J Miskowiec, *Diacritics*, vol. 16, nr. 1, 1986, ss. 22–26.

7 Se även C. Hildeman Sjölin, "Gränsens ikonografi: En studie av kalkmålade bilder vid kyrkorummens trösklar och gränser", *Svensk Teologisk Kvartalsskrift*, vol. 90, nr. 1, 2014, ss. 35–49.

8 S. Kaspersen, "Senmiddelalderlige strukturer i Danmark vægmaleri; en præliminær oversigt med hovedvægten på de frelseshistoriske udsmykninger", i L. Bisgaard, T. Nyberg och L. Søndergaard (red.), *Billeder i Middelalderen: Kalkmalerier og altertavler*, Odense, Odense universitetsförlag, 1999, s. 125.



Figur 8.3: Strängnäs domkyrka, valv. Foto: Wikimedia Commons.

nader och upptagning av nya, större fönsteröppningar under århundradena efter medeltiden. I de senmedeltida valven kan vi möta motiv av alla de slag: framställningar av yttersta domen med himmel och helvete, helgonbilder, serieframställningar av Jesu födelsehistoria och passionshistorien, skapelseberättelsen och legendframställningar. Där förekommer också en rik ornamentik, både som inramning och komplettering tillsammans med figurala målningar och som huvudutsmyckning.

Ornamentik inom kalkmåleriet tar sig många olika uttryck; efter den överlag monokroma bakgrund som det romanska måleriet framstår mot, kommer under sent 1200-tal och under 1300-talet organiska, stiliserade växtformer, bland annat hjärtformade hjässornament eller krabbor som följer de arkitektoniska elementen.[9] (Figur 8.3).

De följs i det senmedeltida muralmåleriet i Skandinavien av en mer spridd repertoar av ornamentik. Under 1400-talet, och vidare in i 1500-talets första decennier, förekommer både inramningar av bildfält genom

9 Se, förutom det illustrerade exemplet, t ex valvmålningar i Ringsted Sankt Bent på Själland.

arkitekturimiterande inslag, genom cirkelformade medaljongelement, och med växtinspirerade, organiska former. Det förekommer tektoniskt betonande bemålning av ribbor och bågar, schablonmönster i kappor och på väggar och, vid samma tid, slingrande rankverk som i olika omfattning fyller upp kapporna. Vi kan med andra ord inte förklara variationerna inom ornamentikbruket under senmedeltiden i endast tid- och stiltermer.

I många sammanhang – som just skett ovan – skiljer man vid betraktande av kalkmålningar mellan föreställande motiv och ornamentik. När ornamentiken utgörs av växtformer blir gränsen mellan de två typerna av framställning mindre tydlig. I en utsmyckning som i Täby, där stiliserade växtformer växer upp ur valvsvicklarna, tenderar de att tolkas som utsmyckning, medan stiliserade trädformer placerade mellan figurer i olika typer av scenartade arrangemang tenderar att tolkas som föreställande träd.[10] (Figur 8.4)

Flera olika faktorer spelar in i kompositionen och interaktionen mellan växtformer å ena sidan och figurframställningar eller narrativa scener å den andra. De båda framställningstypernas grad av integrering eller avskildhet är till exempel beroende av typerna av valv, som de befinner sig i; i ribbade kryssvalv – som de hittills nämnda exemplen – är valvkappornas ytor större och mer sammanhållna, medan stjärnvalv, som förekommer i många andra sengotiska miljöer, är uppdelade i fler kappor eller fält som skiljs åt av ribbor. Här kan smala kappfält, liksom fönstersmygar och fönsterinramningar, uppfyllas av rankornamentik, medan de större bildfälten används

10 Kring den principiella frågan om ornamentik och dess roll under medeltiden som utsmyckande och/eller betydelsebärande har behandlats, i flera fall med fokus på den tidigare medeltidens bland andra brittiska/iriska manuskript, t ex I. Weinryb, "Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages", *Gesta*, vol. 52, nr. 2, 2013, ss. 113–132, och kring rum och skulptural utsmyckning, t ex E. M. Kavaler, "Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives", *The Art Bulletin*, vol. 8, nr. 2, 2005, ss. 230–48, samt generellt om kring växtornamentik i kyrkorum under senmedeltid hos t ex M. Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk – Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform,* Nürnberg, Hans Carl, 1966; G. Bandmann, "Ikonologie des Ornaments und der Dekoration – Zu einem Buch von Erich Forssman, Säule und Ornament, 1956", *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 4, 1958–59, ss. 232–258; och S. Kaspersen, "Kirken som en have", i P. Svendsen (red.), *Løjttavlen – et sønderjysk alterskab*, *De unges Kunstkreds*, Frøslev, 1983.



Figur 8.4: Täby kyrka, valv med kalkmålningar. Foto: Wikimedia Commons.

till de narrativa framställningarna med figurativa element. Så är till exempel fallet i flera bemålningar, kopplade till Albertus Pictor, såsom Sala, Härnevi och Härkeberga med flera kyrkor i Mälardalen. Här, liksom i många andra bemålningar, får för övrigt ribborna emellanåt betoning av ornament av geometrisk karaktär, som accentuerar deras tektoniska egenskaper, medan ribborna i andra fall, som i Täby, används för att förstärka den växtornamentala helheten. (Figur 8.4 och 8.5).

Utvecklingen av rankornamentik följer en generell tendens i europeiskt rumsligt måleri.[11] I andra medier, som bokmåleri och skulptur, byggnadsskulptur och trä- och metallobjekt för liturgiskt bruk, har vegetativa stiliserade mönster en äldre historia, som i många fall innebär en kontinuitet från antiken.[12]

11 Se t ex Braun-Reichenbacher, Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk*, passim.

12 O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Se även Weinryb, "Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages".



Figur 8.5: Härkeberga kyrka, valv med kalkmålningar. Foto: Wikimedia Commons.

Ornament som betydelsebärande element, närmast i paritet med bildframställningar, har behandlats sedan länge, till exempel av Günther Bandmann i *Ikonologie der Ornament und Dekoration*.[13] Andra exempel på ikonografiskt förhållningssätt till växtornamentik i kyrkorum är Lottlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der Katedrale*,[14] och Margot Braun-Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk* från 1966,[15] vilka i olika omfattning berör växtornamentik som betydelsebärande i ikonografisk bemärkelse. Till exempel används symbolvärden hos identifierbara växtarter, och detta förväntas i den tolkningsmodellen överföra formulerbara och utifrån medeltida texter dokumenterade betydelser och meningar till de ytor eller det rum som de befinner sig i.

Andra eller kompletterande förhållningssätt till växtornamentik möter man till exempel hos Karl Oettinger, som svepande förklarar att rankverk används som "Darstellungsform, Ornament, Sakralsymbol, Stimmungs-

13 Bandmann, "Ikonologie des Ornaments und der Dekoration – Zu einem Buch von Erich Forssman, Säule und Ornament, 1956", ss. 232–258.

14 Behling, *Die Pflanzenwelt die Katedrale*, t ex s. 52, ang. Paradiset.

15 Braun-Reichenbacher, ss. 86–87.

träger",[16] och även hos Braun-Reichenbacher som i konklusionerna av sitt ovannämnda verk fastslår att "[…] das Ast- und Laubwerk […] in allererster Linie ein Raumbildendes Element ist".[17] Hos Ethan Matt Kavaler i "Nature and The Chapel Vaults at Ingolstadt", ges en breddning av tolkningsmodellerna, som hos Kavaler får en uttalat strukturalistisk inriktning, där spänningen mellan det strukturella, strukturerade och det vegetativa, organiska blir betydelsebärande på ett plan som inte riktar sig mot den enskilda detaljens eller det enskilda ornamentet i relation till arttillhörighet och textuella referenser, utan där samspelet med byggnaden och rummet blir avgörande.[18]

Det material som studeras är i de flesta fall valv eller inventarier där ornamentiken utformats i sten eller trä och har en mer eller mindre tydlig reliefverkan. Detta gäller också de valv i sidoskeppen i Annaberg och Mariakapellet i Schorndorf – båda i Tyskland – som nämns hos Kavaler, och som utformats som Jesseträd med uttalade trädreferenser och bild- och textinslag. Här används referenser till växtlighet och träd som ikonografiskt tolkbara uttryck i byggnaden, men de sträcker sig utöver detaljerna eller de naturligt bestämbara växtarterna; snarare översätter de och uttrycker med rumsliga medel text- och bildmässiga betydelser.[19] Helheten omvandlar valvet till en form av bilduttryck, som inte bara är möjlig att betrakta som en bildyta för den som befinner sig i rummet, utan också bygger upp och strukturerar rummet och omger betraktaren. Rummen som omger människan byggs upp av Jesseträdet.

Växtornamentik kan alltså utgöra en väsentlig del av rummets karaktär både i upplevelse och i tolkningar. Såtillvida kan de ornamentala elementen betraktas som föreställande just i samverkan med rummet, för att skapa en miljö som refererar till en trädgårdsmiljö eller till en skog. I bildframställningar kan trädgården i en medeltida ikonografisk kontext i regel relateras till Edens lustgård, till paradiset. Det kan jämföras med

16 K. Oettinger, "Laube, Garten und Wald: Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520", *Festschrift für Hans Sedlmayr,* München, Beck, 1962, ss. 201–228.

17 "[…] gren- och lövverket […] i första hand är ett rumsbildande element". Braun-Reichenbacher, s. 86.

18 Kavaler, "Nature and The Chapel Vaults at Ingolstadt", ss. 230–248.

19 Kavaler, ss. 230–248.



Figur 8.6: Cordoba, Spanien. Interiör av den moriska moskén. Foto: Wikimedia Commons.

liknande referenser i moskérum, till exempel hur arkitekturen i den moriska moskén i Cordoba kan anses imitera en trädgård genom sin arkitektur, bestående av upprepade kolonner och arkader.[20] (Figur 8.6) Andra gestaltningar av Paradiset i moskérummet bygger på jämvikt i byggnaden, rumslig harmoni, balans, ljus, färgsättning och ornamentala element.[21] I medeltida kyrkorum kan hänsyftningar till himmelriket göras på andra sätt, och då används i allmänhet figurativa framställningar. Valvens form, associerande till himlavalvet, används i många fall för att skapa en upplevelse av utblick mot en himmelsk verklighet.

Natur och arkitektur

Även om växtlighetsmotiven har en lång historia generellt i den visuella kulturen både i Europa och i angränsande områden, förknippas just gotiken särskilt starkt med växtlighet genom den tilltagande dominansen och

20 J. Lehrman, *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam,* Berkeley och Los Angeles, University of California Press, 1980, s. 93, passim.

21 J. N. Erzen, "Reading Mosques: Meaning and Architecture in Islam", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 69, no. 1, 2011, ss. 127–130.



Figur 8.7: Katedralen i Gloucester, Storbritannien. Korsgång. Foto: Wikimedia Commons.

organiska karaktären hos motiven. Den gotiska växtornamentiken som del av framför allt kyrkoarkitekturen har ett brett spektrum av olika grader av naturalism – från starkt stiliserade former till (under de sista decennierna av epoken) botaniskt realistiska återgivningar av växter.

Gotikens kyrkointeriörer har också, för övrigt, av eftervärlden kommit att liknas vid en skog eller vid en allé där kolonnerna utgör trädstammar och ribbverken grenarna. Det är tolkningar som kan iakttas hos 1700- och det tidiga 1800-talets betraktare som Goethe, Schlegel och Chateaubriand.

Växtornamentik inom gotiken både betonar arkitekturen genom att följa strukturerna (valvribbor, valvbågar) och står genom sin organiska karaktär i viss motsättning till arkitekturens stenmaterial och geometriska strukturer. Detta uttrycks både genom målad ornamentik och genom skulptural utveckling av själva arkitekturen, präglad av organiska former som kan tolkas som imiterande växtlighet. Tydliga exempel på det senare finns i England, i de gotiska valven i katedralerna i Gloucester och Winchester, liksom i King's College Chapel i Cambridge, där valvribborna breder ut sig från kolonnerna likt grenar från en trädstam och valvformerna

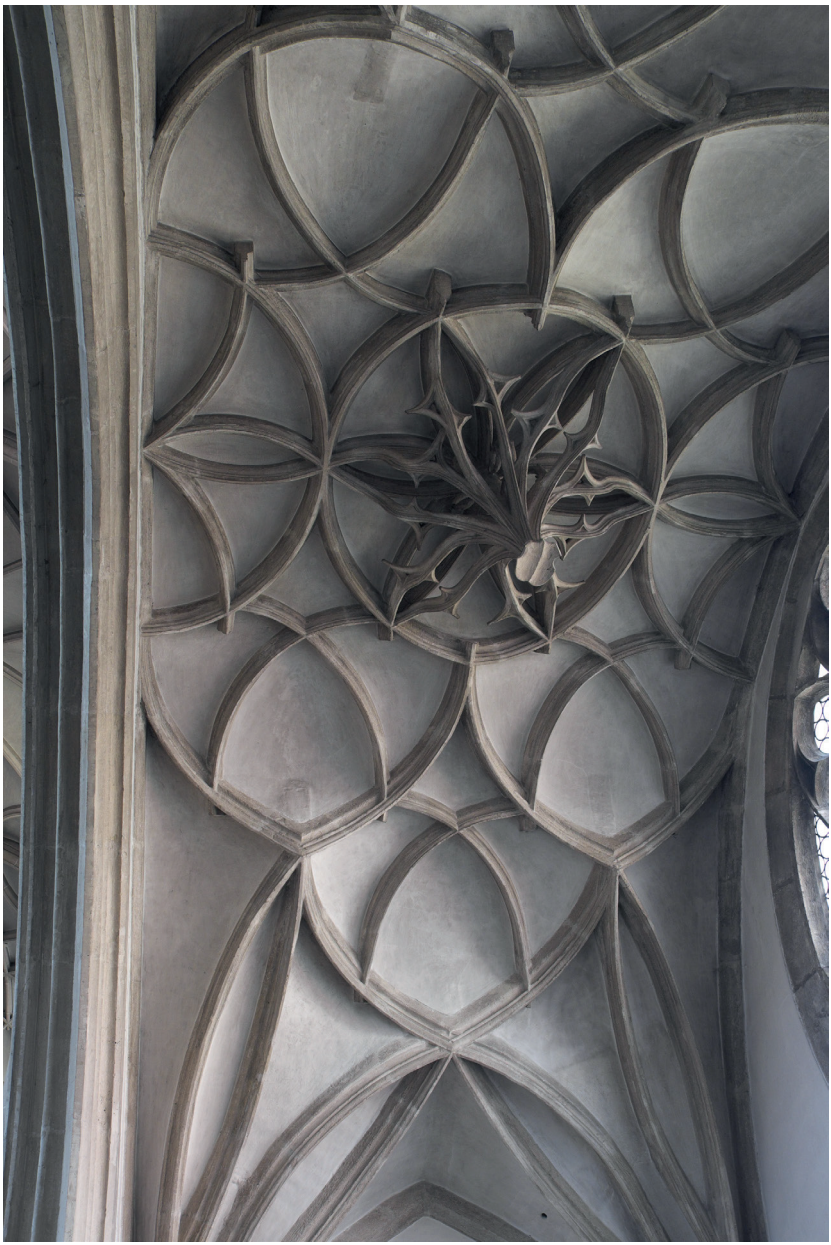
i flera fall utvecklas till komplicerade mönster.[22] (Figur 8.7) Liknande tendenser kan iakttas i arkitektoniska former runt om i Europa,[23] och extrema exempel på organiska former i valv från tyskt område tas upp av Kavaler, i den tidigare nämnda artikeln "Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives". Där visar ett material från omkring 1500 en medveten användning av gotikens växtlighetsinspirerade ornamentik och formvärld i en skulptural utveckling av valvens utformning.[24] En naturalism som överstiger den tidigare gotikens och en markerad avvikelse från arkitekturstrukturerna skapar – i Kavalers tolkning – en motsättning mellan struktur och natur, mellan gudomlig plan och ordning å ena sidan och materialitetens lägre och oregelbundnare väsen å andra sidan. Kavaler skapar med hjälp av en strukturalistisk tolkning utifrån lingvistiska mönster, såsom Saussures och Greimas, en modell av binära motsatser, som kompletterar de ikonografiska tolkningar som ofta görs. De binära motsatserna ger varandra mening, och genom den strukturerade arkitekturens ordning får den naturalistiska, oregelbundna växtligheten mening i detta sammanhang. (Figur 8.8)

Växtornamentik som skildring av något ostrukturerat behandlas också hos Ittai Weinryb i "Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages" i samband med en diskussion om materialitet och ornamentik – dock inte i rumsligt måleri eller arkitektur utan i manuskriptillumination. Det rör sig här kring det latinska ordet *silva*, som används i en översättning av Platons *Timaios* till latin av Calcidius (300-talet). Silva – som bland annat betyder *skog* – används i översättningen som en beteckning på oformad, ursprunglig materia, som är utgångsmaterialet för de fyra elementen vid skapelsen. Denna tolkning av skapelsen har, enligt Weinryb, relaterats till Genesis av medeltida tänkare och kopplas via skapelse och

22 J. Evans, *Pattern: A Study of Ornament in Western Europe from 1180–1900, vol. 1*, New York, Da Capo Press, 1976 (1931), s. 28. Angående valven i Gloucesters korsgång från 1300-talets mitt: "This is structurally a negation of the Gothic vault […] its ribs perform no function, but like the panelling lines of wall decorations are merely a decorative tracery, of which the design can be varied at will".

