

Ett system av möjliga rörelser

Christopher Landin

Essäuppgift FOG101, V13, Examenskurs

Kandidatprogrammet 2013

Högskolan för fotografi, Göteborgs universitet

Handledare: Jenny Maria Nilsson & Julia Tedroff

1. År 2010 bestämde jag mig för att återvända till den ö i Karlskrona skärgård som jag vuxit upp på, Knösö. Avsikten var att påbörja ett fotografiskt projekt om folk som valt att bosätta sig på öar. Jag intresserade mig för deras vilja att *avskärma* sig från staden. Ön hade självklart förändrats en del sedan jag bodde där. Gamla hus hade rivits för att ge plats åt nya, markpriserna hade stigit och med dem byttes även människorna ut. Men på andra sidan grusvägen bodde fortfarande Jon Liljefors med sin mor Yvonne och deras tomt såg ut precis som jag mindes den, full av olika material och båtar som dragits upp på land för säsongen. Jag gick över dit och möttes av en stor öppenhet som tycks mig rätt ovanlig nu för tiden, jag fick fritt vandra omkring för att ta fotografier och efteråt bjöds det på kaffe och långa samtal vid middagsbordet. Deras tomt var full av abstrakta skulpturer i keramik. Skulpturerna är skapade av Jons far Anders Bruno Liljefors och har varit ständigt närvarande för mig under min barndom då vi hade flera verk av honom i vårt eget hus på udden, bland annat en stor keramikvägg bakom den öppna spisen i vårt vardagsrum.

2. Vad som gör saker värdefulla eller inte är oftast vår projektion på dem. Vår omvandlande blick var det som intresserade mig när jag började med det fotoprojekt som jag kallar *The Politics of Everyday Life*. Där undersöker jag hur något plötsligt, genom en känslomässig laddning, kan bli något annat.

Jag insåg att det är viktigt att skilja den inre och den egentliga meningen, och de omständigheter kring objektet man talar om. Detta förutsätter en diskurs om *gränsen* mellan insidan och utsidan av konstobjektet, alltså ett resonemang angående ramen, i en vidare betydelse.

För att titta närmare på denna känslomässiga laddning började jag undersöka begreppet *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 som det bryter mot. Fulheten grundar sig i skönhetens negation, dess motsats, och alla spekulationer om fulheten går genom idén om vad den inte är.

Ett av mina fotografier i serien innehåller en inomhusväxt som placerats utomhus och därefter dött. Växten blir ful därför att den har gått miste om sin samhörighet med det som definierar den. Växten tycks ha förlorat sin ändamålsenlighet och ”nytta”. Det sköna föremålet uppvisar korrekta relationer med sig självt både till sitt inre och sitt yttre. Vi upplever därför denna växt som ful i motsats till en nyplanterad, färgstark och grön växt. Växten gör *motstånd*.

Tanken kring avskärmandet fanns ännu kvar inuti mig, men yttrade sig genom växten som blir upprorisk och vägrar inordna sig i det vackra kollektivet. Fulheten tillhör alltså inte tingets väsen utan är *ett tillägg* medan skönheten tillhör tingets egentliga väsen, dess sanning. Det fula blir därför allt som hindrar ett verk från att vara fullbordat.

3. ”Denna skulptur är expressionistisk i ordets egentliga bemärkelse, konstnären har ingjutit sin *ande* i lerklumpen.” Så beskriver konstkritikern Eugen Wretholm ett verk av Anders Bruno Liljefors i tidningen *Form* från 1966.

Anders Bruno Liljefors flyttade 1963 till Knösö utanför Karlskrona tillsammans med sin familj. Där fanns det möjlighet för honom att bygga en egen verkstad med egna ugnar. Anders var inte nöjd med att arbeta med färdiga leror och glasyrer, det gav inte utrymme för eget experimenterande.¹

Liljefors ville veta varför och hur reaktioner i materialet uppstod. Han antecknade förloppet i varje bränning noga och han byggde även en liten ugn som han kunde ha på middagsbordet. Medan han åt eller drack kaffe brände han små glasyrprover för att få en antydning om reaktionen hos nya blandningar.

