

Anteckningar om Spår.

Fotografi. Bevis. Bild.

Lars Wallsten

Anteckningar om Spår.

Fotografi. Bevis. Bild.

Lars Wallsten



GÖTEBORGS UNIVERSITET

ArtMonitor

Filosofie doktorsavhandling i Fotografisk gestaltning, Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet/

Thesis for the degree of Doctor of Photographic Composition,
Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, university of
Gothenburg

ArtMonitor avhandling nr 24 / Thesis nr 24

Serien ArtMonitor ges ut av Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet/

This dissertation is included in the ArtMonitor series of publications issued by
the Board for Artistic Research at the Faculty of Fine, Applied and Performing
Arts, university of Gothenburg

ArtMonitor
Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141
405 30 Göteborg
Sweden
www.konst.gu.se

Tryck: Geson Hylte bruk
Grafisk design & layout: Emma Corkhill
© Lars Wallsten 2011
ISBN: 978-91-978477-3-5

INNEHÅLL

Förord	6
Abstract	7
Inledning	8
Min Tankegång	22
Anteckningar om Spår	26
Summary in English	150
Källförteckning	154

FÖRORD

Det är många som har hjälpt mig i arbetet med den här avhandlingen. Jag ser fram mot att få tacka dem personligen. Här vill jag ändå nämna och visa min stora uppskattning till:

Mika Hannula, handledare.

Staffan Schmidt, bihandledare.

Jan-Erik Lundström, Karin Becker och Stefan Ohlsson, bihandledning.

Doktorandkollegor, personal och studenter på Högskolan för fotografi, samt Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet.

Torsten och Ragnar Söderbergs stiftelser, ett särskilt tack, liksom till Torsten Söderbergs stiftelse.

Victor Hasselblad AB, Profoto AB, Rådman och fru Ernst Collianders Stiftelse, Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond.

/Lars Wallsten

ABSTRACT

Titel: Anteckningar om Spår. Fotografi–Bevis–Bild.

English titel: Notes on Traces. Photography. Evidence. Image.

Language: Swedish

Keywords: Photography, evidence, trace, pattern, condensation, art, criminalistics.

ISBN: 978-91-978477-3-5

Anteckningar om Spår (Notes on Traces) is a self-critical and self-reflective practice-based PhD project. It endeavours to make visible how artistic practice can create its content and context in relation to experience, reinterpretation and further progression.

The project is an inquiry into photography's capacity to prove evidence. It is structured around photographic representation and written text. The dissertation consists of four photographic works together with an introduction, a list of contents, and a main text presented as an essay with numbered passages. The research effort is guided by a broad, selective inquiry. Contextualisation and conceptualisation have been identified through a process of *bricolage*, whereby creative use has been made of different discourses such as photography, film, art, philosophy, psychology, education, law, criminalistics, literature and cognitive science. Artistic strategies and practices that use forensic aesthetics are also discussed.

The method has the character of tracing a trail that leads the project forward. This creates a dialogue between the content and the form of the dissertation. Trace together with condensation and pattern are presented as productive concepts; these concepts, which in some respects have their roots in photography, not only provide others with the leads to understand a photograph as evidential proof but are also characterised by a suggestive quality, which is a recurring feature in the photographic projects.

The study contributes to overcoming the differences in the ways theoretical and practical knowledge are produced.

INLEDNING

All kontakt lämnar spår, heter det.

Jag hörde talas om ”Barracudas”, ett lokalt popband vars orkesterbuss i mitten av 1960-talet brann upp mot ett träd i Järbo. Det var sent på natten efter en spelning. Trummisen hade inte dragit åt handbromsen. En växel låg i och det måste ha blivit kortslutning i startmotorn. Bussen, det var en Hanomag, kom i rörelse och efter kollisionen mot en björk utbröt en brand. Ingen var där men fordonet blev totalförstört. Instrumenten likaså. Kanske björken också. Det värsta var förmodligen att alla rullbanden med deras inspelningar gick till spillo. Utöver det förstördes också kläder, affischer och fotografier.

Vad finns kvar så här långt efteråt och på vilket sätt? Som med alla episoder i det förflutna, har jag lärt mig, är det en blandning av hur mycket man kan och vill veta. Luckorna håller historien levande men behöver också stagas upp med enstaka verifikationer. Om fotografierna från bussen funnits kvar skulle jag direkt ha kunnat få kontakt med något omkring orkesterlivet, människorna och miljöerna. Jag kan se mig själv bläddra bland kopiorna.

Utan bilder drogs jag på ett annat sätt med i en berättelse om glesbygdens popmusikultur och småstadskonserterna med dåtidens blivande stjärnor. Det som jag fick höra var också historier om influenserna utifrån och de kommande samhällsförändringarna via rock och pop, dansband, twist, jänkarna, modsen, gänget och bruket. Nyligen kom jag förresten på mig själv med att ha börjat höra på och återupptäcka sådana rätt okända låtar från småband. Mycket elgitarr och elorgel i mono. Men historierna handlade dessutom om klyftorna, misstagen, råheten och bråken. Sammantaget blev det något mer och mörkare, inte bara nostalgin med det charmiga och oförargliga som avståndet lätt ger, utan ett både och. En del bilar från den tiden överlevde med knapp marginal. Idag är de helrenoverade Classic cars och man finåker på cruising eller har möten där man ställer upp bilarna på gräset och fikar tillsammans. Något år efter incidenten med bussen gjorde Barracudasgitarristen en egen demo som hette *Killing time* och var en blues.

En del anser att möten och andra erfarenheter avsätter sig som ett slags spår någonstans i det inre. Det är en förenklad bild. Men den ger anledning

till att fundera på olika samband och tänkbara konsekvenser.

Fotografi spelar en viktig men ofta oklar roll i framställningar om hur något var vid ett visst tillfälle. Kontakten, stunden, spåret, minnet. Barracudasbilderna gör sig till och med påmind genom att inte längre finnas kvar. Var de förresten snapshots eller signerade idolbilder? Hur såg egentligen scenkläderna ut? Som fotograf är jag van vid att historiska fakta, bilder och bra berättelser går om varandra. Det är gott nog och man kan nöja sig med det. I många sammanhang finns det emellertid ett stort behov av att påstå saker med fotografier. Inte bara hur som helst utan att med fog insistera på något, rentav bevisa. Det görs hela tiden fast jag har aldrig riktigt begripit hur.

Det här är en avhandling i ämnet gestaltande fotografi. Det ingår i det relativt nya akademiska fältet konstnärlig forskning. Min tolkning av det innebär att praktik och teori hanteras med en väl avvägd subjektivitet. Det ger en stor frihet och kräver en avsevärd självständighet. Då jag också sett som min uppgift att försöka undersöka ramarna för min version av konstnärlig forskning följer det med ett riskmoment. Bild och vild rimmar. Utgångspunkten som jag hela tiden från olika håll har försökt att komma tillbaka till, är fotografens.

Min avsikt med avhandlingen är att visa hur förutsättningarna ser ut för den fotografiska bevisförmågan. Jag försöker att förstå innebörden av det från mitt eget praktiska perspektiv.

Huvudtexten heter *Anteckningar om Spår*. Avhandlingen omfattar fyra fotografiska projekt: *Vända-Sig-Om*, *Släpljus*, *Fält 100* och *Re-rekonstruktion*.

Spårbegreppet har varit ett lämpligt sätt att närma sig bilden som bevis. Det har lett mig framåt, något vindlande och öppet även för sidospår. Det är ett sätt att tala om fotografi och dess komplicerade förhållande till motivet. Ljusspår. Verklighetsspår. Spår efter kontakt och beröring. Fotografi, spår och bevis genom fotograferande, spårande och visande.

Spår har något ofullständigt i sig. Det inbjuder till tolkning och omtolkning, är både sig själv och visar på något annat. Mänskliga drag, alltså. Spår och spårande är att undra över, följa, delta i och att själv avsätta. Fotografiet beskrivs ibland som en paradox på samma sätt som spåret, att det innebär en samtidig närvaro och frånvaro. Bilden kan ligga framför en men det som bilden visar är borta och oåtkomligt. Om all kontakt lämnar spår måste ett spår visa på en tidigare kontakt och indirekt på en handling som skapade kontakten. Med utgångspunkt från spåret kan man påstå en massa saker och

resonera om ännu fler. Relationen mellan kontakten och spåret är komplex. Jag förstår kontakt som en direkt eller indirekt beröring, vilket öppnar för en konstnärlig gestaltning.

Viljan att lita på en avbildning är i grunden sympatisk. Men också bedräglig. Där finns aspekter av estetik, politik, etik, vetenskap och pragmatik. Jag är medveten om att bilden som bevis, även om det vanligen inte formuleras just så, är ett område som har varit föremål för ändlösa och animerade diskussioner från en mängd teoretiska perspektiv. Det knyter delvis an till min tidigare fotografiska praktik. Jag har känt ett starkt behov av att göra en egen undersökning.

Redan här är det på sin plats att nämna att fotografi kan vara så mycket. Det kan ha så olika syften, uttryck och utformning att det i många sammanhang är okorrekt att tala om fotografi som ett enda medium. Gränsfallen och övergångsformerna blir än fler i takt med den expansiva digitala teknologin. Just därför att fotografi och fotografering numera är så heterogent, så frekvent och så Överallt, fortsätter ändå en del grundläggande aspekter som trovärdighet att ha betydelse.

Frågorna om verklighet, sanning, autenticitet, realism, etc. är alltid närvarande i fotografi men har formulerats olika beroende på när de har ställts. Idag, ett drygt decennium in på 2000-talet och med två decennier av bildbehandlingsprogrammet Photoshop har den digitala fotografiska teknologin genomgått en intensiv utvecklingsprocess. Fortfarande går teknikförändringen så fort att man inte riktigt hinner med att begrunda konsekvenserna. Det finns alltid ny utrustning att investera i men som jag själv varken har råd med eller har tid att helt sätta mig in i. Det är oklart vad brist på materialitet innebär för framtida fotografi då bilder i övervägande del ses på bildskärmar. Likaså är det oöverskådligt vilka effekter tekniken har på bildens status som många ändå åberopar: vart tog den där sanningsfaktorn vägen?

Flera av de postmoderna teorierna dissekerade de rådande uppfattningarna om fotografiets avbildningsförmåga. Uppfattningar som tagits för givna, ifrågasattes. Däribland de om sanning och objektivitet. Diskussioner om bild och motiv fördes genom språkvetenskap och teckenlära. Långt före allt det där, redan vid fotografins tillkomst skrev en av upphovsmännen, Henry Fox Talbot, att vid en eventuell stöld av några avfotograferade porslinsföremål

skulle bilderna av dem kunna användas som bevis för att styrka deras existens.¹ Tankarna om bild och bevis har dock funnits mycket tidigare än så. Antikens filosofi visade stort intresse för avbildningens likhet. Olika slags rithjälpmiddel har sedan konstruerats för att man ska kunna teckna med större överensstämmelse än på fri hand. Upplysningstidens och 1800-talets vetenskap studerade kroppen, perceptionen och det unika i individen. Fotografi fyllde en funktion för klassificering, registrering, arkivering och jämförande visuella analyser.

Det finns ett grundläggande mänskligt behov med evolutionära rötter av att tolka omvärlden i termer av orsak och verkan. Det gör det möjligt att kunna förutse vissa händelser. Beviset, framförallt det synliga beviset blir en betydande del i det tankesättet. Bevistänkandet kan ta sig olika uttryck, där bilder är ett exempel bland andra. Man behöver bevisa men gör det på olika sätt. Bevisandet föregår bevismedlen.

Hur man än diskuterar fotografi och vilket fokus samtidens forskning än har, är det intressant och ibland befriande att konstatera att praxis kan vara annorlunda ute i samhället. Det finns en eftersläpning eller tröghet i systemet. I mångt och mycket jobbar man på som förut med fotografi, trots en viss medvetenhet om frågor kring fotografisk teknik och sanning. Man litar mycket på bilden, fortfarande rätt ograverat. Det gäller många områden men jag syftar främst på en del vetenskaplig fotografi, viss fotojournalistik och bilden inom rättsväsendet. Samtliga använder sig av olika slags visuell bevisning men bildbevis kanske i första hand associeras till juridiska och rättsliga sammanhang. Det finns en utbredd osäkerhet som visar sig i en uppenbar övertro på fotografiets kapacitet, men parallellt också i ett underutnyttjande.

En av fotografins första vetenskapliga tillämpningar var inom rättsväsendet. Detta var under uppbyggnad under 1800-talet med inverkan av industrialiseringen och dåtidens stora samhällsförändringar. Man kan se den tydliga kopplingen mellan juridik och rättsväsende, vetenskap och fotografi. Studier om brott och brottets uppkomst engagerade företrädare för medicin, psykiatri, antropologi, statistik med flera och sammanföll i ämnet kriminalistik, en äldre beteckning som bland annat omfattar dagens kriminologi, kriminalteknik och juridik. Ordet finns kvar i flera språk och har en tyngdpunkt på de kriminaltekniska eller forensiska aspekterna. Den breda

1. Allan Sekula: *The Body and the Archive*, i *The Contest of Meaning*, red. Richard Bolton. MIT Press, Cambridge 1989.

innebörden med blandningen av vetenskapliga och andra perspektiv i ett begrepp gör att jag finner kriminalistik mera passande för att uttrycka ämnesområdets komplexitet, där blod, död, smuts, fylleri och slumpmässigt våld är bärande ingredienser som ska hanteras vetenskapligt.

Fotografi och rättsväsende har alltså en gemensam historia. Identitetsfotografiet, platsdokumentationen, spaningsbilden och bevissäkring är några exempel på polisfotografiska genrer med gamla rötter som fortfarande är högst aktuella. Samexistensen ställer många fotografiska frågor på sin spets. Bilder ingår i omfattande bedömningar och utgör underlag för beslut med långtgående konsekvenser. Man dömer.

De ideologiska och politiska aspekterna är betydande. Förutom maktutövning och blickens betydelse i det fotografiska materialet finns frågor om individens integritet kontra samhällets säkerhetsintresse. Det gäller internationella konflikter, terrorism, kriminalitet, trafficking och liknande men även den lokala övervakningskameran och inpasseringssystemen. Det har skett ett närmande mellan migrationsärenden och brottsprevention, mellan passkontroll och efterspaning. Biometrisk identifieringsteknik är densamma för civila som rättsliga syften. Bildens roll är central i hela övervakningskulturen och inom stora delar av den expansiva säkerhetsindustrin. Vardagskontrollerna kommer allt närmare den enskildes privata sfär.

Det finns givetvis en stor konstnärlig potential i det som rör fotografi och bevisning. Blandningen av historia, samtida konstteori och aktuell samhällsdebatt öppnar för ett kritiskt gestaltande ställningstagande. Frågorna är viktiga och förtjänar att tas på riktigt allvar. Ett konstnärligt arbete kan förhålla sig fritt men ändå anknyta till traditionella teorier eller alternativa vetenskapliga områden. Med iscensättningar, personlig distans och rörelse går det att skapa andra kompletterande sätt att förstå. Bevis kan behandlas ironiskt som ”bevis”. Många konstnärliga strategier har dessutom stora likheter med olika roller i den juridiska processen som vittnet, förövaren, offret, domaren och utredaren. Granskar man dessa närmare är det precis som i den rättsvårdande vardagen att rollerna går i varandra högst väsentligt. Dokumentärprojektet kan bli för närgånget, den som medvetet gör övertramp för att belysa gränserna kan vara sitt eget kronvittne och den politiska agiterande konsten kan vara både fördömande och dömande.

Edmond Locard (1877 – 1966) var en fransk läkare och pionjär inom tidig

kriminallistik.² ”All kontakt lämnar spår” brukar kallas för Locards princip. Förutom plastiska avtryck gäller den överföring mellan föremål eller ämnen. Den har ansetts som en grund för all forensisk verksamhet, den som nu mer än någonsin exploateras genom TV-serier och en aldrig sinande besatthet av brott och brottslighet. Analysmetoderna förfinas. Till och med en klapp på axeln kan överföra biologiska identifierbara spår.

När jag sökte efter ursprunget visade det sig att Locard själv inte ordagrant formulerat principen så som den återges. Den tycks i stället vara en syntes från andra uttolkare.

*

VÄNDA-SIG-OM

På sidan 486 i en bok om filosofi, perception och fenomenologi fanns det på några rader en beskrivning av ett sjukdomsfall.³ Det var en man som kände sig tvingad att hela tiden vända sig om som för att kontrollera att världen fortfarande var kvar, där bakom ryggen. Trots det tragiska i fallet tyckte jag att det fanns något som var gripande och berörande vackert. Det var så – visuellt. En kropp som vänder sig om är som blickens ständiga utforskning av omvärlden, fast tydligare. Det är behovet av en försäkran som ändå alltid viker undan. Att vända sig om av nyfikenhet, lust, misstro, oro eller rädsla. Där finns de antika myterna, tolkningsprocessens cirkelform eller minnet av förföljande steg som ekar i förtortens gångtunnel. Det som är bakåt blir efter en halv vändning framåt. Ett oupphörligt vändande kan ta över och bli som sinnebild av den onda cirkeln.

Jag gjorde *Vända-Sig-Om* till ett fotografiskt projekt om reflexivitet i forskningsarbetet. Jag vänder mig med kameran inställd på halvlång slutartid. Men jag vänder mig också om mot metoder, begrepp, mig själv och det inövade. Bildserien är fotograferad på en ort där mina rötter finns någonstans. Däremot hade jag aldrig tidigare gått i just de där kvarteren. Jag kände mig på sätt och vis som hemma och samtidigt som främling. Det har känts som ett annat sätt att beskriva den konstnärliga forskningsprocessen. Hemma i min fotografi. Nya gator.

2. SU, 18:500.

3. Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics, London 2002.











Utmaningen med avhandlingsarbetet har varit lockande, kanske alltför mycket då det emellanåt har känts som en ren Ikarosflygning. Jag har förlöpande ställt frågan om vad det är som skiljer det här arbetet från att göra det inom andra närliggande ämnen som konstvetenskap, medie- och kommunikationsvetenskap, etnologi och andra. I stunder av tvivel blir de klara traditionella akademiska strukturerna avundsvärda.

Jag vänder mig om mot mitt sätt att skriva och utforma avhandlingen. Jag har använt mig av begrepp som spår, förtätning och mönster samt inte minst försökt att använda mig av de gestaltande fotografiska arbetena för att komma vidare i spårandet av bilden som bevis. Huvudtexten består av korta numrerade stycken. Skrivsättet är påverkat av begreppet förtätning; att komprimera och förhöja densiteten på texten utan att utplåna de enskilda enheterna. Jag har tänkt mig att formen också ska ha likheter med en framkallad stillbildsfilmm där bilderna är numrerade i kanterna och även de misslyckade och felexponerade får finnas med i sekvensen. Text, bild, teori, praktik. Jag berör och använder mig av spår från andra fotografers verk men undviker att gå för djupt i den historien. Jag har egna bilder och spåret leder in och ut i flera andra diskurser.

Att ha numrerade stycken ligger farligt nära känslan av paragrafer och lagtext. Det har jag velat undvika. Numreringen och kompaktheten är ett sätt att integrera textens förtätning med hela formen. Jag tycker att numreringen leder vidare på ett spårande sätt. Ludwig Wittgenstein och Richard Wollheim är några som med framgång skrivit lågmält med numrerade stycken och det har inspirerat mig.⁴ Det korthuggna och lakoniska i en förtätad text kan lätt misstas för bristande intellektuell bearbetning och argumentation. På samma sätt kan de praktiska erfarenheterna i förhållande till etablerad teori verka banala.

I stället för en utförlig innehållsförteckning använder jag mig av ”Min tankegång”, influerad av Wollheim. Den bättre passar för huvudtextens stycken och det associativa spårandet, vilket i sin tur bygger på ett undersökande från flera håll. Det finns likheter med den abduktiva metoden som använder rörelse och utnyttjar kreativitet.

Jag har flera referenser från filmer som jag såg på 1970- och 80-talen. Min storebror och jag började gå på bio tidigt. Det fanns många biografier i Stockholm. De hade namn som Ritio, Spegeln, Riverside och Draken. De flesta filmerna var barnförbjudna. Det var ett problem i början men eftersom jag var i sällskap med min bror och var stor för min ålder fick jag tidigt ändå tillgång till den världen av bilder. Det var en visuell upptäcktsfärd att göra.

4. Richard Wollheim: *Konsten och dess föremål*. Thales, Stockholm 2006.

När jag har sett om filmerna är det många scener och repliker som jag direkt kan återknyta till. Det är det starka ljuset på taket i öppningsscenen i *Dirty Harry*. Det är den mystiska bayerska byn i *Hjärta av glas*. Det är det svartvita melankoliska uttrycket och den ständiga vinden i *Den sista föreställningen*. Det är den förstaeliga saken i *Paris Texas*. Jag vet inte vilken betydelse filmerna haft för mig, bara att de varit viktiga. De är som spår från något som försvunnit men tycks ändå vara märkligt närvarande. Nu i dvd-format.

Jag vänder mig om mot mig själv. Jag lägger märke till att jag befunnit mig i olika brytningstider och övergångar. Utbildningen på Fotohögskolan i Göteborg i början av 1990-talet la en grund för personlig och konstnärlig fotografi. Det var i en övergångstid mellan sen modernism och postmodernism. Jag har mina rötter i den analoga processen som nu till stora delar är digitaliserad. Konstnärlig forskning är ett område vars diskurs håller på att etableras. Det är många som frågar mig om min tidigare bakgrund med alla år som polisman i Stockholm. Jag brukar svara något om att det gav en bra livserfarenhet.

*

Killing Time⁵

I have written, written you a letter
asking you to stay with me
I have written, written you a letter
asking you to stay with me
but I have got no answer
killing time was killing me
I have waited, how I've waited
every hour an empty dream (? hörs svagt)
I have waited, how I've waited
every hour an empty dream
...(ohörbart)
lonely nights will be my prison
till you belong to me again
...(ohörbart)

Det var något fel på kassetinspelningen; en del partier går inte att uppfatta.

5. Per Hyttgård: *Killing Time*. Text från ett inspelat kassetband, sent 1960-tal.

*

Fotografi används i avhandlingen med en generell betydelse som omfattar både analog och digital framställning. Jag använder fotografi, fotografisk bild, kopior och bild som synonymer men i de fall där t.ex. bild har en mer utökad innebörd framgår det av sammanhanget.

Kriminalteknik och forensisk vetenskap betyder samma sak; en modern specifik tillämpning av vetenskapliga metoder i rättsväsendet. Kriminalistik syftar på ett äldre bredare fält och synsätt.

I huvudtexten har nyckelord (spårord) markerats med understrykning. De återkommer i det näst sista stycket.

Källförteckningen är mer utförlig än fotnoterna och anger hela undertitlar och sidnummer i artiklar. I fotnoterna förkortas ordboken och uppslagsverken, sidangivelse skrivs i förekommande fall efter band, som SU, 10:234.

SO för Svensk Ordbok. Svenska Akademien, Stockholm 2009.

SU för Svensk Uppslagsbok. Förlagshuset Norden, Malmö 1947-1955.

NE för Nationalencycledin. Bra Böcker, Höganäs 1989.

MIN TANKEGÅNG

Om man vänder på att ”all kontakt lämnar spår”, blir det i stället att spår ger kontakt. Man kan kalla det för spårtänkande. För mig är det ett sätt att förstå. Jag använder det för att skapa en ackumulerad process av mening och kunskapsbildning. Det är som att se på en sida i taget, granska något efter att först ha tagit upp det i handen. Det är också att gå vidare, fort eller avstannande, men med kontakten av ett spår eller flera, i behåll.

Jag presenterade fotografierna ur *Vända-Sig-Om* redan i inledningen. Det etablerar den fotografiska praktiken samt uttrycker tidigt en självreflexiv och självkritisk inställning. Bildernas uttryck för rörelse tänker jag ska antyda något om undersökningens utformning där huvudtexten består av en sekvens med många delar. Den kan vara krävande att följa. För att underlätta det och ge en uppfattning om min tankegång har jag gjort en översikt av textens 173 stycken.

1-10.

Det är praktikerns perspektiv som jag försöker att utmana, överge och återvända till. Genom kameran börjar undersökningen med att se och åskåda för att övergå till att se som.

11-17.

Tänkande genom sökaren. Hur samspelet sker med yttre hjälpmedel för att tänka och minnas. Kameran och fotografiet är som externa lagringssystem.

18-26.

Förståelse har visuella drag och liknas vid att se ett mönster. Det tydliggör kapaciteten som fotografi har för kunskaps- och meningsproduktion. Mönstret ingår i en process med jämförelse och ifyllnad av ofullständiga mönster. Teoretiska strukturer är en annan mönsterförståelse.

27-28.

Fallbeskrivning och fotografier; *Släpljus*. Det är en term för ljus som nästan är parallellt med en yta i motivet. Det skapar en reliefverkan som kan användas i analytisk fotografi. Jag har laborerat med det bildmässiga i en sådan analytisk fotografisk metod för att skapa nya ingångar och analogier i projektet. Fotografi som ser vetenskaplig ut ger intryck av en mer trovärdig eller sann bild. Släpljuset anknyter både estetiskt och begreppsligt till spår och spårande.

29-41.

Konstnärlig forskning. En diskussion om metoder, tolkningar, begrepp och erfarenhetens betydelse. Rörelse, risk och bricolage är några väsentliga inslag.

42-44.

Förtätning är ett begrepp som lyfts fram och görs produktivt. Det har gett mig en bättre förståelse för fotografins överskott av betydelser och perspektiv. Tillsammans med mönster och spår utgör förtätning viktiga delar som leder fram mot min tolkning av bilden som bevis.

45-54.

Spår. Det är ett inledande resonemang om spårets karaktär. En historisk bakgrund med Platon och minnesspår leder över till frågor om minnet. Det jämförs med spår som minnesbild och med avsatta fotspår.

55-74.

Fotografi är sammanvävt med föreställningar om minne och som jag ser det, även om spår. Tillsammans utgör de en gåtfull filosofisk fråga om hur något kan upplevas vara både närvarande och samtidigt frånvarande. Spårbegreppet är heterogent. Några exempel på både äldre och samtida betydelser av spår inom psykoanalys, filosofi och medieteori berörs.

75-81.

Kriminalistik har en lång gemensam historia med fotografi. De delar en given intressesfär för spår, bevisning och anspråk på ett sant utlåtande. Fotografisk trovärdighet får en tidig grund.

82-84.

Filmreferensen här med sin estetiskt medvetna samhällskritiska skildring av klassklyftor, karriärtänkande, korruption och auktoriteter passar särskilt väl mellan det föregående och det följande avsnittet.

85-86.

Fallbeskrivning och fotografier; *Fält 100*. Att använda skalor och markeringar är ett sätt att framställa rättsliga och vetenskapliga bevisbilder. Bildens värde bygger på mätbarhet och på att vara möjlig att jämföra. Jag har arbetat med måttskala, siffer- och pilmarkering. Det medför ett möte mellan fotografisk konstnärlig praktik och teoretiska aspekter som pilens pekande och mer allmänt, att utpeka.

87-106.

Gestaltning och reflektion ledde vidare till epistemologi i förhållande till perception och språkvetenskap. Ontologiska teorier med relativism, doxa och tankestil tas upp. Kunskap från bild och seende diskuteras, liksom från spår och genom deixis, den språkliga termen för utpekande som har en stor betydelse för fotografisk bevisförmåga.

107-123.

Förhållandet mellan kausalitet och optik blir behandlat från ett praktiskt håll med stöd i både filosofi och juridik. Kausala relationer uttrycks ofta tvingande och förenklat vilket kan vara problematiskt beträffande fotografi.

124-139.

Media och fotografiska uttryck. Digital teknologi aktualiserar frågor om material, uttryckssätt och hur det fotografiska mediet utvecklas genom återmediering. Några fotografer och deras verk tas upp samt hur konstnärer kan använda sig av en s.k. forensisk estetik.

140-141.

Fallbeskrivning och fotografier; *Re-Rekonstruktion*. Genom ett autentiskt fall från en rekonstruktion i en kriminalutredning, görs förnyade rekonstruktioner för att kritisera och ifrågasätta den ursprungliga. Det ger en inblick i relationen mellan bevis och retorik med fotografiska metoder. Spelet mellan fakta och fiktion ställs på sin spets.

142-148.

Med tillämpad visuell perception jämförs seende och bildtolkning med förståelse och meningsskapande. Det närmar sig en praktisk kärnfråga om hur och under vilka omständigheter man med säkerhet kan utläsa något ur fotografier.

149-171.