23 Se t ex J. Büchner, *Die Spätgotische Wandpfeilerkirche Bayerns und Österreichs,* Nürnberg, Hans Carl, 1964.

24 Kavaler, s. 230ff.



Figur 8.8: Katedralen i Ingolstadt, Tyskland. Detalj av valv. Foto: Wikimedia Commons.

materialitet, till *silva*, som både denoterar ostrukturerad materia och vildmark, natur, skog,[25]

Växtornamentik kan alltså både tolkas som vildmarken och som Paradisets lustgård. Vildmarken, skogen, det ostrukturerade och oformade, är då sedda i relation till den gudomliga ordning som strukturerar och ordnar den, och som den möjligen söker att hota. Å andra sidan kan växtornamentiken ses som en definition av rummet som Paradiset, Edens lustgård, som kan tolkas som ett uttryck för den gudomliga ordningen. Här framstår ornamentikens symbolvärde som tänjbart och föränderligt utifrån tid och kontext. De generella växtmotiven och växtlighetskaraktären öppnar för olika bruk av ornamentik med växtassociationer, och beroende på medium och kontext används växtornamentiken tydligen på olika sätt, med olika adderande betydelser. Den rumsliga användningen, som ställer betraktaren inne i miljön, har möjligheter som inte en bild eller ett inventarium som betraktaren ställer sig utanför har.

Vilken relevans tolkningen av motsättning mellan strukturerad arkitektur och organiskt präglad ornamentik har i fråga om målad rumslig ornamentik, kan diskuteras. Genom att de båda systemen i till exempel Ingolstadt är utförda i samma material, framstår de som likvärdiga och kan hålla "dialog" med varandra. En målad utsmyckning kan i viss mån sägas underkastas strukturerna i byggnaden, dock med möjligheten att påverka dess karaktär, understryka eller uppluckra den överordnade arkitektoniska strukturen.

Också i Skandinavien kommer den ökande dominansen och komplikationsgraden av växtmotiv till uttryck under senmedeltiden, i såväl större kyrkorum som i sockenkyrkor. Detta sker inte i allmänhet genom att valven i sig får komplicerade och organiska former, men i de växtrankor som kalkmålningarna i valven i många fall domineras av.

25 Weinryb, s. 124ff.

Ornamentik och rum i Krämarkapellet

I sin text "Kirken som en have" om Løjt kyrkas kor, vars valv är försett med riklig, slingrande, målad växtrankornamentik från 1500-talets början, tolkar Søren Kaspersen rummet och ornamentiken i relation till paradissymbolik. Här relateras Løjts växtornamentik till en större grupp av täckande bemålningar av liknande karaktär med exempel från både Jylland, där förutom Løjt också nämns bland annat Skive och Sæby, och Själland, där exemplen hämtas från Roskilde domkyrkas Birgittakapell och från karmeliterklostret i Helsingör. Här förekommer Kristi kors som är Livets träd, och Kristus och Maria som de yttersta skotten på Jesse rot, på Davids stam, som uttryck för växtsymbolik.

Emellertid utvecklas här tolkningen till att relatera till kyrkostrid och renässans under decennierna före reformationen, vilket ger en ytterligare dimension och en specifik användning av den etablerade paradissymboliken. Det förändrar egentligen inte rumsupplevelsen av att vara innesluten i en trädgård, eller att befinna sig inne i ett paradisiskt rum. I S:t Petri Krämarkapell, som just lyfts fram av Kaspersen som ett tydligt exempel på växtornamentikens koppling till kulturella, kyrkliga och politiska rörelser i tiden, utökas programmet med motiv av paradis och pånyttfödelse genom *Fons Vitae*, livets källa, ur vilken ornamentikens grönska ses växa fram.[26] (Figur 8.9) Målningsprogrammet pekas ut som specifikt reformkatolskt, genom motiv som enligt Kaspersen endast kan förstås som kampmotiv för den katolska kyrkan och påvemakten. Därmed ses målningarna alltså som inslag i en polemisk strid i en brytningstid kring reformationen.

Trots den konfliktartade tematiken i denna tolkning av målningarna, är det genom växtligheten sedd som livgivande och genom associationerna till paradiset som trädgård, som Krämarkapellets bemålning omskapar arkitekturen. För rummets målningar är visserligen materiellt sett betingade av arkitekturen med sin form och yta, men de omskapar den för betraktaren; de innebär ett förklädande av arkitekturen snarare än den uppvisade konflikten – som i Ingolstadt – eller det rena underkastandet under arki-

26 S. Kaspersen, "Kirken som en have", s. 133ff.



Figur 8.9: Sankt Petri, Malmö. Krämarkapellet, detalj av valvmålning.
Foto: Cecilia Hildeman Sjölin.

tekturen – som i krabbornamentiken. Man har av arkitekturen skapat en *Laube,* som används synonymt med "pergola" och "tabernakel".[27] "Tabernakel" används som beteckning på rum för Kristi kropp och kan både användas om sakramentsskåpet, monstransen, koret och kyrkorummet i sin helhet.[28] Växtornamentik, som alltså generellt tilltar under 1400-talet, används i de baldakiner som kröner till exempel monstranser och nischer i altarskåp – något som man till exempel kan iaktta i de altarskåp som finns bevarade i Sankt Olof. Även om symbolvärdet hos den växtinspirerade tabernakelformen kan förklaras på samma sätt, med samma ord, befinner sig betraktarens förhållande till objektet respektive rummet vitt skilda upplevelsemässigt, och så har det säkert varit även för medeltidens människor. I det ena fallet handlar det om ett föremål att se på utifrån och därmed

27 Kaspersen, "Kirken som en have", s. 133ff.
28 Se Oettinger, "Laube, Garten und Wald", s. 209ff.

uppleva som en bild eller ett objekt, i det andra att befinna sig inne i själva tabernaklet i trädgårdens skepnad. Själva valvet och väggarna utgör pergolans grundstruktur som "stöttar" det målade rankverket.

Karl Oettinger placerar i "Laube, Garten und Wald" föreställningen om den himmelska trädgården som mystisk bild för kyrkan till 1400-talet, och tycks mena att det, i det material han studerar, sker en förskjutning under århundradets lopp från avbildning av paradiset eller himmelriket som trädgård i bildframställningar i riktning mot utformandet av kyrkorummet som en paradisisk miljö, präglad av växtlighetsornamentik. Denna miljö skulle i hans tolkning vara utvecklad under de allra sista decennierna av 1400-talet och början av 1500-talet.[29] Detta gäller södra Tyskland, och en annan typ av ornamentik i annat medium. Jag skulle vilja påstå att den miljön redan är förhanden i det tidiga 1400-talet, i kalkmåleriets form, i Sankt Olof.

Ornamentik och rum i Sankt Olof

I Sankt Olof försågs långhusets sex stjärnvalv redan kort efter sin tillkomst med växtornamentik, medan koret, som till sitt ursprung är äldre, bemålades under 1400-talets senare del.[30] Växtornamentiken i långhuset från 1400-talets första hälft har ursprungligen sträckt sig över både väggar och valv, men väggmålningarna är till större delen utplånade.[31] Rankorna ter sig tunna, raka, snarare spretiga än slingrande, och är också tidiga för den typen av utsmyckning. De ställs i viss motsättning till en snarare tektonisk bemålning i rött och blått av själva valvribborna, vilket betonar just valvribborna som arkitektur och bidrar till rummets inramande struktur, men den konsekventa växtornamentiken kommer ändå att i stor utsträckning

29 Oettinger, ss. 207, 218.

30 Se även C. Hildeman Sjölin, "Sankt Olof: Kyrkorum och bilder under medeltiden", i L. Jönsson och L.E. Axelsson, *Pilgrim S:t Olof 800 år*, Simrishamn, Simrishamns församling, 2014.

31 K. Banning (red.), *A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark: Scania, Halland, Blekinge*, Köpenhamn, Akademisk forlag, 1976–82, band III, s. 64. Se även: H. Erlandsson, "Några blad ur en konservators dagbok", *Skånes Hembygdsförbunds Årsbok*, 1961, ss. 109–110. Väggarnas ornamentik kompletterades under restaureringen 1949–50 av konservator Hans Erlandsson.



Figur 8.10: Sankt Olof, interiör av långhuset mot väster. Foto: Cecilia Hildeman Sjölin.



Figur 8.11: Sankt Olof, långhusets östra mur. Foto: Cecilia Hildeman Sjölin.

dominera rummet. (Figur 8.10) Valvkapporna har, förutom växtrankor, enstaka figurer; till exempel i sydöstra valvet ses i grönskan bilden av en sittande man som tycks ha kvistar i händerna och ter sig relativt integrerad med ornamentiken.[32]

På triumfbågens norra sida finns en stor bild av Maria och barnet, och på triumfbågens södra sida motsvaras den av en bild som föreställer Sankt Olof och en knäböjande person, som identifierats som en donator.[33] Helgonkungen sitter på en tron och i handen håller han ett rundat föremål som antingen kan vara ett riksäpple eller ett ciborium; riksäpplet betonar främst den världsliga makten medan ciboriet betonar den sakrala rollen. I bildens övre vänstra del ses en liten ängel, som svävande räcker fram en krans eller krona mot hans huvud – en framställning av Sankt Olofs martyriekröning,[34] som därigenom kan sägas få karaktären av scen, och kanske ge en tolkning av miljö runt figurerna berättigande. (Figur 8.11)

32 Banning, *A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark*, ss. 64–65.

33 Banning, ss. 64–65.

34 A. Lidén, *Olav den helige i medeltida bildkonst: legendmotiv och attribut*, Stockholm, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1999, s. 186.

I Olofslegenden beskrivs hur Olof i dödsögonblicket bärs upp till himlen,[35] och det är också rimligen där som hans kröning äger rum; helgonets legend skildrar också en dröm där Paradiset visas i form av en trädgård.[36] Tillsammans öppnar dessa olika trådar för en tolkning av närvaro i rummet hos såväl figurerna som den miljö som ornamentiken skapar: genom bilderna blir Himlen med dess drottning, liksom Olofs kröning, närvarande i kyrkorummet. Upphöjd framför församlingen ses Sankt Olof krönas i himlen; han är placerad högt upp på väggen, nära valven som har himlavalvets uppåtsträvande form. Sankt Olof, jungfru Maria och Kristus blir närvarande, och det är i vårt rum som Sankt Olof tas emot i himlen och kröns till helgon.[37]

Bilderna definierar rummet, och i samverkan med valvens växtornament, som fyller kapporna, kan rummet ses som en lövsal eller trädgårdsmiljö och därmed anknyta kyrkorummet till Paradisets trädgård, Edens lustgård.[38]

Rum, tolkning och struktur

För senmedeltiden uppträder naturen, i betydelsen växtlighet och landskap, i olika skepnader. En sådan är vildmarken, som kan vara hotande, som kan representera det ostrukturerade och kaotiska, men också har sagts kunna – i en tidsålder av tilltagande urbanisering under senmedeltiden – representera platsen för kontemplation och frid.[39] Vidare beskrivs skogen som jaktmark, som såtillvida är en av människor delvis behärskad plats, och den ordnade naturen representeras av trädgården, som är den slutna, odlade, strukturerade platsen.[40]

35 Lidén, *Olav den helige i medeltida bildkonst*, ss. 184, 393.

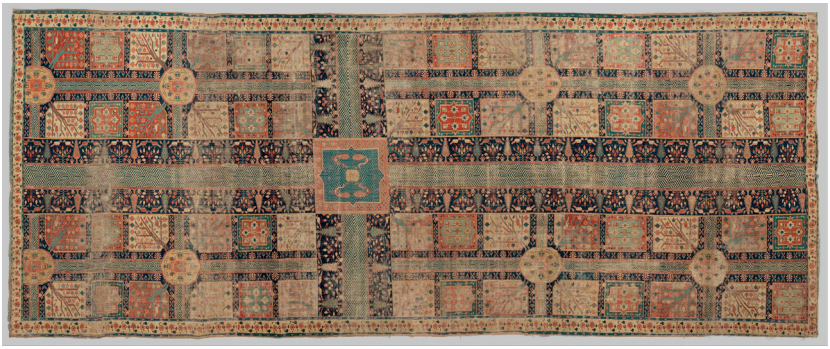
36 Lidén, s. 408.

37 Angående närvaro, se F.R. Ankersmit, "'Presence' and Myth", *History and Theory*, vol. 45, nr. 3, 2006, ss. 328–336. Se även H. U. Gumbrecht, "Presence Achieved in Language (with special attention given to the presence of the past)", *History and Theory*, vol. 45, nr. 3, 2006, ss. 317–327.

38 Se t ex Kaspersen, "Senmiddelalderlige strukturer i Danmark vægmaleri", s. 125.

39 J. Huizinga, *Ur medeltidens höst: Studier över 1300- och 1400-talets levnadsstil i Frankrike och Nederländerna*, övers. Hans Reutercrona, Stockholm, Fritzes, 1927, s. 16ff.

40 Oettinger, ss. 215–225.



Figur 8.12: Trädgårdsmatta/paradismatta. Al-Sabah Collection, Kuwait. Foto: Wikimedia Commons.

I den övergripande rumsliga strukturen hos det sakrala rummet är dörren öppningen i muren mot världen utanför. Den är i allmänhet placerad i den västra delen av kyrkorummet, i långhuset, som befinner sig väster om koret. Koret är platsen för huvudaltaret, och platsen för prästerskapet och kören. Om det sakrala rummet ses som en modell av den medeltida världsbilden, med himmel och jord, och där Paradiset stundom ses som synonymt med himmelriket och stundom en plats belägen mellan de båda, är koret närmast himlen, och långhuset – den del av rummet som befolkas av lekmännen, de som är verksamma ute i världsligheten – närmare jordelivet, närmare utgången. Dopfuntens traditionella placering vid ingången både markerar inträdandet i den kyrkliga gemenskapen genom dopet i livets källa, och fungerar som en påminnelse och upprepande av det ursprungliga tillfället varje gång den kristne sedan inträder i rummet.

På ett generellt plan finns flera element i varje medeltida kyrkorum som kan hänsyfta på Paradisets trädgård – Edens lustgård. Paradiset utgör också referens för moskéns rum, för så kallade paradismattor (även kallade trädgårdsmattor) och för trädgården under medeltiden, liksom traditionellt i Persien och i den islamiska världen. Bland de gemensamma element som karakteriserar dessa olika strukturer är *vatten* centralt. Det kan, beroende på typ av rum eller objekt vara reellt vatten eller bildframställning av vatten (så som är fallet i paradismattorna). (Figur 8.12) Vattnet framställs gärna i form av de fyra paradisfloderna, som rinner ur livets källa åt de fyra

väderstrecken, så som grundstrukturen sedan urminnes tider tett sig i persiska trädgårdar och vidare i islamisk tradition, och i överförd bemärkelse på paradismattor, som i sitt mönster markerar en central källa och därifrån utgående kanaler, omgivna av stiliserad växtlighet.[41] Vattenmotivet representeras i kyrkorummet av dopfunten, som representerar livets källa, platsen för pånyttfödelse; exempel finns på avloppskanaler under funten, som riktar sig mot de fyra väderstrecken, vilket tydligt syftar på paradisstrukturen.[42] Ett annat viktigt element i paradisframställningar är träd och grönska. Paradiset framställs konsekvent som en trädgård – Edens lustgård, med kunskapens träd och livets träd. Strukturellt sett i rummet ger pelare och valv möjlighet till efterliknande av träd.

Ett gemensamt drag på strukturell nivå är rummets slutenhet, dess fysiska begränsning – trädgården liksom kyrkorummet är omgiven av murar och har en deciderad port som kan stängas. Kyrkorummet kan alltså referera till det slutna paradiset, den slutna, avgränsade trädgården. Genom sina väggbemålningar görs rummet också till en representation av en miljö, i viss mån en bild, som människan vistas i. Om denna miljö, som kyrkorummet representerar, är Edens lustgård – vad innebär det, eller vad kan det innebära, för medeltidsmänniskan som vistas i den?

Edens trädgård tolkas – som allting annat – av medeltiden enligt den fyrfaldiga tolkningen, som historisk/bokstavlig, allegorisk, tropologisk/moralisk och anagogisk.[43] Den är samtidigt en plats – i allegorisk mening är det *hortus conclusus*, den slutna trädgården som är den jungfruliga Maria – med allt vad det innebär av kristen lära och implikationer kring Kristi

41 Angående mattor med trädgårdsmotiv och trädgårdsstruktur i persisk och islamisk tradition, se t ex S.S. Blair and J.M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven, Yale University Press, 1994, ss. 177–178, 185.

42 En sådan anordning har påträffats i Garde kyrka på Gotland, se E. Lagerlöf, *Garde kyrka*. Garde ting, Gotland, band V:3, *Sveriges kyrkor, konsthistoriskt inventarium*, vol. 145, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1972, s. 321. Angående paradissymbolik på gotländska dopfuntar, se O. Reutersvärd, *Paradisets källa och de gotländska "paradisfuntarna": Ett bidrag till studiet av vattensymboliken på de medeltida dopfuntarna*, Lund, Gleerups, 1967.

43 Se t.ex. A.F. Nørager Pedersen, *Prædikenens idéhistorie*, Köpenhamn, Gyldendal, 1980, ss. 97–98; samt A. Riising, *Danmarks Middelalderlige prædiken* (Diss. Odense universitet), Köpenhamn, Gad, 1969, ss. 87–106.

natur. Den enskilda människan ställs i sin historia och det anagogiska rummet – som pekar mot de yttersta tingen. I den skärningspunkten är rummet både mitt i alla tider och utanför tiden.

Edens lustgård – förlorat paradis, samtid, evighet

Växtlighetsornamentiken som knyter det sakrala rummet till Paradiset är inte alltid det enda som finns i kyrkorummens bemålning. Figurmålningar kan – som redan nämnts – ingå i programmet tillsammans med ornamentiken, eller på egen hand, utan växtornamentik, referera till Paradiset. Edens lustgård är i Bibelns berättelse människans ursprung – den plats och det tillstånd som människan har förlorat, och därigenom har människans villkor på jorden skapats; medeltidsmänniskan ser sitt liv och sin samtid i kontext av den bibliska historien, som är i högsta grad levande och närvarande. Man tolkar sin värld med allt som ryms i den och allt som händer i relation till Bibeln och frälsningshistoriens kontext, som varje människa och varje tid ingår i. Särskilt inom senmedeltidens kalkmåleri framställs bildserier kring skapelseberättelsen som också omfattar utdrivandet ur Paradiset.

