



LUND UNIVERSITY

Entropi, materialitet och varaktighet i "efterdyningens fotografi"

Larsson, Erika

Published in:
Bild och natur

2018

Document Version:
Manuskriptversion med förlagets layout och korrekturanmärkningar, oftast ej publikt tillgängligt

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Larsson, E. (2018). Entropi, materialitet och varaktighet i "efterdyningens fotografi". I B. Peter, & L. Max (Red.), *Bild och natur: Tio konstvetenskapliga betraktelser* (s. 87). Lund University (Media-Tryck).

Total number of authors:
1

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

4. Entropi, materialitet och varaktighet i “efterdyningens fotografi”

Erika Larsson

Denna text tar sig an två fotoserier, Serkan Taycans *Habitat* (2006) 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.⁹⁵ Det som har kallats “efterdyningens fotografi” (aftermath photography) eller “sent fotografi”⁹⁶ (late photography) förstås ofta genom begrepp som det *sub-lima*, så som i Jean-Francois Lyotards framställning där framför allt oförmågan att representera lyfts fram och där fokus riktas just mot det som

⁹⁵ Exempelen 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.

⁹⁶ 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 *Images, Spectatorship, and the Politics of Violence*, New York/ Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2013 och Veronica Tello, “The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography”, *Third Text*, vol. 28, nr. 6, 2014, ss. 555–562.

verket *inte* visar upp.⁹⁷ 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.⁹⁸ Bilderna analyseras ofta i relation till deras "tomhet" eller allt det som inte finns med i bilden.⁹⁹

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

97 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.

98 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".

99 På gott eller ont (men oftast på gott). Company 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.¹⁰⁰ 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).¹⁰¹

Men frånvaro av något i ett fotografi resulterar inte i tomhet, utan i

100 Författarens intervju med Teycan 2011.

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

närvaron av något annat. Även de bilder som för Taycan framvisar frånvaron 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.¹⁰²

¹⁰² E. Edwards, "Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs", *Visual Studies*, vol. 17, nr. 1, 2002, s. 67.



Figur 4.1: Serkan Taycan, *Habitat* (2006). Fotos © 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 outsynliga 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 överklig 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.¹⁰³

¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge Classics, London and New York, 2002, s. 239.



Figur 4.2: Serkan Taycan, *Habitat* (2006). Fotos © 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 mossor 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.¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵ Under 2015 däre-

¹⁰⁴ 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).

¹⁰⁵ 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). Fotos © Ignacio Evangelista.

mot blev 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.¹⁰⁶

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

¹⁰⁶ 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). Fotos © 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 rostas 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 blandas 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.¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ Man

¹⁰⁷ "Entropi" i *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/entropi>. (hämtad 3 augusti 2016).

¹⁰⁸ "Entropi" i *Psykologiguiden*, <http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?Lookup=entropi>. (hämtad 3 augusti 2016).



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

talat då om negativ entropi eller negentropi, dvs en negering eller omvändning 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 riktning. 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.¹⁰⁹

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 kläder, hår och hudens – på samma sätt som golvet, väggarnas och bänknas – nyanser och materiella beskaffenhet.

¹⁰⁹ C. Cotton, *The photograph as Contemporary Art*, Thames and Hudson, New York/London, 2009, s. 81.



Figur 4.6: Serkan Taycan, *Habitat* (2006). Fotos © 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".¹¹⁰ 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.

¹¹⁰ 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 tanke kategorier.¹¹¹

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 värdeskalen genom vilka mänskliga berätt-

¹¹¹ H. Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Dover, Publications Inc, Mineola NY, 2007.

telser skapas.¹¹² 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”.¹¹³ 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”.¹¹⁴ 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 utom-språklig kommunikation.

¹¹² N. Bryson, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Paintings*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1990, s. 61, (min översättning).

¹¹³ Bryson, *Looking at the Overlooked*, s. 145.

¹¹⁴ 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 2016-08-03).

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 2016-08-03).
- 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*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/entropi>, (hämtad 3 augusti 2016).
- "Entropi", *Psykologiguiden*, <http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?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.
- Liotard, 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., *Images, 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

Teycan, 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 tilltalar, och att något i vår existens visar sig vara osäkert när detta tilltal misslyckas.

Judith Butler¹¹⁵

I Belgiens paviljong under Venedigbiennalen 2013 visades verket *Kreupel-hout-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

¹¹⁵ J. Butler, *Osäkra liv: sörjandets och våldets makt*, övers. S. C. Sundberg, Hägersten, Tankekraft, 2011, s. 136.