Bevisning. Fotografiet som bevis diskuteras kritiskt och analyseras juridiskt och begreppsligt men även från ett praktiskt och gestaltande perspektiv; se i sökaren. Ett exempel på en tvist om äkta eller falskt visar på diskursiva föreställningar om manipulation. Ett fotografiskt bevis kan se ut hur som helst men kan förstärkas genom relevant och pålitlig information. Jag skiljer på att visa, påvisa och bevisa.

172.

Nyckelord eller spårord.

173.

Avslutande påstående om fotografi och bevisförmåga.

ANTECKNINGAR OM SPÅR

1.

Jag börjar med att se i kamerasökaren. På motivet och på den här undersökningen. På mig själv. Genom och med sökaren tar blicken liksom spjörn mot kanterna, de tillfälliga begränsningarna. Jag ser. Jag anser.

2.

Genomsiktssökare. Schaktsökare. Vinkelsökare. Ramsökare.

3.

Det är via sökaren, view finder, som den optiska relationen etableras. Stereoskopiskt blir enögt. Jag använder oftast mitt vänstra öga. Jag är van vid det och det känns bättre av någon anledning som jag inte brukar tänka på.

Sökaren är ett hjälpmedel för att rikta och ställa in kameran mot motivet. Den har därför något lättroligt och föränderligt över sig. Den ger en bild som är preliminär och hela tiden omriktningsbar. De separata sökarna är kompakta och ger en direktkontakt som är oansvarig och ibland närmast lekfull. Men likheten med vapensikte kan genast förmedla en annan karaktär. I kikarsiktet har sökarens ram och räta vinklar övergått eller smält samman i ett hårkors. Där är en central punkt det väsentliga, till skillnad från sökarramen med sin tomma yta i mitten som ändå alltid blir fylld.

4.

Man söker med blicken. Det gör alla. Det är en medfödd förutsättning för att orientera sig i omvärlden och i det sociala samspelet. Ögonrörelser: många. De är ryckiga, eller sackadiska, då ögat hela tiden flyttar sin fixeringspunkt. Undantaget är bara efterföljningsrörelser som är mjuka och kontinuerliga. I kamerasökaren fortsätter blicken att utforska bilden på mattskivan eller inom ramen men den lugnar ned sig och får en annan koncentration. En långsam ryckighet.

5.

Att söka definieras som att ”anstränga sig för att finna ngt (konkret el. abstrakt) vars position man inte känner till”.⁶ Det är inget självklart som händer automatiskt utan något att aktivt ta ställning till. Ansträngningen står mot tillfredsställelsen i (del-) svaret. Sökandet blir som att ta hand om och vårda sin nyfikenhet. Det är också som sökare många människor beskriver sig i frågor om livsåskådning. Man vet inte vad man ska tro på men avfärdar inte möjligheten att göra det. Livsåskådning används idag som ett vitt begrep för en djupt personlig och ofta religiös attityd eller övertygelse. I äldre litteratur skiljde man på det som antingen hörde till livs- eller världsåskådning. Det senare uttrycket världsåskådning förknippas delvis med Kant och omfattar värderingar såväl som vetenskapliga och filosofiska påståenden.⁷ Men oavsett om ens intresse idag riktar sig mot livets eller verklighetens personliga valör, mening och beskaffenhet är den språkliga konstruktionen uppenbart visuell genom åskådandet; att personligen se, kanske rentav vittna om hur världen tycks vara.

Se, söka och skåda kan verka så neutralt. Maurice Merleau-Ponty har visat hur kroppens interaktion med omvärlden skapar mening: ”... I am not the spectator, I am involved, and it is my involvement in a point of view which makes possible both the finiteness of my perception and its opening out upon the complete world as a horizon of every perception.”⁸

6.

”Jag ser inte dig trots att du ser mig. Det måste man vänja sig vid. Tittar jag på ditt ansikte nu?” / ur filmen *Paris Texas*⁹

Det är från scenen där Jane poserar i rummet med envägsspegeln och hon är då omedveten om att det är Travis, fadern till hennes barn, som sökt upp henne. De talar genom mikrofon och högtalare.

6. SO, s. 3122.

7. Immanuel Kant: Ur Kritik av det rena förnuftet, i *Filosofin genom tiderna 1600-talet 1700-talet*, red. Konrad Marc-Wogau. Thales, Stockholm 1992.

8. Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics, London 2002, s. 354.

9. Wim Wenders, regi: *Paris, Texas*. 1984.

7.

I den fotografiska världen florerar en mängd uttryck, mer eller mindre slitna. Att de är väl använda beror på att de fyllt och ibland fortfarande fyller någon funktion. Metaforerna kan vara trötta utan att vara heldöda. Om kameran liknas vid ett öga har det en pedagogisk poäng när bländare och slutare ska förklaras men försvårar i ett annat sammanhang en djupare förståelse av seendets komplexitet. I de tidigaste texterna om fotografi talades det om ljusets renhet och naturen som målade sig själv. Idag högtravande och naivt men uttrycksfullt för dåtidens förhoppningar. Metaforvalen visar på värderingar och ideologier. Det skiljer sig inte så mycket i princip från spekulationerna om den närmaste framtidens new media age.

George Lakoff och Mark Johnson har visat hur fundamental metaforen är för vårt tänkande och att den språkliga utformningen ger aktiva betydelser.¹⁰ Kameror som ser, bilder som tas är några exempel. Metaforens förmåga till imaginär rationalitet, att alltså kunna skapa ny förståelse och nya erfarenheter är central i konstnärliga sammanhang enligt Lakoff och Johnson. Metaforen har fått stor uppmärksamhet genom sin självständighet, utan liknelsens ”som” och kombinationen av en innehållslig kärna och ett associativt produktivt tillskott; ett sakled och ett bildled.

Andra troper, som uttrycker något genom något annat, är metonymi där en sak byts ut mot en annan, synekdoke där en del får stå för helheten, och oxymoron där skenbart oförenliga delar sätts samman. De kan liksom metaforer användas kreativt för bildförståelse och fotografi.

8.

”Begreppet ’se’ gör ett trassligt intryck.” / Ludwig Wittgenstein¹¹

9.

Se som. Den språkvetenskapliga förekomsten i bildteori kan emellanåt tendera att bli alltför dominant på bekostnad av bilden själv. Wittgensteins nedtonade sökande resonemang om seendet och språket känns däremot besläktat med ett visuellt, fotografiskt sätt att närma sig ett tänkbart motiv. Ett slags sammansatt

10. George Lakoff & Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Univ. of Chicago Press, Chicago 1980.

11. Ludwig Wittgenstein: *Filosofiska undersökningar*. Thales, Stockholm 1992, s. 230.

bildseende. Att se som, kan sägas vara en utökad estetisk perception; till hälften en visuell erfarenhet, till hälften en tanke.¹² Vad man ser är inte liktydigt med det som man sedan beskriver att man ser. Det handlar om en händelse som förenar synupplevelse och bild, men före eller på en annan nivå där tolkningsprocesser och meningsskapande äger rum. Det är ett drabbande möte mellan det sedda och en visuell förförståelse. Paul Ricœur beskriver ”seeing as” som en intuitiv relation ”... that makes the sense and image hold together.”¹³ Det har en grundläggande betydelse för teorierna om metaforens bildlighet men även för konstnärliga verksamheter. Som alltid finns risker för en romantisering av den estetiska och kreativa processen. Med en poetisk styrka förenas olika sätt att förstå som annars skulle behandlas var för sig och kanske på olika nivåer. Jag ser ett begrepp som en utgångspunkt för vidare undersökning om likhet, jämförelse och förebild.

Se som fotografi. Se som just det. Se som sant. Se som hon/han/det.

10.

Det finns fotoböcker vars titlar är enastående (innehållet också.) En är *Hungry eye*¹⁴, om Walker Evans fotografi och en annan är *Now becoming then*¹⁵, om Duane Michals.

Ett hungrigt öga säger mycket mer om den intresserat lustfyllda blicken än det som ofta felaktigt och slarvigt beskrivs som skopofili, vilket är en sexuell perversion som s.k. fönstertittare lider av. Ett öga med hunger beskriver ett lekfullt allvar som drivs vidare, kanske av inlärd påmanad nyfikenhet, kanske med en känsla av en ekande brist någonstans. Fotografer talar om att hela tiden vässa seendet; att se annorlunda och bättre. Rudolf Arnheim skildrar hur olidligt det är för en försöksperson att en längre tid tvingas att stirra på något bestämt och hur vederbörande på alla sätt ändå försöker att variera blicken.¹⁶ Ögat vägrar att bli uttråkat. Eye-tracking, att mäta ögats rörelse vid olika tillstånd och situationer är för övrigt en kvantitativ metod som används inom vetenskaper som psykologi och kognitionsforskning.

12. Ibid.

13. Paul Ricœur: *The Rule of Metaphor*. Routledge Classics, London 2003, s. 251.

14. Gilles Mora & John Hill: *Walker Evans. The Hungry Eye*. Thames & Hudson, London 1993.

15. Duane Michals & Max Kozloff: *Now Becoming Then*. Twin Palm Publishers, Altadena 1990.

16. Rudolf Arnheim: *Visual Thinking*. Univ. of California Press, Berkeley 1969.

Walker Evans självporträtt på omslaget är från 1929. Lätt oskärpa i bilden, ena ögat verkar mer öppet än det andra och vitan lyser klarare. Blick.

Under en av Duane Michals korniga svartvita bilder, det är ett par som sitter bredvid varandra på en säng och det verkar vara en hotellrumsinteriör, står det med den spretiga handstilen:

”This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us. And she embraced me, and we were so happy. It had happened. She did love me. Look see for yourself”.¹⁷

Boktiteln *Now becoming then* kan stå för en sammanfattning av fotografins förhållande till tiden. Tidslighet är starkt knuten till avbild, seende, vittnesmål och försäkran. Jag ser, jag har sett, tro mig; jag lovar att jag såg. Det var där. Tempofili och tempofobi blir uppenbart båda stimulerade av fotografi, inte sällan tillsammans med en sentimental faktor.

11.

Jag har en ovana som visar sig när jag sitter i ett väntrum eller befinner mig i liknande situationer av påtvingad inaktivitet. Mina ögon börjar leka med konturerna, de följer en linje i taket eller gör en diagonal i dörrens rektangel för att gå vidare med andra möjliga kantlinjer och silhuetter. Det är svårt att sluta när jag väl har börjat. En del enkla former återkommer. Jag delar gärna fyrkanten i två trianglar och diagonalerna blir som snabba genvägar. Det är avkopplande och ganska lustfyllt. Så kan det hålla på, som med ett visuellt ritstift som följer och fyller i, som drar, delar av och förstärker något som redan finns. Förmodligen har det ingen som helst koppling till ett av mina tidiga fotografiska minnen där min storebror visade sin tvåögda spegelreflexkamera han fått från grannen som var fotograf. Det var ett vackert, lite grynigt ljus i sökaren som gav en speciell lyster. Man skulle titta in i kameran, uppifrån och inte rakt genom den. Mattskivan hade tunna linjer för komposition och kontroll av störtande linjer. Över den spegelvända bilden av rummet la sig ett rutnät som förstärkte känslan av, tänker jag mig nu, ett noggrant instrument i en om inte magisk så ändå märkligt inrutad verklighet. Långt senare visade det sig att kameran hade ett fel, jag tror att det var något med skärpeinställningen.

17. Duane Michals & Max Kozloff: *Now Becoming Then*. Twin Palm Publishers, Altadena 1990, sidorna är onummererade.

12.

Seende, tänkande. Kamerakropp. Minneskort.

13.

”Mind is a leaky organ, forever escaping its ‘natural’ confines and mingling shamelessly with body and with world.” / Andy Clark¹⁸

14.

När man laddar kameror med rullfilm är det alltid en filmände som mer eller mindre krångligt ska fästas i motstående spole. Det är säkert ingen bra jämförelse alls, men det är något med kontrasten mellan kamerans stela mekanik och filmens halvmjuka böjliga plastbas som visar på övergången från föremål till bildvärd. En del fotoutrustning har tillägget ”pro”, förkortningen som ska visa på den ibland obefintliga skillnaden till amatör- eller konsumentprodukterna. Det är de senare som volymmässigt alltid gett den ekonomiska vinsten jämfört med smalare segment. Fotoindustrins beroende av amatörfotografi är en av orsakerna till den dynamiska historien och de stora förändringarna.

15.

”Människan har helt enkelt förmåga att ‘lägga ut’ spår av sina insikter i omvärlden genom att skapa artefakter, genom språkliga kategorier och genom att utveckla olika former av kommunikativa mönster eller verksamheter som institutionaliseras.” / Roger Säljö¹⁹

16.

Konstnärliga erfarenheter och med dem en sorts aktiv epistemologisk och emotionell världsåskådning kan genereras via arbetet med kameran i handen – och ögat mot sökaren. Situerad kognition innebär att tänkandet uppstår i ett samspel mellan hjärna, kropp och omvärld. Det blir svårt att se exakt var gränserna går mellan tänkandet i sig och omgivningen. Vi kan ”tänka” med olika konstruerade hjälpmedel och som Peter Gärdenfors vidare uttrycker det,

18. Andy Clark: *Being There*. MIT Press, Cambridge. 1997, s. 53.

19. Roger Säljö: *Lärande och kulturella redskap*. Norstedts Akademiska, Stockholm 2005, s. 51.

vi har ”råd att vara dumma”.²⁰ Verktøyen vi använder för att ta stöd i och samspela med, kan vara både fysiska och mentala. Processen är alltså så starkt beroende av strukturerna utanför kroppen att tänkandet på sätt och vis läggs utanför oss, en externalisering av tänkandet.

Med inspiration från Lev Vygotskij utvecklar Roger Säljö det s.k. socio-kulturella perspektivet.²¹ Det betonar artefakten, mediering av omvärlden samt gemensamma kulturella erfarenheter i samhället. Säljö tecknar en historisk utveckling av kunskaper och färdigheter, en sociogenes. Som ett exempel på hur en del kognitiva aktiviteter förändras från en långsam och kontrollerad medvetenhet till en automatiserad process där ett mellanled försvinner eller blir oviktigt tar Säljö miniräknaren, men det är lika giltigt för digital fotografi. Samt andra innovationer. Det går att få fram resultatet utan att man anstränger vare sig minnet eller sin uppmärksamhet. En stor del av processen externaliseras i apparaten och är dold för användaren. Det är helt enkelt inte nödvändigt att veta exakt hur artefakten tekniskt fungerar. Det begreppsliga tänkandet påverkas. Den digitala teknikens artefakter gör gränserna oklara mellan fysiska och mentala redskap. Följden blir en blandad känsla av befrielse och kontrollförlust, utveckling och alienation.

17.

Kognitions- och minnesforskningen återkommer ofta till hur begränsat vårt minne är men att vi samtidigt är mycket bra på att kompensera för flera av våra bristfälliga sinnen och förmågor. I den klassiska 1950-talsartikeln *The magical number seven, plus minus two*, beskrev psykologen George Miller hur få saker det är som vi egentligen kan hålla reda på samtidigt.²² Vem känner inte igen sig i det?

Knep som ramsor och anteckningar har länge varit till nytta i den ojämna kampen mot glömskan. Enligt Merlin Donald är minnesfunktionen biologiskt integrerad i individen men även förlagd till externa lagringssystem.²³ Ett

20. Peter Gärdenfors: Cognitive Science, i *A Smorgasbord of Cognitive Science*, red. Peter Gärdenfors & Annika Wallin. Nya Doxa, Nora 2008, s. 28 (mina översättningar).

21. Roger Säljö: *Lärande och kulturella redskap*. Norstedts Akademiska, Stockholm 2005.

22. George Miller: The Magical Number Seven, Plus or Minus Two, *The Psychological Review*, vol. 63, nr 2, mars 1956.

23. Merlin Donald: *Origins of the Modern Mind*. Harvard Univ. Press, Cambridge 1991.

system med symboler, External Symbolic Storage (ESS), är med sin tillgänglighet en del av ett kulturellt aktivt meningsskapande. Texter och visuella symboler har inget eget liv men om man exempelvis läser en bok kommer hjärnan under tillfällig dominans av boken, det externa lagringssystemet. Filmer har en ännu starkare förmåga att som ESS ta över betraktarens kontroll, hävdar Donald. Att skrift, bilder och digital utrustning fungerar som hjälpmedel för minnet har vi lärt oss. Svårare är det att förstå precis hur det går till när det yttre ska integreras med det biologiska minnet. Donald liknar det med ett nätverk; varje gång hjärnan interagerar med ett externt system blir den en del av ett nätverk och minnesstrukturen samt platsen för kontrollen av tänkandet förändras tillfälligt.

Jag tar stöd med sökarens gummimussla mot ögonbrynsbågen. Där är den fysiska kontakten mot ansiktet, ett lätt tryck.

18.

I den pedagogiska litteraturen finns många byggnadsmetaforer; om lärandet som behöver en stabil grund. Ritningen. Påbyggnadsutbildningen. Ett förekommande uttryck för flexibelt stöd är scaffolding (eng. byggnadsställning) eller på svenska ibland som stöttning. Det brukar främst förknippas med Lev Vygotskij och Jerome Bruner.²⁴ Processer är alltid svåra att beskriva och min erfarenhet när det gäller konstdidaktik är att det inte alltid är det rätlinjiga eller ett kontinuerligt byggande bit för bit som är mest fruktbart eller typiskt. Men som i konstnärlig forskning är det tillfälliga stödet, med betoning på både tillfälligt och stöd, en relevant modell. Det är stöd av begrepp och behovet av tillfällig teori, det är stöd av ett annat sätt att se på saker.

Fotografiets intrigerande i kontakten med tid och rum, som Michals *Now becoming then*, har behov av lämpliga stödande uttryck. Den optiska bilden blev genom fixering stabiliserad i den analoga kemiska processen. Digitala bilder har ett annat förlopp; spara, spara som, gör till ett lager, och blir kanske inte helt stabila förrän vid utskriften. Att göra permanent, eller substantiverat som permanens är ett ord som annars inte är så starkt kopplat till den kemiska fixerlösningen. Med stöd i skrivprocessen har man använt inskription för vissa, oftast språkliga resonemang om bilden. Inskriptionen, eller mer uttalat

24. Roar Pettersen: *Kvalitetslärande i högre utbildning*, Studentlitteratur, Stockholm 2008.

som ristande, bygger på en fysisk kontakt. Det passar inte alla diskussioner om fotografi där ljusets karaktär behöver förstås på ett annat sätt. I kvantteorin kan ljuset ju ha både partikel- och vågrörelseegenskaper, vilket komplicerar det avgörande mötet mellan ljus och ljuskänsligt material. Det har bl.a. betydelse för den långdragna semiotiska diskussionen om index. Jag nöjer mig här med att konstatera att metaforer kan vara produktiva ur ett avseende men inte ett annat.

Den marxistiska termen är reifikation, som betyder ett förtingligande, ursprungligen av människor och sociala relationer. Men det fungerar med bilder också. Erfarenheter och mening externaliseras, förtingligas och blir kontur eller fullständig bild; en artefakt som med konventioner och symboler bjuder in till tolkning. Reifikation är en förändring och en reducerande förlust. Människors öden, ofta traumatiskt sorgliga, blir nyhetsstoff och omformuleras, trivialiseras till en produkt, vara, projekt eller ett fall. I några fotografiska verk av t.ex. Martin Parr och Lars Tunbjörk skildras en social tillvaro där individerna blir som ytor eller livlösa föremål. Det förstärks förmodligen av blyxtljuset. Den glättiga färgskalan med reflekterande ljusblänk kan ge en känsla av emotionell tomhet.

19.

Förståelse handlar om att på något sätt tillgodogöra sig ett innehåll. Det är ett mångtydigt begrepp som har behandlats i alla tider. Förstå förståelsen. Som en grundläggande mänsklig förmåga eller ett äldre sätt att skilja humanioras syften från naturvetenskapens; förståelse mot förklaring. Hermeneutik bygger på dynamiken mellan förståelse och förförståelse. Inom artificiell intelligens är skillnaden mellan hantering av information och förståelse av största vikt.

Den visuella aspekten av förståelse är av särskilt intresse här. Den har betydelse för konstnärlig forskning liksom för annan kunskapsproduktion genom bilder och resonemang som tar stöd i bilder. Förstå. Ordets bakgrund har en gemensam form vare sig det är från engelskans *understand* eller tyskans *Verstehen*, i det att det är en preposition samt ett verb som betyder stå eller ställa.²⁵ Per-Johan Ödman tolkar det som att stå eller ställa sig framför något: för att bättre och tydligare kunna se. Man förstår om man ser tydligt. Att ställa

25. Per-Johan Ödman: *Tolkning, förståelse, vetande*. Norstedts Akademiska, Stockholm 2005.

sig framför blir som förståelsens praktiska moment. Det kan konkret omsättas i kamerans utplacering eller i förlängningen, mötet med bilden. Begripa är ett besläktat ord, genom det som man på nära håll kan ta tag i, fatta eller gripa efter. Stå framför. Greppa. Fatta.

För- har med läget där framme att göra, som förgrund, men även läget vid en viss tidpunkt. Försommar och förundersökning, fördom och kanske försök.

20.

Förståelse är att se mönster. Peter Gärdenfors och Annika Wallin understryker från ett kognitivt perspektiv hur central perceptionen av mönster är för vårt tänkande.²⁶ De hävdar att förståelse består av att erfara mönster och av en emotionell aha-upplevelse när mönstret plötsligt faller på plats. Det gäller inte bara för synsinnet även om det visuella mönstret är dominerande. Hjärnans aktiva mönstersökande innebär också en prövande ifyllnad av det ofullständiga och fragmentariska, vilket i hög grad är evolutionärt motiverat:

”Our brain’s search for patterns, whether we are aware of it or not, takes place at a variety of levels. At the bottom of our understanding, there are biologically determined mechanisms that strongly control the way we perceive the surrounding world. At the top, one finds the cultural patterns that are required in order to interpret works of art, poetry, music, dance, etc. However, when we master the patterns, they also influence our perception of the cultural products. As a consequence, we don’t all see and hear the same things – there is no ‘objective’ description of the world.”²⁷

21.

Ja. Här ger den samtida kognitionsforskningen en ingång till både filosofiska och fototeoretiska framställningar. Det blir även direkt applicerbart på det praktiska arbetet med kameran och bilderna. Jämförelsen, stimulansen, det aktiva kreativa ifyllandet, biologiska och kulturella mönster att passa in i - eller inte göra det. Sökarbilden. Motivet. Spåret. Beviset.

26. Peter Gärdenfors & Paulina Lindström: Understanding by experiencing patterns, i *A Smorgasbord of Cognitive Science*, red. Peter Gärdenfors & Annika Wallin. Nya Doxa, Nora 2008.

27. Ibid., s. 152.

Förståelse och tänkande genom mönster får mig att se annorlunda på mitt eget fotograferande. Den visuella aspekten lyfts fram för tänkandet och överbryggar många andra teorier. Erfarenhet blir en levande och betydelsefull faktor. Erfarenhetsmönster skulle närma sig ett tautologiskt uttryck. Den kognitiva hierarkiska ordningen kan oroa om man läser den alltför bokstavligt men jag tolkar det som uttryck för evolutionära skillnader.

När man talar om fotografi, bild och avbildning kommer man annars oundvikligen in på det teoretiska arvet från den postmoderna diskussionen. Det är intressant och relevant men jag kan i vissa fall inte värja mig från en klaustrofobisk känsla. Rättare sagt: instängd i sådana språkvetenskapliga system märker jag att jag emellanåt tappat kontakten med bilden, seendet och det praktiska bildskapandet. Mönstret återupprättar den kontakten.

Mönster- eller ansiktsgenkänning är väsentliga för den biometriska säkerhetsindustrin som syftar till att göra en ansiktsbild sökbar i ett arkiv genom ett nät av mätpunkter och uppmätta inbördes avstånd. I det digitala bildarkivet sker sökning på ledord eller genom framtidens allt mer avancerat definierade former och mönster.

Igenkänningens glädje, enligt Gadamer, är att känna igen mer än det som man redan kände.²⁸

22.

”It’s funny how the colors of the real world ... only seem really real ... when you viddy them on a screen.” / ur filmen *Clockwork Orange*²⁹

Det är från scenen där Alex sitter fastspänd framför en filmduk och ser den första filmen under sin behandling. Jag har hört i en intervju att skådespelaren Malcolm McDowell fick skador från instrumenten som håller hans ögon uppspärade.

23.

Frågan om bilder är text eller tecken, låter sig bättre omformuleras till vad det innebär att förstå bilder på det sättet. Det omedelbara svaret handlar om hur

28. Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method*. Continuum, London 2004.

29. Stanley Kubrick, regi: *Clockwork Orange* (A Clockwork Orange). 1971.

bilder kan göras begreppsligt hanterbara för ett syfte eller inom en viss diskurs. En definition av text är ett, ”språkligt yttrande, vanligen skrivet eller tryckt, ibland även muntligt”.³⁰

I de intellektuella riktningarna strukturalism och poststrukturalism har textbegreppet en betydelse som diskurs. Det ger möjlighet att tala om texter i kulturella och sociala system, om intertextualitet och sambandet med andra texter, om upphovsmannen och subjektet mot författarens död, om referenten, den språkliga formen, o.s.v. Gemensamt för strukturalism och poststrukturalism är att de har sitt ursprung i språkvetenskapliga modeller. Skillnaden är högst förenklat att strukturalismen främst uppehåller sig på en lingvistisk nivå med övergripande språkliga system, strukturer, och poststrukturalismen på en textuell diskursiv nivå för att behandla kunskap, sanning och verklighet som språkliga fenomen.³¹ Poststrukturalismen fungerar också som ett analytiskt redskap för en rad ämnesområden inom humaniora och samhällsvetenskaperna. Att säga att litteraturen är omfattande är ett understatement. Detsamma gäller också för semiotiken, läran om tecken och teckensystem som har haft en dominerande ställning inom fototeorin men som dessutom har nyttjats för media, mode, film och en mängd populärkulturella fenomen.

Namn som Roland Barthes, Michail Bachtin, Jacques Derrida, Ferdinand de Saussure, Charles S Peirce, m.fl. ger kontinuerligt upphov till nya närläsningar, vetenskapliga arbeten och analyser.

Min avsikt är att så mycket jag förmår, se det genom sökaren.

24.

”Vägen uppåt och nedåt är en och densamma.” / Herakleitos³²

25.

Man kan förstå semiotik som att tecken är allt som står för något annat. Det är en vid definition som går att överföra på många områden. Det blir massor av tecken. Med sin språkvetenskapliga bakgrund från de Saussure och Peirce,

30. NE, 18:202.

31. Fredrik Miegel & Thomas Johansson: *Kultursociologi*. Studentlitteratur, Lund 2002.
Victor Taylor & Charles Winquist, red: *Encyclopedia of Postmodernism*. Routledge, London 2003.

32. Herakleitos: *Fragment*. Propexus, Lund 1997, s. 133.

båda verksamma i senare delen av 1800-talet, har bildsemiotiken genom Barthes arbeten fått många efterföljare. Fotografi och teckenlära står i en nära relation, ibland nästan helt integrerade med varandra.

I de flesta något mer omfattande läroböcker om fotografi nämns Peirce och den förenklade indelningen av tecken i symbol, ikon eller index.³³ Bildsemiotikens syn på fotografi har inte varit enhetlig utan varierat med sin samtid. Göran Sonesson återger utvecklingen med en tidig, naiv fas där fotografiet först behandlades utifrån en ikonisk likhetsaspekt, sedan 1970-talets intresse för symbolsystem, koder och fotografiet som ett konventionellt tecken och därefter uppmärksamhet på avtryck och ett indexikalt orsakssamband.³⁴ Sonesson och andra brukar numera tala om fotografi som en blandning av framförallt det ikoniska och indexikala tecknet. Med digitala bilder har diskussionen länge rört sig om en förändring eller upplösning av tidigare fotografiska egenskaper och funktioner. Skillnaden mellan materialitet och digital information kan förstås semiotiskt som olika slags tecken eller som i visuell etnografi där man kan skilja på teknologiska och kulturella objekt. Index och indexikalitet är ett samlingsnamn. Ibland syftar det på strikt semiotik, ibland handlar det mer allmänt om hur fotografi förhåller sig till problemkomplex av dokumentärtradition, sanning, kausalitet, bevisstatus, etc.

26.