På triumfmurens södra sida i Sankt Olofs kyrka finns bevarade rester av en serie scener, där Gud ses skapa himmel och jord, som i förlängningen troligen haft en serie av bilder som har visat de kommande skapelsedagarna: djurens skapelse, vattendjur, fåglar och däggdjur, och sedan Adams och Evas skapelse – hur de varnas, men genomgår syndafallet, och hur de drivs ut ur Paradiset. Kanske har också deras jordeliv framställts, en scen som brukar visa Adam och Eva arbetande på villkor som liknar den senmedeltida människans. Bildserien kan antas ha följt väggen i riktning mot utgången ur kyrkorummet, liksom Adams och Evas väg går ut ur Paradiset.[44] På liknande sätt finns ett flertal fall belagda, där just Utdrivandet ur Paradiset och Adams och Evas jordeliv är placerat vid utgången ur kyrkorummet, så att den individ som lämnar rummet i viss mån kan sägas återupprepa lämnandet av paradiset genom att gå ut ur kyrkorummet, och

44 Se även Hildeman Sjölin, "Sankt Olof".



Figur 8.13: Östra Hoby kyrka, valvmålning. Utdrivandet ur Paradiset.
Foto: Cecilia Hildeman Sjölin.

följa deras väg ut i den profana världen, till det vardagliga livet.[45]

I Östra Hoby finns också figurmålningar kring människans utdrivande ur Paradiset, placerade i valvet innanför den ursprungliga in/utgången. Här visas särskilt påtagligt på associationen mellan kyrkorummet och Paradiset, mellan kyrkporten och Paradisporten, genom framställningen av Paradisets port som en kyrka och genom ängelns liturgiska klädsel.[46] (Figur 8.13)

Människans utdrivande ur Paradiset är, liksom Yttersta domen, frekvent förekommande motiv i portalområdet alltifrån romansk tid. Därvid utpekas också portalen som ett sakralt mellanrum, som också i större stadskyrkor har använts bland annat vid uppförande av det medeltida Adamsspelet, där just portalen fått markera gränsen för utdrivandet ur Paradiset. Bil-

45 Se även Hildeman Sjölin, "Gränsens ikonografi", ss. 35–49.
46 Hildeman Sjölin, "Gränsens ikonografi", ss. 35–49.

derna av Utdrivandet relaterar, med detta motiv och i denna placering, till människans utgång ur kyrkorummet – ur Paradiset – till den profana världen utanför, med det dagliga arbetet och de dödliga människornas villkor. Utgången ur rummet blir varje gång ett upprepande av människans utdrivande ur Paradiset, betonad och tydliggjord genom bildernas närvaro och placering.[47]

Paradiset utgör för medeltidsmänniskan, liksom för människor i senare tider, något förlorat, en symbolisk plats, och möjligen en avlägsen geografisk plats, som människan har utestängts från och ständigt måste längta tillbaka till.[48] Det är också en föreställning om, en bild av, himmelriket, i nuet och utanför tiden, och ett tillkommande tillstånd. En sådan föreställning av himmelriket som trädgård finns till exempel i Sankt Olofs legend, där det berättas om hur helgonet i en vision ser Paradiset som en trädgård.

Dessa olika tider och relationer till Paradiset möts i det sakrala rummet. De bidrar till att skapa referensen till Paradiset, den andra världen, portalen både till himlen, till Guds rike som är utanför tiden, och till ett förflutet som man upplever som sin historia, som man självklart ingår i och samverkar med. Representationen i form av växtrankor gör – potentiellt – Paradiset närvarande i det sakrala rummet.[49] Då man går in i kyrkorummet kommer man också på sätt och vis in i Paradiset och då man lämnar kyrkorummet lämnar man också Edens lustgård och går ut i världen utanför med dess villkor.

Avslutning

Kyrkorummens muralmålningar – de som föreställer scener eller figurer – är bilder som betraktaren befinner sig omgiven av men är utanför. De visar en närvaro, skapar en närvaro, som bidrar till att konstruera det sa-

47 Hildeman Sjölin, "Gränsens ikonografi", ss. 35–49.

48 Detta är omvittnat och uttryckt i litteratur, samt i materiell och visuell kultur, under och efter medeltiden, se t ex J. Bartos, "The Spiritual Orchard: God, Garden and Landscape in Seventeenth-Century England before the Restoration", *Garden History,* vol. 38, nr. 2, 2010, ss. 177–193.

49 Se Ankersmit, "'Presence' and Myth". Se även Gumbrecht, "Presence Achieved in Language".

krala rummet.[50] Även bemålningen med växtlighet omger betraktaren, men skapar också en inramning av rummet, som omfattar betraktaren som då befinner sig "inne i bilden", innefattad i den specifika miljön. Betraktaren blir inte konfronterad med bilden som i andaktsmotivet, eller helgonbilden, som man ställs ansikte mot ansikte med. Betraktaren blir inte berättad för, kan inte följa ett förlopp, så som i serien. I relation till växtornamentiken blir betraktaren medaktör, omsluten av bilden; man skulle kunna säga att man är i trädgården, man ser inte på Paradiset, man är i Paradiset.

Ornamenten bidrar till att konstruera ett heterotopiskt rum, som relaterar till en paradisisk, himmelsk verklighet. Ornamenten förändrar rummet, oavsett om de samspelar med bildmotiv eller om de står ensamma. De kan fungera i betoning av arkitekturen och motspel mot arkitekturen, men tillsammans bildar bemålning och/eller skulptur en helhet som omger betraktaren. Och genom att vara placerad inne i "bilden" görs betraktaren till en medaktör i bilden, i arkitekturen, och vistas i den skog, den trädgård, det paradis, det mikrokosmos, den frälsningshistoriska kontext som rummets väggar och valv och dess ornamentik gör rummet till.

I kyrkorummen tycks strukturen spela en avgörande roll. I varje kyrkorum under medeltiden finns en grundläggande struktur som definierar det sakrala rummet och gör det till ett mikrokosmos. I det gotiska kyrkorummet spelar strukturen ytterligare en roll; struktur, tektonik och organiska former ställs mot varandra och skapar en spänning som ger rummen något av deras identitet. Det är ett kontrasternas rum – skiftande mellan olika tider och olika förhållanden mellan tektonik och växtornamentik. Vare sig man ser växtligheten som det som gör det arkitektoniska rummet till en paradisisk referens, eller växtligheten som det som förvillar, bryter ner och hotar den gudomliga ordningen, så används spänningen mellan de båda – den eviga, ordnande, gudomliga strukturen och den levande växande kraften. Trädgården är alltid – särskilt i den starkt strukturerade form som paradisträdgården utgör – ett resultat av tämjande av naturen, styrande av

50 Här skapas alltså ett specifikt rum genom att visas upp. Jfr J.L. Austin om performativa utsagor: J.L. Austin, *How to do Things with Words*, The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, London, Oxford University Press, 1962.

vattnet, ansande av växterna. Vildmarken, skogen, som kan förknippas med Genesis, är den ostrukturerade naturen, den som finns före Edens lustgård, och – som i varje trädgård – finns som en möjlighet; vildmarken kan ta över ifall ordningen bryts, om den materiella världen tar över, om det världsliga, oberäkneliga och föränderliga tar överhanden.

Referenser

Ankersmit, F.R., "'Presence' and Myth", *History and Theory*, vol. 45, nr. 3, 2006, ss. 328–336.

Austin, J.L., *How to do Things with Words*, The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, London, Oxford University Press, 1962.

Bandmann, G., "Ikonologie des Ornaments und der Dekoration – Zu einem Buch von Erich Forssman, Säule und Ornament, 1956", *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 4, 1958–59, ss. 232–258.

Banning, K. (red.), *A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark: Scania, Halland, Blekinge*, Köpenhamn, Akademisk forlag, 1976–82, band III.

Bartos, J., "The Spiritual Orchard: God, Garden and Landscape in Seventeenth-Century England before the Restoration", *Garden History,* vol. 38, no. 2, 2010, ss. 177–193.

Behling, L., *Die Pflanzenwelt die Katedrale*, Köln, Bohlau Verlag, 1964.

Blair, S.S. and J.M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven, Yale University Press, 1994.

Braun-Reichenbacher, M., *Das Ast- und Laubwerk – Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform,* Nürnberg, Hans Carl, 1966.

Büchner, J., *Die Spätgotische Wandpfeilerkirche Bayerns und Österreichs,* Nürnberg, Hans Carl, 1964.

Cassidy-Welch, M., "Space and Place in Medieval Contexts", *Parergon*, vol. 27, nr. 2, 2010, ss. 1–12.

Eliade, M., *Heligt och profant*, övers. fr tyska utgåvan (1957) med hänsyn tagen till franska utgåvan (1967), Stockholm, Verbum, 1968.

Erlandsson, H., "Några blad ur en konservators dagbok", *Skånes Hembygdsförbunds Årsbok*, 1961, ss. 109–110.

Erzen, J.N., "Reading Mosques: Meaning and Architecture in Islam", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 69, no. 1, 2011, ss. 127–130.

Evans, J., *Pattern: A Study of Ornament in Western Europe from 1180–1900, vol. 1*, New York, Da Capo Press, 1976 (1931).

Foucault, M., "Of Other Spaces", övers. J Miskowiec, *Diacritics*, vol. 16, nr. 1, 1986, ss. 22–26.

Grabar, O., *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Gumbrecht, H.U., "Presence Achieved in Language (with special attention given to the presence of the past)", *History and Theory*, vol. 45, nr. 3, 2006, ss. 317–327.

Hayes, D.M., *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100–1389*, New York och London, Routledge, 2003.

Hildeman Sjölin, C., "Gränsens ikonografi: En studie av kalkmålade bilder vid kyrkorummens trösklar och gränser", *Svensk Teologisk Kvartalsskrift*, vol. 90, nr. 1, 2014, ss. 35–49.

Hildeman Sjölin, C., "Sankt Olof: Kyrkorum och bilder under medeltiden", i L. Jönsson och L.E. Axelsson, *Pilgrim S:t Olof 800 år*, Simrishamn, Simrishamns församling, 2014.

Huizinga, J., *Ur medeltidens höst: Studier över 1300- och 1400-talets levnadsstil i Frankrike och Nederländerna*, övers. Hans Reutercrona, Stockholm, Fritzes, 1927.

Kaspersen, S., "Senmiddelalderlige strukturer i Danmark vægmaleri; en præliminær oversigt med hovedvægten på de frelseshistoriske udsmykninger", i L. Bisgaard, T. Nyberg och L. Søndergaard (red.), *Billeder i Middelalderen: Kalkmalerier og altertavler*, Odense, Odense universitetsförlag, 1999, ss. 121–163.

Kaspersen, S., "Kirken som en have", i P. Svendsen (red.), *Løjttavlen – et sønderjysk alterskab*, Frøslev/Padborg, Forlaget De unges Kunstkreds, 1983.

Kavaler, E.M., "Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives", *The Art Bulletin*, vol. 8, nr. 2, 2005, ss. 230–248.

Lagerlöf, E., *Garde kyrka*. Garde ting, Gotland, band V:3, *Sveriges kyrkor, konsthistoriskt inventarium*, vol. 145, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1972.

Lehrman, J., *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam,* Berkeley och Los Angeles, University of California Press, 1980.

Lidén, A., *Olav den helige i medeltida bildkonst: legendmotiv och attribut*, Stockholm, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1999.

Nørager Pedersen, A.F., *Prædikenens idéhistorie*, Köpenhamn, Gyldendal, 1980.

Oettinger, K., "Laube, Garten und Wald: Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520", i *Festschrift für Hans Sedlmayr,* München, Beck, 1962, ss. 201–228.

Reutersvärd, O., *Paradisets källa och de gotländska "paradisfuntarna": Ett bidrag till studiet av vattensymboliken på de medeltida dopfuntarna*, Lund, Gleerups, 1967.

Riising, A., *Danmarks Middelalderlige prædiken* (Diss. Odense universitet), Köpenhamn, Gad, 1969.

Sweetser, E., "Blended spaces of performativity", *Cognitive Linguistics*, vol. 11, nr. 3/4, 2000, ss. 305–333.

Syrstad Andås, M., "Art and Ritual in the Liminal Zone", i M. Syrstad Andås et.al. (red.), *The Medieval Cathedral of Trondheim: Architectural and Ritual Constructions in their European Context*, Brepols, Turnhout, 2007, ss. 47–126.

de Voragine, J., *Die Legenda Aurea*, övers. fr. latin R. Benz, 10:e uppl., Darmstadt, Wissenschafliche Buchgesellschaft 1984.

Weinryb, I., "Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages", *Gesta*, vol. 52, nr. 2, 2013, ss. 113–132

9. Vart tog landskapet vägen?

Aspekter på naturens roll i det tidiga 1900-talets svenska monumentalmåleri

Ludwig Qvarnström

> Det lät som suset i en furuskog. – En furuskog! Det slet till i bröstet på mig. Med ens föll det öfver mig en längtan, en längtan så våldsam, att tårarna ville stiga till ögonen – en längtan till Sverige, det tysta, hvita landet i norr.
>
> Richard Bergh[1]

En kväll i februari 1898 stod Richard Bergh (1858–1919) på en höjd utanför Florens och lyssnade till kyrkklockorna och suset i pinjerna. När klockorna tystnade drabbades han av denna svåra hemlängtan och insåg att aldrig "skulle jag kunna måla en pinje med samma kärlek som en fura, aldrig den italienska naturen, […] med samma värme och innerlighet, med vilken jag skulle tolka en av nordens kargaste, raggigaste bergåsar".[2] Uppfattningen att den *nya konsten*, som avantgardet då benämndes, var liktydig med en nationell konst och skulle uttryckas genom naturskildringar kan vi se växa fram bland Konstnärsförbundets medlemmar redan drygt tio år

1 R. Bergh, "Svenskt konstnärskynne", *Ord & Bild*, årg. 9, 1900, s. 133. Bergh tonade ner formuleringen något och strök "att tårarna ville stiga till ögonen" i andra upplagan av *Om konst och annat*, Bonnier, Stockholm 1919, där artikeln är omtryckt (jag har inte haft tillgång till första upplagan från 1908).

2 Bergh, "Svenskt konstnärskynne", s. 133.

tidigare.[3] Berghs artikel "Svenskt konstnärskynne", där denna upplevelse i Florens beskrivs, är dock ett av de tydligaste uttrycken för denna sammankoppling mellan natur och nationell konst.[4] Det ökande intresset för naturen sammanfaller med ett tydligt uppsving för monumentalmåleri i Sverige, där det nationalromantiska panoramalandskapet intar en viktig position. Redan på 1910-talet tycks dock landskapet snabbt spela ut sin roll för att nästan helt försvinna.

I denna artikel har jag för avsikt att utifrån det tidiga 1900-talets konstteoretiska diskussioner och några exempel ur Georg Paulis (1855–1935) och prins Eugens (1865–1947) monumentala verk bidra med några belysande aspekter på naturen och landskapets förändrade roll inom monumentalmåleriet. Analysen kommer dels rikta sig mot en förskjutning i blickpositionerna i mötet med verken, dels mot en förändring i de visuella kopplingarna mellan natur och nationalism, såsom den gestaltar sig under 1900-talets första decennier. I sammanhanget menar jag att det är av stor betydelse att i analyserna inte bara ta hänsyn till den tidens omdefiniering av monumentalmåleriet på ett teoretiskt plan utan även att ta hänsyn till på vad sätt verken i sig går i dialog med såväl det omgivande rummet som betraktaren. Vad finns inom verket och vad finns utanför, och var går gränserna mellan verk, rum och betraktare är frågor som jag kommer närma mig. Här är jag i hög grad verkorienterad även om jag tar hänsyn till den ideale betraktarens sociokulturella förutsättningar, värderingar och kunskaper.[5] Som en utgångspunkt för studien betraktar jag bilder av natur och då särskilt landskapsmåleri som ett uttryck för ett nationsbyggande genom en symbolisk appropriering av den egna naturen, nationens terri-

3 L. Wängdahl, "En natur för män att grubbla i", i *Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*, diss., Gothenburg Studies in Art and Architecture 6, Göteborg 2000, s. 67.

4 Artikeln följdes även upp av en brevväxling mellan Richard Bergh och Ellen Key som publicerades under rubriken "Den nationella konsten" i tidskriften *Svea folkkalender* 1902.

5 Mina analyser är inspirerade av Wolfgang Kemps receptionsestetik även om jag i högre grad tar hänsyn till rummet runt bilden än Kemp som i hög grad håller sig inom den tvådimensionella bildens ramar, W. Kemp, "The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception", i M.A. Cheehtman, M.A. Holly och K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, särskilt ss. 186–188.

torium, en appropriering som behöver bekräftas av varje generation och då ofta ges distinkta visuella uttryck.[6] Även om det är naturen och nationalismens roll inom monumentalmåleriet som genre som jag utgår från, behöver jag dock avslutningsvis ta ett steg utanför denna målerigenre och diskurs, och utifrån frågan om vart landskapet tar vägen närma mig dess roll inom en bredare visuell kultur.

Naturromantik

Naturen hade vid mitten av 1800-talet varit mer en norsk än svensk nationell angelägenhet, med konstnärer som Johan Christian Dahl och Hans Gude. Frånsett Marcus Larson och ett fåtal andra konstnärer är det först med Richard Berghs nationalromantiska generation som den inhemska naturen lyfts fram inom vad som idéhistoriskt kan benämnas som naturromantik.[7] Det var utifrån denna naturromantiska ståndpunkt som en hel generation konstnärer återvände till Sverige och den svenska naturen som inspirationskälla. Detta sammanfaller med den andra vågen av kultursjukdomen nostalgi, jämte melankolin orsakad av "den civilisationströtta, urbana människans längtan hem till naturen där hon hade sitt ursprung och sina rötter", som idéhistorikern Karin Johannisson uttryckt det. Vidare skriver hon att "[l]ängtan efter den oförstörda naturen sammansmältes med längtan efter ett svunnet paradis, då allt var enkelt och okonstlat och inte överbyggt med kulturens snärjande nätverk".[8] I detta sammanhang utgörs kulturens snärjande nätverk av influenserna utifrån, från Frankrike, Italien eller Japan etc. Naturligtvis är detta en förenklad historieskrivning, men det är ingen tvekan om att ett flertal av Berghs generationskamrater mot slutet av 1800-talet och in på 1900-talet vänder sig bort från influen-

6 R.S. Nelson, "Appropriation", i R.S. Nelson och R. Shiff (red.), *Critical terms for art history*, 2:a reviderade utgåvan, Chicago och London, The University of Chicago Press, 2003, s. 169.