¹ Ronneby Konstförening, *Anders B. Liljefors 1923–1970*, (Karlskrona: Ronneby Kulturnämnd 1987), s. 23.

I augusti 1987 hölls det en minnesutställning åt Liljefors och till den skrev hans son Max Liljefors insiktsfullt om orsaken till flytten:

Det har berättats för mig, att min far flyttade ut till Knösö Udde för att inte distraheras av stadens intryck: människorna, trafiken, bullret, husväggarna som hejdar blicken. Men också konst: periodvis ville han inte se utställningar, inte ta del av publikens förväntningar och omdömen. Allt detta, har sagts till mig, skulle kunnat, men tilläts inte störa hans eget skapande, inte bädda in det i konventioner, inte grumla det egna uttrycket som uppsteg ur honom själv. Därute på udden: sten och bark för händerna, vågorna och vind för hörseln, för ögat horisonten. De flesta recensenter har sett spår av elementens krafter vid min fars skulpturer; de brukar liknas vid mörka förtätningar, dramatiseringar, av bergets skrovliga och lavspräckliga materia, framsprungna ur mötet mellan konstnär och naturen.²

Anders valde alltså inte att flytta till Knösö enbart för avskärma sig från stadens intryck utan för att kunna verka på egna villkor med enbart naturen och *det ursprungliga* som drivkraft. Skulpturerna från hans tid på ön blev allt mer amorfa, likt stenar som vittrat under årtusenden. Färgsättningen i hans glasyrer närmade sig alltmer naturens. I sina mödosamma experiment försökte han efterlikna de färger som alger och lavar genom tiderna skänkt klippor och stenar. Hans sena skulpturer kan därför betraktas som en del i detta landskap. Deras former, färger och energier hör hemma här, på Knösö.³

För Liljefors gällde att i själva arbetet med materialet upptäcka dess *ande*. Händerna skulle följa materialets tanke och vilja – inte konstnärens intellekt.

4. Sommaren 1887 befann sig författaren Friedrich Nietzsche i Sils-Maria i de Schweiziska alperna. Han var 43 år när han skrev boken *Om moralens härstamning* och hade bakom sig några av sina idag mest kända verk. Men det var en svår tid i hans liv och han funderade över varför hans böcker inte gick att sälja. Berodde det på avsaknaden av ett sammanhängande filosofiskt system?

² Gösta Arvidsson, *Keramikens revolutionär – Anders Bruno Liljefors*, (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2011), s. 114.

³ Ibid, s. 116.

Man kan med det i åtanke tänka sig att boken är ett försök att tillmötesgå detta krav på systematiserat tänkande. Men redan i inledningen avsvär han sig allt ansvar. Han påstår sig vara ”en hypotesmakare” och hans produktiva princip är rörelse och motrörelse.⁴ Han hade inte tålamod att ”professorligt” motivera och kritiskt diskutera sina idéer utan var ute efter tanken, *rörelsen*. Redan några månader innan han börjar skriva på boken konstaterade han: ”Sammanhängande tankebyggnad otänkbar”.

I företalet skriver han att hans tankar i boken har vuxit i honom en längre tid. Han förklarar att det i grund och botten är samma idéer som inom honom har mognat, klarnat och nu blivit mer hållfasta. Att han än denna dag hänger fast vid dem ser han som ett tecken på att de från början inte uppstått separat i honom, tillfälligt och sporadiskt, utan att de har vuxit fram ur en enda, gemensam rot, ur en i djupet levande, allt bestämdare *insiktens grundvilja*. Viljan har med tiden blivit mer påtaglig, och strävar mot ett mer exakt uttryck.

5. I slutet av 1960-talet förespråkade konceptkonsten döden för skulptur och måleri. Många konceptuella konstnärer insisterade även på utrotandet av det fysiska konstobjektet. Men ett problem kvarstod, hur ska man presentera verket?⁵

Man försökte hämta konstverket ur *spåren* från sin tillblivelse, snarare än från resultatet. Spåren som dokumenterar och etablerar sitt förflutna för att senare erbjuda möjligheten att kommentera, tolka och reflektera kring det. Inbyggt i dokumentationen är också historisk validering, som implicit är ett försök att se till att bevis återstår för att intyga det som fanns eller uppstod.