Bilder är öppna. De har sitt överskott på betydelser, mening och tolkningsbart innehåll. Bilder känns. De har ingen betydelse åt det definitiva. Det är ju för övrigt den storslagna behållningen med bilder. För en del utgör det dock problemet. Det hindrar eller motsäger inte försöken att ständigt förstå, ompröva, nytolka, kontextualisera, begreppsliggöra och helt enkelt fortsätta en diskussion om olika aspekter och dimensioner av fotografi. Det är svårt att leva upp till pluralistiska ideal och vissa förståelsesätt är mer dominanta än andra, ingående i olika värdestrukturer. På vilket sätt och varifrån samtalet förs, om fotografi eller annat, påverkar alltihop. Det kan ske genom ett mönster, för att tala med Gärdenfors eller förbi varandra som i novellen av Raymond Carver; *What we talk about when we talk about love*.³⁵

33. Steve Edwards: *Fotografi*. Raster, Stockholm 2007.

34. Göran Sonesson: *Bildbetydelser*. Lund, Studentlitteratur 1992.

35. Raymond Carver: *Where I'm Calling From*. Vintage Contemporaries, New York 1989.

Henri van Lier hävdar att vi saknar ett lämpligt sätt att tala om fotografi eftersom språket är mer anpassat för andra mer traditionella uttryckssätt och konstformer.³⁶ Men lösningen ser han inte i att specialtillverka nya termer utan att använda de som redan finns tillgängliga i språket, och som han uttrycker det: "... one should forget all jargon here, and particularly that of linguistics."³⁷

27. FALLBESKRIVNING: Släpljus

Öppningsscenen i filmen *Deer Hunter* domineras av det blå skymningsljuset.³⁸ Det är en bil som åker i den lilla gruvorten i Pennsylvania och kontrastverkan är förebådande mellan det laddade befintliga ljuset, det gula och röda ljuset från bilens fram- och baklyktor och metallindustrins hotfulla silhuetter. Det är blått, mycket blått. När filmen kom skapade den debatt om skildringen av Vietnamkriget, dess personliga konsekvenser och våldsamheten i flera scener. Jag blir speciellt berörd av skildringen av metallarbetarnas situation och kompisgänget som blev kvar hemma. Filmmusiken är melankolisk. Det är gitarrmusiken "Cavatina" som återkommer då och då. Från scenen vid biljardbordet är det den gamla hiten av Frankie Vallie, "Can't take my eyes off you".

Jag har i tidigare arbeten använt mig av ljuset i skymningen; den blå timmen eller l'heure bleue. Ett projekt handlade om ett arkiv med äldre brottsplatsbilder. Diabilderna projicerades sedan på en duk uppställd i olika miljöer. Skymning ger en speciell stämning. Blåheten förstärker känslan av en laddad, emotionell men väldigt tyst situation. Uppslagsboken beskriver skymningen som "... den tid när dagsljuset dör bort efter solnedgången."³⁹ Att kalla ljuset för döende är ett starkt sätt att uttrycka det. Allt blir då så tyst, allt avtar och alla drar sig undan. Övergången. Döendet innebär också att ljuset i sig och inte bara med den vanliga klichén av det tända stearinljuset, måste ha varit levande eller snarare att ljuset är (som) själva livet. Den blå timmens bilder ger en känsla av allvar.

I mitt gestaltande projekt *Släpljus* har jag åter fotograferat i skymningen, mest utomhus. De flesta bilderna är från en ort i Bergslagen. Järnbruket. Gruvorna. Resterna från den gamla järnhanteringen i skogarna. Ungdoms-

36. Henri van Lier: *Philosophy of Photography*. Leuven Univ. Press, Leuven 2007.

37. Ibid., s. 9.

38. Michael Cimino, regi: *Deer Hunter* (The Deer Hunter). 1978.

39. NE, 16:583.

arbetslösheten brukar vara högst i landet. Människorna. Dialekten. Jag tycker om att vara där och jag blir inspirerad av arbetet i den blå timmen.

Släpljus är en gammal ljussättningsterm för sådant ljus som nästan är parallellt med motivet. Vid arkitekturfotografering kan en lågt stående sol längs en fasad ge en reliefverkan som framhäver strukturerna i material och utsmyckning. Vid fotografering i ateljé används en modellerande ljuskälla. Släpljus är en metod som ofta används för analytisk fotografi i vetenskapliga och tekniska sammanhang, allt från arkeologi och kriminalteknik till medicin. En eroderad hållristning framträder i rätt ljusvinkel och det mest välstädade golv kan bli ett skrämmande månlandskap eller slagfält i en stark ficklampas ljustråle.

”Det gäller att finna det läge, där belysningen ger föremålet största möjliga rikedom på såväl skuggor som dagar. En yta med fördjupningar och upphöjningar skall sålunda belysas med s.k. *släpande ljus*”.⁴⁰

Det är en teknisk utmaning att balansera det minskande befintliga ljuset med mitt medhavda artificiella som är ett blixtaggregat med inställningsljus. I dagsljus blir släpljuseffekten marginell och rena nattbilder har en tendens att bli överdramatiska. Det är inte bara en blandning av färgtemperatur utan också av statisk väntan med kameran på stativ och intensiv rörlig aktivitet med fotograferingen när ljuset hastigt minskar. Det kontrasterar till den blå stillheten. I halvdunklet ser jag hur ljuset uppträder; ”avtar med kvadraten på avståndet” och liknande elementa samt hur det kan användas kreativt. Kunskaperna och förståelsen måste finnas där, på platsen och i händelsen tänker jag, men är svåra att beskriva. De finns i sökararbetet och i förberedelserna. Och i väntan. Det som händer flyter ihop men upplöses inte. I sökaren upplevs perspektivseendet tydligare än annars och förstärks.

Jag ser hur släpljuset har en riktning och rörelse, en intention. Men också en eftertänksamhet. Det finns en inre spänning där det saktfärdiga och noggranna släpandet över ytan ställs mot ljusets omedelbara intensitet. Något ska blottläggas eller genom skuggverkan fås att framträda. Mening som uppstår genom skillnaden mellan ljus och mörker. Kontrast. Perspektiv. En viss fördröjning. Släppår. Ordet släpljus har en expansiv poetisk dimension och den fotografiska släpljuspraktiken ger associationer till ett slags vetenskaplig trovärdighet. Det sammansatta är närvarande och immanent.

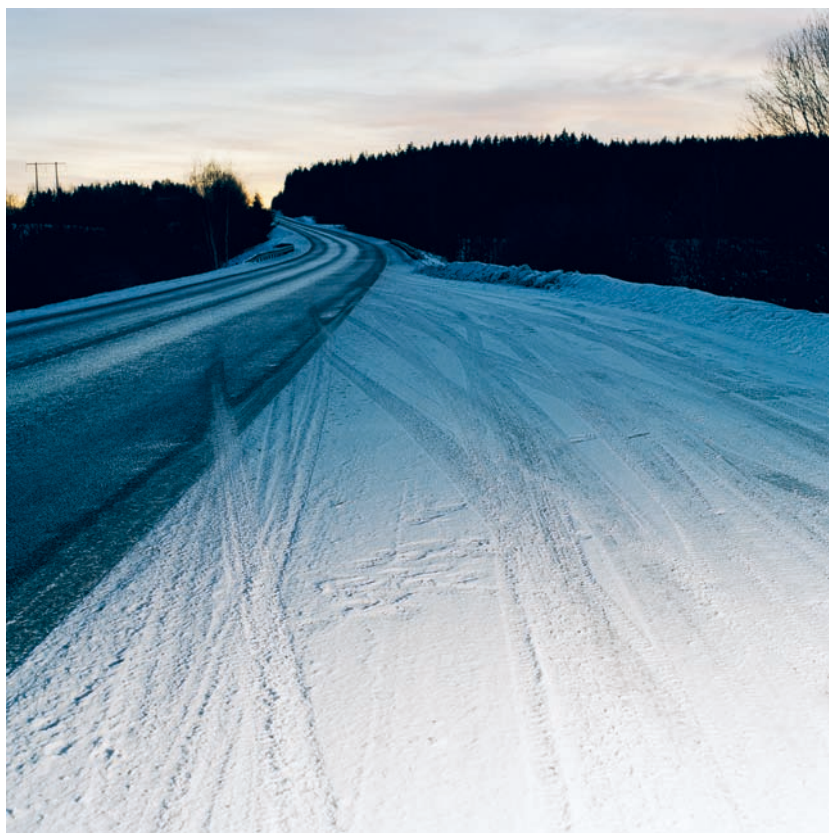
40. Arne Wahlberg: Principerna för formgivning med ljus, i *Fotografisk handbok 2*, red. Helmer Bäckström. Natur och kultur, Stockholm 1958, s. 787.

Att referenten/ljuskällan ligger utanför bilden ger en tanke på representation inte bara av det som syns i bilden utan av det andra också. Det är som en större bild men som bara exponeras delvis. Det ena är ett spår av det andra; en del är synligt, annat inte. En lång kedja av spår.

Jag börjar med *Släpljus* ganska tidigt i doktorandarbetet. Det är under en period av anpassning till miljön i forskarskolan. Jag funderar på mitt eget tal och tänkande, min logos helt enkelt. En del talar så abstrakt hela tiden. Begreppsexercis. Jag märker att diskussionen om konstnärlig forskning är intensiv i början av utbildningen men under de följande åren är det som att det nya forskningsfältet efterhand tas för givet och att intresset och behovet av att legitimera sin verksamhet avtar. Filosofi har inte oväntat en stark ställning. Det gäller några närliggande ämnen också men den filosofiska dominansen över begreppen och historien präglar i stor omfattning seminariesamtal och tänkandet omkring dem. Jag är medveten om hur jag kan fungera i sådana sammanhang: kombinationen av lustfylld nyfikenhet med ett personligt motstånd. Vill spjärna emot lite, måste, behöver det. Men inte helt och ibland medvetet och bara lekfullt. Jag förbannar det onödigt komplicerade språket och stönar ibland under läsningen av de tjocka originalböckerna samtidigt som jag givetvis njuter av allt som händer. Det är inget dramatiskt och jag inser hur mycket som är på gång även om jag inte klart ser det själv. Det blir svårare att skilja på de nya begrepp som jag lånar/erövrar/gör till mina, de gamla som jag hade med mig och den habitus som jag dras in i. Efterhand blir jag f.ö. väldigt bra på att uppskatta kärnan i konstnärlig forskning, det som Mika Hannula uttrycker som att uppskatta dilemman.

En av bilderna i serien visar en bro snett underifrån. Spåren i betongen efter gjutformen framträder med släpljuset. Jag vet att det var en mycket kall vinterkväll och för mig syns det i blåheten på himlen. Som upphovsman är det lätt att ha en mer bestämd tolkning av vissa omständigheter. Knappt ens en tolkning. Jag var ju där. Kylan gjorde blixtkablarna stela och ohanterliga, händerna fumliga. Väntan på att skymningsljuset skulle avta gjorde att jag hann vara på, och med platsen en god stund. Bildkompositionen med den starka, närmast hårdhanta diagonalen infann sig omedelbart. Exponeringen är utdragen. Det är först det korta blixtljuset och sedan den öppna slutaren för bakgrundsljuset. Det blåa kräver längre tid. Öppningsscenen i *Deer Hunter* är delvis filmad under en viadukt som ger en mörk inramning men det är något jag har lagt märke till i efterhand.

28. SLÄPLJUS











29.

”Enbart tänkandet sätter nämligen ingenting i rörelse ...” / Aristoteles⁴¹

30.

Det finns flera förarbeten om konstnärlig forskning. Perspektiven är idéhistoriska (vetenskaplig förändring, tvärvetenskap), strukturella (lärosätenas utbud i utveckling), metodologiska (kvalitativ metodförnyelse), epistemologiska (kunskapsproduktion i samtiden), konstnärliga (konstens akademisering) och en mängd andra.⁴² De tongivande skribenterna vars texter jag tog del av i början av min utbildning var Henk Borgdorff, Mika Hannula, Gunnar D Hansson, Jan Kaila, Mats Rosengren och Henk Slager. Internationellt kan man se olika grader av närmande till eller frigörelse från akademiska traditioner och akribi. I försöken att formulera fältet är det vissa saker som återkommer. Den egna erfarenhetens betydelse. Den konstnärliga praktiken i förhållande till kunskapsproduktion, teori och begreppsbyggnad. Essän. Pluralism, process och reflexion.

Arbetsmetaforerna ”democracy of experiences” och ”methodological abundance” har följt mig som viktiga stöd och inspirationskällor.⁴³ De förmedlar en känsla av förtroende, befrielse och rörlighet. Jag läser in en tilltalande blandning av ödmjukhet och uppkäftighet.

Ideologi. Saknas ofta i diskussionen. Som i alla frågor som rör utbildning, formaliserat lärande och forskning finns ett avsevärt mått av ideologiska ställningstaganden och politiska beslut. Skola och utbildning debatteras kontinuerligt i media. De framställs gärna som lösningen på alla slags problem i samhället.⁴⁴ Politiska utspel påverkar forskningen. Mycket pekar på en europeisk strävan i fördragen att efter industrialisering och produktion utveckla det s.k. kunskapssamhället ytterligare. Universiteten konkurreras ut och blir alltmer beroende av externa medel. Forskjutningen från student till kund blir allt vanligare. Internt i konstvärlden kan maktstrukturerna förändras

41. Aristoteles: *Den Nikomachiska Etiken*. Daidalos, Göteborg 2004, s. 160.

42. Se bl.a. skriftserierna *Konstnärlig forskning* från Vetenskapsrådet och *Art Monitor* från Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet.

43. Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén: *Artistic Research*. Academy of Fine Arts, Helsingfors och University of Gothenburg/Art Monitor, Göteborg 2005.

44. Petros Gougoulakis: *Bildning och lärande*. Bilda, Stockholm 2006.

genom den konstnärliga forskningen. Att praktiker börjar föra sin egen talan kan vara provocerande men är egentligen inte så förvånande. Det torde vara en helt förväntad situation som är en följd av den intellektuella konceptkonstens utveckling via institutioner och akademiska ämnen under flera decennier.

31.

Erfarenhetens roll är uppenbart viktig i konstnärlig forskning. Erfarenhet har olika betydelser. Som med många andra begrepp vet de flesta mycket väl vad något innebär tills de själva blir tillfrågade. Förutom erfarenhet kan det gälla tid, verklighet eller sanning. Erfarenheten är en stor del av vår förståelse som är en given, men föränderlig följeslagare. Jag sätter här en parentes omkring erfarenhet i ett kunskapsfilosofiskt sammanhang, empirism, till förmån för didaktiska vuxenpedagogiska teorier. Dessa riktar sig till erfarenhetens funktion. Lärandet kan förstås som en kunskapsgenererande process genom ombildning av erfarenhet.

32.

Den som är vuxen lär sig på annorlunda sätt än barn och ungdomar. De erfarenheter man har och skaffar sig påverkar lärprocessen. Där finns moment som medvetenhet, intention, skapa samband, hamna i obalans och om att övervinna motstånd. Det nya görs begripligt och meningsfullt med hjälp av tidigare erfarenhet och kunskap. Man jämför med det som man redan vet, har förstått och tolkat. Hur starkt och positivt man upplever sin identitet påverkar viljan att låta den förändras då man lär sig något nytt. Erfarenheten har direkt inflytande på hur det nya bemöts; antingen med bekräftande eller via en ”kognitiv konflikt” och ”tröghet/försvar” som leder vidare i ställningstagandet.⁴⁵

Som Petros Gougoulakis, pedagog med fokus på vuxnas lärande betonar, är det inte tillräckligt att ha eller utgå från sina erfarenheter då man inte automatiskt lär sig av dem. För det krävs ett ”... aktivt reflekterande och kommunikation med andra”.⁴⁶ Man behöver alltså lära sig att lära av sina erfarenheter.

45. Lena Wilhelmson: Lära som vuxen, i *Vuxenantologin*, red. Lena Borgström & Petros Gougoulakis. Atlas, Stockholm 2006, s. 360.

46. Petros Gougoulakis : *Bildning och lärande*. Bilda, Stockholm 2006. s. 53.

Det är en personlig och pedagogisk utmaning. Erfarenheter är inget neutralt som uppstår och tolkas i ett vakuum utan är ständigt beroende av sina sociala och värdeladdade sammanhang.

Pedagogiken är fylld av schematiska processbeskrivningar som är instruktiva, enkla, ”pedagogiska” och misstänkt förledande i sin tydlighet. Därmed är de användbara för många syften. Den visuella kraften ska inte underskattas. David Kolbs modell för ett erfarenhetsbaserat lärande har fått stor uppmärksamhet.⁴⁷ Den handlar om hur vi tar till oss ny information och vad vi gör med den. Han beskriver först hur lärandet går till i en kontinuerlig cykel bestående av fyra delar: med upplevelser, observation och reflektion, abstraktion, tillämpning och experimenterande. Processen är gemensam för alla men olika människor betonar olika delar beroende på deras egenskaper och erfarenheter. De lär sig bäst på vissa sätt och Kolbs delar i sin tur in dessa typer i fyra lärstilar. Idérik, förklarande, kombinerande och prövande.

Prövaren är fantasifull och kreativ, frågar ”om” samt kallas för konstnärlig. Men bortsett från sådana förenklingar om konst och kreativitet är medvetenheten om erfarenhetens funktion väsentlig för den konstnärliga forskningen. Erfarenheter är ovärderliga men det är först i kombination med ett kritiskt reflekterande som de når sin fulla potential.

33.

”Är detta så eller så?” / Hans-Georg Gadamer⁴⁸

34.

Den hermeneutiska cirkeln har modifierats då och då. Från Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Edmund Husserl, Hans-Georg Gadamer till många efterföljare som intresserat sig för tolkning, men den är fortfarande aktuell. Modellen är enkel, sympatisk och tillräckligt vag. Den återfinns i en mängd sammanhang och ämnen. Grundidén berör samspelet mellan del och helhet och vice versa. Förväntan och förförståelse föregriper meningen och under tiden förändras förutsättningarna/förförståelsen/mönstret. Cirkelformen är

47. David Kolb: *Experimental learning*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1984.

48. Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method*, citerad i Per-Johan Ödman, *Tolkning, förståelse, vetande*. Norstedts Akademiska, Stockholm 2005, s. 84.

effektiv och vanlig. För att vara extra tydlig med geometrin och undvika metaforen med den onda cirkeln, öppnas formen ibland för att i stället ses som en hermeneutisk spiral. Den får en utvecklingsriktning.

Jag behövde en visuell modell för att komma i gång med arbetet med avhandlingen. Ett tillfälligt stöd och begreppsmönster. Inspirationen kom från bl.a. hermeneutik och en text som jag vill minnas var av Jan Kaila. Jag sökte en form för den konstnärliga forskningsprocessen, den som handlar om att lämna sin praktik, ta andra perspektiv och återvända. Jag ville göra den öppen och ojämn i stället för slutna och repetitiva. Jag kallade den ”öppen ellips”. Excentrisk. En öppen bana möjliggör förändringar.

Den öppna ellipsen var användbar, åtminstone i början. Perioderna där jag mest läste, arbetet med kameran också, liksom sökandet efter något annat ämne, begrepp eller tradition; allt det som jag hoppades skulle ta tag i mitt projekt och ge mig en bättre ingång men som oftast vek undan fick ändå en mening genom det oregelbundna omloppet. Ge sig ut igen och komma tillbaka. Allteftersom blev projektet mer självgående och den förenklade modellen mindre viktig.

Ellips betyder utelämnande eller uteslutande och i språkliga sammanhang är det en förkortning av en sats eller ett ord med bibehållen betydelse; en ”satsliknande rest uppstår”.⁴⁹

Apollonius från Perga, ca 262-ca 190 f.Kr. var en grekisk matematiker och astronom som gjorde en geometrisk härledning av ellipsen.⁵⁰ Kurvan definieras ofta som en sned snittyta på en cylinder. Brännpunkt, korda, storaxel. Kägelsnitt. Ju större vinkel desto mer avlång ellips: ”Tillämpning härav äro de elliptiska ljusfläckar, som ofta synas under träd, då solen lyser på lövverket.”⁵¹ Det optiska fenomenet binder samman den geometriska ekvationen med den positiva känslan under trädet, via ett språkligt uteslutande.

35.

Rörelseriktning åt olika håll. Den centrifugala kraften får, i motsats till den centripetala, en kropp i rörelse att avlägsna sig utåt. Bildligt, och politiskt:

49. SO, s. 653.

50. NE, 1:457.

51. SU, 8:511.

”... som strävar mot oberoende av visst maktcentrum”.⁵² Platon talar om att rörelse kan bestå av dels förflyttning och dels förändring.⁵³ Det är en fysisk och en abstrakt rörelse, en yttre och en inre.

Abduktion är en självständig mellanform av de traditionella vetenskapliga metodfamiljerna induktion och deduktion. Den förknippas med Peirce som i den fotografiska teorin annars är närmast synonym med semiotiska system. Som vetenskaplig metod exemplifieras abduktion med medicinskt diagnosarbete eller kriminalgåta à la Sherlock Holmes. Det kreativa inslaget är väsentligt. Metoden är associativ och sökande där olika alternativ prövas i en upprepad pendlande rörelse mellan teori och empiri.⁵⁴

Den amerikanske filosofen Norwood Russell Hanson menar i boken *Patterns of Discovery* att abduktion är förståelse och upptäckt av sammanhang och mönster under en arbetsprocess.⁵⁵ Mönstret föregår förklaringen och kan sammanbinda förvånande fenomen med oväntade teoretiska förklaringar. Mönsterfinnandet är centralt i den vetenskapliga praktiken. Det är inne i ett mönster som data blir meningsfulla. Hanson beskriver abduktion som en konceptuell gestalt, vilket för mig tillsammans med mönstret ger en stark och tilltalande visualitet.

Rörelse, metod, kreativitet, mönster.

36.

Från arbetet med kameran vet jag hur det är att vara aktivt obehörig, alltså inte bara känna sig så utan ha det som både roll och regel. Främmande miljöer, händelser och människor. Gå in, ta plats, göra till sitt, lämna. Möten. Fotografen Sune Jonsson talade om hur viktigt det var med legitimitet för hans sätt att arbeta med människor. De som han skulle fotografera måste veta varför han var där och vad han gjorde. Men någon form av inkräktande är alltid förknippat med fotografi. Det är ungefär som i hermeneutiken, som vilar på en polaritet mellan förtrogenhet och främlingskap.⁵⁶

Ämnet fotografi har länge dragits med en akademisk hemlöshet. Det

52. SO, s. 457.

53. Platon: *Teaitetos*. Nya Doxa, Nora 1996.

54. Mats Alvesson & Kaj Sköldberg: *Tolkning och Reflektion*. Studentlitteratur, Lund 2008.

55. Norwood Russell Hanson: *Patterns of Discovery*. Cambridge Univ. Press, Cambridge 1958.

56. Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method*. Continuum, London 2004.

är ingen dålig utgångspunkt för det konstnärliga forskningsarbetet. Ibland får det konsekvenser för tillhörighet men understryker känslan av frihet. Oavhängighet. I den ojämna rörelsen runt mitt fotograferande har jag gått in i olika ämnen och vetenskapliga domäner. Som om jag trott att det obehindrat gick att föra sitt samtal därifrån, på deras sätt med andra termer än mina. Känslan av obehörighet skapar frustration. Det är också en stor tillgång. Jag vet det, men måste allt som oftast påminna mig igen.

37.

Claude Lévi-Strauss bok *The Savage Mind* har en titel som är ett lämpligt ideal för konstnärlig verksamhet – och forskning. Tänka vilt. Hans begrepp bricoleur, den som använder vad som är för handen, ställs mot ingenjören och dennes systematiska attityd. I stycket där Lévi-Strauss introducerar bricoleur och ordets franska bakgrund nämner han hur starkt förknippat det har varit med rörelser av yttre och främmande orsaker: "... a ball rebounding, a dog straying or a horse swerving from its direct course to avoid an obstacle."⁵⁷

Bricoleuren återkommer i flera texter om konstnärlig forskning. Mats Rosengren ser det som en både konceptuell och praktisk strategi för att komma förbi gamla motsatspar om teori och praktik, tänkande och görande men att det behöver problematiseras och kontextualiseras i sitt sammanhang.⁵⁸

Själva bricoleurandet blir en slags praktiknärvare. Ateljésmart. Kamera-klok. Inte bara som ett ytligt eller eklektiskt samplande. Det är viktigt med en reflexiv misstänksam läggning parallellt med det vilda tänkandet.

38.

Bland fotografer brukar man tala om vikten av att "utsätta sig". För bildernas skull ska man tänja på gränserna för sin komfortabla zon genom att gå in i okända och besvärliga situationer eller försätta sig i andra utmaningar. Det är en vanlig en uppgift i många fotoutbildningar. Gå närmare! Ta kontakt! Alltför ofta kan det vara ett romantiskt skimmer över svårigheterna innan och under fotograferingen. Det kan ibland ligga något kompensatoriskt i utsatt-heten, som om man ville förminska styrkeförhållandet mellan sin egen makt-utövning och motiven eller modellernas situation genom sina umbäranden.

57. Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. Oxford Univ. Press, Oxford 1996, s. 16.

58. Mats Rosengren: The Cave of Doxa, i *ArtMonitor*, nr 3, 2008.

Offerutjämnning. Om risktagande är det lätt att tala högt, åtminstone i efterhand. Men projekt som är alltför självsäkra från början och där processen bara är en raksträcka mot ett förväntat resultat saknar ofta bilder med nerv.

Risk innebär att något som är oönskat kan inträffa. Riskera är att våga något, att sätta det på spel, att utsätta sig för en risk. Vågspel. För Gadamer var spelet ett sätt att förstå konst.⁵⁹ Den som ger sig in i och låter sig spelas av spelet ingår i ett konstverks funktion av inbjudande dialog. Man går genom spelet därmed in i en process som bygger på att avsäga sig viss kontroll till förmån för spelet.

Alla konstarter har sina riskmoment. Bild och ljudupptagning har ett speciellt förhållande till risken med fördröjning. Man vet inte resultatet helt förrän i efterhand. Det gäller främst med analog teknik men även med digital utrustning har man sällan tid eller möjlighet att på plats analysera ljud- eller bildfångsten. Med erfarenhet lär man sig att hantera både det möjliga och reella misslyckandet.

Försök-och-misstag: alltid närvarande, vare sig inbäddat eller medvetet och produktivt.

39.

En av mina favoritkameror är en fast vidvinkelkamera med en separat sökare. Eftersom skärpedjupet är så stort kan man ställa in fokus genom att uppskatta avståndet och överföra det till skalan. Bildvinkeln är också så pass stor att jag inte alltid måste se i sökaren utan kan rikta kameran på ett ungefär. Approximationen är stimulerande. I horisontalläget är objektivet raktecknande men vid lutning ökar distorsionen kraftigt och oberäkneligt.

De flesta har ett speciellt förhållande till sina redskap. Bland fotografer finns många märkesfanatiker och de som tycks behöva signalera ett budskap om identitet och värderingar.

Den korta omloppstiden för digital utrustning ger inte samma långvariga relationer som tidigare. Man gör sina val och stora investeringskostnader medför att kamerauppsättningen blir begränsad. Man får utgå från det som man har i väskan och för handen. Min egen hållning är att vara noggrann med inköp. Jag vill ju tycka om och vara bekväm med mina verktyg men aktar mig noga för att bli alltför emotionell. En kamera är en apparat. Ju dyrare och mer

59. Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method*. Continuum, London 2004.

avancerad utrustningen är desto försiktigare blir man. Min vidvinkelkamera är gammal och rätt medfaren. Jag behöver inte vara rädd om den. Jag har hört en del säga lite drastiskt att det inte går att använda en kamera förrän man har tappat den i golvet.

Katexis är en känsloladdning som investeras i ett föremål eller en handling.⁶⁰ Det grekiska ordet kommer av att hålla tillbaka. Det är en slags mental energi; en psykosexuell laddning. Kameran och bilden symboliserar jag-vet-inte-vad men medveten om excesserna kan man tillåta sig en passande själv-ironisk distans till sin utrustning.

40.

Blandat i romantexten är det många bilder. De är små och svartvita med mycket mer svart än vitt. Kanske bidrar tryckning och bokpapper till murrigheten. Författaren W.G. Sebald använde sig av fotografier med uppenbart olika ursprung.⁶¹ En del är mycket gamla, något verkar vara ett vykort och flera kan vara tagna under den dagboksliknande vandring som utgör bokens ram. Men till bilderna finns inga angivelser. De är bara så stilla stillbilder. Anonymiteten är en aning provocerande men ger en spänning åt det långsamma tempot. Var och en samt i ett annat sammanhang tangerar flera bilder det monotona och lama men i texten får de en oväntad intensitet. Det har mycket att göra med hur de visas. Fotografierna indikerar något men rör sig obestämt mellan antydna platsangivelser och illustrationer. Resultatet är mångbottnat men nedtonat. I Sebalds bilder finns inget som tar över.

41.

”Now all the time I was watching this, I was beginning to get very aware of, like, not feeling all that well. [...] And even if I tried to move my glazballs about, I still could not get out of, the line of fire of this picture.” / ur filmen *Clockwork Orange*⁶²

Det är fortfarande scenen där Alex sitter fastspänd och blir behandlad med filmvisning.

