

Det meningslösa fotografiet

Christopher Landin
Essäuppgift
FOG155, Fotografi och kommunikation 2
Kandidatprogrammet 2012
Högskolan för fotografi, Göteborgs Universitet

Tidigare ansåg jag att jag dokumenterade mitt liv genom mina vänner och laddade regelbundet upp mina fotografier på Flickr¹ för allmän beskådan. Här fokuserar man på individuella bilder och jag gjorde mitt urval på rent estetiska värden. Efter att man har lärt sig vilken typ utav fotografier som folk tycker om, så är det lätt att fastna i viljan att vilja ta en till. Detta ledde till att jag började upprepa mig själv, en upprepning som genererade favoriter, besökare och bekräftelse.

När jag sedan sökte in till Högskolan för Fotografi så krävdes det att man skulle presentera sitt konstnärsskap i fem fotografiska serier. Jag tog helt enkelt mina individuella bilder, som var utvalda på rent estetiska värden, och placerade in dem i fem påhittade serier – starkt inspirerade av Nan Goldin.

Av någon anledning så kom jag in på skolan och möttes här av ett helt nytt sätt att arbeta på. Man skulle börja med en problemställning (alltid detta krav på problematisering) som man sedan undersökte, samlade ihop material till och slutställde i form av en utställning. Här skulle jag då försöka säga någonting med hjälp utav till synes meningslösa fotografier som vars enda syfte hade varit att vara vackra.

Jag började organisera och kategorisera mitt egna fotografiska arkiv för att få klarhet i vad det var för bilder som hade sorterats bort i min gamla urvalsprocess. Om bilderna som jag tidigare använt mig utav var utvalda på enbart estetiska värden, vad var då alla de bilderna som jag hade valt bort?

Jag visste inte vad jag skulle leta efter, men jag visste vad jag inte ville ha, enbart vackra bilder. Så för att få mer insikt i vad som krävs för att kalla en bild för vacker började jag analysera fotografiets mening, dess *gränser* och även begräppet det *fula*. Jag intresserade mig för fotografiet som genom en känslomässig laddning som vi projicerar på bilderna, kan bli något annat. Detta är förutsättningarna för att den här essän blev till.

Så för att undersöka hur mening kan skapas i ett fotografi vände jag mig till semiotiken, en lära om tecken och hur tecken ges betydelse. Den generella utgångspunkten är att bilden kan tolkas som tecken, vilka består av ett uttryck och ett innehåll, liksom att det existerar bildkoder likaväl som andra språkliga koder².

Koden måste då förstås som en kulturs gemensamma system som organiserar dessa tecken och ger dem mening. Koden bygger alltså på konventioner. Vilket betyder att man även måste ha en förståelse för den kultur inom vilken koderna och tecknen fungerar.

När vi möter en bild så är vi beroende av våra mentala bilder, det vill säga de föreställningar vi har om hur saker och ting ser ut och är beskaffade. Här pågår ett ständigt utbyte mellan våra mentala bilder och de yttre representationerna samt den fysiska omvärlden. Vad vi värderar som väsentligt och värt att fotografera är därför också beroende av rådande konventioner.

För att utföra en analys av en bild måste man först välja ut och samla in sitt forskningsmaterial. Teorivalet handlar sedan om vilket perspektiv man väljer att utgå ifrån när man gör sin tolkning.

¹ <http://www.flickr.com/photos/christopherlandin>

² Yvonne Eriksson / Anette Göthlund, *Möten med bilder*, Studentlitteratur AB

Man börjar med att beskriva vad man ser, därefter analyseras det man ser och slutligen gör man sin tolkning. När man börjar beskrivandet så måste man koncentrera sig på detaljerna, då det är detaljerna som utgör helheten och därför skapar verkets betydelse. Man kan se dessa detaljer som spår, och om man följer dessa spår och tolkar dess mönster så kan man identifiera bildernas innehåll och budskap och relatera dem till en historisk och samhällig kontext³.

Semiotiken bygger alltså på tanken att vi som individer har möjlighet att tyda bilder, texter och visuella uttryck som budskap eller bärare av mening. Vilket betyder att man här ser fotografiet som ett meddelande till betraktaren, och fotografiet blir då ett medium som man kommunicerar via. Men kommunikationsmodellen: sändare → meddelande → mottagare, är en enkelriktad överföringsmodell med en passiv mottagare.