Det är här fotografiet kommer in i processen, fotografiet och dess *dubbla indexikalitet*. För att tolka bilder kan man läsa dem som tecken, och tecken refererar genom ikon, symbol och index. Index kan här förklaras som

⁴ Friedrich Nietzsche, *Om moralens härstamning*, (Stockholm: Prisma Magnum, 1994), s. 7.

⁵ Alexander Alberro och Patricia Norvell, *Recording conceptual art*, (London: University of California Press, 2001), s. 5.

spår/avtryck, alltså beroende av något som gjort spåret. Den dubbla indexikaliteten består i att även fotografiet är ett spår av en handling, handlingen att fotografera som gör sitt avtryck på den ljuskänsliga filmen.

Många av de objekt som idag cirkulerar på konstfältet kan både klassas som dokumentation och konstverk. De dokumenterar en genomförd konsthändelse, en performance, eller en tillfällig installation. Dokumentationen är därmed integrerad i vissa konstnärers konstnärliga process. Det blir även vanligare att dessa dokument blir en del av utställningen, utan att de konstverk som dokumenten kommer från refereras eller nämns. Vilket gör att dokumentationen mister sin funktion och istället fungerar som ett enskilt verk.

Men det handlar inte bara om att tänka på funktionen som dokument eller verk, utan som dokument *och* verk. Historiskt har man tittat på dokumentet som ett sekundärt material i relation till den händelse eller det verk som det är ett spår av, men stämmer detta fortfarande?



Christopher Landin, *Experiment med sten*, 100 x 100 cm, 2013.

6. *Ett system av möjliga rörelser.* Mitt försök är att närma mig de handlingar som har ägt rum innan fotografiet blir till. Med hjälp av kameran vill jag gå *bakom pekandet* och använda naturen som ett verktyg i mitt sökande efter *mening*.

Naturen med dess animistiska energi, som även Liljefors hade upptäckt, hos allt som fått sin form genom tillväxt. Alltså ett sökande efter den vitala kraften i naturen som inte i första hand sökt gestalta skönhet utan kraft och magi.

I arbetets första skede fotograferade jag funna spår i naturen och mänskliga artefakter, kameran fick en rent dokumenterande roll. Projektet har sedan tagit en ny riktning där jag själv interagerar med naturen och låter olika material möta varandra och där *förändringen* är det verkliga arbetet. Här handlar det inte längre om resultat, utan nu står *försöken* i fokus. Fotografierna blir spår av mina handlingar, rörelser och försök.

Det blev tydligt för mig att jag behövde arbeta med naturliga material i en miljö som varit bekant för mig sedan barndomen. Knösö, där naturen är ständigt närvarande, blev min psykiska och i flera fall fysiska utgångspunkt för skapandet. Jag inser i efterhand att återvändandet var mitt försök att finna min källa. Kunde den metod som Liljefors använde, avskärmning och närhet till naturen, fungera även för mig?

7. Filosofen och författaren Roland Barthes förstod det fotografiska mediet som ett utflöde från en tidigare verklighet – något ”som har varit”.⁶ Men tyngden hänger det fotografiska spåret, en gång närvarande, nu frånvarande, är en förlegad idé av performativt fotograferande enligt den brittiska konsteoretikern Margaret Iversen. I hennes text *Following Pieces* behandlas istället kameran som ett verktyg för upptäckande. Vad Iversen kallar performativt fotograferande spårar och

⁶ Roland Barthes, ”Extracts from Camera Lucida”, Red. Liz Wells, *The Photography Reader*, (New York: Routledge, 2003), s. 20.