60. NE, 10:505.

61. Winfried Georg Sebald: *Saturnus ringar*. Bonnier, Stockholm 2007.

62. Stanley Kubrick, regi: *Clockwork Orange* (A Clockwork Orange). 1971

42.

Förtätning brukar tillskrivas Sigmund Freud och hans arbete med drömtydning, även om det funnits föregångare som jämfört drömmar med komprimerade bilder och hieroglyfer. Freud gjorde en åtskillnad mellan den dröm som vi kan minnas och har direkt tillgång till, det manifesta dröminnehållet, och den ursprungliga men dolda drömmen, de latenta drömtankarna. Han skriver om den förra att den är ”knapp, fattig, lakonisk” jämfört med drömtankarna.⁶³ Överföringen från det omfattande till det begränsade går via förtätning. Det innebär att det är många saker som förs samman och delvis ombildas till en ny enhet, fast utan att beståndsdelarna upplöses. Det är inget hopsmält som en legering och ingen rebus. Det finns inte någon tydlig logisk relation utan snarare att en sak kan förknippas med flera andra korsande associationskedjor i båda riktningarna.

Som barn av sin tid använder sig Freud gärna av modernistiska liknelser. Fotografi används flera gånger, bl.a. för tolkningsarbetet. Om förtätade delar läggs samman uppstår en suddig bild på samma sätt som en fotografisk plåt som exponerats flera gånger.⁶⁴ Det är en direkt beskrivning av Francis Galtons fotografiska kompositporträtt, vilket användes för studier i fysionomi där utseende kopplades till inre egenskaper. Galton var speciellt intresserad av identifiering av kriminella och gjorde även arbeten om statistiska kroppsmätningssystem och fingeravtryck.

Freuds förtätning är en funktion av det omedvetna, den del av vårt inre psykiska liv som äger rum ”... utan att vi kan varsebli det annat än som spår.”⁶⁵

43.

Jag förstod tidigt, nästan som en plötslig insikt att förtätning skulle vara användbart på många sätt i min undersökning. Det första intrycket kommer med ordets klang som är utdragen, suggestiv och poetisk. Jag förknippar förtätning direkt till det fotografiska där man talar om täta negativ, sådana som av exponering och framkallning fått ett överskott på svärta.

Förtätning indikerar en hög densitet. Det är ett rikare, mer komplext och spännande begrepp än andra med liknande betydelser. Koncentration används

63. Sigmund Freud: Drömarbetet, i *Drömtydning*. Natur och kultur, Stockholm 2002, s. 273.

64. Sigmund Freud: Drömarbetet, i *Föreläsningar*. Natur och kultur, Stockholm, 1996.

65. NE, 14:439.

ibland som synonym. Kondensering likaså, men det har ett eget förhållande till förtätning som på engelska heter condensation. En gas övergår till vätska genom kondensation mot en yta som har lägre temperatur; lagen om kalla väggen. Imma. Kondensering kan avskilja vätska och därmed skapa en större koncentration av ett ämne.

Det är många röster från olika håll som talar om fotografi. Det går att förstå det på flera sätt, vilket företrädare för semiotik, media, konstvetenskap, etnologi etc. tydligt illustrerar. Vanligast är att ta ett i taget men flera kan vara verksamma samtidigt. Pluralism är ett sätt att förhålla sig, kanske som ideal. Mitt i det praktiska arbetet kan det vara svårt att bemästra. När jag började tänka på fotografi som förtätning av en mängd synsätt och horisonter, var det som: javisst, det är både en hanterlig kärna och en dynamisk samling.

När jag har fått frågor om jag har en personlig stil i mina bilder, har jag svävande och ibland lite krystat brukat säga något om laddning. Bilderna ur *Släppljus* är kanske exempel på det. Jag har börjat tala om bilderna som förtätade i stället. Det ger bättre följdfrågor. Jag får en bättre kontakt med de egna verken och ett förändrat mönsterseende.

Vad är förhållandet mellan förtätning och mönster? Kan ett mönster vara ett slags förtätning där viktiga men inte helt överensstämmande delar ändå bildar en stomme? Jag är medveten om faran i att bli för förtjust i ett uttryck eller begrepp. Som om det skulle vara giltigt eller lämpligt i alla lägen. Reduktionism. Livet som förtätning. En förtätad människa.

44.

”I don’t know the ingredient.” / ur filmen *Hjärta av glas*⁶⁶

45.

”Det anar mig att mellan spårsinne och behärskning kan hos människan finnas och utvecklas ett avgörande förhållande, en växelverkan till djup lycka.” / Vilhelm Ekelund⁶⁷

66. Werner Herzog, regi: *Hjärta av glas* (Herz aus Glas). 1976.

67. Vilhelm Ekelund: *Spår och tecken*. Albert Bonnier, Stockholm 1934, s. 123.

46.

Spår.

47.

Om jag tänker på ”spår” väcks min nyfikenhet. Det finns något gåtfullt och gäckande, tyst och dolt som skapar en egendomlig stämning. Men spåret inbjuder också till tankelek och spekulation. Det är som om ett Ekelundskt spårsinne blir aktiverat.

Spårbegreppet har en lång filosofisk tradition och det är nära förknippat med flera frågor om minne och bilder, i synnerhet fotografiska. Den historiska synen på minnet är att det är som ett spår. Minne och fotografi har en tendens att ofta bli hopblandade som i typfallen med semester- och familjebilder. I diskussionen om den fotografiska avbildningen kan man se idén om verkligheten som avsatt sig genom ett fixerbart avtryck eller ett spår. Ytterligare en likhet mellan spår och fotografi är upplevelsen av något som samtidigt är både närvarande och frånvarande, vilket kan uppfattas som paradoxalt.

Jag förstod att jag kunde använda spår i avhandlingsarbetet både som ett studieobjekt och som en metod som ledde mig vidare; ett spårande.

48.

En etymologisk kontroll ger två spår att följa. Det ena är den germanska formen, som tyskans Spur, och det andra är latinsk med franskans och engelskans versioner av trace.

Vårt ord spår har i fornsvenskan ett släktskap med spjärna och spörja.⁶⁸ Ursprunget handlar alltså om att göra motstånd och om att fråga. Det skulle kunna vara en direkt formulering av min syn på konstnärlig forskning. Det gäller ibland, måste jag medge, också den latinska betydelsen av trahere och tractus; en förflyttning eller mödosam hantering, dra och släpa.⁶⁹ När man drar något över marken blir det ett släp-spår.

Släpljuset är ett spårlyus.

68. SO, s. 2957.

69. Eric Partridge: *Origins*. Routledge & Kegan Paul, London 1958.

49.

Vittnen talar om sin minnesbild av något som de varit med om. Vanligt är att man säger att en händelse har satt spår i minnet. Bild, minne, spår; de återkommer hela tiden om varandra och tycks ha en gemensam nämnare i det ofullständiga och som delvis är oåtkomligt. Förluster. Jag anar här en kärna av vemod.

50.

Spår som begrepp har använts för olika syften. Metaforerna är starkt tidspräglade. Antikens vaxplatta, modernismen med sina apparater och postmodernismens skrift. Projekten har handlat om minne, kunskap, språk, tänkande, själsliv, etc.

En närmast kanoniserad litterär referens är Robinson Crusoe när han upptäcker Fredags fotspår och inser att han inte är helt ensam på ön. Fotspåren innebär med säkerhet och inte troligtvis, att någon har gått där. Även om ”fotspår i sand” är en svag liknelse som uttjatat förekommer i popsånger och enkla symbolbilder som bildbyråerna har fullt av, är den effektfullt verksam i våra medvetanden. Fotspåren visar på ett förhållande av orsak och verkan. De har en tydlig materialitet. Sekvensen visar på en tidsordning och en riktning, praktisk och intellektuell, och längre fram en trolig befintlighet av den som gjort spåren. Där finns ett konkret spår som lätt kan användas för en bildlig konstruktion. I vardagslag blandas de lätt ihop.

51.

”Den serie fotspår en person åstadkommer vid gång eller löpning kallas gångbild.” / Otto Wendel och Arne Svensson⁷⁰

52.

Numera skiljer man i forensiska sammanhang på fotspår och skospår, där det senare oftast är fallet för frågor om identifiering av sulmönster.

I den klassiska boken *Brottsplatsundersökning* med dess bibelsvarta pärmar och många starka bilder, anger man fotspårens karaktär i den samlade ”gångbilden” genom flera kategorier som riktninglinje, gånglinje, fotlinje,

70. Otto Wendel & Arne Svensson: *Brottsplatsundersökning*. Stockholm 1959, s. 109.

huvudvinkel, steglängd och stegbredd.⁷¹ I äldre litteratur om kriminalistik var det vanligt att försöka avgränsa typiska fenomen till olika yrkesgrupper som att sjömän och personal på järnvägståg hade för vana att gå mer bredbent, lantmätare och rallare tog vanligen längre steg än normalt. Speciella s.k. yrkesmärken kunde vara förhårdnader på underbenen efter stegpinnen på dem som arbetar från stege. Fotografer, kemister och apotekare kunde ha spröda och missfärgade naglar.

Värdet av gångbildens alla underavdelningar verkar ytterst begränsat. Man skiljer dock helt riktigt på spanings- och bevisvärde. Den kriminalistiska vetenskapliga ambitionen att försöka hitta, läs skapa uträknings- och mätbara samband, blir tydlig. Tidstypisk. Den blir förstärkt av ett korthugget språk, präglad av en juridik- och rapporteringssvenska som många kan frestas att ironisera över. Det är inte min avsikt.

53.

I Platons dialog *Teaitetos* behandlas kunskapens väsen och vad det är som skiljer det från gissningar och misstag.⁷² Med det följer ett resonemang om glömska, minne, fantasi och historia. Ett minne, oftast som ett minnesspår, blir ett tema med stort inflytande som återkommer i många andra texter, långt senare.

Platon föreställde sig en vaxtavla i själen. Händelser och tankar överförs som en intryckt präglad form i det halvmjuka vaxet som står för minnet, sinnesförmågan. Det som blev kvar i vaxet är det som man minns och vet. Det utplånade eller ofixerade är glömt. Resonemanget leder vidare till skillnaden mellan att minnas rätt eller fel. Det korrekta minnet ger en exakt överensstämmelse med den tidigare intryckta formen i vaxtavlan. Processen handlar om identifiering och inpassning. Det sanna minnet sammanför intrycken utifrån med avtrycken inne i själen, rakt och direkt. Det felaktiga gör det snett och skevt. Vaxet kan även vara av skiftande kvalitet vilket påverkar effekten.

Jag har lagt märke till att i olika texter och översättningar används avtryck med varierande betydelser. Det finns avtryck och intryck. Ett avtryck sker genom en ytkontakt, som ett stämpelavtryck. Avtrycket sitter på eller ovanpå

71. Ibid.

72. Platon: *Teaitetos*. Nya Doxa, Nora 1996.

ytan. Det är ett av-tryck. Ett intryck däremot är en intryckning eller prägling som i fallet med vaxmetaforen. Överföringen sker genom en fysisk påverkan på djupet. Intrycket sitter i eller inuti. Det är ett in-tryck.

Avtryck ses bäst i utjämnande belysning, intryck med fördel i släpljus.

54.

Hur spåret har gjorts påverkar uppfattningen om dess status eller värde. Intrycket har en djupdimension och en annan materialitet än avtrycket. En stämplad infärgning kan ju på ett enklare sätt torkas bort eller övermålas än motsvarande för präglingen.

Underskrift med namnteckning är fortfarande juridiskt bindande. Skrivmaskinen intog en mellanställning genom färgbandets infärgning och intrycket från de mekaniska typerna. Min gamla pappa fick vid något tillfälle ett papper som jag skrivit med de nya elektriska skrivmaskinerna med skrivhjul. Han drog med fingertopparna på papperets baksida och undrade var originalet fanns.

Intryck är ett ord som används för en psykisk påverkan; man får ett intryck av någon eller något. Idén om minnesspår ligger nära till hands. På slutet, i servicehuset någon gång sa pappa konstaterande: ”– Ja Lasse, det är minnet man glömmer med.”

55.

Paul Ricœur kom ofta tillbaka till förhållandet mellan filosofi och neurovetenskap. Han tycktes vara lockad av hjärnforskningens framtida möjligheter men var tveksam över konsekvenserna. Ett minnesspår skulle kunna vara som en länk mellan en fenomenologisk innebörd och spårets materiella natur. Ricœur såg dock problemet med två inkompatibla diskurser. En med nervcellernas funktion och en annan med kunskap, känslor och görande genom intention, motivation och värderingar.⁷³

På 1940-talet gjorde hjärnforskningen stora ansträngningar att försöka hitta fysiska spår av minnen, s.k. engram. Dessa minnesspår har inte kunnat verifieras även om de förekommit i flera teorier. Scientologirörelsen har

73. Jean-Pierre Changeux & Paul Ricœur: *What Makes us Think?* Princeton Univ. Press, Princeton 2000.

anamat begreppet för att förklara hur mentala störningar uppstår och hur de kan behandlas.

Idag är de flesta forskare överens om att minnet varken är som minnesspår eller fungerar som arkiv med minneslagring, inte heller att minnet är som en dator. Minnet är sammansatt av en mängd lösliga processer som inte klart kan skiljas från händelser och sammanhang.

56.

”Our memories are the fragile but powerful products of what we recall from the past, believe about the present, and imagine about the future.” / Daniel Schacter⁷⁴

57.

Rön från rättspsykologin visar att minnet är rekonstruktivt.⁷⁵ Det är narrativt och associativt. Ett autentiskt minne, som vi upplever som sant, återges i olika versioner för varje gång det berättas. Minnesberättelserna skiljer sig åt då man hela tiden minns något nytt eller på ett annorlunda sätt. En lögn däremot är upprepande med en version som lögnaren försöker att hålla fast vid och ständigt återkomma till. Lögnen är statisk och repetitiv – som ett fotografi, säger Pär-Anders Granhag.⁷⁶

Det ger onekligen ett annat perspektiv på fotografiet som så ofta har förknippats och förväxlat med det korrekta minnet per se. Det är ytterligare en anledning till att vara uppmärksam på begrepp som förs samman och förtätas i fotografi. Bild, spår, minne, verklighet, fakta, osv.

58.

”The characters depicted in this photoplay are fictitious. Any similarity to actual persons living or dead is purely coincidental.” / ur filmen *Den sista föreställningen*⁷⁷

Från eftertexterna.

74. Daniel Schacter: *Searching for Memory*. Basic Books, New York 1996, s. 308.

75. Pär-Anders Granhag & Sven Å. Christianson, red: *Handbok i rättspsykologi*. Liber, Stockholm 2008.

76. Samtal med Pär-Anders Granhag, mars 2009 i Göteborg.

77. Peter Bogdanovich, regi: *Den sista föreställningen* (The Last Picture Show). 1971.

59.

Jag minns ett radioprogram för länge sedan där författaren Per Gunnar Evander talade om gamla fotografier som påträffats i en kartong på vinden. Han frågade sig om ett minne var något man äger eller har förlorat. Det var en stark berättelse, möjligen blandar jag ihop två av hans program men vad Evander sa om minnet minns jag tydligt. Först långt senare har jag förstått att det handlar om en direkt referens till antiken och senare filosofi om representation och hur något som är frånvarande samtidigt kan uppfattas som närvarande.

60.

Närvarons gåta. Ricœur kallar det för paradox och en uråldrig ”source of formidable puzzles”.⁷⁸ Mest handlar det om minne i olika former och metaforer. Minnet är den erfarenhet och källa till mening som ger känslan av att något frånvarande ändå är närvarande, som ett ingrepp i tidens gång. I en av Platons texter finns minnet liknat vid en bild.⁷⁹ Det beskriver problemet, enligt Ricœur att eftersom bilden finns kvar men inte verkligheten den avbildar, måste det överkliga på något sätt finnas.⁸⁰

Närvaroparadoxen är alltså behäftad med en lång historia. Hos Ricœur får den störst uppmärksamhet i diskussionen om minnet men även om historiskrivning och i några avseenden om spårbegreppet; alla har tydliga beröringspunkter.

61.

”Alla spår hör till nuet. Inget av dem talar om frånvaron, än mindre om förutvaron. Man måste förläna spåret en semiotisk dimension, ett teckenvärde, och betrakta spåret som en teckenverkan, ett tecken på handlingen att stämpla avtrycket. [...] för att föreställa sig spåret måste man samtidigt föreställa sig det som närvarande verkan av och tecken på sin frånvarande orsak. Men i det materiella spåret finns ingen annathet, ingen frånvaro. Allt i det är positivt och närvaro.” / Paul Ricœur⁸¹

78. Jean-Pierre Changeux & Paul Ricœur: *What Makes us Think?* Princeton Univ. Press, Princeton 2000, s. 148.

79. Platon: Sofisten, i *Skrifter. Bok 4*. Atlantis, Stockholm 2006.

80. Paul Ricœur: *Minne, historia, glömska*. Daidalos, Göteborg 2005.

81. *Ibid.*, s. 520.

62.

Närvaroparadoxen väcker förundran och håller tankarna i gång. Den fyller förmodligen flera behov. Den är också direkt översättbar till synen på fotografiets särställning som har uttryckts på så många sätt. Min favorit som jag la på minnet för länge sedan men som man hör då och då, är den att man samtidigt ser på och igenom fotografiet.

63.

Sigmund Freud. Emmanuel Lévinas. Jacques Derrida. De har samtliga använt sig av spårbegreppet men för olika syften. Freud för minnet och det undermedvetna, Lévinas för etik och medmänsklighet, Derrida för språk och närvarons metafysik. Var för sig är författarna värda långa utläggningar, vilket många andra har ägnat sig åt. Det ser jag inte som min uppgift men väl att beröra vissa saker med direkt eller indirekt betydelse för mitt spårande.

64.

Freuds moderna motsvarighet till Platons vaxtavla är evighetsblocket, eller *Wunderblock* som det så vackert heter på originalspråket.⁸² Det handlar om en modell för minnet, minnesspårerna och dess lagring. Evighetsblocket är en skrivplatta som har ett färgat vaxliknande skikt mot ett delvis löst genomskinnligt plastblad ovanpå. Skriften syns där plasten tryckts mot underlaget. De kan dras isär och då separeras skikten och skriften försvinner. Jag kommer ihåg hur jag som liten grabb hade väldigt roligt med evighetsblocket – hette de så på den tiden? Min lust att ta reda på hur den fungerade, innanmätet påminde om karbonpapper minns jag, ställde till det med livslängden som blev långt ifrån evig. De används idag bl.a. av personer som drabbats av afasi och andra talsvårigheter.

Freuds poäng med evighetsblocket är att skriften/minnet uppstår i två skilda men förbundna system med olika lagringssätt. Det man skriver på blocket går att radera men under plastbladet finns det rester kvar i det färgade skiktet. Det blir alltså både varaktiga spår/minnen och möjlighet till fortsatt upptagning utan att det någonsin blir fullt. Om man skulle ha skrivit med

82. Sigmund Freud: Notis om "evighetsblocket", i *Neuros och psykos. Småskrifter*. Natur och kultur, Stockholm 2001.

bläck på papper skulle det ge varaktiga minnesspår men pappersytan skulle bli full. Om man i stället skulle ha skrivit på en griffeltavla blev det inga varaktiga spår men kapaciteten är obegränsad. Med evighetsblocket förenas de båda modellerna.

Det finns flera analyser om Freuds text som använts i diskussioner om fotografisk avbildning. För Freud är minnesspåret centralt, en konstruktion som i dagens minnesforskning de flesta tar avstånd från till förmån för mer komplexa språkliga processer. Idén verkar dock fortfarande finnas kvar och utöva inflytande som metafor.

65.

”Men det är inte hon. [...] Det är bara hon i en film. För länge sen.”

/ ur filmen *Paris Texas*⁸³

66.

Lévinas använder sig av spårbegreppet för en större diskussion om den andre och främlingskap, identitet, ansikte, möte och har ett etiskt och judiskt-kristet anslag.⁸⁴ Han använder spåret som något annat och mer komplext än bara som ett avtryck från något som varit närvarande. Spår blir ett medel för en annan diskussion. Lévinas uttrycker sig sällan entydigt koncist utan lämnar olika ingångar till sitt tänkande om spår. Hans text *Den Andres Spår* handlar om varat, tiden, det frånvarande och det förflutna; spåret kan bara upplevas som något som alltid redan har passerat.⁸⁵ Spåret stör ordningen för en rätlinjig förståelse, det är själva övergången till ett ständigt förflutet. I jämförelse med tecknet skiljer sig spåret, även om det kan fungera som ett tecken. Lévinas exempel är detektivens arbete med spår på brottsplatsen eller jägaren som spårar ett djur. Teckenfunktionen ger semantik och logiskt samband men spårets betydelseförmåga består i att betyda utan att låta en mening framträda eller avslöjas. Spåret tillkännager eller visar inte sina avsikter, skriver Lévinas.

På samma sätt ser Lévinas på ansiktet, ett spår som inte kan reduceras till de yttre formerna eller för den del bli uppmätt som med biometriska rutnät

83. Wim Wenders, regi: *Paris, Texas*. 1984.

84. Emmanuel Lévinas: Den andres spår, i *Kris*, nr 38, 1989.

85. Aris Fioretos: Anteckningar kring aska, minne, spår, i *Kris*, nr 38, 1989.

för identifiering. Ansiktet blir även det något som rubbar de vanliga systemen. Det kommer blottat mot oss som en öppning till det förgångna och som en etisk betingelse för mötet mellan jaget och det främmande. Ansiktet är ett spår av Lévinas Gud.

Med stort intresse för verklighetens och det förgångnas beskaffenhet använder sig Lévinas av spår för att nå bortom det som han kallar för världens ordning. Han gör en distinktion mellan tecknets mera klara betydelse, upphov och intention, och spårets innebörd som är tillbakahållen och övergripande; en grundförutsättning för kontakten med det förflutna. Det pekar på förhållandet mellan skrivna ord och bilder, både det som förenar och åtskiljer dem. Jag lägger märke till hur ofta Lévinas utnyttjar närvaroparadoxen och dess lockelse. Spår blir ett redskap för hans filosofi och religion. På så sätt kanske alla tre förenas.

67.

Derrida har en omfattande och sammansatt produktion. Texterna har formuleringar som är skenbart motsägelsefulla med många meningsglidningar och speciella uttryck. Jag måste läsa om dem flera gånger. Spåret är väsentligt för Derrida men han använder även flera andra begrepp parallellt som synonymmer eller med små förskjutningar.

Det stora projektet är hans kritik mot den filosofiska traditionen som utgår från kunskap och språk grundat i ett centrum, ursprung eller ”närvaro”. Derrida kallar det för närvarons metafysik och på olika sätt försöker han blottlägga och nedmontera det.

Staffan Carlshamre skriver om bakgrunden till Derridas arbete att många aspekter av traditionell epistemologi och semiotik betonar ursprunget samt värderar spåret bara för att det leder tillbaka till en början, avslöjar det eller bevarar det i sin frånvaro.⁸⁶ Som att Robinson glömde fotspåren när han väl träffat Fredag. Ett minnesspår bevarar den ursprungliga perceptionen, det talade tecknet pekar mot en tanke men glöms när meningen förstås och det skrivna tecknet är ett spår av det talade ordet. Spåret har en tendens att utplåna sig självt till förmån för dess ursprung. Vi ser igenom spåret, som Carlshamre uttrycker det.

86. Staffan Carlshamre: *Language and time*. Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1986.

För Derrida blir spår ett av flera sätt att diskutera relationen mellan närvaro och frånvaro. Begreppen förutsätter och är beroende av varandra, hävdar han. Det finns ingen fullständig närvaro och som i språket kännetecknas det av skillnad. Tecken refererar till något utanför sig själv som i sin tur refererar vidare. Det finns ingen slutpunkt, ingen början. Allt är skillnad, ett spel av skillnader och om man så vill: allt är spår. Med sitt ord *differance* (med ett a) kombinerar Derrida skillnad och fördröjning och uttrycker på så sätt ett skapande av skillnad.⁸⁷

Osentimentalt fortsatte Derrida att plädera mot hierarkierna av det som på förhand tycks vara givet med ursprung och centrum samt mot obalansen i till synes självklara motsatspar. Ett liv utan skillnad, säger han är detsamma som död.⁸⁸ Betydelsen av Derridas tänkande var mer än genomgripande i den postmoderna filosofin. Hans spårbegrepp blev viktigt för många av de samtida och deras efterföljare. Men mer som konstruktiva redskap än som något väldefinierat och slutgiltigt, det senare skulle vara emot Derridas alla ambitioner.

Det ökande intresset i samtidskonst och populärkultur för realism och frågor som rör autenticitet, sanning och äkthet kan delvis ses en reaktion mot en brist på kontakt och avsaknad av referenser som befinner sig i ett fritt spel, präglad av ironi, skillnader och uppskjutanden.⁸⁹ Tecken som refererar till andra tecken.

68.

"I know I've made some very poor decisions recently ... but I can give you my complete assurance ... that my work will be back to normal. [...] Dave ... stop. Stop, will you? Stop, Dave. Will you stop, Dave? Stop, Dave. I'm afraid. I'm afraid, Dave. My mind is going. I can feel it. I can feel it. My mind is going. There is no question about it. I can feel it. I can feel it. I can feel it. I'm ... afraid." / ur filmen *År 2001- ett rymdäventyr*⁹⁰

Det är från scenen när datorn HAL 9000 ska stängas av i rymdskeppet. Rummet där datorns minnesenheter kopplas ur en efter en har ett rödaktigt ljus som påminner om den äldre typen av mörkrumsbelysning.

87. Fredrik Miegel & Thomas Johansson: *Kultursociologi*. Studentlitteratur, Lund 2002.

88. Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1997.

89. Mats Alvesson & Kaj Sköldberg: *Tolkning och Reflektion*. Studentlitteratur, Lund 2008.

90. Stanley Kubrick, regi: *År 2001- ett rymdäventyr* (2001: A Space Odyssey). 1968.

69.

Jag såg filmen *År 2001- ett rymdäventyr* första gången tillsammans med min bror. Jag måste ha varit knappt tonåring. Biografen var med all säkerhet Vinterpalatset som låg vid Norra Bantorget. Jag minns det nästan säkert, men jag tror det. Det måste ha varit så. Den var Stockholms enda biograf för vidfilm och hade en jättestor filmduk. Panavision, Cinerama och Cinemascope var fantasieggande namn utan att jag exakt visste vad de betydde. Jag förstod att filmformatet var något särskilt. En barndomskamrat till mamma arbetade på filmbolaget och vi fick fribiljetter ibland, kanske också till den här filmen. Jag tror det. Mest minns jag scenerna där alla färgerna på hjälmens visir avsatte sig som spår av rymden, av instrumenten i kapseln och av Jupiters dolda hemligheter. När jag ser om filmen är det också andra scener och detaljer som kommer tillbaka.

Vinterpalatset var en stor lokal. Man kunde annars köpa biljetter på rad 1-10, som var billigare, och sedan när filmen börjat och det fanns plats (vi väntade för säkerhets skull ut de nya filmerna ett tag så att det skulle finnas luckor i salongen), kunde man byta till bättre platser. Eller redan under reklamen som då var något man absolut inte ville missa. Lite skamset känns det nu med radbytena.

Varje gång jag läser Roland Barthes *Det ljusa rummet* kopplar jag samman biografen Vinterpalatset och Barthes Vinterträdgården, där fotografiet av hans älskade mamma togs och som driver hela hans bok framåt, och inåt. Den döda mamman. Den stora projektionsduken. Sekvenserna, men ändå med det frusna i Vinter-. Den mörka salongen.

När jag ser Hiroshi Sugimotos bilder från tomma biografialonger, *Theatre Series*, känner jag, nej jag hör rullarna från projektorerna. Och jag minns avbrotten. Om man vek biobiljetten och rev den på mitten, kunde man blåsa i den rivna skåran och det blev ett bättre ljud än en vanlig busvissling.

70.

Spårets karaktärsdrag och funktion verkar till stor del vara beroende på sammanhanget och kan tas i anspråk för flera syften. Ricœur, Lévinas och Derrida har var för sig varit inne på en del likheter med tecknet. Den semiotiska diskursen är stor och utvecklad, inte minst inom fotografi där teckendiskussionen

länge har haft en dominerande ställning. Jag fortsätter att följa spåret.

Sybille Krämer framhåller två aspekter om spår som skiljer det från tecken⁹¹. Dels säger spår oss inget, men de visar oss något. Även om spåret är tolkningsbart på olika sätt, fungerar de som ett prediskursivt, försemantiskt fenomen. Spåret kommer alltså före betydelsen. Dels har spår tillkommit utan avsikt. Som vid ett förbigående. Om spåret har gjorts medvetet handlar det i stället om ett tecken iscensatt som ett spår. Krämer gör jämförelsen mellan rösten och talet. Där förhåller sig rösten som ett oavsiktligt spår i förhållande till talet, som ett spår förhåller sig till ett avsiktligt använt tecken.