7 J. Christensson, *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande,* Lund, Historiska media, 2002, ss. 46–54.

8 K. Johannisson, "Sjukdom som institution. Kultursjukdomar kring sekelskiftet 1900", i G. Broberg, G. Eriksson och K. Johannisson (red.), *Kunskapens trädgårdar. Om institutioner och institutionaliseringar i vetenskapen och livet*, Stockholm, Atlantis, 1988, s. 159



Figur 9.1: Bruno Liljefors, Carl Larssons och prins Eugens väggmålningar i ljusgården i Norra Latin, Stockholm. Foto: Ludwig Qvarnström.

serna utifrån och kom att gestalta vad de menade var det svenska landskapet. Carl G. Laurin, som får ses som den tidens främste företrädare för en framväxande konstbildningsrörelse, presenterade i *Sverige genom konstnärsögon* (1911) det svenska sekelskiftesmåleriet som om det vore en kartering av Sverige. Han framhöll exempelvis Nils Kreuger, Karl Nordström och Carl Wilhelmson som skildrarna av den svenska västkusten och prins Eugen och Eugen Jansson som Mälardalens uttolkare. Det var även denna generation som från 1890-talets början kom att förnya det svenska monumentalmåleriet, och förde då även in landskapet som motiv. Många av dem hade Puvis de Chavannes strävan efter en reducerad och förenklad monumentalkonst som förebild, även om de sällan tummade på illusionsverkan i bilderna.

Bruno Liljefors var kanske den som drev 1880-talets naturalism allra längs i sina dioramabilder till Biologiska museet på Djurgården från 1893, där rummet med uppstoppade djur och fåglar fortsätter ut i övertygande havs- och landskapsutsikter. Den främsta manifestationen av nationalromantiska panoramabilder utgör annars en lång rad av väggmålningar i skolmiljöer från sekelskiftet och långt in på 1910-talet.[9] Denna serie målningar inleddes med prins Eugens *Den ljusa natten* (1899) och *Sommar* (1904) samt Bruno Liljefors *Sträckande svanar* (1900) i Norra Latin på Norrmalm i Stockholm (se Figur 9.1). Dessa målningar jämte Carl Larssons *Skolungdomens korum* (1901) har av konsthistorikern Per Hedström beskrivits som "[e]n hyllning till Sverige och det svenska".[10] Flertalet av panoramalandskapen i skolmiljö knyter an till den regionala naturen även om det finns undantag som Jöns Mårtenssons norrländska landskap i Katedralskolan i Lund från 1902 eller Helmer Osslunds *Höstafton vid Stora Sjöfallet* i Vasaskolan i Gävle (1914). Richard Bergh menade att landskapsmåleriet kunde fylla en viktig samhällsfunktion där konstnären fick en förmedlande och pedagogisk roll.

9 P. Hedström, *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga gestaltningar i svenska skolor 1870–1940*, diss., Eidos nr. 13, Stockholm, Konstvetenskapliga institutionen, 2004, ss. 103–114.

10 Hedström, *Skönhet och skötsamhet*, rubriken på s. 185.

> Konstnären skall föra gamla och unga, fattiga och rika, stadsbor och landsbor samman inför den svenska naturen, vårt folklynnes moder och vår odlings tysta formdanerska […] Han skall fylla oss med en stor, gemensam kärlek och en gemensam segerviss längtan. Därmed skall han också skänka oss det stål i vårt väsende, med hvilket vi skola kunna värna oss mot utländska inkräktare.[11]

Det är ett stort ansvar som konstnärerna får axla i Berghs föreställningsvärld där han sätter stor tilltro till konstens förmedlande roll som både klassförsonande och uppmuntran till försvarsvilja. Placeringen av landskapsmålningar i skolor, inför unga formbara sinnen, hade tydliga propagandistiska och pedagogiska motiv för att stärka ungdomars nationalkänsla. De kom på många håll att ingå i elevernas vardagliga rutiner med morgonsamling, prov och högtidsstunder i aulorna runt om i landet. Målningarna ingår i ett vid tiden omfattande folkbildande projekt som närmast bör ses mot bakgrund av den av bröderna Thorsten och Carl G. Laurin 1897 instiftade Föreningen för skolornas prydande med konstverk (senare Konsten i skolan).[12] Det nationalromantiska landskapet hade således en stark position kring sekelskiftet 1900 och in på 1910-talet, inte minst inom monumentalmåleriet. Ur ett längre historiskt perspektiv är situationen unik eftersom landskap som huvudmotiv annars är relativt ovanligt inom väggmåleriet. Helt dominerande inom denna tradition, som går tillbaka till den italienska renässansen, hade tidigare varit berättande figurmåleri, med religiösa, mytologiska eller allegoriska motiv, även om vi ofta finner landskap i bakgrunden. Naturen kom dock under 1900-talets första decennier, som idéhistorikern Jakob Christiansson uttryckt det, att "invadera svenskarnas sinnen".[13] Det märks inte bara genom kulturella

11 Bergh, s. 136.

12 Dessa monumentalmålningar bör även ses mot bakgrund av en betydligt bredare pedagogisk diskussion sedan mitten av 1800-talet där bilden kommer att inta en central roll i kunskapsförmedlingen, L. Johannesson, *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia*, diss., Stockholm, Carlssons förlag, 1997 [1978], ss. 143–155.

13 Christensson, *Landskapet i våra hjärtan*, s. 56.

yttringar utan även i en framväxande hälsotrend och djurskyddsrörelse.[14] När "folklynnesteoretikern" Gustav Sundbärg 1911 i tre ord tecknade svenskarnas kynne landade han just i "kärleken till naturen".[15] En trop som fortfarande är stark inom den svenska kulturen.

Under 1910-talet tappar dock det nationalromantiska panoramalandskapet snabbt mark för att nästan helt försvinna.[16] Det innebär däremot inte att landskapet helt träder ut ur monumentalkonsten, däremot tycks landskapet eller snarare naturen ges helt andra uttryck och får även en annan funktion och betydelse. Det förekommer vyer ut över landskap under hela 1900-talet och ännu idag. Även om dessa naturtrogna landskap aldrig helt försvinner så är det sällan, efter 1910-talet, som vi stöter på denna typ av landskapsbilder i monumentalmåleriet.

Den framväxande modernismen med dess formala krav, internationalisering och intresseförskjutning från landsbygd till stad innebar ett problem för det nationella panoramalandskapet. Det bör dock påpekas att landskapet som sådant hade en viktig roll i denna utveckling, och på intet vis sorterades bort. Det framträder inte minst hos de förgrundsgestalter som 1910-talets svenska avantgarde tydligt relaterade till såsom Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin och Henri Matisse. För att förstå denna relativt snabba förändring inom monumentalmåleriet räcker det således inte med att peka på modernismens intåg. Att närmare undersöka naturens och landskapets förändrade roll i svenska monumentalmåleri under några decennier i början av 1900-talet kräver dock en analys av ett omfattande empiriskt material och skulle troligen leda in i en ytterst komplex diskussion som jag endast antydningsvis kommer kunna redogöra för här. Nittonhundratalet inleddes emellertid med en intensiv diskussion kring monumentalmåleriet som genre, dess mål och förutsättningar, som jag anser utgör en utmärkt grund för en mer övergripande förståelse av dessa förändringar.

---

14 Detta framgår tydligt i form av en lång rad nystiftade föreningar kring sekelskiftet, såsom: Svenska Turistföreningen 1885; Nordiska museet 1873; Skansen 1891; Föreningen för skidlöpningens främjande (numera Friluftsfrämjandet) 1892; Svenska naturskyddsföreningen 1909; Sveriges Scoutförbund 1912 och Sveriges Flickors Scoutförbund 1913.

15 Citerat ur Christensson, s. 56.

16 Detta sker ungefär samtidigt som panoramat som massmedium försvinner och delvis ersätts av film och andra massmedier.

Illusionsmåleriets fördärv

Georg Pauli var generationskamrat med Richard Bergh och en av sekelskiftets mest framgångsrika väggmålare. Han var även den tidens viktigaste teoretiker kring monumentalmåleriets specifika problem. I ett flertal skrifter diskuterade han den murala målningens relation till den omgivande arkitekturen.[17] År 1909 publicerade han en artikel i tidskriften *Arkitektur* som kan liknas med en programförklaring för väggmåleri. Där poängterade han att en väggmålning skulle "vara både målning och vägg, – verka mur", och vidare att "naturalismen spränger arkitekturen, slår hål i muren, som kräfver rytmisk konst, förenklad och symbolisk".[18] I en artikel några år senare gick han till direkt angrepp på det sena 1800-talet och tidiga 1900-talets väggmåleri för dess brist på dekorativ verkan – man hade gått in i samma återvändsgränd som högrenässansens illusionsmåleri som "fördärfvar det monumentala, dekorativa måleriet".[19] Paulis strävan efter ett väggmåleri som markerade murytan och därmed inte fick öppna bildrummet ut mot ett annat rum eller landskap rimmade illa med det samtida muralmåleriet, inte minst det nationalromantiska panoramalandskapet. Även om Pauli själv inte var någon utpräglad landskapsmålare så utgörs bakgrunden i ett flertal av hans monumentalmålningar av landskapsutblickar. Den kritik mot monumentalmåleriet Georg Pauli formulerade från 1909 och framåt riktade sig således även mot vad han själv utförde decennierna innan. Inte minst *Midsommar* (1901) som han utförde i olja för Jönköpings läroverk (numera Per Brahe-gymnasiet) och senare som fresk i Södra Latin i Stockholm är ett bra exempel på detta. Versionen i olja utfördes inte för en specifik plats i skolan (som flyttade till nya lokaler 1913) medan den senare freskoversionen naturligtvis utfördes på plats.

17 I början av 1900-talet användes sällan uttrycket *monumentalmålning* på grund av dess konnotationer av historiemåleri. I stället användes uttrycken *väggmålning*, *muralmålning* och *dekorativ målning*. Ordet dekorativ har dock sedan mitten av 1900-talet kommit att snarare betyda ornamentalt måleri än monumentalmåleri. För enkelheten skull använder jag samtliga dessa uttryck i meningen arkitekturbundet måleri. För en vidare diskussion kring begreppen se L. Qvarnström, *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri. Historia, reception, historiografi*, diss., Uppsala 2010, ss. 159–190.

18 G. Pauli, "Om dekorativt måleri", *Arkitektur*, nr 4, 1909, ss. 51, 56.

19 G. Pauli, "'Monumental' konst", *Svenska Dagbladet*, 19 januari 1911.



Figur 9.2: Georg Pauli, *Midsommar*, 1901, olja på duk, 200x400 cm, har tidigare troligen tidigare hängt i en korridor i Jönköpings läroverk (numera Per Brahe-gymnasiet). Nu (2017) hänger den i personalrummet. Foto: Ludwig Qvarnström.

Några kvinnor och flickor dekorerar en midsommarstång i förgrunden och där bakom syns en trädallé och en villa som en inramning av den öppna gräsytan innan bilden öppnar sig ut mot ett sjö- eller skärgårdslandskap (se Figur 9.2). Det är ett tydligt nationellt motiv där midsommartraditionen förankras i det svenska landskapet.

I den svenska monumentalkonstens historiografi lyfts ofta 1910-talet fram som en brytpunkt mellan nationalromantikens panoramalandskap och modernismens "enkelhet i färg, form och linjer" – ett vanligt förekommande citat i sammanhanget som går tillbaka på ett uttalande av Isaac Grünewald (1889–1946) från 1914.[20] Den betoning av en brytpunkt som finns inom historiografin faller tillbaka på en föreställning om landskapet som något traditionellt tillbakablickande och formalismen som det fram-

20 Denna historieskrivning som är intimt kopplad till tävlingarna om utsmyckningen av Stockholms rådhus vigselrum har jag tidigare analyserat i Qvarnström, *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri*, särskilt ss. 363–369.

åtblickande moderna. Att vi har att göra med en radikalt förändrad syn på relationen mellan väggmålningen, murytan och den omgivande arkitekturen är tydligt, men jag vill däremot hävda att denna brytpunkt inte ensidigt stod mellan traditionalister och modernister utan snarare handlade om olika strategier att uppnå samma mål om en "enkelhet i färg, form och linjer". Paulis mycket tydliga och kritiska ställningstagande som i grunden just handlade om denna typ av förenklade eller reducerade formspråk mötte aldrig något större motstånd i samtiden. På ett konstteoretiskt plan utgjorde således Paulis och i princip även Grünewalds positionering under 1910-talet snarast normen för väggmåleri; alla strävade efter enkelhet, sammanhållning och ett måleri som underordnade sig arkitekturen. I sammanhanget bör det även poängteras att Pauli och Grünewald tillhörde två helt olika konstnärsgenerationer med en åldersskillnad på 34 år. Lösningen på problemet var ett reducerat bildrum och stilisering, även om meningarna skiljde sig åt kring hur detta skulle genomföras. Denna förändrade syn på väggmåleriet som genre fick tydliga konsekvenser för landskapsbilden men även för relationen mellan figurmåleriet och det omgivande ornamentet. Vart skulle naturen ta vägen när monumentalmåleriet inte längre kunde utgöra blickar ut över ett landskap? Vilka möjligheter fanns det att behålla naturen som bara ett decennium tidigare hade den centrala rollen som nationellt samlande motiv?

Naturen blir till ornament

Georg Pauli återkom till sina resonemang om väggmåleri i en bok med just titeln *Väggmåleri* 1920. Där skriver han i en jämförelse mellan väggmåleri och stafflimåleri att väggmålningen är bunden till en given arkitektur och måste rätta sig därefter:

> Arkitektur är en rytmisk konst, dekorationen måste alltså grundas på samma princip. Typen för rytmisk dekor är ornamentet, dess motsatta pol är den naturalistiska, illuderande tavlan. Väggmålningen måste alltså alltid ta avstånd från natur och illusion, även då den ej utgöres av rent ornamental målning.[21]

21 G. Pauli, *Väggmåleri*, Stockholm, Bonnier, 1920, s. 59.

Som ett konstteoretiskt problem handlar det om att definiera väggmålningens gränser och relation till platsen. Ornamentet hamnar, liksom en tavelram, i en mellanposition som tillhörande både målningen och arkitekturen. Paulis ord från 1920 kan ses mot bakgrund av hans egna försök att lösa väggmåleriets problematik tio år tidigare. När Paulis målning *Maj är välkommen* avtäcktes i Stockholmsskolan Östra Reals musiksal 1910 tycks kritikerna ha uppskattat just hans försök att förena figurmåleriet med ornamentet. Målningen beskrevs som utförd i en "ornamental stil".[22] Människorna i bilden sjunger och dansar uppradade på den grunda förgrunden framför vad som kan liknas vid en björklund med ett tydligt begränsat rumsdjup (se Figur 9.3).

Målningen täcker hela den bortre väggen mitt emot musiksalens ingång i ett rum som med dessa sidofönster tydligt riktar blicken mot målningen. Titeln och motivet hämtade Pauli från en gammal svensk visa som anknyter till rummets funktion. Vad som är utmärkande för bilden är dock hur figurerna möter omgivningen. Pauli har använt sig av tydliga mörka konturlinjer runt figurerna som samtidigt tycks smälta samman med buskage och bladverk. Växtligheten som är starkt abstraherad blir till ornamentala bårder runt de dansande grupperna av barn. En av flickorna tycks nästan sväva med ett moln av växtornament omkring sig (se Figur 9.4).

Rent tekniskt, med breda och korta penseldrag, ligger Pauli nära den tidens florala jugendornament. Bengt Olvång har i sin analys av Paulis monumentalmålningar *En sund själ i en sund kropp* och *Mens sana in corpore sano* (1912) i Jönköpings läroverk pekat ut just *Maj är välkommen* som ett steg på vägen i att lösa de rumsliga problemen i en väggmålning. Olvång skriver att "det traditionella rummet visserligen finns men går inte att gripa bakom de ringlande blomstergirlanderna".[23] Ornamentet som traditionellt sett legat utanför bilden, som ett ramverk eller en del av arkitekturen, tycks här sträcka sig in i figurmåleriet som en del av naturen. På

22 Kyrassier, "Paulis målning i Östermalms läroverk", *Svenska Dagbladet*, 20 juli 1910. Se även A. Brunius, "Östermalms nya läroverk", *Svenska Dagbladet*, 23 augusti 1910, och "En svensk skola", *Kunst og Kultur*, 1911, s. 188.

23 B. Olvång, "Kubistisk ingress. Georg Paulis Jönköpingsfresk" i R. Josephson (red.), *Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund*, Stockholm, Natur och Kultur, 1965, s. 94.



Figur 9.3: Georg Paulis, *Maj är välkommen*, 1910, al secco, musiksalen på Östra Real, Stockholm. Väggmålningen är sedan ljusrören i taket installerats svår att se i dess helhet utan att dessa bryter in i bilden. Foto: Daniel Costantini.

samma sätt förväntas eleverna som står och övar sång i lokalen med sina röster och synintryck förenas med de sjungande barnen i målningen som med såväl titel som blomsterprakt antyder det annalkande sommarlovet.