Man får därför inte glömma att semiotiken är en vetenskap utvecklad av lingvister och språkforskare. Bildsemiotiken har en annan historia och dess uppkomst brukar härledas till Roland Barthes som 1964 publicerade en bildanalys av ett reklamfoto i tidningen *Communications*⁴.

Om semiotiken som metod innebär att man tolkar bildens olika element som tecken för någonting kan man med Barthes uttryck och termer dela upp detta i två olika nivåer av mening. Han menar att först förstår man bilden genom att identifiera vad den föreställer, man bestämmer alltså tecknens grundföreståelse, vilket är detsamma som *denotation*. Därefter identifieras bildens merbetydelser, dess *konnotationer*. Där ingår alla de värderingar som den ger uttryck för och de associationer den ger upphov till. Detta är något som är starkt knutet till *kulturella konventioner*.

I texten *Looking at Photographs*⁵ fokuserar Victor Burgin på hur fotografisk representation har blivit tolkad som bilder av *njutning* i stället för att läsa dem kritiskt. Författaren behandlar ämnet semiotik men anser också att det finns ett språk inom fotografiska bilder, som ofta missas på grund av att läsarens uppmärksamhet inte kan hållas under den tiden det tar att konsumera bilden. Semiotiken fokuserar på betydelsen av ett fotografi, mening som bildas genom "sociala diskurser". Det är alltså *betraktaren* som ger bilden mening och inte konstnären.

Kan semiotiken då producera mening av ett fotografi eller skapar den bara det språk som tillåter oss att själva skapa mening? När Burgin nämner att det är betraktaren som skapar mening och inte konstnären, innebär detta att semiotiken i ett fotografi ändras beroende på åskådaren?

I boken *Det Ljusa Rummet*⁶ skriven av Roland Barthes utvecklar han här två sätt att betrakta fotografier som han med latinska termer kallar *studium* och *punctum*. Den första betecknar de aspekter av en bild som framträder i den "rena" avläsningen, det intresse som betingas av betraktarens kulturella referenser och kunskap. Barthes kallar det ett "artigt" intresse, en förnuftsstyrd läsning av bilden som placerar den i ett historiskt, kulturellt sammanhang.

³ Yvonne Eriksson / Anette Göthlund, *Möten med Bilder*, Studentlitteratur AB (2004)

⁴ Roland Barthes, *Rethoric of the Image* (1964)

⁵ Victor Burgin, *Looking at Photographs* (1977)

⁶ Roland Barthes, *Det Ljusa Rummet*, Alfabeta Bokförlag AB (2010)

Dess dialektiska motpart, punctum, är inte resultatet av en analys, det är inget som betraktaren avläser. Punctum är något i bilden som träffar betraktaren personligen. Punctum är därför något som fotografen inte kan räkna ut, då den oftast inte vet vem som är betraktaren.

Studium är en tolkning utav bilden utifrån våra kunskaper om den kultur vi lever i. Detta kopplar inte till våra känslor på samma sätt som punctum. Barthes skriver att "det som jag kan namnge kan egentligen inte träffa mig".

Avsaknaden av avsikt hos fotografen kan därför ses som avgörande för att greppa punctums verkningar i ett fotografi. Punctum kan ses som en detalj som tycks ha hamnat i bilden av *misstag*, en detalj som fotografen helt enkelt inte kunnat undvika vid fotograferandet av något annat.

Men det finns många överlappande tolkningar då Barthes senare i boken ändrar sin inställning till punctum. Inledningsvis är det en detalj, en detalj som "fyller hela fotografiet". I bokens andra del upptäcker Barthes ett annat punctum, som har med tid att göra. Detta har att göra med vad han tidigare i boken formulerar som fotografiets mest väsentliga kvalitet, att det verkligen visar något som har varit.

När en betraktare *drabbas* av en bilds punctum, är det bland annat för att en komplex tidlighet gör sig synlig. Detta exemplifierar han genom ett fotografi från 1800-talet på en dödsdömd fånge som – skall dö, och uppenbarligen är död.

Denna kunskap tar jag med mig då jag börjar undersöka det *fula*. En enkel beskrivning av det fula skulle kunna vara *fel sak på fel plats*. Detta grundar sig på två villkor, en uppsättning ordnade förhållanden och något som motsätter sig denna ordning. Där det fula finns, där finns också en *ordning*.