Visandet; se här. Spåret är visuellt, utan intentionen av en viss betydelse men meningsfullt, trots det. Det finns där som en direkt och egen självklarhet.

71.

Spår kan förstås på många sätt. Det har en känslomässig laddning någonstans. Därför är spår så lämpligt i en undersökning som den här. Kanske passar det alltför väl. Spårbegreppets porositet medför att man bekvämt kan utsträcka betydelsen till att handla om det mesta. Spår är allt. Allt är spår av något annat. Spår är som vi tänker, förstår och fantiserar. Spåren från uppväxt och social bakgrund följer oss. Spår är skillnader som skapar mening. Alla är spår. Spår är gener, molekyler och morfologiska samband. Det är orsak och verkan i filosofi, fysik och religion. Det är spår som skapar förutsättning för fotografi som bevis.

72.

Jag förstår spår som förtätning. Det är de många aspekterna tillsammans som gör spårbegreppet rikt. Som en följd av det flertydiga kan också oklarheter och missförstånd uppstå. Indelningar kan skapa reda men det beskrivande står i ett förhållande med det normativa, vilket måste beaktas. Det är en arbetsordning som varken är fullständig eller uteslutande och jag väljer tre lösa grupperingar runt en likartad huvudsaklig användning och betydelse av spår. Det är spår i ett abstrakt, emotionellt eller konkret avseende. Eftersom spår och minne är så nära förknippade med varandra kunde minnesaspekten ha utgjort en egen grupp. Å andra sidan är det svårt att tala om minne utan att känna något alls.

91. Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, i *Medien, Computer, Realität*, red. Sybille Krämer. Suhrkamp, Frankfurt 1998.

Spårkänslor i någon mån ingår i den mesta användningen.

- a. Abstrakt; ontologi, symbolik, epistemologi, frågor om verklighet, representation, språk och närvaroparadoxen.
- b. Emotionell; minne, förlust, förgänglighet.
- c. Konkret; baseras på kontakt, spårande och att se tydliga ledtrådar.

73.

”Vet du en sak? Alltihop ... finns här.” / ur filmen *Deer Hunter*⁹²

Det är en av scenerna före avresan till Vietnam.

74.

Med digitala spår menas vanligen de registrerade uppgifterna som en viss användare lämnar efter sig i digitala system. Det kan gälla IP-adresser på Internet eller sökningar som man gör. Men även vardagliga saker registreras som kortbetalning, bankomatuttag, passage av en biltull eller användning av mobil-telefonen. Digitala spår är osynliga och de flesta tänker inte på att de finns. Registreringarna sker på olika ställen och nivåer utan kontroll av en vanlig användare. Informationen kan brukas för att kartlägga vanor och personliga förhållanden hos enskilda. Avvägningen mellan en rättmätig kontroll från ett skyddande samhällsperspektiv kontra den utsatta hotade personliga integritet-en är föremål för en viktig och aktuell samhälls- och teknikdebatt om övervakningens konsekvenser. Rätten till en fredad zon och hjälp mot missbruk av personuppgifter hanteras bl.a. av Datainspektionen.

De kallas för elektroniska eller digitala fotspår, ibland för elektroniska eller digitala fingeravtryck. Det är effektiva metaforer. Spåren består dock av binära sifferkombinationer eller koder som alltså blir registrerade och lagrade. På atomnivå kan det ske en mindre förändring i kiselcellen när den påverkas men i huvudsak är digital data lättflyktig, rader- och överskrivningsbar samt möjlig att enkelt kopiera. Det medför att informationen kan spridas på ett dolt och oönskat sätt.

92. Michael Cimino, regi: *Deer Hunter* (The Deer Hunter). 1978.

75.

Ett bertillonage var det upptagna signalementet med olika mått och senare också med ett fotografi av ansiktet. Alphonse Bertillon (1853-1914) brukar en aning hovsamt kallas för den moderna kriminalteknikens fader. Han anses som en föregångare men den tidiga kriminalistiken med inriktning på identifiering hade många aktörer, både i och utanför etablerade vetenskapsgrenar. En omständighet som drev på utvecklingen i dåtidens Paris var problemen med återfallsförbrytare. Dessa s.k. recidivister fick strängare straff men den rättsprincipen fungerade inte utan en tillförlitlig identifiering. Bertillons stora projekt var antropometrin, ett system av ett antal kroppsmått som ansågs oföränderliga i vuxen ålder och som i kombination skulle svara mot en specifik individ. Metoden fungerade halvdant då kortregistret blev omfattande och sökningarna komplicerade. Den kompletterades med en skriftlig signalementsbeskrivning som kallades "portrait parlé", det talade porträttet, samt ett fotografiskt porträtt. I början av 1900-talet utvecklades fingeravtrycket som senare tog över som identifieringsmetod. Signalementsbeskrivningen och identitetsbilden finns fortfarande kvar, även i ett digitalt biometriskt sammanhang och överensstämmer i stora delar med ursprunget.

Bertillons identitetsfotografi, förbrytarporträttet, var noggrant reglerat genom en specialstol, fotograferingsavstånd, avbildningsskala och utsnitt. Man tog två bilder, en framifrån och en från sidan. Antalet bilder har senare varierat, ibland har en tredje bild snett från sidan lagts till. Fotografiet rakt framifrån, en face, var mest för igenkänning och profilen i huvudsak för jämförelse av detaljer. Speciellt örats form fick mycket uppmärksamhet och förhoppningarna var stora på att finna ett individuellt mönster som skulle motsvara fingeravtryckets unikum. Öravtryck.

Det är anmärkningsvärt hur stort genomslaget var. Bertillons metoder fick mycket uppmärksamhet och spreds snabbt som ett koncept till andra länder världen över. Den historien tycks inte ännu vara skriven. Det torde ha varit politiska, sociologiska, vetenskapliga och teknologiska orsaker i kombination med allmän tajmning med tidsandan och en bra marknadsföring. Det var många utifrån som kom på studiebesök och Bertillon hade god hjälp av sina assistenter och ambassadörer. Bertillon var en berömd auktoritet.

76.

Ordna, jämföra, mäta. Typologisering, statistik, fotografi. Den spirande identitetskulturen och intresset för utseende kontra inre egenskaper och beteende med namn som frenologi, fysionomik och olika sammansättningar av antropo-, ger idag andra associationer och en laddad helhetsbild med betydelse för rastänkande, kolonialism och synen på sjuka och socialt avvikande. Allan Sekula sätter med inspiration av Michel Foucault fotografi i den tidiga kriminalistiken i en diskurs av maktutövning och produktion av sanning.⁹³ Fotografi var integrerat i ett byråkratiskt tjänstemannasystem där den centrala skapelsen inte var kameran utan arkivlådorna med de sökbara registerkortet, skriver Sekula.

77.

Flera av dessa gamla fotografier som rört sig i områden av vetenskap och pseudovetenskap har ett speciellt utseende. De verkar vara så ursprungliga, med en rå direktitet och en lakonisk fascination över sig själva som bara ett nytt medium kan förmedla. Att bilderna tycks vara gjorda med en stark övertygelse, inverkar också. Skillnaden mellan uppsåtet och den faktiska förmågan sett med lite andra ögon, väcker min medkänsla. Den påverkas också av enkelheten i den fotografiska tekniken och materialet.

78.

Man kan lätt få för sig att den unga kriminalfotografen präglades av en naiv okunnighet. Så var det inte. När jag har läst äldre böcker av Gross, Niceforo, Reiss och andra i Bertillons anda är det slående hur väl medveten man var om perspektivlära, avbildningens problem och optiska förhållanden. Givetvis ingår en del grova felaktigheter men överlag var man påläst, lärd och bildad enligt dåtidens ideal.

Beskrivningarna av Bertillons personliga egenskaper ger intryck av en inåtvänd ytterst noggrann tjänsteman, närmast besatt av en minutiös ordning och detaljkontroll. Med flera andra delade han förhoppningen om att hitta något

93. Allan Sekula: *The Body and the Archive*, i *The Contest of Meaning*, red. Richard Bolton. MIT Press, Cambridge 1989.

uniket som ett färdigt tecken eller kod att dechiffrera utanpå den mänskliga kroppen. För att nå dit var Bertillon medveten om att först skapa ett neutralt och standardiserat utgångsläge. Fotograferingen kunde kontrolleras genom noggranna anvisningar om utrustning och tillvägagångssätt. Det behövdes en stabil utgångspunkt, en referens att jämföra med. För Bertillon handlade det om att kunna göra jämförande mätningar från och mellan fotografier. Det uppnåddes framförallt genom att införa en måttkala i bilden. Jämförelser och mätbarhet var det avgörande.

Efterhand som fotoutrustningen blev lättare att ta med sig började kameror användas på olika brottsplatser. Om ateljéfotograferingar med personer och föremål syftade till en tvådimensionell mätbarhet och jämförelse var rumsliga avbildningar av en helt annan komplexitet. Bertillon utarbetade en avancerad metod med utplacerade skalor i rummet för en tredimensionell inmätning. Bilderna monterades på kartong med måttskalor längs kanterna och presentationen var nästan som en symbios av skiss och fotografi. Det var en tidig praktisk form av fotogrammetri, senare utvecklat till en egen teknisk fotografisk metod tillsammans med lantmåteri, kartering och flygfotografi.

79.

Henry Rhodes skriver att ingen har gjort mer än Bertillon för att kritisera och motarbeta uttrycket att kameran aldrig ljuger:

”He declared continually that most ordinary photographs of the individual were useless for the purposes of identification. He wanted systematically to introduce the methods of precision which were the basis of anthropometry.”⁹⁴

80.

Resultaten talar med visshet för att...

Resultaten talar starkt för att...

Resultaten talar för att...

Resultaten talar i någon mån för att...

Frågan lämnas öppen...

94. Henry Rhodes: *Alphonse Bertillon, Father of Scientific Detection*. Harrap, London 1956, s. 103.

Resultaten talar i någon mån för att... inte...

Resultaten talar för att... inte...

Resultaten talar starkt för att... inte...

Resultaten talar med visshet för att... inte...

(Utlåtandeskala i sakkunnigärenden)⁹⁵

81.

Dreyfusaffären, den välkända franska rättsskandalen som pågick under tolv år (1894-1906) med inslag av antisemitism, krigsdepartement, politik, Djävulsö och ”J'accuse”, nämns på flera ställen i *På Spaning efter den tid som flytt*.⁹⁶ Marcel Proust använder sig av karaktärsbeskrivningar som dreyfusard och anti-dreyfusard; de flesta var antingen eller. Affären var omskakande för hela samhället och ett samtalsämne inte bara för societeten. Proust introducerar det i boken med:

”Men samhället är likt ett kalejdoskop som då och då vänder sig och kastar om en mängd element som man trots vara orörliga, och så bildas nya figurer.”⁹⁷

Den juridiska tvisten handlade om ett handskrivet brev som man felaktigt ansåg att den franske officeren Alfred Dreyfus hade skrivit. Bertillon kallades in som expert och ansåg att likheterna mellan Dreyfus handstil och brevet var så stora att denne måste vara brevskrivaren. Bertillon hade fel.⁹⁸ Den berömda kriminalistikern, experternas expert och noggrannhetens noggranne systematiska uppmätare hade fel. Det är en oerhörd, katastrofal erfarenhet. Bertillon var ingen specialist på just handstilar och varför han lät sig ta fallet är oklart. Utan att vare sig gå in i detalj i handläggningens alla turer eller raljera om det på ett felaktigt sätt med facit i hand, tycker jag att det är – smärtsamt lärorikt. Vådan av tvärsäkerhet möter man på alla områden. Det finns ett stort inslag av maktutövning och brist på självdistans. Givetvis.

Jag tror, jag anser, jag vet. Jag insisterar.

95. Utlåtandeskala, i sakkunnigutlåtande, otryckt källa, Statens Kriminaltekniska Laboratorium, Linköping.

96. Marcel Proust: *På spaning efter den tid som flytt*. 2. Bonnier, Stockholm 1993.

97. *Ibid.*, s. 102.

98. Henry Rhodes: *Alphonse Bertillon, Father of Scientific Detection*. Harrap, London 1956.

82.

”If you have a friend on whom you think you can rely –
You are a lucky man!
If you’ve found the reason to live on and not to die –
You are a lucky man!
Preachers and poets and scholars don’t know it,
Temples and statues and steeples won’t show it,
If you’ve got the secret just try not to blow it –
Stay a lucky man!
If you’ve found the meaning of the truth in this old world –
You are a lucky man!
If knowledge hangs around your neck like pearls instead of chains –
You are a lucky man!
Takers and fakers and talkers won’t tell you,
Teachers and preachers will just buy and sell you,
When no one can tempt you with heaven or hell –
You’ll be a lucky man!
You’ll be better by far
To be just what you are –
You can be what you want
If you are what you are
– And that’s a lucky man!” / sångtext ur filmen *O Lucky Man!*⁹⁹

83.

Den kändes före sin tid, minns jag. Musiken var en väsentlig del och Alan Price och hans band kom in då och då i flera av filmens scener. Alan Price hade spelat i The Animals från början men hade visst slutat på grund av sin flygskräck. Sångerna både kommenterade och förde handlingen framåt, som en grekisk kör har jag senare förstått. Jag köpte LP-skivan; snyggt formgiven var den, omslag i rött med en mycket kornig svartvit bild i nedre hörnet. Jag kommer bäst ihåg filmscenerna med försäljarknepen, den generösa kvinnan i kyrkan, domaren som lät piska sig, slummiljöerna och den otäcka sjukhusscenen. En märklig blandning. Filmen *O Lucky Man!* är en utvecklingshistoria om

99. Lindsay Anderson, regi: *O Lucky Man!* 1973.

en ung naiv man som kastas i olika riktningar av tillfälliga spår och lockelser. Samhället som han möter har stora mörka klyftor. Det skildras både absurt och drastiskt. På så sätt blir det ändå mänskligt. Filmen gav mig, tror jag såhär långt efteråt förutsättningar att något förbryllad börja vakna upp och se på min omvärld och den vuxenhet som väntade.

Regissören Lindsay Anderson (1923-94) hade en bakgrund i brittisk teater och dokumentärfilm, aktiv i Free Cinema där det sociala engagemanget var väsentligt. Hans spelfilmer var politiskt samhällskritiska, ofta med satir och inslag av surrealism.¹⁰⁰ Framgången med filmen *If* i slutet av 1960-talet banade väg för andra filmer i en löst hållen trilogi.

I en tidningsintervju när *O Lucky Man!* just haft premiär berättade Anderson hur han mycket medvetet arbetade med genrer, spelstilar och olika förhållningssätt till verkligheten.¹⁰¹ Han hänvisade till Brechts realism; att det inte handlar om att visa verkliga saker utan att visa sakerna som de verkliga är. Jag ser hos Anderson en filmskapare som använder sina erfarenheter från scenkonst och dokumentärfilmsproduktion för att komma vidare med sitt filmarbete. Klassmedveten och förbannad. Redan då, artikeln är från 1973, hade Anderson blivit innerligt trött på medias makt och att ständigt översköljas av information som till slut bara blir tom och meningslös: "There's such a multitude of horrors that the only possible way to make a comment is through laughter and comedy."

Humor, allvar och sorg. De kan överlappa varandra. Småpratet. Jargong och platta skämt på metanivå som individuella reaktioner inför en ofattbar situation. Och under transportsträckorna i väntan på den. Väl gestaltat känns det starkt autentiskt. Ibland när bildspråk eller något annat går på tomgång eller rör sig mot vägs ände är det som att det enda som riktigt återstår är ett gott skratt, låt vara med flera bottnar. Jag tänker på dödsscenen i filmen *All that Jazz*; skratten och ryggdunkningarna hela vägen fram, där överladdat med showbiz, musik och koreografi.¹⁰² Filmen skiljer sig annars mycket från Andersons tydliga rötter i en konkret politisk vardag, med frågorna om hur

100. Erik Hedling: *Lindsay Anderson och filmens estetik*. Lund Univ. Press, Lund 1992.

101. David Robinson: Stripping the Veils Away, intervju med Lindsay Anderson, *The Times* den 21 april 1973.

102. Bob Fosse, regi: *Showtime (All That Jazz)*. 1979.

man mitt i nyhetsflöde och realpolitik kan utveckla och stärka sitt konstnärliga uttryck. Anderson fortsätter i intervjun:

”... when you isolate something, and put it on the screen, it always seems more shocking than when you read about it in the newspaper, simply because you isolate it and force people to look at it. Whereas normally we stumble through life so bemused and so assaulted by the barrage of news, the barrage of hideous events, that veils drop mercifully between us and reality. One of the functions and privileges (I suppose) of the artist is to strip the veils away.”

84.

De där filmerna som jag såg tidigt var stimulerande och måste ha påverkat min visuella mottaglighet. Bilderna, berättelserna, skådespeleriet. Det var lätt att dras in i något till hälften levande. Knepen och effekterna fanns med i illusionen, som lager tätt på varandra. Varje film hade sin egen speciella bild eller replik att ta med sig hem, i vissa fall för alltid och på så sätt förverkligad om och om igen.

När jag såg om filmen *År 2001 - ett rymdäventyr* var det en del klippningar på slutet som jag glömt men på nytt fastnat vid. Det var ihop med de färgade reflexerna på rymdhjälmen, närbilderna på ögat och den psykedeliska färgkaskaden som man ett par gånger ser ansiktet inklipt. Det har ett uttryck av förvåning och skräck och är lite bortvänt. Scenerna är så korta, som stillbilder en bråkdels sekund bara, men effekten är stark. Jag brukar inte stanna filmer som jag ser men här hinner jag inte ens att trycka på stoppknappen i rätt tid fast jag försökt flera gånger. En del saker ses bäst i sekvens. En serie av stillbilder kan förstärka detta. Vår perception, hävdar James Gibson, betonar rörelser, händelser och sekvenser.¹⁰³ Den är utsträckt i tiden och inte fokuserad på enskilda föremål.

103. James Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. LEA, Hillsdale, 1986.

85. FALLBESKRIVNING: Fält 100

Det kan tyckas vara en total motsättning mellan bild och det som går att mäta. Bilden har en omfattning som inte kan uttryckas i siffror. Mätningar genom, med och ur fotografi har ändå gjorts under hela fotohistorien. Det är helt olika, närmast motsatta, förhållningssätt till fotografi; det estetiska eller faktabaserat, som genom mätning. Min utgångspunkt här är det visuella, hur sådana bilder ser ut och vad det går att göra med dem i en konstnärlig tolkning. För mig omfattar det ett teoretiskt associativt sökande som är nära förknippat med bildtänkande och ofärdiga mönster.

Jag tittar i sökaren och ställer in skärpan. För hand. Optiska instrument har ett nära förhållande till siffror och räknande. Själva konstruktionen av ett kameraobjektiv ska vara oerhört komplicerad med många nödvändiga kompromisser för avbildningsfel och annat. Beräkningarna var en bedrift att göra manuellt och utan datorhjälp. Vid fokusering vrids siffror mot ett nollstreck. Det är förmodligen på kameror eller kikare som de flesta av oss har kommit i kontakt med tecknet för oändlighet (i betydelsen avstånd). Avståndsställningen har en utdragen skala, en exponentiellt förskjutet mått-skala beroende på objektivets konstruktion. Skalorna varierar.

Det finns ett nära samband mellan vetenskaplig fotografi och olika former av mätbarhet. Metodologiskt var mäta och räkna viktigt för den positivistiska kunskapssynen i fotografins barndom. Inom kriminalistik var mätandet för Bertillon och de andra en av de absolut viktigaste förutsättningarna för att kunna systematisera och göra jämförelser möjliga. Antropometrin krävde speciellt avpassade mätinstrument och var ett excellerande i mått, mätande, mätbarhet och skalor. En uppenbar metrifili. Fotografien var ett hjälpmedel för att utläsa mått och för att göra bildmotiven mätbara. Den bärande idén var att ha en referens inne i bilden, helst en måttskala.

Mätbarheten har varit och är fortfarande en viktig faktor för den instrumentella vetenskapliga fotografien. Förfarandet med en inlagd referensskala är så etablerat att sådana bilder förknippas med ett större mått av riktighet, sanning, källsäkerhet o.s.v. än bilder utan. Måttskalan kan vara ett trovärdighetsattribut, oavsett dess reella funktion.

De fotografiska likheterna mellan tidig kriminalistik, antropologi och medicin är välkända. Jag har sett många antropologiska fotografier där representanter för ursprungsbefolkningen ställts upp för fotografering. Även om de fältmässiga förhållandena varierar brukar fotografen vara medveten om att en referensskala på något sätt måste finnas med i bilden. Men i många fall är det helt oanvändbart, som en bakgrundsduk med ett påmålat ruttmönster eller felplacerade märkliga mätskalor. I poseringssituationen ska skalan vara med, inbyggt som ett habitus. Det är det viktiga, inte de faktiska möjligheterna att utföra mätningen efteråt.

Det är en obehaglig jämförelse, men synen på infödingen som en infångad individ att undersöka ligger inte så långt ifrån hur andra fångster dokumenterats med fotografi. Under min uppväxt läste jag med stort intresse fiskekataloger, framför allt den årliga *Napp och Nytt* som på ett effektivt sätt kombinerade korta fiskenoveller med produkterna.¹⁰⁴ De hade en tävling där man kunde vinna Drömmeskan och Guldrullen. Det var många fotografier från stolta fiskare. Bilderna var sinsemellan väldigt olika och idag ser jag det charmigt amatörmässiga i mångfalden. Vikten angavs, det var det väsentliga. Vikt och fiskart. I bilderna där fiskaren var med på bilden och höll upp sin fångst fungerade de själva som måttreferenser. I andra fall kunde fiskespet ligga bredvid fisken eller så användes den klassiska tändsticksasken. Längden i centimeter var inte viktig men referensen kunde visa på att fisken var stor. Eller jättestor, givetvis. Jag har några egna gamla fiskfotografier konstruerade på samma sätt med en tändsticksask. Det var så man gjorde helt enkelt. Varför det var just tändsticksask som blev en så vanlig gemensam storleksreferens kanske går tillbaka på efterkrigstidens då självklara tobaksrökning och i en tid före engångständerna. Tändstickstillverkningens historia, stiftelsen Solstickan och etiketten med Einar Nermans bild är välkända för de allra flesta i landet. Jag har sett mynt användas någon gång. Fångstbilder behöver en referens och i många fall också en poserade infångare.

Jag hade alltså en förståelse med flera slags mönster att utgå från, visuella och begreppslika. Ett par steg mot min tidigare erfarenhet från kriminaltekniskt

104. Napp och Nytt, årlig fiskekatalog sedan 1948, ABU, Svängsta.

arbete tänkte jag men ändå med en bibehållen distans. Det lockade också med ett konstnärligt arbetssätt där iscensättning och återskapande ingick. Jag beslöt mig för att utgå från tre olika sätt att markera spår i bilder, nämligen med skalan, siffran och pilen.

Utrustningen är forensisk och ingår som visuella element i fotografier för att förstärka, förklara och som analysunderlag. Linjalen är av ställbar modell och möjlig att sätta i vinkel. Den är graderad för millimeter men utan siffror. För att underlätta jämförelser har linjalen mitt emot millimeterskalan centimeterstora kvadrater som omväxlande är svarta och vita. De bildar ett avlångt rutmönster. Linjalen brukar användas för spårfotoografering och läggs bredvid ett kosspår eller ett föremål. Siffersatsen består av decimeterstora siffror och korta stavar som kan sättas i ett stöd. Det enkla stativet gör att siffrorna kommer upp en bit från underlaget. De används för att markera olika spår i den omgivande miljön. Pilarna är som självhäftande etiketter. De har en millimeterskala utan siffror. Pilarna används för att märka ut detaljer. Linjalen, siffran och pilen används för olika avstånd och med olika syften. Linjalen är vanligen på halvdistans, siffrorna är för översikt bilden och pilen för närbilden eller begränsade översikter. Linjalen och pilens skala används för jämförelse och identifiering. Siffrorna och pilen är för markering och utmärkning.

I början av mitt gestaltande arbete märker jag hur mycket som händer med tolkningen av bilden när de främmande markörerna förs in. Framförallt siffrorna och pilarna skapar en stark kontrast som ibland känns nästan brutal. Bilderna kanske antyder något brottsligt eller av vetenskaplig betydelse, men de är ett brott i sig själva. Bildens uttryck och det visuella mönstret bryts plötsligt av med något som tillhör en annan värld. Det blir som ett semiotiskt brott mellan bildtecken och de matematiska referenserna. Roland Barthes välkända yttrande om fotografiet, att det är ett meddelande utan kod, blir här mer sammansatt.¹⁰⁵ Siffran och pilen är en slags direkt synlig kod men utan tydlig yttre referent.

Linjalen och mätandet. Inom metrologin, läran om mätandet, är spårbarhet

105. Roland Barthes: Bildens retorik, i *Tecken och tydning*, red. Kurt Aspelin & Bengt Lundberg. Pan/Norstedts, Stockholm 1976.

grunden för att olika värden ska kunna jämföras.¹⁰⁶ Spårbarhet innebär att ett mätresultat kan relateras till en överenskommen och accepterad normal i ett måttssystem. All mätning innehåller mätfel. Det ställer också en fråga om noggrannhet. Och omdöme. Hur många decimaler är relevant och rimligt att ha eller sträva efter? Den fysikaliska mätningen har en tydlig visuell prägel. Den mätande gesten har en förtätad laddning, både av den som mäter och den som låter sig bli mätt. Man ”tar” ett mått på samma sätt som man säger att man tar en bild. I andra vetenskaper försöker man att mäta egenskaper och tillstånd. Mäta nytta. Mäta lycka.

Jag har observerat frånvändandet, en vridning till hälften bort. Som på äldre bilder med dokumentation av skador på levande personer har jag använt mig av olika skalor intill kroppen. På flera arkivbilder vänder sig personen på ett sätt som gör mig berörd. Det är en rörelse som inte uttrycker rädsla eller vilja att gå därifrån utan mer som ett ogillande men med något nödvändigt. Som att få en spruta i armen eller en läkare som noga undersöker en del av kroppen. Blicken är vänd åt sidan men inte blundande. Det är inte att helt ge upp kontrollen men att lämna över en del av ansvaret. Det är inte fotografier som man vill ska tas men det måste göras ändå. Någon form av övertalning eller tvång finns med i bakgrunden. Hela situationen konnoterar kvinno- eller familjerelaterat våld. Skalan utgör med sin instrumentkaraktär eller kalla logik en kontrast till människokroppen.

Fotografi och tvång. Alla som har utövat gatufotografi har varit med om att i någon mån tvinga till sig bilder på förbipasserande som egentligen inte har lust att bli fotograferade. Det är i det hela en accepterad genre som bygger på försvarbara rättsprinciper om offentlighet, demokratiska friheter och tron på det journalistiska uppdraget. Men klimatet hårdnar och rop på lagstiftning hörs oftare. Den enkla internetpubliceringen av bilder bidrar till att rädslan ökar för oönskade avbildningar. I några skildringar om Bertillon och tidig identitetsfotografi nämns fall där människor av olika skäl inte velat samarbeta. Det lågkänsliga fotomaterialet krävde långa exponeringar. Den som vägrade att sitta still fick hållas fast med våld. Det måste ha varit svårt att få användbara

106. NE, 17:168.

bilder på så sätt. Men jag har förståelse för det. Jag har själv medverkat till sådan tvångsfotografering där någon hålls fast i en stol. Den erfarenheten känns märklig för mig idag men ger ändå en påtaglig insikt om fotografins roller genom tiderna.

När jag började arbeta med pilmarkeringarna blir riktningen i bilden mycket stark. Ett pekande. Titta där. Och pekandet känns som ett basalt sätt att kommunicera på. Det är också ett sätt att definiera saker. Teorier om fotografi som ett utpekande medium, man riktar kameran och sökaren mot olika motiv, känns som ett viktigt spår att följa upp. Det är det praktiska arbetet med pilarna och den estetiska utvärderingen av bilderna som gav en ny teoretisk riktning.

Den gamla anmälningsblanketten "Anmälan allmän" var ett blankettset med flera kopior och mellanliggande prasslande karbonpapper. Man skrev med skrivmaskin i ett avrapporteringsrum på polisstationen. Det var ett antal fält som skulle fyllas i längst upp. En del var för statistiken. Huvudfältet var för fri text och hette "Fält 100". Där skulle man redogöra för vad som hade hänt och varför man själv vidtog sina åtgärder. Jag brukade börja med: "Dag och tid som ovan ...". Ganska snart insåg jag det fundamentalt omöjliga med representation, långt innan jag som fotograf på ett annat sätt kom i kontakt med begreppet. Hur var det möjligt att skriva ned något som hänt och få med alla omständigheterna? Hur skulle någon annan bara genom att läsa min korta text förstå hur det var, egentligen? Jag insåg efterhand att det var just det som var den juridiska poängen, att skala av så mycket som möjligt förutom en stomme som användes för jämförelse med texten i lagrummet. Men det var så mycket som försvann i den ogörliga översättningen från händelse till text till beslutsunderlag.