Georg Paulis mest uppmärksammade murala arbete och det som lyfts fram som hans främsta försök att förnya väggmåleriet utgör de redan nämnda målningarna i trapphallen i Jönköpings läroverk (se Figur 9.5). Målningarna, som utförts al secco, fick ett relativt positivt mottagande vilket tydligt talar för honom som en god representant för den tidens strävanden inom det murala måleriet.[24] I Jönköpings läroverk hänger även

24 Den negativa kritiken kom främst från allmänheten i lokalpressen medan August Brunius som tidigare ställt sig mycket kritisk mot kubismen var positiv till resultatet (även om Paulis målningar knappast kan beskrivas som kubistiska så är det med lärdom direkt från André Lhote som Pauli kom att "lösa" det murala problemet). Presskritiken av Paulis



Paulis tidigare nämnda oljemålning *Midsommar* (1901) som tydligt visar hur radikalt han förändrade sin syn på landskapet och bildrummets roll i sammanhanget. Vid en jämförelse mellan Paulis *Midsommar* och väggmålningarna *En sund själ i en sund kropp* och *Mens sana in corpore sano* är det tydligt hur såväl bildrummet reducerats till ett minimum som hur landskapet som något rumsskapande förpassats ut ur bilden. Naturen finns dock kvar, men i form av kraftigt stiliserad, nästan ornamental växtlighet. Utifrån Paulis skisser till väggmålningarna framgår det tydligt hur naturen, som i de tidiga skisserna omger lärare och elever och även innehåller utblickar mot ett landskap, fått ge vika för det reducerade rummet och det

Jönköpingsfresker har tidigare undersökts av bl.a. Hedström, ss. 207–218 och G. Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, diss., Malmö, Allhem, 1955, ss. 231–238.



Figur 9.4: Detalj ur *Maj är välkommen*. Foto: Daniel Costantini.



Figur 9.5: Georg Pauli, *En sund själ i en sund kropp*, 1912, al secco, väggmålning i Jönköpings läroverks trapphall (numera Per Brahe-gymnasiet). Foto: Ludwig Qvarnström.



Figur 9.6: Georg Pauli, tidig helhetsskiss till *En sund själ i en sund kropp*, 1911, akvarell, (NSKF.71:20), Jönköpings länsmuseum.

allt mer abstraherande formspråket.[25] I en tidig skiss kan vi även se hur Pauli med hjälp av målade arkitektoniska element dels separerat människorna i bilden från det bakomliggande landskapet, dels förankrat bilden i den omgivande arkitekturen (se Figur 9.6).

I slutresultatet har såväl arkitektur som natur bantats ner till ett minimum. Relationen till rummet är dock tydligt markerad med exempelvis målade doriska kolonner på ömse sidor om en målad stiliserad fris som ansluter till det omgivande rummets doriska pilastrar och kolonner. Den gråblå trappa som figurerna i målningarna sitter på fortsätter nedanför målningarna i form av samma färg på väggarna och trappan nedan.[26] De

25 Flertalet av skisserna finns på Skissernas museum och har tidigare analyserats av Jan Torsten Ahlstrand, "Kubistisk ingress? Georg Paulis väggmålningar i Jönköpings läroverk", i H.H. Brummer m.fl. (red.), *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Stockholm, Carlssons, 1997; R. Josephson, *Konstverkets födelse*, 4:e upplagan, Stockholm, Natur och kultur, 1955 (första upplagan utkom 1940), ss. 130–133 och Olvång, "Kubistisk ingress. Georg Paulis Jönköpingsfresk". Ingen av dem har däremot diskuterat naturen och dess position i målningarna utan fokuserar på den formala utvecklingen inom skissmaterialet mot ett allt mer abstrakt och med Josephsons ord "kubikerat" uttryck. Den centrala frågan för dem har varit Paulis relation till kubismen.

26 Här utgår jag från den färg väggarna hade vid mitt besök. Av äldre fotografier har

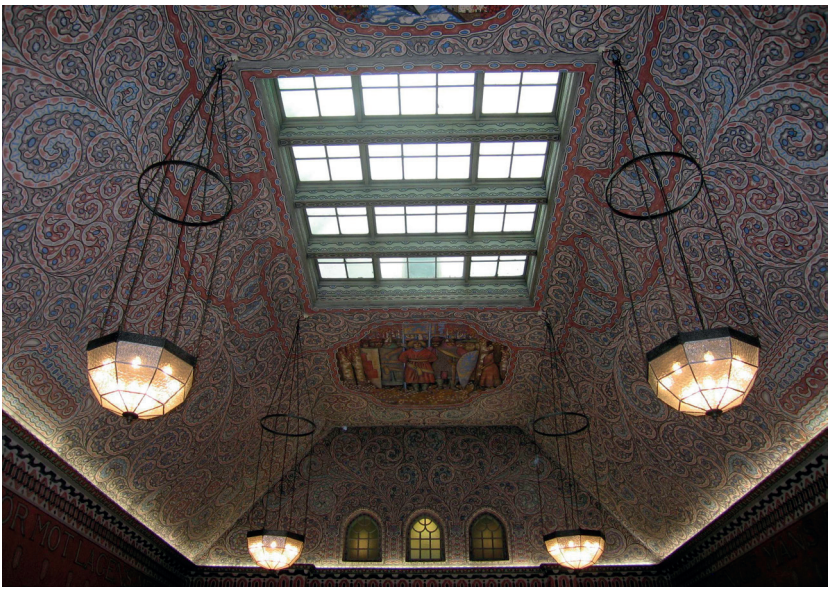
två målningarna är placerade mitt emot varandra med en stor trappa emellan som leder upp till ett större öppet rum med fönster utåt placerade på väggen mellan målningarna. Som betraktare kan man inte se målningarna rakt framifrån utan antingen i en rörelse i trappan snett nedifrån eller i höjd med målningarna, men då från sidan med blicken ut mot fönstren.[27] Målningarna riktar sig, med sina föredömliga motiv, till de unga pojkar som gick på skolan, som ideal för dessa unga gossar vilka förväntades fostra såväl kropp som själ. Att det uteslutande handlade om män och pojkar vittnar med all tydlighet om läroverkskulturen vid tiden – svenska läroverk var fram till 1927 en uteslutande manligt homosocial miljö. Även kropparna i målningarna har genomgått den stiliserande process som växtligheten från mjuka kroppar till geometriserad muskulatur.[28]

Med exemplen ovan vill jag beskriva hur komplext problemet var som konstnärerna ställdes inför i början av 1900-talet när det gäller det monumentala måleriet – ett problem som ofta ledde till att landskapet helt tappar sin funktion som såväl rumsskapande inom bilden som refererande bortom den plats där målningen befinner sig. Naturen kvarstår dock men förpassad till periferin, i ornamentala bårder eller som i Paulis målningar i Jönköpings läroverks trapphall, som spridda stiliserade blad mot den monokroma ockragula bakgrundsfärgen. I båda fallen handlar det om en kraftig stilisering av naturen. I det ena fallet handlar det om en *ornamentalisering* av naturen inom bilden, i det andra fallet handlar det om ett förpassande av naturen till det omgivande ornamentet. I detta senare fall innebar det ofta att naturen, eller växtornamentet som det reducerats till, hamnade utanför "konstnärens" ansvar och togs i stället hand om av dekorationsmålare. Ute i måleriets periferi, ramverk eller ornamentala och arkitektoniska inramning kunde ibland växtornamentet få tillfälle att växa

jag dock kunnat konstatera att dessa väggar tidigare varit målade i en beige färg vilket till viss del ansluter till den ockragula som finns i Paulis målningar. Jag har dock inte kunnat utröna vilken färg väggarna ursprungligen varit bemålade i.

27 Detta leder även till att målningarna är relativt svåra att fotografera vilket troligen är anledningen till att Georg Paulis skisser förekommer oftare som illustration i den konsthistoriska litteraturen om målningarna än fotografier av de faktiska verken.

28 Patrik Steorn har analyserat målningarna ur ett homoerotiskt perspektiv i *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, diss., Stockholm, Norstedts akademiska förlag, 2006, ss. 158–159.



Figur 9.7: Josef Svanlund och Filip Månsson, vägg- och takmålning i Nyköpings Tingshus. Foto: Ludwig Qvarnström.



Figur 9.8: Josef Svanlund och Filip Månsson, detalj av vägg- och takmålning i Nyköpings Tingshus, 1911. Foto: Ludwig Qvarnström.

till sig till de mest översvallande dekorationer och ibland åter bli rumsskapande, men då i direkt relation till den omgivande arkitekturen och inte refererande bortom platsen, så som ett landskap lätt gör. I exempelvis Nyköpings Tingshus, från 1911, har Josef Svanlunds emblematiska figurmålningar fått ett omgivande ornament, utfört av Filip Månssons dekorationsfirma, som nästa helt tagit över rummet (se Figur 9.7 och 9.8).

Ornamentet som huvudsakligen sträcker ut sig i tingssalens tak förstärker delvis de arkitektoniska detaljerna, men framträder även som en egen organisk yta.[29] Ornamentet bryter dock aldrig upp det faktiska rummets muryta utan tycks fast förankrat i byggnaden. Samtidigt som rummet kan upplevas som att träda in i en skog omgiven av slingerväxter så etablerar det schablonmässiga utförandet en tydlig distans mellan betraktare och målad yta. Ornamentet är, så som Pauli tydligt beskrivit det, intimt förknippat med arkitektur samtidigt som det ofta tar sin formmässiga utgångspunkt i växter. Det har därmed kommit att stå för både det organiskt livliga som det arkitektoniskt strukturella. Även om det ornamentala måleriet med dess referenser till såväl medeltida kyrkomåleri (med konnotationer till den slutna trädgården) som allmogekultur kan fylla en nostalgisk och även nationalistisk funktion, så fyller naturen här knappast samma kontemplativa romantiska funktion som i det tidigare panoramalandskapet. Blickpositionen är dessutom förskjuten, där ornamentet är fast förankrat i det fysiska rummet, medan panoramalandskapet utgör en förlängning av rummet i en blick ut över det ideala landskapet. Man finner inga beskrivningar av betraktare som förlorar sig in i stämningsmättade ornament, så som panoramalandskapet ofta framställs vid tiden. Det visar sig även vara en återvändsgränd som möter sitt slut under 1930-talet i funktionalismens kölvatten – något som även innebär den vid sekelskiftet blomstrande yrkeskåren dekorationsmålares undergång.[30]

---

29 Tingshuset används inte längre för dess ursprungliga syfte utan som konferens- och festlokal vilket innebär att tingssalens möblering helt förändrats. När jag besökte rummet stod stolar och bord staplade lite här och där vilket motverkade någon eventuell riktning av rörelser och blickar i rummet.

30 För en diskussion kring dekorationsmålarnas öde se L. Qvarnström, "Vart tog alla dessa dekorationsmålare vägen?", i E. Karlsmo, J. Lindblad och H. Widmark (red.), *De kyrkliga kulturarven. Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*, Arcus Sacri nr. 1, Uppsala,

Naturen kunde dock under 1900-talets första decennier ges en något annan roll inom monumentalmåleriet än jag hittills diskuterat och en helt annorlunda gestaltning där ornamentet inte längre fyller någon funktion. Prins Eugens monumentalverk är bra exempel i sammanhanget.

"Ett schema fylls med natur" eller naturen träder ut i rummet?

Prins Eugen var en framgångsrik monumentalmålare. Han var främst landskapsmålare och utelämnade således aldrig naturen i sina monumentalmålningar utan lät den nästan alltid utgöra det centrala motivet, vilket gör honom relativt unik i sammanhanget. Genomgående i hans monumentala målningar återfinns olika lösningar på relationen mellan natur, rum och betraktare.

Konsthistorikern Ragnar Josephson har analyserat skisserna till prins Eugens fresk *Staden vid vattnet* i Stockholms Stadshus från 1923.[31] I analysen som har rubriken "Ett schema fylls med natur" menar Josephson att Eugen redan innan han påbörjar arbetet har grunden för ett schema i form av en uppdelning och organisering av bildytan. En serie av schematiska skisser följer och först när dessa fullbordats tar naturstudierna vid. Schemat fylls med natur mot bakgrund av ett stadslandskap vid vattnet.[32]

En analys av prins Eugens monumentala landskapsbilder tar dock lämpligen början i *Den ljusa natten* (1899) i Norra Latin på Norrmalm i Stockholm. I denna målning för han över sina tidigare naturstudier på Tyresö till det monumentala formatet. Han menade själv att med denna målning kunde "gossarna i skolan komma att få ett intryck av någon som älskar vår natur", och vidare att eleverna skulle få ta del av "ett stort svenskt landskap".[33] Det är tydligt att han sökte ett kontemplativt nationellt upp-

---

2014. En mycket underhållande och informationsrik berättelse om denna yrkeskår finner man i Yngve Lundströms självbiografi *Penselstråk*, Stockholm, Lantbruksförbundets Tidskriftsförlag, 1960.

31 Målningssviten som han började arbeta på 1916 dateras ofta som färdig 1922 men de olika målningarna i sviten är daterade på muren från 1918 till 1923.

32 Josephson, *Konstverkets födelse*, ss. 118–125.

33 Ur brev till Martha Johansen, citerat ur H.H. Brummer, *Prins Eugen. Minnet av ett*

byggande motiv utifrån en naturromantisk position. Några år senare följer han upp denna målning med en betydligt mer iögonfallande målning i samma skolas aula. I *Sommar* (1904) framträder relationen som tydligt separerad mellan betraktarens rum och landskapet (se Figur 9.9 och 9.10).

Sittandes i aulan blickar man ut via målningen mot ett landskap som mellan träden öppnar sig mot en sjö eller skärgård, även detta ett motiv baserat på prins Eugens landskapsstudier i Tyresö. Känslan av att blicka ut ur rummet förstärks inte minst av målningens karaktär av ett panorama med dess centrala placering och avlånga format i en bågformad absid. Samtidigt är det tydligt hur Eugen förankrar bildens komposition i rummet. Ovanför målningen finns fyra par kopplade pilastrar sammanbundna med lunetter och som inramar tre stora fönster. Målningens övergripande komposition med träden i förgrunden upprepar detta mönster som även korresponderar med arkaderna med pelare på ömse sidor om bänkarna. Det är som att arkitekturen får träda in i landskapet även om målningen inte underordnar sig arkitekturen i den mening som Georg Pauli propagerade för några år senare. Fortfarande utgör ytan en öppning ut, som ett panoramafönster, mot landskapet utanför. Träden i förgrunden blir till karmarna runt ett Albertianskt perspektivfönster. Målningen passar väl in i tidens naturromantik som en lugn, kontemplativ men samtidigt nationalromantisk utblick. Trots korrespondensen med den omgivande arkitekturen vistas man som betraktare inte i naturen utan blickar ut, bort mot denna delvis uppdiktade, ideala natur. Eleverna och i viss mån även lärarna som målningen var gjord för kunde här blicka bort från skolan och ut i landskapet. Byggnaden, institutionen, förankras i detta nationella landskap, ett landskap som eleverna vid sekelskiftet hade begränsade möjligheter att uppleva i verkligheten. Kring sekelskiftet och några decennier in på 1900-talet återkommer ständigt tanken på landskapsbilden som inte bara nationellt uppbygglig utan även som ett motmedel mot urbaniseringens negativa konsekvenser. Med moderniteten kom inte bara en känsla av att behöva vara med sin tid, hålla sig politiskt, socialt och tekniskt informerad utan även en känsla av förlust, ett nostalgiskt förhållningsätt till

landskap, Stockholm, Norstedts förlag, 1998, s. 119.



Figur 9.9: Prins Eugen, *Sommar*, 1904, väggmålning i Norra Latin, Stockholm (numera City Conference Centre). De tre fönstren är mörklagda och vanligtvis är målningen numera dold bakom en gardin. Även den belysning och projektionsduk som hänger ovanför målningen är senare tillägg i rummet. Foto: Ludwig Qvarnström.



Figur 9.10: Prins Eugen, *Sommar*, 1904, väggmålning i Norra Latin, Stockholm (numera City Conference Centre). Foto: Ludwig Qvarnström.

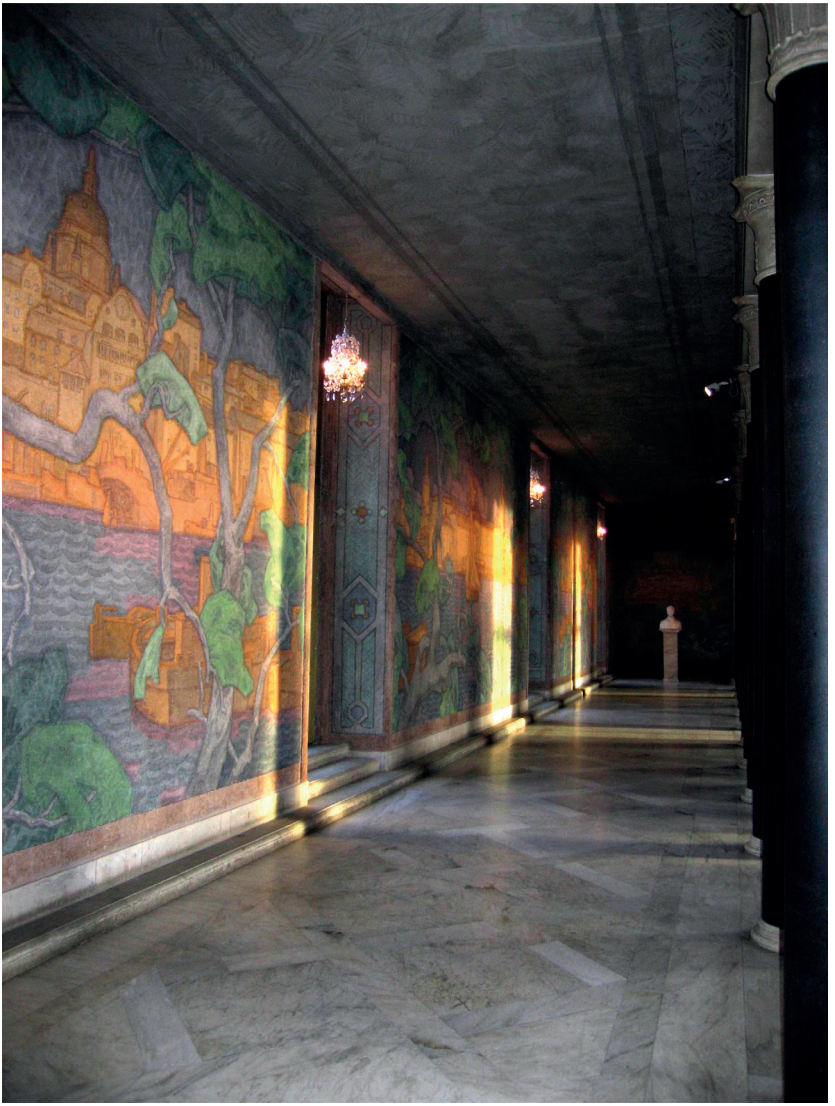


Figur 9.11: Prins Eugen, *Staden vid vattnet*, 1918–1923, al secco, Stockholms Stadshus. Foto: Ludwig Qvarnström.

tradition och natur.[34]

I målningarna i Stadshuset, *Staden vid vattnet* (1923), har vi inte längre att göra med ett egentligt naturlandskap även om naturen fortfarande har en viktig roll, dock inte längre som huvudmotiv (se Figur 9.11 och 9.12). Snarare är det staden eller möjligen vattnet som är det centrala i bildsviten. Det är ett stadslandskap, men med ett påtagligt inslag av växtlighet. Naturen har dock rört sig närmare betraktaren med grenar som skjuter in från alla håll i förgrunden. Det är som att titta ut genom ett grenverk, att betrakta den nästan monokroma anonyma staden vid vattnet ståendes omgiven av naturen. Här har vi inte längre att göra med ett renässansperspektiv. Huskropparna har reducerats ner till en gyllene kuliss mellan den blå himlen och det blå vattnet. Det är detta schema Ragnar Josephson talade

34 Hedström, s. 109, se även Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, översättning G. Sandin, 4:e upplagan, Lund, Arkiv förlag, 2001 [1982].