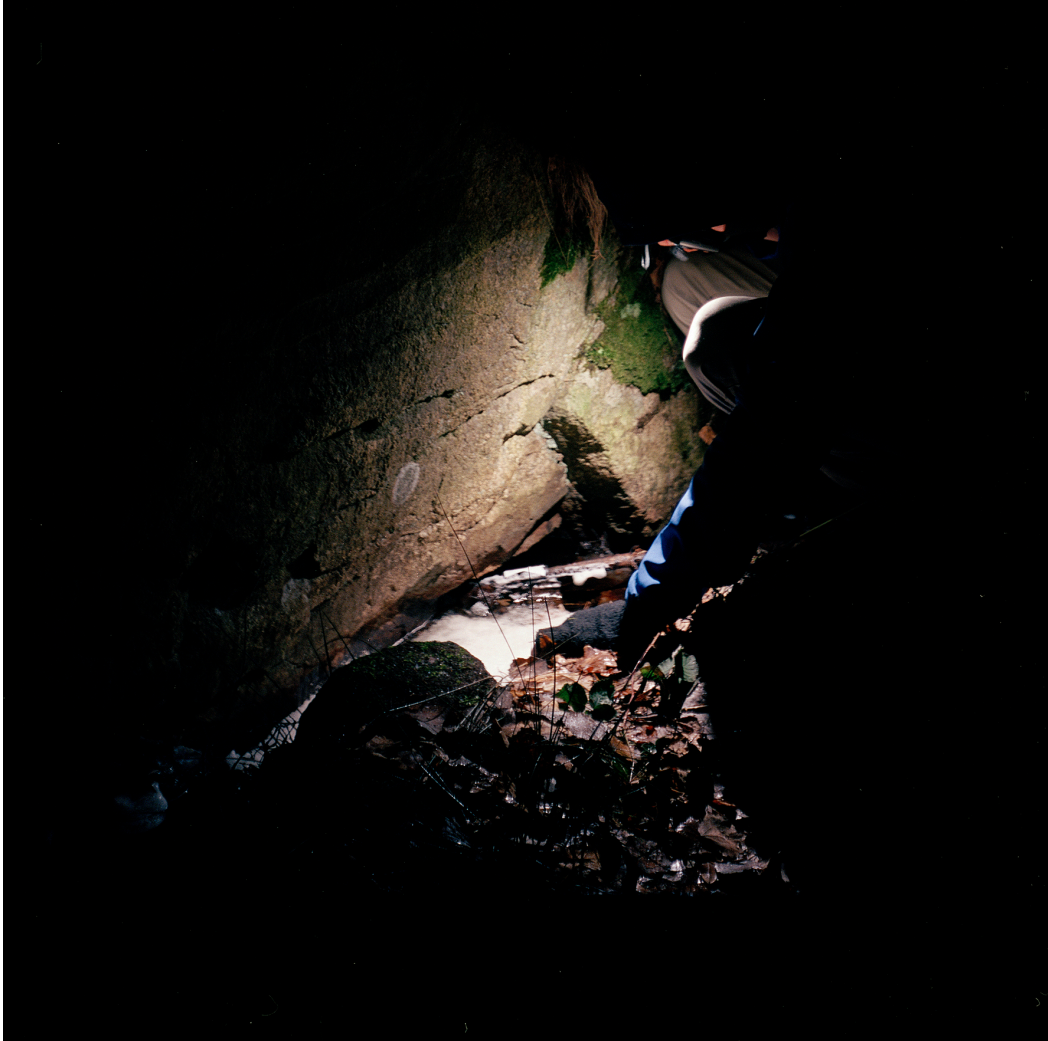
registrerar en samtida händelse. Det följer händelsen, utan att känna till resultatet på förhand.⁷

Iversen hävdar att fotografiet som spår av en tidigare händelse inte uttömmar vår förståelse av dess indexikala egenskaper. Det förespråkar att sätta mindre fokus på det sammanhang som finns mellan orsak och verkan (som Barthes gör) och mer på sättet hur det pekar på händelsen av sin egen registrering. Hon citerar: ”Själva handlingen att fotografera är en typ av performativ gest som pekar på en händelse i världen... Vilket i sig är en form av indexikalitet”⁸

Det här sättet att arbeta skiljer sig från användandet av fotografi som något som registrerar något beskaffat i förväg till att använda det som ett instrument för analys, upptäckande och mätning. Ofta visas aspekter av ett agerande som annars hade dolts för betraktaren.

⁷ Margaret Iversen, "Following Pieces", Red. James Elkins, *Photography Theory*, (New York: Taylor & Franchis Group, 2007), s. 98.

⁸ David Green och Joanna Lowry, *Where is the photograph?*, (Brighton: Photoworks, 2002), s. 48.