86. FÄLT 100



























87.

”Människan ... är alltings mått: måttet för det varande, att det är, och för det icke varande, att det icke är.” / Protagoras¹⁰⁷

88.

”We still, and obviously, need to say that some things are real, and some fictitious; that some statements or beliefs are true, some not, some are false and some are just nonsensical; and that there still are individuals in the world wanting, willing and acting more or less intentionally. We need to say all these things, and to act accordingly, but we lack the convictions that once upheld these notions.” / Mats Rosengren¹⁰⁸

89.

Zonsystem. I den traditionella svartvita konstfotografin strävade man efter att få en så bred återgivning som möjligt av gråskalan, från det svarta till vita. Med sökaren riktad mot skuggpartierna började processen med exponering i det nästan helsvarta. Gråtonerna är fler än ytterligheterna i det svarta och vita, även om undantag alltid finns. De hette High-key, Low-key, halvtonsförfarande och annat som nu låter som länge sedan. Idag kan man dra med kurvverket. Den svartvita gråskalan kunde i vilket fall sträckas ut eller komprimeras med zonsystemet men inte skapas hur som helst. Mätpunkten placerades någonstans. Därefter kom följdverkningar med en viss variation.

90.

Inte mätbar med samma mått. Inkommensurabel är ursprungligen en matematisk term. Ojämförbart. Thomas Kuhn och Paul Feyerabend har använt det för att beskriva olika positioners ojämförbarhet men också att de konkurrerande kan handla om samma sak.¹⁰⁹ Olika paradig får alltså sinsemellan en slags slutenhet. Väl mycket kanske, har en del kritik handlat om. Det som är mätbart med samma mått, eller inte, är starkt kopplat till språk och förståelse.

107. Platon: *Teaitetos*. Nya Doxa, Nora 1996, s. 29.

108. Mats Rosengren: Radical Imagination and Symbolic Pregnancy, i *Embodiment in Cognition and Culture*, red. John Michael Krois m.fl. John Benjamins Publ, Amsterdam 2007, s. 261.

109. Sven-Eric Liedman, Torbjörn Tännsjö & Dag Westerståhl, red: *Den svärfångade relativismen*. Thales, Stockholm 2008.

91.

Relativismen är en svårbestämbar ståndpunkt, ibland för att den diskuteras som ett antingen eller. Och vad är det som relateras till vad; sanning, fakta, kunskap, moral o.s.v. mot individer, grupper, kulturer och paradig.¹¹⁰ Relativismen tar ofta en sympatisk position mot strikt absoluta och auktoritära påståenden och öppnar för andra sätt att förstå. Men långt driven får relativismen ohållbara konsekvenser, som att alla har sin egen sanning och att allting går. Problemområdet är ingalunda nytt men filosofiskt krävande.

Protogoras s.k. homo mensura-sats brukar ges som ett exempel på en tidig relativism; Mats Rosengren tolkar Protogoras mått som logos, det utvidgade språkliga begreppet som omfattar ord, tal, tanke och handling.¹¹¹ Rosengren utgår med sin doxologi från att all kunskap i sin grund är byggd på tro och situerad i ett historiskt och socialt sammanhang. Det är vårt språkliga omfång som begränsar vad vi verkligen kan veta. Men från kunskapens yttre gräns finns ett vardagligt behov av att kunna tala om sådant som är falskt och sant. Med Ludwik Fleck och Cornelius Castoriadis kombinerar Rosengren en epistemologisk nivå en med i mina ögon mer pragmatisk, där kunskaperna blir omsatta.

Fleck använder sig av begreppen tankestil och tankekollektiv; ett sätt att uppfatta, bearbeta och tänka respektive olika diskursiva tillhörigheter med vissa gemensamma synsätt.¹¹² Individen har sitt mönsterseende och det vetenskapliga kollektivet en delad mönsterförståelse. Fleck ser på sanning som ett ”stilriktigt tanketvång” och fakta som något som formuleras i linje med tankekollektivet.¹¹³ Längs med tankestil och olika tankekollektiv finns alla långt utvecklade kunskaper och vetenskapliga slutledningar. Tankestil och tankekollektiv är inte heller helt slutna utan kan förändras över tiden. Castoriadis, skriver Rosengren, ser tillvaron som skiktad eller stratifierad.¹¹⁴ Inom respektive skikt kan starka strukturer och formulerade lagar råda. Skikten är delvis autonoma men också blandade, magmatiskt.

Förtätade mönster i skikt.

110. Ibid.

111. Mats Rosengren: *Doxologi*. Rhetor, Åstorp 2002.

112. Ludwik Fleck: *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum*. Symposium, Eslöv 1997.

113. Ibid., s. 101.

114. Mats Rosengren: *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet*. Rhetor, Åstorp 2006.

92.

”Then the law is crazy.” / ur filmen *Dirty Harry*¹¹⁵

93.

Tom Brown är en representant för den amerikanska trackingkulturen, ett utövande av spårning, delvis kommersiell och med sina rötter i indiansk kunskap.¹¹⁶ Han använder sig av ursprungsbefolkningens natur- och livsvisdom som också attraherat och exploateras av nyandliga rörelser. Eller i ledarskapslitteraturen. Sinnesnärvaro, medvetenhet, spårandet är en andlig kommunikation, som ringar med samma centrum och liknande. Men också att man ska variera blicken och andra mer handfasta råd.

En övning består i att öva sitt vidvinkelseende för att bättre kunna upptäcka rörelser i omgivningen. Det går ut på att försöka släppa fokuserings-tvånget och låta sig se brett. Oskarpt men brett. En annan är en teknik som kallas sideheading. Den utnyttjar släpljuseffekten. Man har spåret mellan sig och ljuskällan, lutar sidan av huvudet mot marken och ser snett med så liten vinkel som möjligt längs över spåret för att upptäcka de fina detaljerna. Det är ett snett seende, en släpsynthet som i bokillustrationerna ger ett nästan ömsint uttryck. På knä försiktigt med en kroppsställning, och ett seende, som påminner om att lyssna.

Förutom spårets existentiella valörer kräver det fysiskt praktiska och tekniska arbetet med spåret på marken mycket tid och ansträngning. Brown kallar det för dirt time.

94.

Jag vet inte hur jag ska uttrycka det. Förut har jag kallat det för ”den skitiga faktorn” men det känns olämpligt här, dessutom onödigt hårt. Smutsig faktor kanske, men det står så direkt mot det rena som i sin tur antyder något idealtillstånd med en ideologisk bismak. Sjaskig. Eller stökig, svajig, stursk, skral. Skräpelig. Sned. – Sjavig låter bättre. Det definieras som ”hafsigt och sjaskigt”, ofta om klädsel.¹¹⁷ Den sjaviga faktorn. Eller bara S-faktorn.

115. Don Siegel, regi: *Dirty Harry*. 1971.

116. Tom Brown: *The Science and Art of Tracking*. Berkley Publ. Group, New York 1999.

117. SO, s. 2728.

Aristoteles ansåg att människan har en rationell och en irrationell sida. De flesta är medvetna om det oberäknliga som plötsligt och till vardags alltid kan inträffa. Missförstånd. Tala förbi varandra. Feltolkning. En situation kan plötsligt gå över styr, kanske utan någon egentlig orsak. Inte så ofta men någon gång och utan förvarning. Det blev fel, inte alls som man tänkt sig. Snedtändning. Och man frågar sig hur det kunde gå så.

Man kan skämta bort S-faktorn, som en slags Murphys lag där allt som kan gå fel gör det, men den är allvarligare och mer komplicerad än så. Trivial, latent och med konsekvenser som kan skena iväg. Den är omöjlig att helt förutse. S-faktorn opererar på alla nivåer. Med erfarenhet och gott omdöme kommer man visserligen långt men faktorn kan inte elimineras. Den gör oss snarare jämlika. Den ger inte ansvarsfrihet, men erbjuder en väg mot; ja kanske, medkänsla.

Uttrycket ”den mänskliga faktorn” har sin bakgrund i andra världskrigets flygverksamhet och används mest i fråga om skuld i olycks- och haveriutredningar. S-faktorn verkar på andra sätt än endera dömd eller friad, oaktsam eller inte. Den är en ständig följeslagare i det vardagliga. Den ställer till det med småfel och halvdanhet som man inte menat. Den är skakningsoskärpan fastän stativet verkar stå hur stadigt som helst.

Sjava; av äldre slang och förbrytarspråk; ”gå med släpande steg” och göra något långsamt.¹¹⁸

95.

Man tittar på en diamant med en lupp som förstorar 10x. Om det med den förstoringen inte går att upptäcka några skavanker som inneslutningar eller sprickor, har diamanten renhetsgraden luppren.

96.

En bild säger mer än tusen ord. Från *The Dictionary of Clichés* förstås att uttrycket har en brokig bakgrund.¹¹⁹ Österländskt ordspråk men en del av ursprunget förknippas ofta med två annonser i en amerikansk tidning på

118. Ibid.

119. James Rogers: *The Dictionary of Clichés*. Wings Books, New York 1992.

1920-talet: One Look is Worth A Thousand Words och One Picture is Worth Ten Thousand Words.

Bildpsykologiskt finns det stöd för en sådan sliten fras som för övrigt ofta låter som rena plattityden. Pictorial Superiority Effect innebär att man minns bilder bättre än ord.¹²⁰ Människor påverkas mer och intrycken blir starkare av bilder än genom ord. Det är också lättare att komma ihåg konkreta ord än abstrakta.

Livlighetseffekten, min översättning av Vividness Effect, är att information som är tydlig, detaljrik, konkret och känslomässigt engagerande är bättre på att fånga och hålla kvar uppmärksamheten.¹²¹ Sådan s.k. levande information upplevs som mer övertygande än annan. Den påverkar vår tolkning i större omfattning och man minns den bättre. Bilder är mer levande än skriven text. Konkreta detaljer ökar inkänningsförmågan och eggat fantasin. Informationen verkar mer levande ju närmare den är någons upplevelse av tid, rum och sinnesintryck. Förstahandsinformation, som vittnesutsagan och det som man sett med egna ögon är därför mera levande än sekundärkällor. Det gäller också det som man själv har läst jämfört med det man har hört av någon annan. Ju större livlighetsfaktor, desto trovärdigare upplevs informationen. En bild är livligare än ord.

Om det finns flera förklaringar till en händelse beror det man väljer till stor del på vilken som syns tydligare eller är mer framträdande och inte på den annars mest troliga.¹²² Illusory Causation and Illusory Correlation. Orsaker kopplas oftast till det som är mest iögonenfallande.

97.

I ett experiment från slutet av 1800-talet undersökte den amerikanske psykologen George Stratton den visuella perceptionen.¹²³ Under en dryg vecka bar han specialglasögon som gav en uppochnervänd bild. Jag fascineras av idén

120. Douglas Nelson, Valerie Reed & John Walling: Pictorial Superiority Effect, i *Journal of Experimental Psychology*, vol. 2, nr 5, 1976.

121. Richard Nisbett & Lee Ross: *Human inference*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1980.

122. Leslie Zebrowitz McArthur: Illusory Causation and Illusory Correlation, i *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 6, nr 4, 1980.

123. George Stratton: Vision Without Inversion of the Retinal Image, i *The Psychological Review*, vol. 4, nr 4, 1897.

och av den rätt stora personliga ansträngningen det innebär. Stratton antecknar sakligt men medryckande hur han efter svårigheterna i början successivt vandade sig med synbilden. Mer och mer verkade naturligt och gav efterhand intryck av att vara rättvänt. Bara om han koncentrerade sig återkom den ursprungliga upplevelsen. Stratton kände sig för med händerna vid en del rörelser. Olika sinnen samverkar; det vanliga är att det som man ser också motsvarar det som kan beröras. Men vid en förändring av någon del kan systemet anpassa sig. Stratton kunde visa på en perceptuell tillvänjning, hur hjärnan och sinnesorganen samarbetar samt hur de också kan korrigera varandra.

”My actions could be guided, not by keeping in mind the pre-experimental localization of the body and noticing its relation to objects in sight, but only by accepting the new position of my body as *real* and constantly watching its relation to surrounding things. The scene itself became more my own by acting upon it, and this action reacted to bring the representation of my body into harmonious relation to the scene.”¹²⁴

Vid experimentets slut återgick seendet till det normala igen. Stratton talar om en associativ korrespondens mellan sinnesintrycken. Han kunde se sakerna han tog på och i grunden förändrades inte upplevelsen av deras befintlighet. Men det utvecklades nya associationer och samband med hur han såg. Det visuella fick en ny översättning.

Från Strattons glasögon och den närmast konstnärliga forskningsinsatsen ligger en jämförelse med kameran nära till hands. Jag återupptar seendet genom sökaren och uppmärksammar samspelet. Liksom Stratton är det via prövande handlingar som jag får kontakt med mig själv och platsen, den som jag är på väg att ta i besittning. Det är en öppen situation som drivs framåt av tanken på bildresultatet. Jag har ett fotografi att göra och känner mig frammen inte hur som helst. Associativ korrespondens är ett begrepp som passar för bildtolkning också. Former, likhet, korrespondens, yttervärld, intention, förförståelse.

Korrespondenskort, minns jag hemifrån, var enkla skrivkort och de brukade ligga i små askar som efteråt var bra att ha andra saker i. ”Kort för kortare meddelande.”¹²⁵ I källarens kartonger fanns det några brevkurser som någon

124. Ibid., s. 479.

125. SO, s. 1608.

släkting hade tagit och sedan gett kursmaterialet vidare. De var populära förr. Det var dåtidens distanskurser och de kallades allmänt för korrespondens- eller brevkurser. Eller Hermodskurser efter ett av företagen. Brevväxling och svarsutbyte.

98.

Korrespondens i betydelsen: överensstämmelse till vissa delar, ligger nära ett dialektiskt förhållande och utbyte. Ett svar. Det hörs genom engelskans respond och latinets respondere. Svaret kan följa på en fråga eller återkomma i ett livligt samtal. Att svara med eller mot. Motsvara. Det som stämmer överens eller korresponderar, närmast fixerar en innebörd. Inbäddat i det där finns också diskussion och förhandling.

99.

”Everything is flat and empty here. And nothing to do.” / ur filmen *Den sista föreställningen*¹²⁶

100.

Jag vänder mig om. Bibliotekshyllorna står i långa rader. De är som en landskapsbild med den klassiska projektionen av järnvägsspår där två parallella linjer med avståndet ger intrycket av att smala av utan att helt sammanfalla. De anger, nästan befäller, en riktning för ögat att följa. På hyllornas gavel och motsvarande på bokryggarna står ämnesrubrikernas koder. Fotografi har In. Där på raderna bredvid, på hyllorna intill och i de andra magasinrummen befinner och avlägsnar sig Do, Oa, F: d, Ib, Ea och allt det där som jag försökt att sätta mig in i och omfamna. Det är ett landskap med många regioner. Jag blir osäker på ordningen och min egen riktning med hela projektet. För att hitta en bok drar jag ibland med pekfingret längs hyllkanten. Mer sällan på boksidorna men kanske för att finna ett uppslagsord.

Pekandet, pilen, pekfingret, pekpinnen. Det är en stark gest när någon blir utpekad; – du där! En vanlig reaktion är att man ser sig omkring med ett – vem då, jag?

126. Peter Bogdanovich, regi: *Den sista föreställningen* (The Last Picture Show). 1971.

Pilarna finns överallt. Många trafikmärken och vägvisare bygger på pilens uppfordrande kraft. Gör så. Gå dit. Kör däråt. De gröna skyltarna för nödutgångar har pilen åt vänster, höger eller nedåt.

101.

I traditionen av att förstå fotografiet som ett tecken har Peirce s.k. teckentriad med symbol, ikon och index en självskriven och närmast kanoniserad ställning. Peirces texter fortsätter att producera nya tolkningar och är en stark referens i många arbeten om fotografi. Indexet, eller substantiverat som indexikalitet används för att beskriva fotografiet/tecknets direkta avtryck och orsakssamband med omvärlden. Men Peirces eget index är mer komplext än så och inte så tydligt definierat. Det ska ses i sitt språkfilosofiska ursprung. Peirce använder termen index för så olika saker som fotspår, vindflöjel, åska, ordet: det här, ett pekande finger och ett fotografi. Det har skapat en viss förvirring vilket också medieforskaren Mary Ann Doane, uppmärksammat. Hon urskiljer två betydelser av index hos Peirce.¹²⁷

Först är det index som avtryck och spår; en materiell förbindelse genom beröring. Av det följer också en tidsmässig förankring från själva beröringsögonblicket. Ett speciellt förhållande som råder vid en viss given tidpunkt. Eller tidsintervall, i fallet fotografi. Exponeringen varierar men är vanligen kort som en bråkdels sekund. Det är ett index som illustreras av Roland Barthes intagande formulering om fotografi: det var.¹²⁸ Den är som en överskrift för ett helt förhållningssätt till fotografi där minne, saknad, död, tysta vittnesmål, och melankoli får ett stort utrymme och ibland fritt spelrum. Det var. Barthes kallar det också för det omedgörliga, ett förhållande där spåret har en ofrånkomlig grund eller ursprung. Spåret förbinds med en historicitet.

Den andra betydelsen av Peirces index är det som pekar; ett utpekande. Doane framhåller att den aspekten ofta är förbisedd till förmån för index som spår och avtryck.

127. Mary Ann Doane: The Indexical and the Concept of Medium Specificity, i *Differences*, vol. 18, nr 1, 2007.

128. Roland Barthes: *Det ljusa rummet*. Alfabeta, Stockholm 1986.

102.

Det finns flera konstruktioner av stativhuvuden. Mitt har tre separata vred. Rörelse i sida, höjd och horisontellt. Om jag lossar något på samtliga går det att rikta och vrida kameran steglöst åt flera håll som på en kulle. Att arbeta med stativ framtvingar en annan slags procedur med kameraposition och riktning. Allt blir långsammare men mer kontrollerat. Ibland känns det en aning stelt. Ett lätt stativ är bra ända tills det ska användas och konsekvensen blir tyngre saker att bära med sig. Friheten ligger i att det går att använda sig av ett helt annat register med slutar- och bländarkombinationer. Det går att ställa sig bredvid, låta kameran vara kvar på samma position när man går runt ett tag, elliptiskt eller inte, för att sedan komma tillbaka. Jag har märkt att bestyren med att placera ut stativbenen ger en speciell kontakt med platsen och i synnerhet markytan.

103.

Den språkvetenskapliga termen är *deixis*, av grekiska för utpekande.¹²⁹ Ett sådant uttryck hänvisar till någon eller något men är helt beroende av sammanhanget. Den här, det där. Dit. Jag. Du. Nu. Man förstår vad som menas i situationen, kanske oftast utan att behöva analysera den eller ens tänka efter. Men om det blir ett avbrott eller förskjutning i sammanhanget blir meningen oklar, oförståelig eller mångtydig. *Deixis* är villkorat.

I engelska böcker heter innehållsförteckning *index*, samma ord som för pekfinger. Det pekar på något annat. *Index* som ett pekande tecken, skriver Doane, har en tomhet som bara kan fyllas när det realiseras vid själva utpekandet.¹³⁰ I motsats till det sätter hon *index* som spår och avtryck. De har en annan stabilitet och helhet som i fotografiet är fylld med detaljer. På grund av relationen full och tom, får *indexet* en kuslighet och förunderlighet som skiljer det från andra tecken. *Deixis* motsvaras ungefär av Peirces term *indexikal*. Den förra används inom språkvetenskap och den senare har haft sin hemvist inom filosofi. Det är ytterligare ett exempel på hur *index* i varierande former ingår i flera begreppssystem och nivåer.

Bildvinkel.

129. NE, 4:473.

130. Mary Anne Doane: The Indexical and the Concept of Medium Specificity, i *Differences*, vol. 18, nr 1, 2007.

104.

Pekandet är en aktiv handling. Det går att peka med ett finger, hela handen, ett redskap eller bara indirekt med en nick eller knyck med huvudet. Eller med en kamera och sökaren. Det performativa inslaget blir tydligt.

Så här långt har pekaspekten med mina pilar och markörer inne i bilden, via fotograferandet mött ett begreppsligt och språkligt pekande. Jag behöver specificera peka något men inte för detaljerat och otympligt. Peka och utpeka. Pekandet är kontextbundet, performativt och bestämmande. Peka på ... det ... där ... Men utpeka har en högre grad av fastställande och är mer stipulerande. Definitionen av utpeka: ”tydligt ange (ngn) som ansvarig för viss handling”.¹³¹ Där finns ett klart personligt ställningstagande och en etisk dimension. Det har jag inte sett i de språkvetenskapliga texterna eller i arbetena om index. Att ange. Angivelse är definierat förutom som ”anmälan om brott” även som ”uppgift om visst sakläge”.¹³²

Det är en förening av fotografiets pekande karaktär med bevisandets utpekande. Man påstår något om det faktiska tillståndet, sakläget, och tar en personlig ställning.

105.

Ungefär samtida med Peirce var den tyske lingvistikern Karl Bühler. Denne har haft ett stort inflytande på forskningen om deixis. Bühler formulerade ett sätt att förankra deiktiska yttranden genom en språklig nollpunkt.¹³³ Detta origo fixeras genom en person som talar på en viss plats och tid. Ett jag, ett här och ett nu.

Det finns en mängd olika deixis. Pekandet kan gå från det visuellt konkreta i en närvarande situation till det symboliska och diskursiva. Social deixis berör talares status, tillhörighet och identitet.

131. SO, s. 3448

132. SO, s. 67.

133. Karl Bühler: The Deictic Field of Language and Deictic Words, i *Speech, Place and Action*, red. Robert Jarvella & Wolfgang Klein. John Wiley & Sons, Chichester 1982.

106.

”Being crazy about a woman like her is always the right thing to do.” / ur filmen *Den sista föreställningen*¹³⁴

Det är Sam the Lions monolog vid vattenreservoaren. Citatet har återanvänts av Quentin Tarantino m.fl.

107.

Causa, är orsak på latin.

108.

Kausalitet, sambandet mellan orsak och verkan, är i en vid mening en förutsättning för mänsklig förståelse. Och vilken vetenskap är inte upptagen med vad det är som orsakar vad i världen, samt vilka konsekvenser det får? Det är enkelt att skriva A ger B, med ord eller med implikationspil. En pil ger ett visuellt konstaterande av en relation. Det kan dock finnas många orsaker i flera led. Kausalitet kan betyda olika saker i skilda ämnen. Filosofi, språk, juridik. Inom fotografi tycks kausalitet ha en aktualitet som kommer och går. Det har en direkt anknytning till Peirce och hela indexdiskursen. Det förekommer också i frågorna om nya media och digitala bilder. En orsak till missförstånd när man talar om fotografi, avtryck och kausalitet är att ljusets karaktär skiljer sig från andra rent mekaniska överföringar av påverkan. Det konkreta är alltid lättare att begripa och oftast mer entydigt än sådant som inte ens är synligt.

Kausalitet kan uppfattas som ett reduktionistiskt, kanske gammelmodernt tankesätt när det gäller fotografi. Det ger en privilegierad position att tala från och genom. Bestämmandet av en definitiv orsak, vetenskapligt entydig. Det kanske är en dröm att frigöra sig från. Om det går fullt ut. Onekligen utgör begreppsetetiken en lockelse. Kausal är kort och låter bra genom diftongen. Det vilar något tungt över det; påbjuder och har en latinsk vetenskaplig och statsbärande klokhet över sig. Det vore fint att ha begreppet på sin sida. Till hands, i sin skrift. I sökaren. Med ett tydligt eller starkt samband mellan orsak som reflekterat ljus från motivet och som följaktig verkan i den fotografiska bilden, skulle argumentet/bevisningen ha ett stabilt utgångsläge.

134. Peter Bogdanovich, regi: *Den sista föreställningen* (The Last Picture Show). 1971.

109.

Jag är tveksam till hur fruktbart begreppet kausalitet är när man diskuterar visuella, fotografiska bevis. Diskutabelt är hur sambandet exakt ser ut och vad som händer med det kausala under bildframställningens olika stadier.

Ett alternativ till kausalitetens karaktär av entydig implikation, är spår som Krämer uttryckte som att det visar något och är tillkommet utan avsikt. Det ger andra infallsvinklar och fler nyanser. Det oavsiktliga kan ses i termer av olika påverkan men utan egen kontroll. Spårets oavsiktlighet är en följd, inte bara av en relation mellan orsak och verkan, utan av ett vidare sammanhang genom social, teknisk, politisk, kulturell, etc. inverkan. Det är snarare som en delförutsättning som byggs in, tillförs, medföljer och omförhandlas, än enbart en yttre frilagd fysisk kraft. Kombinationen av visande och oavsiktlig uppkomst gör spåret förbundet med sin öppna tolkning.

Kausalitet är ingen generell lag utan ett synsätt som är lämpligt för att förklara vissa företeelser men inte andra. Det fortsätter att utöva inflytande, kanske för att det påminner om ett domstolsutslag.

110.

Ödet. Fatalism. Predestination. Determinism. Empati i en svår situation.

Vid händelser som kritiska tillstånd eller närståendes dödsfall är det enkelt, i brist på andra uttryckssätt att säga något i stil med att det inte var dags ännu. Eller att det var just det. Det är en tröst i att flytta orsaker långt bort. Bortom egen kontroll och inverkan.

111.

En handling som utförs av fri vilja och som ger följder måste ha en utförare. En aktör. Någon gör något. Från att först ha varit reserverat för gudar, människor och i viss mån djur, fick även tidiga maskiner och andra konstruktioner efterhand en kausal karaktär.¹³⁵ Det blev döda föremål t.ex. ett vattenhjul som orsakade en verkan och alltså övertog rollen som agent. Jag har hört det så många gånger när någon ska köpa en ny kamera, att det ska vara en modell som tar bra bilder. Men den ökande externaliseringen med datoriserade hjälp-

135. Judea Pearl: *Causality*. Cambridge Univ. Press, Cambridge 2000.

medel uppstår en ökad osäkerhet om vem/vad som gör vad och var ansvaret för resultatet egentligen ligger.

Kausalitet hos individ, apparat samt givetvis naturlag. I vetenskapshistorien finns en lång tradition av att försöka upptäcka och formulera lagbundenheter som har tvingande, allmängiltiga och kausala egenskaper. Det blir fysikaliska storheter som skapar förloppen.

Kausalitetsbegreppet har länge varit omstritt i vetenskapsteorin. Det verkar vara både eftersträvansvärt och provocerande. Lagens uppbyggd som ett elektriskt kopplingsschema eller som ett diffust moln av flyktiga faktorer. Naturlagen, finns den ute i sin egen natur, som en realist kan hävda, eller är något som vi skapar genom vårt tänkande? Kausalitet bygger på sannolikhet och statistik.

112.

Statistiska samband använder sig bl.a. av korrelation. Det är ett förhållande mellan variabler. Den enklaste varianten är ett antal observationer eller mått som läggs in i ett koordinatsystem för att få ett linjärt, matematiskt överförbart samband. Den räta linjens ekvation. Men det är ett statistiskt mått utan direkt kausalitet där flera faktorer kan vara verksamma.

Begreppet korrelation förknippas med Francis Galton (1822-1911) som var verksam ungefär samtidigt med Alphonse Bertillon.¹³⁶ Galton, kusin till Charles Darwin, var en mångsysslade vetenskapsman i den positivistiska andan. Hans statistiska undersökningar av människans olika kroppsmått var en direkt förutsättning för Bertillons identifieringssystem antropometri. Galtons insatser för fingeravtrycksläran var betydande. Han var också intensivt upptagen av olika slags rasstudier och fysiologi. Galtons kompositbilder av "the born criminal" har ett speciellt fotografiskt intresse.¹³⁷ Negativ från olika ansikten lades samman för att visa på vissa typiska drag kopplade till karaktären. Beroende på hur många negativ som använts fick de resulterande bilderna ett något diffust utseende, som en vibrerande aura samtidigt som de också är intensiva. De är omskakande, både i uttrycket och i den

136. NE, 7:316.

137. Allan Sekula: *The Body and the Archive*, i *The Contest of Meaning*, red Richard Bolton. MIT Press, Cambridge 1989.

bakomliggande blandningen av ideologi och daterad vetenskap som så ofta förenades i kriminalistik. Kompositbilderna är en avsevärd fotografisk förtätning av tunna negativ. Allt i en bild. Flera bilder i en. Ett ackumulerat mönster med oskarpa konturlinjer.