Figur 9.12: Prins Eugen, *Staden vid vattnet*, 1918–1923, al secco, Stockholms Stadshus. Foto: Ludwig Qvarnström.

om. Bortsett från grenarna som sträcker sig in i målningen i förgrunden framstår bildrummet nästan som det under medeltiden populära stratifierade rummet, ofta markerat med kontrasterande färger. Prinsens galleri utgör ett stort, ljust och luftigt rum med utsikt ut över vattnet söder om byggnaden. Muralmålningarna är placerade på den norra väggen bakom en kolonnad med parställda svarta kolonner. Det 45 meter långa rummet, eller korridoren bakom kolonnerna, har lägre tak än galleriet och är dunkelt belyst. Det dunkla ljuset och den ovanligt grova puts målningen är utförd på gör konturlinjerna suddiga.[35] Den grova putsen framhäver även den murala ytan, i linje med Georg Paulis tidigare resonemang, samtidigt som målningen tycks sjunka in i muren och skapar därmed ett ambivalent förhållande mellan målning och det omgivande rummet. Bland skisserna till *Staden vid vattnet* finns en där prins Eugen lagt in en ornamental bård i ovankant.[36] En bård som om den utförts hade inneburit ett gränsfält mellan målning och arkitektonisk inramning, en separering mellan målning och omgivande rum. Nu blev slutresultatet något helt annat. Kolonnerna, som omger betraktaren som närmar sig målningarna, blir till skogen vars grenar sträcker sig in i målningen några meter bakom, och byggnaden blir till natur. Blickpositionen är den omvända jämfört med *Sommar* där snarare byggnaden tycks sträcka sig in i målningen och träden i förgrunden blir till arkitektoniska element.

Prins Eugen hade från början tänkt sig att kalla målningarna för *Stockholms stränder* vilket ger en fingervisning om hans utgångspunkt att betrakta Gamla Stan och Söders höjder från den motstående strandkanten.[37] Om träden i förgrunden resonerade prins Eugen själv på följande vis:

> För att göra kompositionen rikare och ge en viss mystik åt staden satte jag träd i förgrunden, oavsett om sådana skulle finnas där i verkligheten. Jag mindes ju ännu med saknad då pilträd funnos lite varstädes längs stads-

35 På fotografier av målningarna ger det intrycket att målningarna alltid tycks vara ur fokus.

36 Prins Eugens Waldemarsudde, kat. nr. WE980. Skissen är reproducerad i C. G. Wistman (red.), *Prins Eugen. Målningar och skisser en beståndskatalog*, Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2010, s. 544.

37 I. Zachau, *Prins Eugen. Det öppna landskapets skildrare*, Lund, Signum, 1991, ss. 182–183.

> stränderna – på Helgeandsholmen, på Östermalm, på Söder och Kungsholmen, så som de ännu stå kvar vid Djurgårdsstränderna och låta husmassorna skymta fram mellan grenarna. Träden är således ett minne och ett uttryck för längtan efter att återfå dem, ehuru de främst kommit till av rent dekorativt behov.[38]

Även om Eugen i slutet av sitt resonemang här på klassiskt modernistiskt manér förpassar hela frågan om trädens funktion till ett formalistiskt problem, så finns här något av naturens kontemplativa funktion eller karaktär kvar. Naturen har dock krupit närmare, blivit intimare. Det är inte den ideala och förebyggliga naturen, utan den privata, mystiska och även nostalgiska naturen som finns kvar. Det kan leda tolkningarna i flera riktningar, särskilt som rummet kan besökas av en i hög grad heterogen grupp människor, allt från politiker och tjänstemän till utländska turister. Naturen har liksom i det samtida ornamentala måleriet rört sig ut mot bildens periferier och via kolonnerna ut ur bilden och förankrats i det omgivande rummet och förvandlat det. Naturen kvarstår dock som något av central betydelse, som något att identifiera sig med. Möjligen behövde man inte det ideala nationella landskapet längre, nu när naturen redan hunnit "invadera svenskarnas sinnen", naturen har internaliserats och blivit till en naturlig del av den svenska självuppfattningen.[39] I *Staden vid vattnet* står vi redan mitt i naturen och blickar in mot den anonyma moderna storstaden, samma stad som betraktaren vistas i. I Stadshuset blir avsändaren just denna stad vid vattnet, vilket gör att den annars i hög grad intima och privata upplevelsen av att stå i naturen vid vattnet förenas med föreställningen om Stockholm som Nordens Venedig. Stadshuset med dess arkad mot vattnet och enda torn framstår som en nordisk tegelversion av Dogepalatset i Venedig. Prins Eugens målning ansluter således tydligt till inte bara byggnaden utan även platsen, men det handlar inte längre om ett blickande ut över det ideala nationella svenska landskapet, utan i stället om en idealbild av Stockholm parad med en nostalgisk relation till pilträ-

38 Prins Eugen, "Käre redaktör Georg Pauli!", *flamman: tidskrift för modern konst,* 1920/1921, s. 7.

39 Christensson, s. 56.

den längs stränderna, den bortträngda men samtidigt för den nationella självbilden centrala naturen – modernitetens motsägelsefullhet.

Så, vart tog landskapet då vägen?

Utifrån mina exempel är det tydligt att det nationella panoramalandskapet snabbt spelade ut sin roll inom monumentalmåleriet i början av 1900-talet men att naturen fanns kvar liksom dess betydelse för vår nationella självbild, dock förpassat till periferin och ornamentet. Även om sekelskiftets panoramalandskap helt tappar sin roll så innebär det inte att det svenska landskapet som motiv försvinner ur vår visuella kultur. Ett relativt ouppmärksammat men för de flesta välkänt exempel på senare landskap av denna typ finner vi i Stockholms centralstation och centralhallens östra vägg. Där sitter en svit av åtta målningar från 1927 föreställande svenska landskap. Målningarna som utförts av dekorationsmålarna John Ericsson och Natan Johansson skildrar Sverige genom årstiderna från Åreskutan i vinterskrud till sommaren i Skåne, åtta turistmål som kunde nås med tåg från centralorten Stockholm.[40] Det är genomgående perifera eller lantliga platser och inga städer – platser som tack vare den under andra halvan av 1800-talet framväxande järnvägsnätet kommit att bli lättåtkomliga och uppskattade turistmål. Samtidigt som vi fortfarande har att göra med landskapet som representant för nationen och det svenska så har vi här att göra med turistens blick i en annan tappning än den naturromantiska blick vi mötte hos Richard Bergh. Nationalromantikens landskap var en del av det moderna Sverige, något att gå in i och bli del av, medan vi här har en distanserad blick, som Jeff Werner uttryckt det – "[d]e är miljöer som betraktas på håll, som från ett tågfönster, inte sammanhang att bli del av" –, samtidigt som "[d]etta är den natur, den kultur, de årstider och det folk som är Sverige".[41] Werners motsägelsefulla hållning till dessa bilder illus-

40 Jeff Werner har tidigare skrivit om dessa målningar i *Blond och blåögd: vithet, svenskhet och visuell kultur*, *Skiascope* nr 6, Göteborg, 2014 ss. 120–124. Målningarna har tidigare diskuterats i en C-uppsats av Birgitta Jansson, *Stockholms Centralstations åtta monumentalmålningar över svenska landskap av John Ericsson och Natan Johansson*, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet 1993.

41 Werner, *Blond och blåögd*, s. 124.

trerar tydligt en förskjutning i behov, där vi på 1920-talet redan trätt in i och blivit del av nationalromantikens landskap, och således inte längre hade ett behov av att offentligt manifestera dess bilder med nationalromantikens nationalistiska brösttoner. Naturens förändrade roll inom monumentalmåleriet handlar således inte bara om stil, där målningens relation till muren förskjuts så att perspektiviska utblickar inte längre ryms, utan lika mycket om en förändring av dess relation till nationalismen och därmed en förskjutning i blickpositionen.

Det svenska landskapet som motiv och illustration lever vidare och särskilt om vi lyfter blicken från monumentalmåleriet som genre och konstens begränsande synfält. Inte minst återkommer dessa bilder i skolmiljö, ibland i form av reproduktioner av dessa tidigare nationalromantiska bilder, i planschverk och skolböcker, även om de tidiga skolböckerna hade mycket få landskapsbilder som illustrationer.[42] I dessa tidiga läseböcker hade däremot beskrivningarna av den vilda naturens skönhet en viktig roll. Kring sekelskiftet 1900 kom naturen att knytas till en demokratisk nationalism till skillnad från historien som snarare kom att representera en föråldrad patriotism.[43] Det demokratiska landskapet kom att bli en ytterst framgångsrik föreställning i Sverige ända in på 2000-talet. Skolplanscher producerades långt in på 1900-talet och användes flitigt i skolundervisningen.[44] Bland de mest populära motiven finner vi bilder av årstiderna och årets månader som alla utgör landskapsvyer.[45] Landskap som nästan genomgående är brukade och befolkade av huvudsakligen blonda friska

42 *Läsebok för folkskolan* som användes under andra halvan av 1800-talet innehåller en hel del om det svenska landskapet, men endast ett fåtal landskapsillustrationer. Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1906–1907) som fick stor spridning i början av 1900-talet illustrerades med fotografier även om den ursprungligen var tänkt att illustreras av etablerade konstnärer. För en introduktion kring skolplanscher se L. Johannesson (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, Linköping, Tema Kommunikation, Linköpings universitet, 1996. Jag tackar Joacim Sprung för denna referens och rådet att lyfta blicken från monumentalmåleriet som genre.

43 Christensson, ss. 55–56.

44 Så sent som 1943 gjorde konstnären Nils Asplund nya förlagor till "Våren" och "Hösten" till skolans årstidsplanscher. I.-L. Lindberg, "Årstidsbilden och barndomslandet", i L. Johannesson (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, s. 52.

45 J. Wahlstedt, *Djur och natur på skolplanscher*, Stockholm, Prisma, 2008, ss. 65–79.

människor, tydligt signalerande inte bara den ideala svenska naturen utan även den ideale svensken. I bilderna finns ett tydligt drag av nostalgi inför det gamla jordbrukssamhället, men inte samma stämningsmättade mystik inför naturen som återfinns i sekelskiftets panoramalandskap. Som åskådningsmaterial har skolplanschen även haft en särskilt stor och långlivad spridning eftersom den inte varit knutet till en specifik lärobok utan kunnat användas i flera olika sammanhang och i relation till olika läroböcker. På så vis förs landskapet in även i efterkrigstidens skolbyggnader som saknar panoramalandskapen i aulorna. Detta bildmaterial jämte bl.a. vykort kom att upprätthålla och bekräfta den svenska självbildens intima relation till naturen. Mot 1800-talets slut sker även genombrottet för turismen och friluftslivet i Sverige, som i hög grad kom att gå till samma naturområden som beskrivs i dessa skolböcker och reproduceras på vykort. Föreställningen om det svenska demokratiska nationallandskapet är således knutet såväl till den naturromantik som sekelskiftets konstnärer utgick från som till den gryende turismen och friluftslivet.[46] Här öppnar sig en bildflora av enorma mått som jag endast antydningsvis kan peka på – det var dit landskapet tog vägen.

Referenser

Ahlstrand, J. T., "Kubistisk ingress? Georg Paulis väggmålningar i Jönköpings läroverk", i *H.H. Brummer m.fl. (red.), Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Stockholm, Carlssons, 1997.

Bergh, R., "Svenskt konstnärskynne", *Ord & Bild*, årg. 9, 1900, ss. 129–141.

Bergh, R. och E. Key, "Den nationella konsten", *Svea folkkalender,* 1902, ss. 9–37.

Berman, M., *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, översättning Gunnar Sandin, 4:e upplagan, Lund, Arkiv förlag, 2001 [1982].

Brummer, H. H., *Prins Eugen. Minnet av ett landskap*, Stockholm, Norstedts förlag, 1998.

Brunius, A., "Östermalms nya läroverk", *Svenska Dagbladet*, 23 augusti 1910.

Brunius, A., "En svensk skola", *Kunst og Kultur*, 1911, ss. 181–189.

Christensson, J., *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande,* Lund, Historiska media, 2002.

46 S. Sörlin, "Upptäckten av friluftslandskapet" i K. Sandell och S. Sörlin (red.), *Friluftshistoria. Från "härdande friluftlif" till ekoturism och miljöpedagogik*, Stockholm, Carlssons, 2008.

Prins Eugen, "Käre redaktör Georg Pauli!", *flamman: tidskrift för modern konst,* 1920/1921, ss. 5–8.

Hedström, P., *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga gestaltningar i svenska skolor 1870–1940*, diss., Eidos nr. 13, Stockholm, 2004.

Jansson, B., *Stockholms Centralstations åtta monumentalmålningar över svenska landskap av John Ericsson och Natan Johansson*, C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, 1993.

Johannesson, L., *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia*, diss., Stockholm, Carlssons förlag, 1997 [1978].

Johannesson, L. (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, Linköping, Tema Kommunikation, Linköpings universitet, 1996.

Johannisson, K., "Sjukdom som institution. Kultursjukdomar kring sekelskiftet 1900", i G. Broberg, G. Eriksson och K. Johannisson (red.), *Kunskapens trädgårdar. Om institutioner och institutionaliseringar i vetenskapen och livet*, Stockholm, Atlantis, 1988.

Josephson, R., *Konstverkets födelse*, 4:e upplagan, Stockholm, Natur och kultur, 1955 [1940].

Kemp, W., "The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception", i M.A. Cheehtman, M.A. Holly och K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives,* Cambridge, Cambridge University Press, 1998, ss. 180–196.

Kyrassier, "Paulis målning i Östermalms läroverk", *Svenska Dagbladet,* 20 juli 1910.

Lagerlöf, S., *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1906–1907.

Laurin, C.G., *Sverige genom konstnärsögon*, Stockholm, Norstedts förlag, 1911.

Lilja, G., *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, diss., Malmö, Allhem, 1955.

Lindberg, I.-L., "Årstidsbilden och barndomslandet", i Johannesson, L. (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, Linköping, Tema Kommunikation, Linköpings universitet, 1996, ss. 52–56.

Lundström, Y., *Penselstråk*, Stockholm, Lantbruksförbundets Tidskriftsförlag, 1960.

Nelson, R.S., "Appropriation", i R.S. Nelson och R. Shiff (red.), *Critical Terms for Art History,* 2:a reviderade utgåvan, Chicago och London, The University of Chicago Press, 2003, ss. *160–173.*

Olvång, B., "Kubistisk ingress. Georg Paulis Jönköpingsfresk", i *R. Josephson (red.), Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund*, Stockholm, Natur och Kultur, 1965, ss. 89–108.

Pauli, G., "Om dekorativt måleri", *Arkitektur*, nr. 4, 1909, ss. 51–56.

Pauli, G., "'Monumental' konst", *Svenska Dagbladet*, 19 januari 1911.

Pauli, G., *Väggmåleri*, Stockholm, Bonnier, 1920.

Qvarnström, L., *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri. Historia, reception, historiografi*, diss., Uppsala, 2010.

Qvarnström, L., "Vart tog alla dessa dekorationsmålare vägen?", i E. Karlsmo, J. Lindblad och H. Widmark (red.), *De kyrkliga kulturarven. Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*, Arcus Sacri nr. 1, Uppsala, 2014.

Steorn, P., *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, diss., Stockholm, Norstedts akademiska förlag, 2006.

Sörlin, S., "Upptäckten av friluftslandskapet" i K. Sandell och S. Sörlin (red.), *Friluftshistoria. Från "härdande friluftlif" till ekoturism och miljöpedagogik*, Stockholm, Carlssons, 2008.

Werner, J., *Blond och blåögd: vithet, svenskhet och visuell kultur*, *Skiascope* nr 6, Göteborg 2014.

Wistman, C.G. (red.), *Prins Eugen. Målningar och skisser en beståndskatalog*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 2010.

Wahlstedt, J., *Djur och natur på skolplanscher*, Stockholm, Prisma, 2008.

Wängdahl, L., "En natur för män att grubbla i"*, Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*, diss., Gothenburg Studies in Art and Architecture 6, Göteborg, 2000.

Zachau, I., *Prins Eugen. Det öppna landskapets skildrare*, Lund, Signum, 1991.