Christopher Landin, *Dokumentation av Abstrakt 1-2*, 70 x 70 cm, 2013

8. Ett fotografi är en avbildning av verkligheten som skapas i mötet mellan ljus och ett ljuskänsligt material. Filmen är täckt av en ljuskänslig emulsion, ett silversalt, som är bundet i gelatin. När ljuset träffar skiktet förenar sig en del av föreningarna i emulsionen med silver. Bilden kan ännu inte ses utan måste framkallas. I framkallningen reduceras silver fram i de belysta partierna och filmen måste sedan fixeras. Fixeringen består i att man tvättar bort, löser upp, överflödigt silversalt som finns kvar efter att de belysta partierna har omvandlats till rent silver i olika grad beroende på hur mycket ljus det fick.

Detta är av stor betydelse för den semiotiska diskussionen om index. Men i mina abstrakta bilder har jag valt att gå ifrån kameran, vilket gör att bilderna förhåller sig till världen, utan att direkt avbilda den.

Jag började göra mina abstrakta bilder genom att belysa filmen med en annan kameran blixtn som ljuskälla. På så sätt kom dokumentationen av verket samtidigt att bli en del utav det, utan den hade det inte blivit något verk.

I takt med att jag i mitt fotograferande rörde mig närmre naturen, det ursprungliga, så gjorde jag detsamma med mina abstrakta experiment. I ett försök att förenkla/förtydliga handlingen tog jag med negativen utomhus och började involvera naturliga processer. Jag började belysa filmen genom isflak och kanske är detta mitt sätt att närma mig anden som folk hade sett i Liljefors abstrakta skulpturer?

9. Jag har inte haft för avsikt att med denna essä leverera en teori, ett färdigt resultat, utan några historier och erfarenheter som har kommit till mig under olika tidpunkter i mitt liv och som sedan har vuxit inom mig och undermedvetet hjälpt mig att hitta min egen väg, min egen rot.

Kanske är det som Nietzsche säger när han pratar om insiktens grundvilja, att systemet måste vara källan själv. Rörelsen ska utgöra systemet och inte utsättas för ett tillrättaläggande. Och är det inte detta Liljefors gör när han lämnar staden i hopp om att hitta anden? Riktningen som i Nietzsches fall blir till böcker och i Liljefors fall blir till konst behöver komma inifrån, inte utifrån. De vill att rörelsen i naturen som också finns i människan ska vara metoden.

*Min egen interpret kan jag aldrig bli,
men dem som följer sin egen stig, får även en klarare bild av mig.⁹*

- Friedrich Nietzsche, Förspel på rimmad vers, 1882.

Nietzsche menar att det finns en väg inom honom och endast den som vill följa vägen inom sig själv kan förstå andra som gör detsamma. För mig betyder det här att jag har skapat *ett system av möjliga rörelser* genom att göra källan själv, rörelsen, till min metod.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Den glada vetenskapen*, (Stockholm/Stehag: Symposium, 2008), s. 21.

Litteraturlista

Alexander Alberro och Patricia Norvell, *Recording conceptual art*, (London: University of California Press, 2001).

Gösta Arvidsson, *Keramikens revolutionär – Anders Bruno Liljefors*, (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2011).

David Green och Joanna Lowry, *Where is the photograph?*, (Brighton: Photoworks, 2002).

Friedrich Nietzsche, *Den glada vetenskapen*, (Stockholm/Stehag: Symposium, 2008).

Friedrich Nietzsche, *Om moralens härstamning*, (Stockholm: Prisma Magnum, 1994).

Margaret Iversen, "Following Pieces", Red. James Elkins, *Photography Theory*, (New York: Taylor & Franchis Group, 2007).

Roland Barthes, "Extracts from Camera Lucida", Red. Liz Wells, *The Photography Reader*, (New York: Routledge, 2003).

Ronneby Konstförening, *Anders B. Liljefors 1923–1970*, (Karlskrona: Ronneby Kulturnämnd, 1987).

Verkförteckning

Christopher Landin, *Dokumentation av Abstrakt 1-2*, 2013.

Christopher Landin, *Experiment med sten*, 2013.