113.

$A = B$; är lika med. $A \Rightarrow B$; medför. $A \approx B$; är ungefär lika med. De är etablerade matematiska formler uttryckta med symboler.

Eller, och mer troligt tänker jag med en ny symbol, att A medför ungefär B. $A \approx > B$. Det är ett förlopp och något som sker där ute, vad det nu än är. En aktiv händelse. Det är en orsak som ger en verkan men som inte avtecknar sig helt skarpt. Det är en skärpa men på ett annat sätt. Händelsen består av många lager som flera negativskikt. Symbolspråket med sin långt drivna renodling och riktning åt ett håll tas oftast för given.

Vid speciella väderleksförhållanden mellan luftfuktighet och omgivande temperatur uppstår en irriterande imbildning på sökaren. Det har delvis med utandningsluften att göra. Samverkande orsaker. Kvällsfukt. Jag försöker att se i sökaren och samtidigt hålla andan. Fungerar halvdant. Det är inte Lagen om den kalla väggen som får glasytor att imma igen, fast det kan uttryckas så i hastigheten.

114.

Vårt behov av att hitta orsaker är väldigt starkt. Trängande. Peter Gärdenfors beskriver det som en kausaldrift.¹³⁸ Evolution. Att tänka på orsaker och verkan ger en möjlighet att förhålla sig till sin omgivning samt att bättre kunna förutsäga förändringar i framtiden. En drift är så mycket mer genomgripande än en spontan lust som kommer och går, eller något som enbart är kulturellt betingat. Styrkan i kausaldriften medför att det blir lätt att överdriva och läsa in samband där de inte finns. Ett ofärdigt mönster blir ifyllt. Det kan gälla människors sociala beteenden såväl som fysikaliska fenomen. Gärdenfors nämner att det finns ett vardagligt förenklat sätt att tala om händelser. Det är en sorts "folkfysik" med en okomplicerad syn på orsak och verkan.¹³⁹ Den

138. Peter Gärdenfors: *Den meningsökande människan*. Natur och Kultur, Stockholm 2006.

139. *Ibid.*, s. 68.

frodas trots ett bättre vetande med mer ingående kunskaper och insikter.

Mönster kan vara av olika slag och ju större erfarenhet man har, desto fler möjliga mönster går det att uppfatta. Hur ett mönster identifieras, avslutar Gärdenfors, sker via de kausala konsekvenser som det får. Ett mönster tolkas då både genom en aktiv förståelse samt en verkansbedömning.

Resonemanget om det ofärdiga mönstrets komplettering och konsekvens, måste i hög grad vara tillämpligt på fotografi. Det folkfysiska sättet att hantera sanning på med ett bedöm-och-handla på ofärdiga grunder är precis vad som brukar hända när ett fotografi presenteras. Så måste det ha varit! Bilder inbjuder till hastiga avgöranden om vad som har hänt och vad som är sant. Snabbsanning.

115.

Handlingar innebär ett personligt moraliskt ansvar. Oftast. Inom juridiken och framförallt inom skadeståndsrätten förs ett intrikat resonemang om ansvarsförhållanden. Grunden är att den som orsakar en skada ska ersätta den. Skuldbeläggning. Orsakandet blir centralt. Man talar om orsak och följd men gör dessutom en rimlighetsbedömning.

Adekvat kausalitet. Det är två frågor att besvara. Först om det överhuvudtaget finns ett orsakssamband mellan handlingen och effekten, i det här sammanhanget en skada. Effekten kan vara oväntad, långt utdragen eller förtunnad i olika led som en fjärlseffekt eller råtta-på-repet. Följdfrågan blir hur rimligt eller adekvat sambandet är. Adekvans är ett juridiskt område under fortlöpande tolkning. Det visar på epistemologiska och etiska svårigheter om hur det mänskliga och många gånger irrationella beteendet rimligen ska bedömas. Det som någon har gjort ska översättas och passas in ett språkligt juridiskt nödvändigt resonemang. Händelsen och paragrafen står för mönster av olika art.

Ett krav på adekvat kausalitet är att orsakssambandet ska vara kvalificerat; förutsägbart, sannolikt, beräkneligt, ha en typisk följd eller med en koncentration i tid och rum. Ett annat vanligt sätt att uttrycka det är att skadan måste ha varit i ”farans riktning”.¹⁴⁰ Det är först då som man kan hållas ansvarig.

140. Håkan Andersson: *Skyddsändamål och adekvans*. Iustus förlag, Uppsala 1993.

116.

Orsaks- och förklaringslära är några vetenskapsteoretiska fundament. ”En orsak är en nödvändig del av ett komplex av villkor vilka tillsammans är tillräckliga för verkan.”¹⁴¹ Lars-Göran Johanssons version av s.k. INUS-villkor framhåller att det som regel är ett samspel av många faktorer där alla är nödvändiga och om en saknas händer ingenting. Det är vanligt att man i ett subjektivt urval bara fokuserar på en faktor och kallar den för orsaken. Att vi har lätt för att tänka i termer av orsak och verkan omfattas även av hur vi kommunicerar vetenskapliga resultat och naturlagar. Dessa kan emellertid vara konstruerade på andra och mer komplicerade sätt, framhåller Johansson. Han ser förklaringar som ett av de viktigaste målen med vetenskaplig verksamhet.

Orsaksformulering är en betydande maktutövning med ekonomiska och andra intressen. Storskaligt eller med direkt betydelse för den enskilde. Komplexiteten blir tydlig när man diskuterar orsaker till de globala klimatfrågorna. Vad som orsakar lungcancer tvistas mellan tobaksbolagens jurister och offrens.

117.

För att orsak ska kunna påverka och ge en verkan måste ett utbyte, en kontakt finnas. Den direkta eller indirekta beröringen, min tidigare definition av kontakt, kan naturvetenskapligt uttryckas som växelverkan. Det är en sammanfattande term för ett utbyte av rörelse, energi och annat som sker mellan föremål. Den termen omfattar inte mening och betydelser.

Fotografi är både apparat och kommunikation. Hårt och mjukt. Fotografi ger olika slag av utbyte. Kontakten är sammansatt.

118.

Orsak kommer före verkan.

119.

Det är som upplagt för att visas med en rak linje från vänster till höger. Pilens logik. I många böcker om grundläggande fotografi finns avsnitt om kamerans

141. Lars-Göran Johansson: *Introduktion till vetenskapsteorin*. Thales, Stockholm 2003, s. 120.

funktion och de optiska lagarna. Ljuset illustreras med parallella pilar från vänster som bryts i olika linser. Det verkar finnas en lång tradition av att framställa optik och ljusets karaktär med stiliserade ritningar. Isaac Newton (1642-1727), Josef Maria Eder (1855-1944) och många andra. Så gott som alla av dessa optikskisser har samma grundform. De har en påfallande estetisk kvalitet. Känsliga streck, omsorgsfullt utformade. De mer komplicerade skisserna är rena underverk av raka streck som viker av i vinklar och strålar samman via fascinerande konstruktioner av linselement i olika kombinationer av konvex och konkav. Det blir matematiskt geometriskt övertygande och lätt överförbart till seendet, som om det skulle fungera så.

120.

Jag ser inte i sökaren utan håller ett glas med vatten framför mig. Beroende på glasets form kan man se miljön bakom, antingen som en rättvänd eller uppochnedvänd bild. Det har alla varit med om. Bilden är förvrängd men tillräckligt lik för att man ska känna igen delar av omgivningen. Om jag för handen bakom glaset ser jag direkt vad som händer. Handens rörelser motsvarar bildens. Hur förvrängd handbilden än blir, kanske inom vissa gränser, tvivlar jag inte på att det är handen eller något annat jag ser genom glaset. Det är lättare med rörelser eftersom det blir så tydligt med effekten men det gäller fasta föremål också. Det är en optisk erfarenhet som är gemensam. Samma fenomen finns i naturen genom vattendroppar, istappar, kristaller eller annat genomskinligt material.

Är det förutsättningen för tron på det fotografiska beviset och hur ska det i så fall uttryckas? Från den ganska lika bilden i glaset är det en fallande skala av likhet. Den går ända ner mot kanske bara en svag genomskinlighet med en korresponderande skillnad av ljus och mörker. Det är genom konstaterande och erfarenhet och sedan en överenskommelse tagen för given, ett förhållande mellan bilden i glaset och omvärlden som folkfysiskt upplevs som verkligt och - sant.

Någorlunda igenkänningsbar genom utseende, verifierat genom kontrollrörelsen, medierat genom något linsliknande samt med en optisk erfarenhet. Det är alltså inte likheten i sig som är avgörande här utan en likhet som gör det möjligt att känna igen. Tillräckligt. Ett spår av likhet. Ett mönster att fylla i.

Igenkänning är en jämförande handling och process som till stora delar sker omedvetet. Den separata medvetna identifieringen av bilder som bevis kopplas givetvis på vid specifika analyser av fotografiskt material men har sin grund i den förförståelse som bilden i glaset illustrerar. Den rimliga likheten rör sig steglöst med avbildningar från nya raktecknande kameraobjektiv via äldre och enklare konstruktioner till optiska fenomen som i vattenglasat. Spåret av likhet mellan bilden som uppstår och omgivningen/motivet är förbunden med den optiska erfarenheten som säger att det finns ett bakomliggande nödvändigt eller tvingande förhållande. Med ett tillräckligt igenkännbart element i bilden, identifierbart i sig själv eller med hjälp av sammanhanget, måste man kunna påstå något om motivet, men vad?

121.

Det enklaste är befintlighet. Samt egenskaper som ytor, konturer och proportioner. Om man känner igen avbildningen som en stol: det fanns en stol där. I fallet med vattenglasat är det enkelt att sluta sig till att det måste vara en specifik stol. Det är lätt att kontrollera. Det var x-stolen. Men ett fotografi är oftast lösryckt från ett ursprungligt sammanhang. Kan man säga något om stolens egenskaper, alltså hur den var? Det går att identifiera enskilda motiv med fotografier. Det svarar på frågan om vilken/vem, som i sin tur kan ge förståelse om hur. Man jämför detaljer, skala och andra avbildningsförhållanden. Det finns metoder för sådan medveten jämförelse. Konventioner avgör utfallet som i identifiering av fingeravtryck. Det föreligger identitet mellan ett fingeravtryck (referens) och ett avsatt, ofta fragmentariskt spår (det omstridda) om det är 12 detaljer som överensstämmer. Antalet detaljer kan skilja mellan olika länder. Fotografier kan studeras på liknande sätt men detaljerna är inte så väldefinierade som i fingeravtrycket, där upphörande och begynnande linjer, förgreningar i "gaffel", "öga" och andra typiska former enklare kan fastställas. Utfallet efter sökning i databaser måste underställas en manuell granskning för identifiering.

En ansiktsbild kan givetvis tolkas på liknande principiella sätt, del för del, men detaljerna låter sig inte omedelbart kvantifieras på samma sätt som fingeravtryckets detaljer. Den Bertillonska identitetsbildens diptyk med både profil

och en face, hade sitt ursprung i skillnad på identifiering och igenkänning. Bilden från sidan var bättre för måttagning och detaljstudier av örat, näsans och skallens form, vilka på så sätt både kunde identifieras och klassificeras. Bilden framifrån ansågs bättre lämpad för visuell praktisk igenkänning då öga mot öga är den vanliga positionen för möte mellan människor. Dataprogram för ansiktsgigenkänning använder sig av ett antal mätpunkter. För praktiska tillämpningar med höga krav på tillförlitlighet har systemet haft svårigheter, men tekniken utvecklas hela tiden.

Forskarna är oense om hur manuell likhet med och genom bilder fungerar. Det har varit två olika synsätt. Som vanligt ett antingen eller. Kulturellt eller psykologiskt. Allt torde dock tala för att det, som så ofta är en kombination. Identifiering genom bilder är diskursiv men bygger på den optiska erfarenhetens princip genom korresponderande former, lättkontrollerad avbildning och viss likhet.

122.

I det förenklade exemplet med vattenglaslet sökte jag efter en sorts fotografisk ur-praktik. Som om jag kunde renodla det fotografiska beviset så lätt. Det gjorde ändå något med begreppen som ikonicitet från semiotik och kausalitet från logik. De blev mer synliga framför mig.

Så snart som man börjar granska en aspekt visar det sig att många andra samverkar intimt även i ett reducerat händelseförlopp. Optik, orsaker och operationer. Mycket tydligt blir gränserna mellan teori och praktik förändrade då begreppen med detsamma går i varandra. Den enkla bilden är inte bara ett linsfenomen utan samtidigt en meningsbärande erfarenhet. Det slår mig hur nära exemplet med den optiska erfarenheten och vattenglaslet befinner sig till mönster och mönsterigenkänning.

Glaslinsen möter metaforen, den med vilka glasögon man ser saker igenom.

123.

Joel Snyder har visat på den teoretiska oreda som uppstår när det fotografiska idealfallet med en skarp ögonblicksbild och kort slutartid bara förändras en

aning.¹⁴² En kamera inställd på en längre exponeringstid avbildar en rörelse som mer eller mindre utsuddad och oskarp. Snyder frågar sig vad det skulle vara ett index av, eller om direkt kausalitet skulle råda. Han tycker inte det. Han utgår sympatiskt nog från praktiska situationer och verkar dessutom orädd. I likhet med van Lier uttrycker han ett missnöje med och en skepsis till en del av de traditionella begreppen i den fotografiska teoribildningen. Realismen, alltså den kulturbundna verklighetskulten har fått ett avgörande stort inflytande på vår förståelse av fotografi.

Hos Snyder är det som med många andra. Det är en sak att dekonstruerande visa på felaktigheter om fotografi men svårare att säga något, åtminstone i koncentrerad form, om den positiva förmågan som inte heller förnekas. Ofta blir det ett slags Galileiskt mumlande ”och likväl rör hon sig”, över det hela. ”None of this denies the possibility of using certain photographs to verify some statements about ‘the’ way things were at the time of exposure.”¹⁴³

Georges Didi-Huberman hävdar i en diskussion om fotografier som historiska arkiverade dokument att de fungerar ändå på något sätt utöver en smal och begränsande ifrågasättande kritik från vissa håll. Med exempel från Förintelsen är det extra svårt att försöka avvisa Hubermans hållning att fotografierna är och fungerar - trots allt.¹⁴⁴

124.

Jag var tonåring när Paul Simons LP *There Goes Rhymin' Simon* kom. Om jag minns rätt var skivfodralet dubbelvikt och hade ett montage av bilder med sångtexterna. Musiken var ganska beskedlig men inledningstexten till *Kodachrome* var stimulerande rebellisk; trots en brist på utbildning kunde man ändå klara sig eftersom ”I can read the writing on the wall”.¹⁴⁵ I efterhand har jag förstått att sångtiteln skapade en viss debatt om att ta in varumärket från en av tillverkaren Kodaks mest välkända filmer. Kodachrome blev med sin speciella kontrast och distinkta färgåtergivning närmast en egen fotografisk diskurs av reportage, americana och familjebildsdiavisingar. Proffs

142. Joel Snyder: i *Photography Theory*, red. James Elkins. Routledge, New York 2007.

143. Joel Snyder: Picturing Vision, i *Critical Inquiry*, vol 6, nr 3, 1980, s. 510.

144. Georges Didi-Huberman: *Images in Spite of All*. Univ of Chicago Press, Chicago 2008.

145. Paul Simon: Kodachrome, ur LP:n *There Goes Rhymin' Simon*, 1973.

och amatörer. Den hade funnits i evigheter, ursprungligen sedan 1935 men marginaliserades i tysthet genom industrins fokus på annan teknologi och tillverkningen upphörde 2009. Det var för få användare, lät Kodak meddela.

Vid tiden för Simonskivan hade jag efter ett sommarjobb skaffat mig en småbildskamera och jag använde de där diafilmerna en hel del. Gräs, särskilt i motljus, fick en stark lyster. Också rött återgavs med en stor mättnad, märkte jag. Ramarna var i papp. Refrängen är typisk för Paul Simon med träffande iakttagelser tillsammans med oväntade och en aning naiva vändningar.

125.

”Kodachrome

They give us those nice bright colors

They give us the greens of summers

Makes you think all the world’s a sunny day. Oh Yeah

I got a Nikon camera

I love to take a photograph

So mama don’t take my Kodachrome away” / Paul Simon¹⁴⁶

126.

Varje fotografiskt material har sin känsla och estetiska karaktär. Det brukade ta lång tid att hitta sina favoriter bland kombinationerna av film och papper samt prova ut hur de skulle hanteras. Att etablerade företag och produkter försvinner och ersätts är varken konstigt eller speciellt sentimentalt i en marknadsekonomi. I en övergång, när man just har ett behov av ett speciellt uttryck från något men får höra att det har försvunnit från marknaden, kommer frustrationen.

Den är övergående. Nyorientering med andra alternativ. Hela processen av hel- och halvnytt och gammalt är utmärkande för förståelsen av samtida fotografi. De går i vartannat. Digitalt och analogt. Samt en massa blandformer. Ett exempel är fotografiska arkiv, där glasplåtar varvas med skannat och heldigitaliserat nyare material att studeras på skärmar eller från utskrifter. Det är jämförbart med familjearkivet och de gamla arvebilderna. Den digitala utrustningens

146. Ibid.

livslängd är komprimerad och tillgängligheten försvåras av programversioner och uppdateringar som inte går om lott.

Det är lätt att digitalt efterlikna äldre filmers karaktär som Kodachrome. Ett populärt dataprogram just nu ger bilder som ser ut som om de var tagna med 1960-talskameran Instamatic. Ett annat ger effekter som liknar de oönskade ljusinsläppen som äldre kameror kunde ge. Det som förr var brister, misstag och slump har blivit algoritmer. Det är inte självklart att resultatet ser äkta ut men kan bli något annat i stället. Bleknande metaforer, men fortfarande känslöfylla.

127.

När jag inledde *Vända-Sig-Om* så försökte jag att göra det så enkelt som möjligt. Jag ville först vända mig mot mitt eget fotografiska ursprung och såg ett bra tillfälle att använda mig av den gamla kameran och ladda den med Kodachrome. Det var lämpligt med en diafilm som ger en direkt positiv originalbild. Spåret; ett och i original. I mitt sökande efter den fotografiska bevis-kapaciteten behövde jag sätta en parentes omkring de sekundära frågorna om negativ-positivprocessen, liksom runt hela den expansiva nya medieteorin.

Det gick fortfarande att få tag i filmen men efter viss ansträngning. Jag kan inte säga att jag blev helt förvånad när pressmeddelandet från Kodak kom. Filmen skulle sluta att tillverkas. Discontinuation. Det var mitt i det löpande projektet och jag hade fått upp en bra *schwung* i vändningsrörelsen, väl avvägd för exponeringstiden på en sextiondels sekund. Jag hade rätt många rullar kvar och det var egentligen bara att arbeta på utan någon hänsyn eller vördnad för epoken som snart var över. Men ändå. Det blev så konkret med den utgående/utdöende filmen. När jag vänt mig om. Jag vände mig om, i dåtid.

Jag avstod från att återkoppla till den Roland Bartheska fotografiska döden, sorgen, saknanden och det som var. Eller spårets frånvarande del och den förlorade referenten. En dubbel död, både i avbildningen och i själva mediet. Det var redan ett balanserande på det känslösa över förlusten/förlusterna. Det får inte överdrivas.

128.

Att vända ryggen till och på så sätt våga vända sig om, är att visa tillit, motsatsen till vaksamhet och rädsla. En situation att stoiskt ta sig igenom. Det kan också signalera ett aktivt avståndstagande, kanske förakt. Vara beredd att gå sin väg. Det är att vända sig från. Att vända sig mot är att vilja se med egna ögon, av nyfikenhet, lust, misstro, oro eller rädsla. Det är att försöka förstå. Eller påverka och befalla. Man vänder sig för att man vill, behöver eller helt enkelt inte kan låta bli. Den grekiska myten om Orfeus som bryter löftet genom att vända sig om för tidigt mot sin Eurydike och därmed förlorar henne tillbaka till dödsriket, visar på den otåliga fotografiska blicken som inte går att hejda och dess makt och konsekvenser. Där är också rörelsen från mörker till ljus, mellan spår och dess ursprung. Orfeus öppnar kameran i förtid och tar ut filmen i dagsljus.

Claudio Magris korta tolkning utspelar sig i ett skuggigt halvdunkelt vilohem där Eurydike befinner sig.¹⁴⁷ Orfeus vändning beror där inte på hans manliga begärsblick utan på att hon med avsikt ropade på honom. Hon lät det hända för att förskona honom från vissheten om det okända. Därmed kunde poesi och konst få leva vidare. Det är en berättelse om konstens möjligheter i en ofullständig vardaglighet där utövaren ändå försöker så gott han kan. Det är om glädjen av att inte veta, inte allt och inte helt.

Diapositiv. Representation, yta, färg, avbildning, kopia, materialitet, projektion, genomskinlighet. Begreppen är många, bilden är liten, pappramen är tunn och inte så enkel att skanna in. När det väl var gjort öppnade sig andra möjligheter. Jag blev nyligen varse hörnens avrundning både i ytterram och i bildyta. Det ser ut som en steglös övergång som liksom vrider sig runt bredd och höjd. Framkallning ingick i priset och bilderna skickades tillbaka färdigmonterade. Pappramen har en prägling i överkanten. Månad och årtal, samt ett löpnummer vid sidan.

147. Claudio Magris: *Som ni säkert förstår*. Forum, Stockholm 2010.

129.

Re- eller återmediering innebär att all media bygger på, återanvänder sig av och interagerar med tidigare medieformer. Målningar, fotografier, bildskärmar. Digital teknik kan simulera analoga mekaniska funktioner. Nya forum som sociala media ger helt andra förutsättningar än tidigare. Interaktivitet. Internet. Samtidigt som överföringshastigheten ökar sker kommunikationen med samma gamla festbilder, poserande kompisar, bedårande barn och söta djur, som förr. Bildernas motiv återkommer liksom behoven, syftena och sätten att avbilda dem. Nytt, nyare, nyast och äldre.

Jay David Bolter och Richard Grusin använder remediering för att diskutera hur framförallt ny/digital media rör sig mellan två strategier - direktmediering; bortseende av mediet och hypermediering; betoning av mediet.¹⁴⁸ Som andra medieforskare har även Bolter och Grusin en entusiastisk och visionär syn på sitt område. Att enbart se teknologiska framsteg som närmast lagbundna naturliga mutationer gör att man missar eller väljer att inte se produktionsfaktorer, marknadskrafter, livsstilsdesign, lobbyism, reklam, den s.k. kreativa klassens inflytande, etc.

Med hjälp av direkt- och hypermediering ser Bolter och Grusin på relationerna mellan analog och digital fotografi. Direktmediering riktar sig mot en analog, realistisk tradition där bilden antas stå i en omedierad kontakt med verkligheten. Hypermediering däremot, är den medvetna och tydliga hållningen om mediets existens och verkan. Alla media rör sig mellan direktmedieringens transparens och hypermedieringens ogenomskinlighet. Autenticitet, enligt Bolter och Grusin, är en upplevd sammankoppling av direkt- och hypermediering. Det omedierade känns då lika verkligt som att media i sig blir en verklig erfarenhet.

130.

Flera yrkesgrupper använder fotografi som ett hjälpmedel bland andra. Trots en avancerad utrustning finns uppenbart ett parallellt amatör- och äldre fotografiskt paradig. Jag har noterat det inom rättsväsendet men det förekommer förmodligen i de flesta verksamheter. Bild, fånga minne, ta, verklig. Speciellt

148. Jay David Bolter & Richard Grusin: *Remediation*. MIT Press, Cambridge 1999.

intressant, och allvarligt, är det med det rättsliga bildbeviset. Exakt hur det förhåller sig där med aktörernas förhållningssätt skulle kräva en särskild kvalitativ undersökning men min erfarenhet säger att medvetenheten om bildens funktion och kapacitet är där ytterst begränsad. Intresset för fotografiets roll är märkligt svag.

Tidigare har jag hört mig för hos Riksåklagarämbetet och inför det här arbetet tog jag kontakt med både Advokatsamfundet och Justitiekanslern. Svaren var både korrekta och vänligt skrivna. De var samstämmiga i sak; intresserade men för närvarande var det inte tillräckligt relevant för deras verksamheter. Jag förstår det som att man inte ser hela bilden men också att man är osäker på vem som äger frågan och ska ta initiativet. Historien brukar tyvärr visa att en rättsskandal först måste inträffa för att en snabb förändring ska äga rum.

131.

”Nothing cute. Nothing fancy.” / ur filmen *Dirty Harry*¹⁴⁹

132.

Jag hade tidigare sett några bilder av den finske fotografen Jouko Lehtola (1963-2010). Med hans bok och en ny utställning fick jag tydligare ingångar till hans verk.¹⁵⁰ Motivkretsen var jag bekant med från eget håll. Arrestlokaler, stulna fordon, beslagtagna knivar och ett laddat skandinaviskt glesbygdslandskap. Kombinationen med porträtten av människor, ofta yngre med något utsatt över sig och inte sällan i ett hårt blixtljus, fick mig att haja till. Tillsammans skapade de en speciell stämning av något mycket skört och brutalt, eller tvärtom, brutalt och skört. Jag har aldrig träffat Lehtola personligen men med bilderna kunde jag säga för mig själv kyllä, jag har varit där. Och då menar jag inte bara platserna.

Själv fotograf tycker jag att det är både lätt och svårt att skriva om andras verk. Det är lätt för att jag inte kan låta bli att se mer än bara bilden. Sammanhanget, situationen, fotografens roll och hela hanteringen av blick och uttrycksmedel. Bild och vägen dit. Det är svårt, speciellt när det är ett bild-

149. Don Siegel, regi: *Dirty Harry*. 1971.

150. Jouko Lehtola: *Jouko Lehtola's Finlandia*. Poc, Roen 2004.

språk eller motivområde som ligger nära ens eget, just för att det egna bildskapandet också blir aktivt med alla pågående och avslutade projekt, deras tillkortakommanden och nya idéer som jag helst vill bearbeta en stund till för mig själv.

Med Lehtolas bilder korsas det lätta och det svåra i färgbilderna som spänner över föremål- miljö- och personfotografering. De går ihop. Han tycks ha haft en speciell kontaktförmåga för att få tillgång till personer som i samförstånd avslöjar sig själva och mer än så. Förmodligen har han spenderat mycket tid tillsammans med dem. En del bilder drar åt reklamestetik, andra åt en finländsk konstnärlig dokumentärtradition där färg och tystnad är som hand i handske. Miljöerna visar spår av både utanförskap och närvaro.

Ett par bilder i boken visar klotter och skador från arrestlokaler. Det är detaljer på väggarna och metalldörren och en interiörbild med den väggfasta britsen. Meddelanden och skador: spår. En annan bild visar ett skidspår som folk har gått i. Det är också skador men det går liksom vidare ändå. Skidspårsbilden är tagen på kvällen och där blyxtljuset avtar ökar blåsticket mot mörkret i bildens överkant. Kanske är det just blandningen av småskador och hoppfull värdighet, det som är ”ändå”, som berör mig. Boken blandar även olika motiv på ett bra sätt. Kanske skulle jag ha gjort det bättre med mina serier i avhandlingen också men jag valde en annan väg, ett annat skidspår.

133.

Kaffet var dåligt men bildvisningarna var desto bättre. Jag minns eftersmaken av båda. Fotoläraren Frank Watson introducerade många fotografer i ett personligt urval och jag var i ett skede i livet när något bara måste hända.

Innan dess hade jag gjort bilder mest för mig själv utan så många samtal med andra. Jag kom in rätt sent i fotografi och hade börjat i en annan ände med arbete ute i samhället bland människor. Det var många historier och röster som trängdes omkring mina erfarenheter. Jag visste helt enkelt inte vad jag skulle göra med dem. Jag hade börjat skriva och sökte mig fram i humaniora. Och samtidigt. Det var en fotokurs med mörkrum och teknik så som det skulle vara, men Watsons nedslag i så många skiftande bildvärldar var något som talade till mig på ett nytt sätt.

Duane Michals (f. 1932) var en av fotograferna, minns jag. Det var några av hans tidiga verk där han i korta serier leker med perspektivet och avslöjar vaneseendet. Jag har återvänt till dem flera gånger därefter. Med hans teknik med mörka korniga svartvita bilder blir det lekfulla också allvarligt. Det förstärks av de korta texterna med tunn skrivstil undertill som är integrerade i de flesta av hans bilder. Stillbilssekvenserna skapar en speciell berättarstil, som korta avhuggna visuella noveller. Handskriften ger en känsla av autenticitet.