10. "handlingar *genom* platser"

Konst och natur i en diskussion rörande två verk ur Monika Goras oeuvre

Måns Holst-Ekström

> Omdömen och åsikter på konstens område är tveksamt mummel i mental dy. Endast skenet är fruktbart; det är portar till ursprungligheten. Varje konstnär har en sådan hägring att tacka för sin existens. Soliditetens tyngande illusioner, tingens icke-existens är vad konstnären använder som 'material'.
>
> Robert Smithson[1]

Vi kan betrakta något som natur och kalla det för natur.[2] Detta betraktande kan då ses som ett avskiljande där människan – och hennes kultur – skiljs från naturen, men att någon egentlig väsensskillnad mellan oss och naturen föreligger är svårt att påvisa. Människan med allt vad hon gör befinner sig snarare i ett kontinuerligt sammanhang med naturen eller som Maurice Merleau-Ponty uttryckte det i en föreläsning om naturen som idé: "[…] vi måste på något sätt erkänna det ursprungliga varande som ännu inte är varken subjekt-varandet eller objekt-varandet, och som i alla avseenden gäckar reflektionen: mellan detta ursprungliga och oss finns ingen

1 R. Smithson, "Händelser under en spegelresa i Yucatan", i S-O. Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Kairos 10), Stockholm, Raster, 2005, s. 155.

2 Titelns citat kommer från M. Kwon, "En plats efter en annan", i S-O. Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Kairos 10), Stockholm, Raster, 2005, s. 213.

avledning och ingen brytning […]".[3] Vi är naturen och kan därför inte enkelt avskilja oss från den på det sätt som konsten och andra aktiviteter ofta får oss att tro att vi kan. Vi är i ett kontinuum i vilket våra egenskapade förlängningar – trädgårdar, sjukhus och smarta telefoner till exempel – inte är skilda från naturen. Hur vi ingår i detta kontinuum får effekter på helheten. Ett exempel på detta är den svenska konstnären och landskapsarkitekten Monika Goras verk. De rymmer möjligheter till diskussioner kring hur vi betraktar platser, landskap, konst *och* natur. "Goras oro för skörheten hos livet på denna planet är densamma som den som uttrycks av hängivna naturapostlar men hennes svar är inte det att tro på en jordens sanning, m.a.o. håll fingrarna borta, men att tro på en idéernas sanning: i en praktik".[4] Orden kommer från landskapsarkitekten Lisa Diedrich och återfinns i monografin *Light Volumes – Art and Landscape by Monika Gora*, en återkommande källa i denna studie. Denna konstnärliga praktik är en högst mänsklig verksamhet. Praktiken görs genom kroppen, och kroppen är natur, vi finns inte utanför den.

Landskapsarkitekten är den yrkesgrupp inom området konst och arkitektur som i sin dagliga verksamhet möter och använder sig av olika slag av det vi vanligen kallar natur: växter, geologiska formationer, djur och klimat. Landskapsarkitekten lär sig, i bästa fall, genom skolning och praktik att förhålla sig till naturen, eller egentligen som en del av naturen. Det finns också en stark tradition inom disciplinen som handlar om att söka det naturliga, och en förgivettagen sanning i naturen. Den kan spåras tillbaka till 1700-talets naturromantik och dess parkideal. Ideal som markant bröt mot renässansens och barockens variationer på strängt geometriska former, former vilka skulle uttrycka explicita idéer, föreställningar och mytologiska narrativ. När "naturen" upphöjs till ett romantiskt motiv innebär det samtidigt att vi försöker göra den till något att betrakta, lite på håll, kanske genom en målning, i grunden ett försök till distanserande. Med romantikens upphöjande av den naturliga naturen kan man säga att den tidigare idégestaltningen i landskapet också försköts till en implicit nivå. Jag tänker

3 M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952–1960*, Paris, Les Éditions Gallimard 1968, s. 60. (Min övers.).

4 L. Diedrich, "Fearless Lightness", i L. Diedrich (red.), *Light Volumes – Art and Landscape by Monika Gora*, Basel, Birkhäuser GmbH Basel, 2012, s. 14. (Min övers.).

till exempel på Capability Browns många storslagna parklandskap i 1700-talets England, där det högsta målet var just det naturliga. Diedrich pekar i citatet ovan på något väsentligt i Monika Goras praktik, en uttalat idéburen landskapspraktik, en praktik som arbetar med idégestaltningar och som dessutom ofta tar aktivt avstånd från det föregivet naturliga för att i stället kommunicera ett ifrågasättande av detsamma, en kritik.

Sedd i ett internationellt perspektiv är Gora en av flera landskapsarkitekter som drivs av ifrågasättande och problematiserande. Det som ifrågasätts är inte bara den egna disciplinens praktiker utan också föreställningar om "natur" och naturligt. En som pekat på denna strömning är kritikern och författaren Tim Richardson. I sin bok *Avant Gardeners* skriver han om femtio samtida landskapsarkitekter runtom i världen, varav Gora är en.[5] "En så starkt konceptualistisk inställning markerar ett signifikant avsteg från modernismens funktionalistiska imperativ, från den dekorativa eller romantiska traditionen från 1800- och 1900-talen, och från den uttryckligt naturinriktade ståndpunkt som har växt fram under de senaste åren (främst synlig i den skola som kallas New Perennials Movement)".[6] Att, som många av de Richardson nämner, ta avstånd från det föregivet naturliga innebär samtidigt inte ett avståndstagande från ekologi och naturvärden, snarare en vilja till fördjupning samtidigt som dessa arbeten får en konstnärlig verkshöjd. Ett exempel på det är Patricia Johansons *Endangered Garden* vid en strand i San Franciscos utkanter, där en skulptural form som anknyter till utseendet hos en i området utrotningshotad snok förbinds med en vilja att ge möjligheter för fjärilar att återvända till platsen.[7]

Min avsikt i denna artikel är att med hjälp av två exempel ur Monika Goras oeuvre, *2 Piers – Skatten finns där de två möts* (2005) och *The Glass Bubble* (2006), visa hur vi kan förstå verken i sina lokala kontexter, och

5 T. Richardson, *Avant Gardeners – 50 Visionaries of the Contemporary Landscape*, London, Thames & Hudson, 2008, s. 9.

6 D. Pearson, "Splendour in the Grass", *The Telegraph*, 24 september 2005, http://www.telegraph.co.uk/gardening/3336260/Splendour-in-the-grass.html, (hämtad 18 augusti 2015) eller G. Ledbetter, "The New Perennial Movement: Transient Trend or Adaptable Style", *glda.ie*, 24 maj 2015, http://glda.ie/the-new-perennial-movement-transient-trend-or-adaptable-style/, (hämtad 19 augusti 2015).

7 Richardson, *Avant Gardeners*, s. 155.

hur vi kan relatera dem till varandra. Jag vill också i någon mån sätta in dem i en historisk kontext och då främst rörelser inom *Land Art*, som influerat både konst och landskapsarkitektur. Allt detta ska ses mot bakgrund av skönjbara hållningar till naturen, i naturen. Jag kommer att se närmare på interagerande fenomen och begrepp som natur, konst, plats, glesbygd och stad. Jag menar att de är användbara för att nå en fördjupad förståelse för Goras verk. Viktiga teoretiska inspirationer för studiens diskussioner är Miwon Kwons *En plats efter en annan* och Rosalind Krauss *Skulptur i det utvidgade fältet*. Att en fenomenologisk inspiration – både teoretiskt och metodiskt – också finns med i studien torde framgå av inledningens hänvisning till Merleau-Ponty. Monika Gora närmar sig naturen genom konstnärlig gestaltning för att genom konsten säga något om hur vi är del av naturen, och för att säga något om relationer: de mellan människa och natur, människa och människa, i naturen, om något sådant låter sig sägas.

Landskapliga verk är i hög grad knutna till diskussioner om platsbegrepp och frågor som: Vad konstituerar en plats? Hur relaterar en plats till sina omgivningar? Vad är en icke-plats? Vad händer med platsspecificiteten när den möter samtidens medierade upplevelsemöjligheter? För att kunna resonera kring detta relaterar jag till Miwon Kwon där hon bl.a. skriver att "[…] den primära plats som nutida platsspecifika manifestationer inriktar sig på är i det långa loppet inte nödvändigtvis bunden till eller bestämd av dessa tillfälligheter". Tillfälligheterna är de "[…] lokala och institutionella omständigheterna". Och om denna nya plats säger Kwon på samma ställe att "[…] platsen numera är strukturerad (inter)textuellt snarare än rumsligt, och att dess modell inte är kartan utan färdbeskrivningen, det vill säga en fragmentarisk följd av händelser och handlingar *genom* platser".[8] Kwons beskrivning har bara blivit mer och mer passande när den betraktas ur ett digitalt perspektiv.

För att finna något som på motsvarande sätt kan förankras i diskussioner kring verkens skulpturala aspekter använder jag framför allt Rosalind Krauss *Skulptur i det utvidgade fältet*. Föga överraskande nämner Kwon också Krauss äldre text. Krauss skriver angående postmoderniteten på ett

8 Kwon, "En plats efter en annan", ss. 212–213.

ställe att "[…] i det postmoderna tillståndet definieras inte praktik i relation till ett givet medium (skulptur), utan snarare i relation till en logisk operation utförd på en uppsättning kulturella termer, där vilket medium som helst – foto, böcker, linjer på en vägg, speglar eller skulpturen själv – mycket väl kan användas". Och fortsätter strax därefter med att konstatera om skulpturen – i postmodern praktik – att: "Rummet organiseras […] utifrån ett universum av termer som antas vara i opposition inom en kulturell situation".[9] Skulptur handlar hos Krauss om hur konstnären använder och organiserar skulpturen och rummet utifrån termer och begrepp. Möjligen kan man invända mot idén om en "logisk relation". Mycket av konstens processer har något logiskt över sig men även för konst i det postmoderna tillståndet finns öppningar mot det som brister i logik, öppningar mot något oförklarligt, ologiskt. Skulle det kunna vara denna öppning mot det oberörbara, mot det för postmodernismen otillgängliga, som kritikern Dan Jönsson skriver om i sin bok *Estetisk rensning*, "[…] en idé om *helighet* som på ett filosofiskt plan har rensats ut ur dagens konstbegrepp, men som på en existentiell nivå är central i hela den västerländska konsthistorien och därför tränger till ytan så fort det blir konflikt".[10] Jönssons fråga berör också ämnet för föreliggande artikel då naturen för den moderna sekulariserade människan ofta får representera detta heliga. Frågorna är för stora för att besvaras här men de är bestickande.

Sedan sent 1980-tal har jag på olika sätt arbetat med och studerat både de landskapliga och de konstnärliga fältens historia och följt deras utveckling in i vår tid. Under den tiden har jag vid ett flertal tillfällen skrivit om Monika Goras verksamhet, både om hennes egna arbeten och samarbetena med konstnärskollegan Gunilla Bandolin, vars verk för övrigt ofta gränsar till det landskapliga.[11] Det har handlat både om tillfälliga verk och permanenta sådana. Här fokuserar jag dock, främst av utrymmesskäl, på Goras enskilda verk. Monika Goras verksamhet grenslar landskapsarkitek-

9 R. Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet", i S-O. Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Kairos 10), Stockholm, Raster, 2005, s. 171.

10 D. Jönsson, *Estetisk rensning. Bildstrider i 2000-talets Sverige*, Stockholm, 10-tal Bok, 2012, s. 51.

11 Se t.ex. M. Holst-Ekström (ed.), *Gora-Bandolin Samarbeten 1992–1998 och nya aktiviteter*, Lund, Skissernas museum 2007.



Figur 10.1: Ana Mendieta, *Silueta*, 1975.

turen – ofta inkluderande arkitekturen – och den fria konsten. Hon relaterar, nästan genomgående, till båda. Positionen är – trots rykten om annat – relativt ovanlig. Jag menar att det i denna artikel inte är fruktbart att försöka grena upp och sortera vad som är vad i Goras praktik. I de verk som diskuteras finns både landskapsarkitekturen och den fria konsten närvarande både i hur verken skissas och sedan exekveras. Jag väljer i stället



Figur 10.2: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Spiral Jetty From atop Rozel Point. Foto: Soren Harward, 2005 (wikimedia commons).

att betrakta de aktuella verken som hybridiska. Trots det kommer jag att på några ställen peka på skillnaderna mellan disciplinerna så som de manifesteras i verken, mest för att försöka få syn på just det hybridiska. Liksom människan finns i ett kontinuum med naturen finns de studerade verken i ett kontinuum mellan konst och landskapsarkitektur.

Vad gäller detta kontinuum finns det några tidigare och centrala konstnärliga arbeten från 1960- och 1970-talen som tydligt överskrider gränserna mellan disciplinerna och som kommer att influera båda. Jag tänker på *Land Art* och konstnärer som Robert Smithson (1938–1973) – som också tas upp i Krauss artikel[12] – och Richard Long (f. 1945), men också på en konstnär som Ana Mendieta (1948–1985) som använde skulptur, foto och performance för att på banbrytande sätt arbeta i och med landskapet, som i *Silueta Series* (1973–1980) (Figur 10.1).

Long arbetade kring 1970 bl.a. med att skapa linjer i landskap genom att gå fram dem, spikraka stigar som spelade mot perspektiviska konventioner, som i *Walking a Line in Peru* (1972). Smithson skapade storslagna interventioner i landskap, mest känd är *Spiral Jetty* (1970) (Figur 10.2), men också han arbetade med spår i landskapet.

Smithson skrev mycket och i *Händelser under en spegelresa i Yucatan* får

12 Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet", s. 169.



Figur 10.3: Monika Gora, *2 Piers – Skatten finns där de två möts*, 2005. Foto: Monika Gora, © GORA art&landscape.



Figur 10.4: Monika Gora, *2 Piers – Skatten finns där de två möts*, 2005. Foto: Håkan Nordström, © GORA art&landscape.

vi följa en reseberättelse som med ord omfamnar landskapet och dess topografier, dess historia, på en speciell plats, ett område. Han skriver här om tid, rörelse och landskapets rum att "[e]ftersom bilen hela tiden befann sig på en övergiven horisont, skulle man kunna säga att den var fängslad vid en linje, en linje som ingalunda är lineär. Avståndet tycktes försvåra all rörelse framåt och tvingade på så sätt bilen att stå stilla ett oräkneligt antal gånger. […] En horisont är något mer än bara horisont; den är slutenhet i öppenhet, den är en förtrollad region där neråt är uppåt. Rummet kan man nalkas men tiden är långt borta".[13]

Långt innan det att jag första gången skulle besöka platsen för *2 Piers – Skatten finns där de två möts* (Figur 10.3 och 10.4) hade jag blivit upptagen av tankar kring ortsnamnet Sidensjö. Dessutom ligger verket vid Drömmesjön. Hur skulle det se ut om alla ställen hade sådana namn, sagonamn, overkliga, eteriska namn? Namn som associerar till renodlat sinnliga förnimmelser, beröring, behagliga, på samma gång både tydliga och svävande, abstrakta och konkreta. Sidensjö ligger i inlandet innanför Höga kusten, ett namn som får en att blicka uppåt. I Marcel Prousts romansvit *På spaning efter den tid som flytt* utgör namn på fiktiva personer och orter ett viktigt inslag, han kommenterar detta i den postumt utgivna *Contre Sainte-Beuve*. "Vart ädelt namn innehåller i det rum som får färg av sina stavelser ett slott där efter en besvärlig väg ankomsten mildras av en glad afton".[14] Citatet kommer att handla både om namnet på ett slott, som är en plats, och detsamma som ett familjenamn. Sidensjö är inget slott men väl en plats, detta måste vara en vacker plats. Hur har Monika Gora närmat sig den?

Det är den 18 oktober 2015, en söndag, en strålande och lite kylig höstdag med sen prakt. Vägen till Sidensjö slingrar sig genom ett mjukt kuperat landskap med ganska stora höjdskillnader i utsträckningen men inget dramatiskt. Det riktigt dramatiska finns ute vid Höga kusten. Här inne hittar man blandskog och öppna partier, små sjöar och omväxlande horisonter att ta sikte på. Vi följer en kurva. Framför oss ligger plötsligt vad till exempel författaren Märta Starnberg skulle kallat "en fager plats". Hon

13 Smithson, "Händelser under en spegelresa i Yucatan", s. 139.

14 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve/Noms de personne*, https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve/Noms_de_personne, (hämtad 24 oktober 2016).

använde uttrycket i *Vad furan förtäljde* från 1898 för att beskriva ett kuperat skogslandskap.[15] Framför oss brer också ett fagert landskap ut sig. Bakom oss, när vi stigit ur bilen, ligger en ganska banal parkeringsplats, några lika banala boningshus, lador och bakom det en skogsbacke. I landskapet framför oss finns en äng som sluttar ner mot Drömmesjön. På andra sidan sjön stiger landskapet igen. Det är tidig eftermiddag och solen glittrar i vattnet. Vi blickar söderut. Det är lätt att förstå valet av plats för *2 Piers – Skatten finns där de två möts*.

Verket består av två bryggor placerade i sluttningen. De sträcker sig mot sjön men når inte den. De är placerade vågrätt vilket innebär att när man går ut på någon av dem ger det, trots horisontaliteten, en känsla av att den stiger. Bryggorna är 1,5 meter breda och 20 respektive 30 meter långa. Två personer kan bekvämt gå sida vid sida på de kraftiga plankorna av sibirisk lärk. De vilar på stålpelare och har vertikala smäckra stålräcken med omväxlande tunna och lite tjockare upprättstående ribbor, krönta av ett liggande och kontinuerligt stålöverstycke. De påminner om balkongräcken och lutar något utåt. Lutningen öppnar rummet och skapar en spänning och dynamik. Man kan gå ända ut och möter då bryggornas slutpunkter. Där sluts räckets linje i en mjuk kurva. Det är som att stå i stäven av en båt, eller i en talarstol. Man lägger gärna händerna på räcket liksom för att hålla i sig när man nått denna punkt. Bryggorna är placerade i en skarp vinkel mot varandra så att de gradvis tycks röra sig närmare varandra. Men de når inte varandra och de är olika höga.