Det sköna har alltsedan antiken ansetts ha en privilegerad relation till sanningen⁷. Därför är ett fult föremål inte bara motsatsen till det sköna, utan även till sanningen. Det sköna har nämligen en kunskapsteoretisk roll; den representerar. Med andra ord så tillhör inte fulheten tingets väsen utan är ett *tillägg* medan skönheten tillhör tingets egentliga väsen, dess *sanning*.

Fulhetens karaktär bestäms i konflikten mellan sanning och felet. Fulheten döms till att spela rollen av *misstag*, rollen av ett föremål som blivit felaktigt. Fulheten existerar inte i sig, utan tillhör det enbart kontingenta eller *överdrivet individuella*. Fulheten negerar det verkliga, det som är tankens sanna föremål.

Med andra ord så grundar sig fulheten i skönhetens negation, dess motsats, och alla spekulationer om fulheten går genom idén om *vad den inte är*. Fulhetens syfte går därför endast ut på att bekräfta skönhetens existens, på samma sätt som djävulen eller ondskan i världen finns till endast för att bekräfta gud eller godheten.

Det fula är allt som hindrar ett verk från att vara fullbordat.

Det finns inte någon rätt plats för det fula objektet. I sig är det alltid subjektet som betraktar objektet som betecknar det som fult. Det fula objektet är kort sagt fult utifrån det subjekt för vilket objektet visar sig som fult. Det är med andra ord *subjektets plats* som definierar det fula, inte det fula självt.

⁷ Tom Sandqvist, *Det Fula*, Raster Förlag (1998)



Untitled
The Politics of Everyday Life
2012

En inomhusväxt som av någon outgrundlig anledning placerades utomhus. Växten blir ful därför att den har gått miste om sin samhörighet med sin egen definition, det vill säga sitt estetiska uttryck med färg och form. Växten har på så sätt förlorat sin ändamålsenlighet och ”nytta”.

Det sköna föremålet uppvisar däremot korrekta relationer med sig självt både till sitt inre och sitt yttre. Vi upplever därför denna växten som ful i motsats till en nyplanterad, färgstark och grön växt.

Växten gör *motstånd*.

Skulle man plantera om växten tillsammans med friska och gröna växter skulle den genast börja ”bråka”. Den blir upprorisk och vägrar inordna sig i det vackra kollektivet samtidigt som den kräver vår uppmärksamhet. Den vill inte lämna oss ifred utan ställer sig envist i vägen för vår koncentration. Den ockuperar vårt varseblivningsfält på ett helt annat sätt än gröna friska växter.

Själva det fula dominerar rummet. Inte bara för att den uppfyller rummet, utan för att den också hotar att förorena det goda omkringliggande rummet. Det fula objektet har en makt som helt saknas i det sköna objektet.

De gröna och friska växterna håller sig kvar på sina respektive platser utan att lägga beslag på mer utrymme än vad som är nödvändigt för deras egen självtillräckliga existens, medan den vissna och fula växten blir större än sig självt.

Den fula växten gör här intrång i det renas (sköna) sfär och hotar genom besmutsnings att sluka hela denna sfär, det goda rummet.

Fulheten väller fram ur objektet. Det inre hos det fula objektet är större än dess utsida. Det fula överskrider *gränserna* för det skönas kategori.

När den harmoniska relationen mellan objektet och det omgivande rummet störs, då upplever vi objektet som fult och obehagligt. Utgångspunkten för denna relation är därför vår egen kropp i rummet.

Den vissna växten stör mig genom sin visshet, som definerar dess existens, eftersom det helt enkelt vore en annan växt om den inte var visshet. Denna visshet utgör dess fulhet som tränger in inte bara i det bokstavligt fysiska rummet utan även det psykiska rummet hos det subjekt som störs av växtens envisa existens.

Jag anser därför att detta krav på att skilja den inre och den egentliga meningen och de omständigheter kring objektet man talar om – organiserar alla filosofiska diskurser om konst, betydelsen av konst och mening som sådan⁸.

⁸ Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago (1987)

Litteraturlista

Yvonne Eriksson / Anette Göthlund, *Möten med Bilder*, Studentlitteratur AB, 2004

Liz Wells, *The Photography Reader*, Routledge, 2003

Roland Barthes, *Det Ljusa Rummet*, Alfabeta Bokförlag AB, 2010

Tom Sandqvist, *Det Fula*, Raster Förlag, 1998

Jacques Derrida, *The Thruth in Painting*, The University of Chicago, 1987