2 Piers – Skatten finns där de två möts anspelar på något sagolikt och i realiteten onåbart. Samtidigt är det ett verk byggt av solida och beständiga material. Det har en enkel struktur där allt ligger i dagen. Ändå skapar det en komplex upplevelse som rör sig på flera nivåer. En är utsikten, detta är en utsiktsplats i naturen. Utsikten är redan innan i konventionell mening naturskön med sitt mjuka skogs- och odlingslandskap, med sjön och den vidsträckta horisonten. Bryggorna hjälper till att förstärka denna upple-

15 M. Starnberg, *Vad furan förtäljde*, Bonniers 1898 – se https://books.google.se/books?id=6k-ZBwAAQBAJ&pg=PT3&lpg=PT3&dq=%22en+fager+plats%22&source=bl&ots=tgJG2pPlht&sig=0z1bSNOL5sXoJltg9WZpS3jyxDQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjbupLv99XRAhVjM50KHdh-CqUQ6AEIIzAB#v=onepage&q=%22en%20fager%20plats%22&f=false, (hämtad 22 januari 2017).

velse, som vid en belvedär, ett byggnadsverk som ska peka ut och förstärka platsen för en utsikt. Belvedären är starkt kopplat till romantikens sökande efter det sublima i landskapet, utsikter och själsliga insikter. Samtidigt är de som trampoliner för ett språng utåt. Gora skriver själv i *Light Volumes* om hur hon under arbetets gång kom till insikt om hur bryggorna blev till trampoliner "[…] ut i luften ovanför landskapet och in i landskapet".[16] Men här händer samtidigt något annat, bryggorna antyder ett möte. Det handlar inte längre enbart om det ensamma betraktandet av landskapet utan också om något annat, något socialt. Bryggorna närmar sig varandra, inte bara landskapet. De är med och etablerar en plats, en offentlig plats där ingen sådan har funnits förut. Samtidigt, i den form de har, är mötet oavslutat. De är ett möte i tanken, eller kanske ett möte som aldrig fullbordas, som aldrig konsumeras, som i medeltidens *amour impossible*.

Verket är som vi ser och som Gora själv också poängterar öppet för en mängd tolkningar. Handlar det om platsen för skatten där bryggorna hypotetiskt möts, eller om att platsen där de står är skatten, eller själva mötet mellan människor på platsen.[17] Verket imiterar arkitektoniska former och tar en plats, en utsikt, i anspråk. Det finns ett slags scenografi inbyggd i *2 Piers – Skatten finns där de två möts*. Kanske är det som Smithson skriver så att "[n]är den medvetne konstnären upptäcker 'naturen' överallt börjar han [eller hon] upptäcka falskheten i det som tycks vara ett buskage, i det som gäller för verkligt och till slut är han [eller hon] skeptisk till alla begrepp som existens, föremål, verklighet etc. Konsten uppstår ur det oförklarliga. I motsats till vad som påstås vara natur känner konsten dragning till skenbilder och masker, diskrepanser får den att frodas".[18] Jag tror att i fallet *2 Piers* är det just diskrepansen mellan den ovedersägligt fagra, "naturliga", platsen och de mångtydiga associationerna, som fartyget, det urbana balkongräcket (som för övrigt, med en blinkning till Goras hemstad Malmö, fått sin form från räckena i Eric Sigfrid Perssons Friluftsstaden från 1940-talet), och sagan. Stället är flitigt besökt av turister, vilket vi

16 Diedrich, *Light Volumes*, s. 163.

17 Diedrich, *Light Volumes*, s. 163.

18 Smithson, "Händelser under en spegelresa i Yucatan", s. 155.

kunde se vid vårt besök, och efter ett visst initialt motstånd från lokalbefolkningen har verket också blivit en samlingsplats för lokalbefolkningen vid bröllop, midsommar och liknande. Goras *2 piers* och platsen för verket är med Kwons ord "strukturerad (inter)textuellt", om än situerad på en specifik plats.

Några rader – innan vi går vidare – om ekonomin för detta offentliga konstverk, som finns mitt ute i glesbygden: exkursen är nödvändig för att man till fullo ska förstå verket. Det är inte vanligt att man hittar offentliga konstverk där, de har sin huvudsakliga bakgrund i urbana miljöer, inte minst i modern tid, från 1900-talet och framåt. Verk som Mendietas och Longs tillhör undantagen. *Land Art* kan ses som en kritik av den urbana konsten, där en del konstnärer på 1960-talet vände sig emot gallerier och museer som institutioner. Konsten återfinns, liksom de flesta andra mänskliga aktiviteter, där pengarna är. Vilken är då ekonomin, i krasst ekonomiska termer, bakom Goras verk i Sidensjö? *2 piers* är i sin helhet finansierat av *Stiftelsen Sigrid, Johan och Jonas Nätterlunds minnesfond*. Jonas Nätterlund (1924–1995) var ende och ogift son till Sigrid och Johan, och den som skapade fonden med egenförvärvade och ärvda pengar. Han kom från ett enkelt jordbruk i Sidensjö församling och levde sparsamt. Han arbetade hela sitt liv som typograf i Stockholm och besökte bara sällan hembygden men när han gick bort efterlämnade han en aktieportfölj värd 24 miljoner kronor. Avkastningen från den ska "användas av Nätra-Sidensjö kommun till inköp av konst och skulpturer för utsmyckning av offentliga lokaler och platser". Medlen får bara användas på plats. Stiftelsen köper in och beställer konst både av mer lokala konstnärer och folk utifrån, som Monika Gora. *2 Piers* och alla de andra verken hade annars aldrig funnits, inte i Nätra-Sidensjö.[19] Känslan är hisnande.

The Glass Bubble i Malmö, i Västra hamnen (Figur 10.5 och 10.6), förenar arkitektur, landskap och skulptur och paradis i ett mångskiktat verk. Det är ett verk till vilket vägarna och färdsätten är många, det finns också i många böcker och tusenfaldigas på Internet med en betydligt större intensitet än *2 Piers*. Detta är i hög grad en plats präglad inte av "kartan utan färdbeskrivningen". Till skillnad från *2 Piers* är det inte projekterat som ett

19 http://www.natterlundsminnesfond.se/, (hämtad 22 januari 2017).



Figur 10.5: Monika Gora, *The Glass Bubble*, 2006. Foto: Åke Eson Lindman, © GORA art&landscape.



Figur 10.6: Monika Gora, *The Glass Bubble*, 2006. Foto: Werner Nystrand, © GORA art&landscape.

konstverk utan som en landskaplig gestaltning av en gårdsmiljö. Även här spelade goda finansieringsförhållanden och stor frihet för Gora att gestalta miljön en viktig roll.[20] Gården omgärdas på tre sidor av en byggnad som hyser ett seniorboende. På den återstående öppna sidan möter Västra hamnen Öresund. *The Glass Bubble* möter de utmaningar som en extrem plats kan föra med sig – på mark som återvunnits från havet, i en framväxande urban miljö, utsatt för salta vindar, kalla vintrar och heta somrar – genom att bli ett membran för korsande biotoper. Den både öppnar och sluter den redan existerande gården. Den för in en rundad form bland en mängd vinkelformer. Marken är belagd med ett särskilt skiffer, Otta Högseter, som innehåller mycket järn. De låga murarna kring blomsterbäddarna är byggda med samma skiffer. Det skiftar i färg från svartgrönt till rostrött. Utomhus är blomsterbäddarna planterade med låga växter som är typiska för naturen längre norrut i Sverige, t.ex. lingon. Här

20 Diedrich, *Light Volumes*, ss. 18–28 och 172.

finns också tallar. Inne i Bubblan, som den också kallas, blommar, när det är säsong, citrusträd och andra medelhavsväxter. Den har en form som påminner om en stor val. Den är byggd med kristallklart plant glas som – genom att det innehåller ett minimum av järn – blir praktiskt taget färglöst, och släpper igenom maximalt med ljus till insidans trädgård. Glaset är som spänt över ett smäckert skelett av järnbågar. Gården är tillgänglig för de som bor i huset, men den skulpturala formen är väl synlig för alla som går förbi på kajen. Kanske kan man betrakta det som ett halvoffentligt verk. Under mörka nätter blir det en framträngande volym av ljus vid spetsen av Västra hamnen.

Konceptet för *The Glass Bubble* bygger på en stark polarisering mellan olika biotoper, på en kontrastering av artificiellt och naturligt. Det grundas i en idé om att hela platsen, hela hamnområdet här, inte fanns för femtio år sedan. Då fanns det bara vatten här. Havet är en viktig del av vår bild av naturen, men det landskap som möter besökaren – förutom själva havet – är människogjort, och relativt nytt. Havet är för oss mestadels en yta med skiftande färger, temperaturer och texturer. Under den finns en dold värld. Hamnens kropp går tillbaka till förra seklet, men bron på andra sidan vattnet och arkitekturen i Västra hamnen tillhör det nya milleniet. Det är här vi befinner oss, i detta artificiella med utsikt över en dold natur, en projektionsyta. Alla vill vara där men den mesta tiden behöver vi skyddande glas för att kunna ta den till oss. Bubblan med sin omgivande planerade natur, som ska klara det under vinter, vår och höst tuffa klimatet blir ett slags inverterad belvedär, och rum i rum. Människorna som sitter inne i bubblan eller promenerar bland lingonriset blir frivilligt eller ofrivilligt delar av verket. Det är i hög grad ett verk som skapats som Krauss uttrycker det "utifrån ett universum av termer som antas vara i opposition inom en kulturell situation".

Det känns som det är på sin plats att också föra in Nicolas Bourriauds begrepp relationell estetik i sammanhanget, ett begrepp som senare utsatts för kritik och diskussion, men som likväl förblivit en central referens inom området i fråga. När han talar om detta konstnärliga uttryck menar han att "[n]uförtiden levs Utopia på en subjektiv, vardaglig grund, i en reell tid av konkreta och avsiktligt fragmenterade experiment. Konstverket presenteras som ett socialt mellanrum inom vilket dessa experiment och dessa

nya 'livsmöjligheter' förefaller vara möjliga".[21] Betraktat som ett konstverk kan *The Glass Bubble* förefalla sinistert då invånarna i den till största delen kanske inte är riktigt medvetna om sitt deltagande i verket. Samtidigt bör det, implicit, finnas en uppmärksamhet även från de boende och deras eventuella gäster på att detta rum inte är något vanligt gårdsrum. Själva det exceptionella som gestaltningen pekar mot, och uppmuntrar, är en estetisk läsning. Vad gäller interaktionen med den fysiska strukturen kan man konstatera att den kommersiella verkligheten har trängt sig på då den intilliggande restaurangen med tiden krävt, och tagit, mer plats, till förfång för de tallar som från början skulle vara en tydlig gräns mot den privata delen av miljön.

De boende har bedrivit sin egen guerillaverksamhet, kanske mer riktad mot fastighetsägaren än konsten, då de planterat in egna växter i miljön. Här uppenbaras också en tydlig skillnad mellan den gängse relationella estetiken, vilken brukar ta plats genom tillfälliga rumsbildningar i vid betydelse, och *The Glass Bubble* som är en mer permanent struktur. Kanske skulle man kunna säga att den var ett relationellt verk från början, men ett verk som gradvis har rört sig mot att vara ett mer "vanligt" gårdsrum med alla skavningar och ändringar det innebär över tid. Men, samtidigt implicerar begreppet relationell en interaktion, där just interaktionen står i fokus. Det kan lika gärna vara så att *The Glass Bubble* faktiskt blir mer relationellt när de boende sätter igång sin guerillaverksamhet och tar över platsen i ett fortsatt experiment, med eller utan konstnärens samtycke, och utforskar de nya livsmöjligheterna. Även i Sidensjö har verket kommit att användas på olika sätt och kan sägas utgöra ett öppet relationellt verk. Gora ifrågasätter dessutom genom *The Glass Bubble* åter uppfattningar om naturlighet men från andra änden av en tänkt naturlighetsskala.

I ena änden har vi bryggorna med sitt språng ut i naturen, och sin implicita socialitet, i andra änden har vi bubblan som tjänar som ett drivhus för människor, växter, idéer och samvaro. Dessa komponenter finns också i andra verk av Gora – som exempelvis *Metamorphosis* i Linköping från 2005 och *La Familia* i Malmö från 2010 – men mycket tydligt i de jag diskuterat här. Det som återkommer i nästan alla är öppenheten – de kan

21 N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du reel, 2002, s. 45. (Min övers.).

föreslå ett eller flera interaktionssätt men dikterar dem inte – och tydliga, ganska enkla former. De relaterar till storslagna landskapliga och stadslandskapliga skalor, samtidigt verkar de främst på personliga och gemenskapliga tolkningsnivåer. Den uppmärksamma läsaren har säkert redan sett att jag medvetet i artikeln i huvudsak undvikit genrebestämningar för Goras arbeten och använder tilltalet *verk*, detta för att understryka det överskridande flödet i Goras verksamhet. Hon ingår samtidigt i en pågående förnyelse av både urbana och rurala landskap, som har tjugofem år på nacken. Det handlar om en process där det hårda urbana förenas med naturens organicitet på nya sätt, som i pionjärarbetet *Promenade Plantée* i Paris från 1993 av Jaques Vergely och Philippe Mathieux, och senare arbeten som *City Dune* i Köpenhamn av Stig L. Andersson från 2010. I sammanhanget är *Two Piers* mer ovanligt då det aktiverar ett utpräglat ruralt landskap och föder gemenskap. Det får oss att se långt borta och nära. Och här kanske det blir aktuellt att använda termen landskapskonst, men inte för att beskriva målningar av landskap.

Referenser

Bourriaud, N., *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

Diedrich, L. (red.), *Light Volumes – Art and Landscape by Monika Gora*, Basel, Birkhäuser GmbH Basel, 2012.

Holst-Ekström, M. (red.), *Gora-Bandolin Samarbeten 1992–1998 och nya aktiviteter*, Lund, Skissernas museum, 2007.

Jonas Nätterlunds Minnesfond hemsida, http://www.natterlundsminnesfond.se/, (hämtad 22 januari 2017).

Jönsson, D., *Estetisk rensning. Bildstrider i 2000-talets Sverige*, Stockholm, 10-tal Bok, 2012.

Krauss, R., "Skulptur i det utvidgade fältet", i S-O. Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Kairos 10), Stockholm, Raster, 2005, ss. 157–172.

Kwon, M., "En plats efter en annan", i S-O. Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Kairos 10), Stockholm, Raster, 2005, ss. 201–233.

Ledbetter, G., "The New Perennial Movement: Transient Trend or Adaptable Style", *glda.ie*, 24 maj 2015, http://glda.ie/the-new-perennial-movement-transient-trend-or-adaptable-style/, (hämtad 19 augusti 2015).

Merleau-Ponty, M., *Résumés de cours. Collège de France 1952–1960*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1968.

Pearson, D., "Splendour in the Grass", *The Telegraph*, 24 september 2005, http://www.telegraph.co.uk/gardening/3336260/Splendour-in-the-grass.html, (hämtad 18 augusti 2015).

Proust, M., *Contre Sainte-Beuve/Noms de personne*, https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve/Noms_de_personne, (hämtad 24 oktober 2016).

Richardson, T., *Avant Gardeners – 50 Visionaries of the Contemporary Landscape*, London, Thames & Hudson, 2008.

Smithson, R., "Händelser under en spegelresa i Yucatan", i S-O. Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Kairos 10), Stockholm, Raster, 2005, ss. 137–156.

Starnberg, M., *Vad furan förtäljde*, (Bonniers 1898), https://books.google.se/books?id=6kZBwAAQBAJ&pg=PT3&lpg=PT3&dq=%22en+fager+plats%22&source=bl&ots=tgJG2pPlht&sig=0z1bSNOL5sXoJltg9WZpS3jyxDQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjbupLv99XRAhVjM50KHdh-CqUQ6AEIIzAB#v=onepage&q=%22en%20fager%20plats%22&f=false, (hämtad 22 januari 2017).

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences

Previously Published in the Series:

15. Cridland, Meghan 2017. *'May contain traces of' – An Ethnografic Study of Eating Communities and the Gluten Free Diet*.
14. Jönsson, Lars-Eric (red.) 2017. *Politiska projekt, osäkra kulturarv*.
13. Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.) 2017. *Kulturhistoria. En etnologisk metodbok*.
12. Askander, Mikael 2017. *Poesier & kombinationer. Bruno K. Öijers intermediala poesi*
11. Alftberg, Åsa, Apelmo, Elisabet & Hansson, Kristofer (eds.) 2016. *Ljud tar plats. Funktionshinderperspektiv på ljudmiljöer*.
10. Arvidson, Mats 2016. *An Imaginary Musical Road Movie. Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*.
9. Brenthel, Adam 2016. *The Drowning World. The Visual Culture of Climate Change*.
8. Rekers, Josephine V. & Sandell, Kerstin (eds.) 2016. *New Big Science in Focus. Perspectives on ESS and MAX IV*.
7. Gunnarson, Martin 2016. *Please Be Patient. A Cultural Phenomenological Study of Haemodialysis and Kidney Transplantation Care*.
6. Lindh, Karolina 2015. *Breathing Life into a Standard. The configuration of resuscitation in practices of informing*.
5. Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.) 2014. *Skratt som fastnar. Kulturella perspektiv på skratt och humor*.
4. Blaakilde, Anne Leonora & Nilsson, Gabriella (red.) 2013. *Nordic Seniors on the Move. Mobility and Migration in Later Life*.
3. Carlsson, Hanna 2013. *Den nya stadens bibliotek. Om teknik, förnuft och känsla i gestaltningen av kunskaps- och upplevelsestadens folkbibliotek*.
2. Hagen, Niclas 2013. *Modern Genes. Body, Rationality and Ambivalence*.
1. Lysaght, Patricia (ed.) 2013. *The Return of Traditional Food. Proceedings of the 19th International Ethnological Food Research Conference*.