En annan var Weegee, Arther Feilig (1889-1968). Med reportagebilderna från 1930- 40-talets NewYork skildrade han ett gatuliv med brott, olyckor, bakgator, societet, premiärer, offer på marken och arresterade som förs bort. Bilderna är starka och nattbilderna förstärker råheten i uttrycket. På flera bilder förekommer folksamlingar och de upphetsade åskådarblickarna väcker samma obehag i mig nu som när jag först såg dem. Det ställer också frågor om fotografens roll. Weegees ursprungligt journalistiska bilder är ett exempel på en retrospektiv kontextförflyttning till konstvärlden, där de senare fick ett stort genomslag. I förordet till hans berömda bok *Naked City* uttrycker han sig på ett putslustigt och aningen föraktfullt sätt om de avbildade människorna fast jag tror att han bara vill säga att han är på deras sida.¹⁵¹ Hans estetiska inflytande har varit så stort att han bidragit till en fotografisk stil som många kallar brottsplatskänsla, d.v.s. blixtrakt på, kameran i ögonhöjd och riktad 45° ned mot marken.

134.

Ralph Rugoff curerade utställningen *Scene of the Crime* som visades i Los Angeles 1997 och bestod av verk av amerikanska konstnärer från 1960-talet och framåt. I katalogtexten gör han en historisk genomgång av hur konsten i hög grad influerats och lånat drag av kriminalundersökningen och i synnerhet den kriminaltekniska, forensiska.¹⁵²

Konstobjekten blir som ledtrådar. Något har inträffat och händelsen ska

151. Weegee: *Naked City*. Da Capo Press, New York 1975

152. Ralph Rugoff: More than Meets the Eye, i *Scene of the Crime*, red. Ralph Rugoff. MIT Press, Cambridge 1997

på olika sätt förstås eller rekonstrueras. Verket baseras lika mycket på frånvaro som sin egna materiella närvaro. Beträktaren förmås att intellektuellt försöka återskapa konstnärens handlingar genom att tolka tecken, undersöka spår och följa ledtrådar. Beträktarrollen förskjuts enligt Rugoff från åskådande publik till aktiva, undersökande detektiver. Han nämner hur en del måleri och performance fått karaktär av action, våld och förstörelse. Koncept- och installationskonst har laborerat med gåtfulla spår som belyst vissa aspekter och dolt andra. Landskap och sociala problemmiljöer kan representera långvariga övergrepp. Många internationella namn passerar i katalogtexten. Sophie Calle, Weegee, Lewis Baltz, Cindy Sherman, Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, för att bara nämna några med speciellt fotografiska praktiker.

135.

Det finns en särskild forensisk estetik, menar Rugoff. Den tvingar oss att försöka sätta ihop historier som vi till övervägande del inte kan se. Mentala spekulerande rekonstruktioner.

Jag tycker det är viktigt att flika in de amerikanska bakgrundsförhållandena. Man hade sitt Vietnamkrig och sin drömfabrik i Hollywood, man hade sin Rodney King och sin OJ Simpson, man har sina vapenlagar och sin stämnings- och skadeståndskultur. Där finns ett domstolsförfarande med de spektakulära pläderingarna inför juryn. Uppmärksammade rättegångar blir direktsända nationella angelägenheter. Den svenska medielogiken tycks snabbt ha förändrats i samma riktning med ökande krav på allt större insyn i rättsprocessen. Nyheter och underhållning blir än mer integrerade och intresset för brott kan alltid exploateras ytterligare.

För Rugoff är brottsplatsen också en plats för fantasins spelrum. Liksom många andra skribenter som ser det utifrån är han starkt präglad av populärkulturens många genrer. Den klassiska kriminallitteraturen börjar med brottet eller upptäckten av det och sedan nystas det hela upp efterhand. Fascinationen bygger på många kulturella koder som skapar ett speciellt sätt att se och konsumera. Brottet blir som ett drama, förtätat med föreställningar om ondska, spänning och upplösningens katharsis. Jag dras själv med ibland i en del filmer men tycker att det är starkt problematiskt och jag borde egentligen veta bättre. En brottsplats kan för mig se ut hur som helst men överrepresenterat

är det trånga utrymmet, ytterligare förtätat med oreda, smuts, missbruk, sjukdom och en primitiv uppgiven rundgång där gränserna till rollerna offer och gärningsman för länge sedan suddats ut. Den gängse bilden av den är något helt annat.

136.

Det är många konstnärer som inte bara intresserar sig för brott och brottslighet utan också använder teknik eller strategier som anknyter till rättsväsendet. Kriminalkonst. De konstnärliga tolkningarna, här framförallt de fotografiska, har ofta några gemensamma drag. Jag kallar dem för Eget, Andras, Åter, Teknik och Scen. Det låter mig vända mig om och undra varför en del av mina bilder i avhandlingsarbetets gestaltande delar ser ut som de gör, vad det innebär, om det är bra, relevant och tillräckligt sammanhängande. Det är också att vända sig mot konstnärlig praktik och hur andras projekt kan relatera till konstvärlden. Det är ett sätt för mig att motarbeta känslan av att vara ensam och ständigt utlämnad med min erfarenhet och mitt perspektiv.

137.

”Eget”. Det är eget förstahandsmaterial, vanligen gjort i en dokumentärtradition där autenticitet och egen närvaro har betydelse. Det kan ha en reportagekaraktär och ge intrycket av att ha följt med och vara åskådare. En annan tradition är den konstfotografiska landskapsbilden.

”Andras”, eller vanligast: arkivet, vilket har fått stort utrymme i samtidskonsten genom problematiserandet med insamlandets och typologiseringens ideologi. Det kan vara att använda sig av eller estetisera officiella dokument och bildarkiv med kända eller anonyma upphovsmän. Många har en stark historisk prägel.

”Åter” är att återvända till platser där något specifikt har inträffat; detta har hänt-här. Fotografi är alltid effektivt för jämförelser av typen före och efter. Det är ofta kombinerat med arkivstudier. Jag har sett flera projekt om överfall och utomhusvåldtäkter. Bilder av hus med en mörk historia likaså. De bygger på relationen till det ofarliga och vanliga.

”Teknik” använder sig av kriminalteknik-teknik som infrarött ljus, fluorescens och liknande. Det kan ge starka bildeffekter. Speciell utrustning

som övervakningskameror är ett tacksamt sätt att använda den teknik vars ideologi man vill kritisera.

”Scen”. Det är att bygga upp, arrangera, iscensätta och skapa ett uttryck som man förknippar med brott och kriminalitet. Det är svårt att komma nära det autentiska, om det nu är avsikten. Att efterlikna brottsplatsbilder brukar pendla mellan att se ut som en rå Weegee-inspirerad blixtbild eller ett neutralt, torrt bildspråk med ett överflöd av vardaglig banalitet. Det spelar ofta på det teatrala, ibland med en oavsiktlig ironi.

En annan fotografisk ur-genre och föremål för många konstprojekt är identitetsbilden. Den har en stor och förmodligen avgörande inverkan på det fotografiska porträttets förståelse. Det utlämnade nakna ansiktet rakt frami-från eller neutralt granskande från sidan har hela Bertillonkulturen och dess tillämpningar i släptåg. Identitetsbilden bygger på en strängt kontrollerad avbildning, en insamling för framtida analytiskt bruk. Besläktat är bilden på objektet. Föremål med mindre utsträckning i höjd avbildas med kameran vinkelrätt ovanifrån. Med eller utan måttskala.

138.

”What if crime simply generates chaos and senselessness? What if history has no redemptive task? What if it has no meaningful narrative? If the scene of crime cannot be narrativized, if it can never be restored to the world of meaning and comprehension, then what else can it do but decay, crumble away, and become a ruin? And as we contemplate this ruin, with its eerie relics and its sinister holes and cracks, what else can we do except resort to melancholy?” / Peter Wollen¹⁵³

139.

”Trots deras fragmentariska framträdande, indikerar de minnet av en helhet, på samma gång ruin som monument.” / Jacques Derrida¹⁵⁴

153. Peter Wollen: Vectors of Melancholy, i *Scene of the Crime*, red. Ralph Rugoff. MIT Press, Cambridge 1997, s. 34.

154. Jacques Derrida: aforism nr 46, i *San Pietro Serien*, Johan Linton. Göteborg, 1998.

140. FALLBESKRIVNING: Re-Rekonstruktion

Övertro och underutnyttjande. Bilder som används i rättsväsendet präglas av förhoppningen om en stark och tydlig bevisning. De bygger på en vag föreställning om sanningshalt genom ett begreppsligt skala 1:1-förhållande. Jag ser identitetsbildens jämförbarhet och skospårets måttkala som bärande idéer i juridisk fotografi. Det utförs i en praktisk verklighet. Inställningen är pragmatisk, inte sällan styrd av tillfälligheter och kreativ problemlösning blandat med konventioner och lokala sedvanor. Det omfattar både ett önsketänkande och ett fotograferande pro forma.

Jag åtog mig uppdraget efter viss tvekan. Jurister arbetade med ett ärende där någon var dömd för ett grovt brott men nya omständigheter och bevisning skulle åberopas. Tekniska undersökningar ifrågasätts sällan. I svenska rättegångar finns en tradition av att åklagarsidans expertutlåtanden tas för givna medan i andra länder möts sakkunniga från båda sidor mer jämlikt. Jag är övertygad om att den utvecklingen kommer hit också. Second opinion. Rättssystemet har blivit beroende av teknisk bevisning. Delorsaker är rationaliseringskrav och behov av vetenskaplig auktoritet för beslutsfattandet. Fotografier utgör en stor del av bevisretoriken. Så var det på platsen. Han var där. Sådär såg föremålet ut. Som en följd kommer fotografierna att bli utsatta för alltmer granskade och omförhandlade. Det blir gjort både som partsinlaga och i en vidare diskussion om juridik och rättssäkerhet.

På den aktuella platsen hade polismyndigheten gjort en rekonstruktion av händelseförloppet. Rekonstruktionen ägde rum en vårvinterdag. Vittnen hade utplacerats i den omgivande terrängen. Den ursprungliga händelsen hade emellertid inträffat på natten under sommaren. Alltså var det olika betingelser beträffande ljus- och siktförhållanden, d.v.s. mörker och den skymmande vegetationen. För att illustrera det i den juridiska omprövningen ville man göra en förnyad rekonstruktion och det var där som jag kom in.

Mitt syfte här är en generell diskussion baserat på ett exempel. Det handlar inte om kriminalfallet i sig som bör hanteras av den juridiska processen.¹⁵⁵ De

155. Min respekt och sympati för de inblandade, de anhöriga och alla som berörts av och arbetat med ärendet.

fotografiska frågorna möter däremot en tillämpad användning bredvid den akademiska positionen. Människa, samhälle, allvar, konsekvenser, orsaker, verkan.

Fotografi. Behov av att visa och att visa hur det var. Det är olika lager som läggs på en händelse, ett återskapande i flera led. Med ögat mot sökaren ser jag dokument växa fram ur en mängd praktiska avvägningar. Min uppgift var att med ledning av de befintliga bilderna fotografera så överensstämmande som möjligt de förnyade rekonstruktionerna varav en skulle göras på dagtid och en på natten. Det kan låta enkelt. Men var det inte. För det första var bilderna jag hade att utgå från kopierade i en kopiator, ett förfarande som är vanligt av effektivitetsskäl i rättsprocessen. Jag undrar hur många beslut som grundas i studiet av sådana bilder med en kvalitet långt ifrån den fotografiska. Jag visste inte heller vilken utrustning som hade använts till originalbilderna. Normaloptik och ögonhöjd fick jag förutsätta men de är flytande begrepp för vanliga handhållna digitalkameror med zoomobjektiv. För att hitta rätt, eller tillräckligt rätt utsnitt krävdes mycket fotarbete, ”dirt time”.

I diskussionerna omkring arbetet kom det på tal om man skulle fotografera det som vittnena sett, samt beträffade nattbilderna, på samma sätt som ögat uppfattar mörkret. Jag fick alltså vara noga med att klargöra, för mig själv också, vad som är möjligt att göra och vad som inte är det. Fotografi ställs abrupt mot seende och det rörliga ögats mörkeranpassning. De samtalen fick mig att inse vidden av den långa historien som blev påtagligt närvarande. Beviset, dokumentet, protokollet. De ständiga bricolerande försöken att komma åt och komma längre. Bevisa bättre. Ett fotografiskt typfall som har bra förutsättningar är resonemang om vad man inte kan ha sett från en viss plats där den fysiska miljön med råge hindrar sikten. Man kan inte se runt hörn. Ofrånkomligt är förklaringarna som måste läggas till, korta eller längre.

Jag undrade hur långt man skulle kunna komma. Förberedelserna var noggranna med figuranter, utrustning och uppmärksamhet på vädret. Det gick att i efterhand få fram de ungefärliga molnförhållanden som rått den aktuella natten. En klar himmel en sommarnatt ger ett annat allmänljus än om det är molnigt. Hur skulle det framgå i bilderna, frågade jag mig.

Den första återrekonstruktionen på dagtid handlade för min del mycket om att hitta avstånd och rätta platser. Även om viss tid hade förflutit sedan händelsen verkade det som att miljön var i stort sett opåverkad. Nodpunkter som stenar, stolpar, stängsel, träd gick att passa in ganska bra från protokollsbilderna som jag hade i handen.

Jag fick senare nytta av att jag var noga med att märka ut platserna rakt under kamerans olika positioner. Med en riktningsspil. Det blev lätt att återvända. Mörker, fukt, imma på sökaren, ficklampa för att se var man sätter fötterna, ha kontroll på utrustningen, kallt. Och en vacker natthimmel. Nattfotograferingen var ju beroende av hur jag valde exponeringen. Genomgående hade jag den neutrala vägbanan som utgångspunkt. Den första nattrekonstruktionen, re-re-rekonstruktionen, fick göras om eftersom det visade sig inte vara identiska förhållanden med vägbelysningen. Den slutliga rekonstruktionen blev alltså i fjärde led i förhållande till den ursprungliga händelsen, en re-re-re-rekonstruktion.

Rekonstruera: ”Skapa en föreställning om (ngt som redan skett) genom sammanställning av kända fakta”¹⁵⁶ Det är många som blandar ihop rekonstruktion med illustration, som handlar om att åskådliggöra och kan vara mer öppet partiskt. Rekonstruktioner och illustrationer har ett intrikat förhållande till varandra. Fakta och antaganden, bild med förtäckta påståenden. Det ligger nära faktion, den litterära och konstnärliga genren som blandar fakta och fiktion.

Vad var det som bevisades? Snarare var det något som påvisades. Det till synes enkla konstaterandet är att det är andra förhållanden på natten på sommaren än en vårvinterdag; ljus- och lövfaktor. Det framgår klart i bilderna. Däremot är det viktigt att framhålla begränsningarna och vara tydlig med vad som har gjorts och hur. Det är ingen exakt återgivning av hur alla uppfattar de olika förhållandena och själva miljön har inte varit konserverad. Träd och buskar har växt något och övriga förändringar och ingrepp kan ha gjorts. Bilderna utgör snarare ett led i en viktig argumentation som kanske belyser en avgörande omständighet. De är retoriska element i en kombinerad visuell och textuell framställning. De torde vara mer övertygande än en kort mening i en

156. SO, s. 2499.

inlaga. Inramningen och stringensen i hela förfarandet med återrekonstruktionerna förstärker trovärdigheten i budskapet. Jag inser i allt högre grad hur väsentlig en bildtext är och att den har flera funktioner att fylla. Situering och kontextualisering. Från ansatser av neutral beskrivning till uttryckliga tolkningsanvisningar.

Det är flera omständigheter som spelar in. Alla dessa kompromisser och S-faktorer är högst levande för mig när jag ser det slutliga bildmaterialet. En utomstående betraktare ser bara bilden. Till de olika rekonstruktionslagren läggs de fotografiska avbildningarna. Händelse, rekonstruktion, fotografering, re-rekonstruktion, fotografering, etc. Det blir som ett visuellt arkeologiskt kulturlager där lämningar från olika tider trycks samman när man går och vistas på dem. Eftersom uppdraget var under tiden för doktorandarbetet försökte jag uppmärksamma något om min egen blick och bildsyn. Jag har inga svårigheter att vara i olika fotografiska roller. Det ingår i det professionella. Jag tror likafullt att det är en fördel att kunna se de andra förtätningselementen och valörerna av estetiska värden. En bättre känsla för bilden ger en bättre kontakt med uppdraget vid kameran. Eftersom det som alltid var långa stunder av väntan är tankar på komposition och ett se som, ett sätt att hålla ögat hungrigt. Kanske det mesta återkommer efteråt när man ser bilderna i bra belysning vid skrivbordet. Det är då som man på nytt konstruerar, ännu en gång, re-

141. RE-REKONSTRUKTION¹⁵⁷

157. Den översta bilden i varje triptyk, foto: Polismyndigheten i Stockholms län.







142.

De många perspektiven gör spårandet både till en utmaning och till en frammaning. Jag tappar spårföljden och försöker på nytt. Fotografiet, fotografen, forskningen, forskaren. I *Stäppvargen* av Herman Hesse beskrivs det personligt sammansatta och konfliktfyllda, det förtryckande och uteslutande som går över exil och sökande.¹⁵⁸ Boken slutar med en försonande insikt om livsspelet och hur man lär sig att skratta med både närvaro och distans. Fantasins och konstens möjligheter finns i den Magiska teatern som har så många logedörrar man vill. Jag läser in den konstnärliga forskningens utmaningar men också de beslut som jag som utövare måste ta; vilka dörrar ska jag öppna? Huvudpersonen uppmanas att ta av sig sina glasögon när han ska gå in. Personligheten är i glasögonen, som ett seende, genom linsen, med perspektivet. Den magiska teaterns korridor är inte rak. Krökt, hästskoformad. Den är som den konstnärliga forskningsprocessen där man inte samtidigt ser början och slutet. Det är, elliptiskt eller bågformat, resonemang som visar sig efterhand och en bit in. Krävande att ta del av när man är van vid vinkelräta passager.

143.

”Jag vet det *så* som jag vet att jag heter L.W.” / Ludwig Wittgenstein¹⁵⁹

144.

Det finns några gamla knep som en del fotografer använder för att i förväg få en känsla av hur motivet kommer att se ut som bild. Ett är att forma handen som ett rör och se igenom det med ena ögat. Ett annat är att sätta ihop händernas båda tum- och pekfingrar till en rektangel men det har jag aldrig sett praktiseras. Kanske gjorde man så förr eftersom det tycks ha överlevt som en gest som nu mest karikerar typen aktiv amatörfotograf. Själv brukar jag ibland kisa med ögonen. De olika sätten syftar till att avgränsa och förändra det vanliga binokulära djupseendet. Platta till.

158. Hermann Hesse: *Stäppvargen*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 2005.

159. Ludwig Wittgenstein: *Om visshet*. Thales, Stockholm 1992, s. 49.

145.

Min förståelse av det visuella beviset bygger på förtätning. Bildperception är ett område av flera som bidrar och dessutom är det starkt knutet till det praktiska fotografiska arbetet. Ibland tas perception av bilder för givet och meningsskapandet gör ett språng till något annat, utan att vilja se i sökaren eller på bilderna.

Det går inte på ett enkelt sätt att ställa bild och bevis mot perceptionsforskning, vilket förstås är ett ytterst omfattande och heterogent fält. Med spörandets förutsättningar har jag ändå närmat mig fem perceptionsforskares aktuella och relevanta arbeten. En gemensam position som framkommer är att vi ser på bilder ungefär som vi varseblir omvärlden: ja, bildbevisningen fungerar, men att det finns avgörande skillnader: nej, det fungerar inte rakt av. En annan är att det geometriska centralperspektivet inte alls är tillämpligt på allt som har med seende att göra.

Perception, spår och mönster.

146.

James Cutting utgår från de generella förutsättningarna vi har att ta till oss bilder då det krävs mycket lite erfarenhet för att förstå innehållet.¹⁶⁰ Bilder blir på så sätt lätt till s.k. kulturella surrogat för vardagsvärlden. Avståndsbedömningar som vi gör i verkligheten liknar i princip dem som vi gör i bilder. Vi gör samma fel. Vanligen upplevs avstånd kortare än de egentligen är men det sker inte linjärt likformigt. Uppfattningen om rymd, storlek och avstånd är nästan helt korrekt närmast oss. Längre bort än ca 1,5 m börjar en viss förändring och över 30 m är känslan av djup ännu mer hoptryckt. Den tillgängliga informationen avtar med avståndet. I fotografier förändras intryck av djup och relativ storlek bl.a. genom varierande brännvidd. Det medför en informationskonflikt som vi snabbt löser även om det kvarstår vissa skillnader.

På ett ungefär liknande sätt resonerar Sheena Rogers: att under vissa förhållanden reagerar betraktare av bilder på samma sätt som de skulle ha gjort till en

160. James Cutting: *Reconceiving Perceptual Space*, i *Looking into Pictures*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003.

motsvarande verklighet och att bilden därmed fungerar som en ersättning.¹⁶¹ En del av samma informativa optiska struktur som finns i verkligheten kan göras tillgänglig genom bilder. Perception av relativ storlek och avstånd går att göra i bilder som därmed kan ge en korrekt förmedling av rumsliga förhållanden. Men eftersom bilden vanligen skiljer sig från en betraktares position, går det inte att lita på bilden enbart i sig själv.

147.

Även om man inser att ens varseblivning inte är fullständig när man ser något, finns ändå övertygelsen att den är tillräckligt bra för de flesta interaktioner med miljön. Jan Koenderink och Andrea van Doorn skiljer på struktur och information.¹⁶² Struktur handlar om själva den tid- och rumsliga ordningen på en plats. Information är det som en betraktare refererar till i strukturen av en plats vilken kan vara verklig eller inbillad. Den är beroende av medvetna och omedvetna processer. Strukturen är ingen information, den finns bara och är varken sann eller falsk. Informationen kan dock vara felaktig, även från den verkliga platsen framför betraktaren. Med fotografi kan man erhålla information från en plats.

Med flera bilder fås en betydligt större mängd information än från enstaka. Det bygger på förmågan att jämföra och se överensstämmelse. Människor har mycket lätt för att hitta korresponderande punkter eller partier i bilder på samma motiv från varierande vinklar, enligt Koenderink och van Doorn.

Passbilden är ett exempel på ett omedelbart, närmast intuitivt sätt att känna igen ett motiv på från ett fotografi. Klaus Sachs-Hombach menar att bilder är s.k. perceptionsbaserade tecken.¹⁶³ Tolkningen är knuten till perceptuella kompetenser som normalt används utan att bli ifrågasatta. Att kunna se likhet är en viktig förutsättning för tolkningen. Föremål liknar varandra när de verkar göra det; om de i relevanta avseenden har gemensamma grundläggande

161. Sheena Rogers: Truth and Meaning in Pictorial Space, i *Looking into Pictures*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003.

162. Jan Koenderink & Andrea Van Doorn: Pictorial Space, i *Looking into Pictures*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003.

163. Klaus Sachs-Hombach: Resemblance Reconceived, i *Looking into Pictures*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003.

egenskaper. Likhetsrelationen är steglös. Om perceptionen av egenskaperna i bilden på ett relevant sätt överensstämmer med perceptionen man skulle haft av det verkliga motivet föreligger en likhet. Ju fler egenskaper som en bild verkar ha gemensamt med ett annat föremål, desto lättare är det att känna igen föremålet inne i bilden. Vilka egenskaper som är relevanta beror på en kulturell inverkan och på personliga erfarenheter. En bild av ett föremål och föremålet själv kan alltså ge en likartad perception. Bildinnehållet kan vara tillräckligt för att avgöra referenten i vissa fall men måste inte göra det. För att definitivt fastställa referenten räcker inte den enskilda bilden utan den behöver ett sammanhang och förklarande förutsättningar.

148.

Ett fotografi som är tydligt och framställt på ett vanligt sätt, väl situerat med tillgänglig information om sammanhanget, har bra förutsättningar för att ge en tolkning som i mångt och mycket överensstämmer med hur motsvarande motiv skulle uppfattas i verkligheten. Förutsättningarna blir bättre med fler bilder.

Det låter en aning vagt.

149.

För att fotografier spontant ska uppfattas som trovärdiga bör de vara tydliga i förhållande till avsändare, innehåll och sammanhang. En studie för Styrelsen för Psykologiskt Försvar kallade bilder för trovärdiga om de är motsatsen till en typisk reklambild; omanipulerade och oarrangerade.¹⁶⁴ Avsändaren bör dessutom vara välkänd och pålitlig, liksom sammanhanget där bilden visas och helst försedd med förklarande bildtext. Den trovärdiga bilden är skarp och har ett verklighetstroget motiv som är lätt att förhålla sig till.

I essän *The Hedgehog and the Fox* börjar Isaiah Berlin med den grekiska fabeln där räven vet många saker men igelkotten vet en enda stor sak.¹⁶⁵ Berlin jämför olika sätt att förhålla sig till kunskaper och övertygelser. Igelkotten

164. Rune Pettersson: *Trovärdiga bilder*. Rapport 180, Styrelsen för Psykologisk Försvar, Stockholm 2001.

165. Isaiah Berlin: *The Hedgehog and the Fox*, i *The Proper Study of Mankind*, Isaiah Berlin. Chatto & Windus, London 1997.

relaterar allting till en stor vision, koherent teori eller system genom vilket allting kan förklaras. Rävornas förhållningssätt beskriver han:

”These last lead lives, perform acts and entertain ideas that are centrifugal rather than centripetal; their thought is scattered or diffused, moving on many levels, seizing upon the essence of a vast variety of experiences and objects for what they are in themselves, without, consciously or unconsciously, seeking to fit them into, or exclude them from, any one unchanging, all-embracing, sometimes self-contradictory and incomplete, at times fanatical, unitary inner vision.”¹⁶⁶

Essän handlar om Tolstoy och historieskrivning. Från den inledande medvetet provocerande dualismen fortsätter Berlin teckna en bild av våra begränsade möjligheter att uttala oss med säkerhet om historiska samband och skeenden. Han tolkar Tolstoj som att dennes natur och begåvning var rävaktig men med en igelkotts tveklösa tro på en enda sanning och hårda fakta.

150.

Äkta eller falsk. Många är försiktiga med dessa ord. De är sällsynta i konst- och bildteorin, vilket är befogat men de finns fortfarande kvar i omlopp och har en särskild klang, var för sig eller sammansatta. Förfalskning. Äkthetsbevis.

Jag tog emot en färgbild som såg ut som en äldre papperskopia. Inga negativ, inga eventuella digitala filer, bara bilden. Uppdraget var att undersöka äktheten och uttala mig om den. En person hävdade att fotografiet var manipulerat genom ett montage. Det finns en ökad medvetenhet om vad som är möjligt att göra med digitala bilder. Det har spridit sig även om det tog lång tid från de första medieteoretiska förutsägelseerna. Folkförståelsen är ojämn.

Det blev påtagligt hur frågeformuleringen styr tänkandet. Det är en skillnad på att fråga om det är något som tyder på manipulation och på att fråga specifikt, om det är den eller den delen som monterats in. Den första öppna frågan leder till ett annat närmande av problemet och med en annan tröskel till att uttala sig säkert. Den ger ett annat formulerat svar som är baserat på ett ideal om förutsättningslöshet än om skuldfrågan redan är avgjord. Om, blir till vad. Det leder till fortsatta frågor kombinerade med ett påstående. Är

166. Ibid., s. 436.

inte ansiktet väldigt skarpt? Och linjen där borta verkar onaturlig. Hur kan förgrunden vara så mörk? Där är det fler konstiga reflexer och varför är det inga alls här?

En fråga som inleds med ett interrogativt led, ett frågeord, kallas även för sökande fråga.¹⁶⁷

151.

Man måste börja någonstans. Inledningen till mitt utlåtande lät ungefär såhär:

”Frågan om fotografins sanningshalt är av filosofisk, fotografisk och praktisk juridisk art. Den mänskliga synperceptionen är annorlunda om den är direkt och omedierad än om den sker via en apparat som kameran. Den fotografiska bilden ingår i vår kultur och är ett självklart hjälpmedel för dokumentation, minnesstöd och i många avseenden vår relation till omvärlden. Trots en omfattande teoretisk diskussion om fotografiets förmåga, inte minst genom den digitala teknologin, finns en stark och oftast relevant tilltro till fotografisk bevisning inom juridiken. Allmänt sett kan man säga att ju tydligare avsändaren och uppgifterna om framställningssättet är, desto tyngre blir den fotografiska argumentationen. Anonyma bilder blir lätt ‘hängande i luften’.

Fotografier kan manipuleras. Det har de alltid kunnat. Beroende på hur man definierar ordet manipulation kan man hävda att alla val som fotografen gör med teknik och inställningar samt hanterandet med utsnitt och vinklar – är olika former av subjektiv påverkan av bildresultatet. På samma sätt ingår vissa moment som dammretuschering, nyans- och kontrastförändring samt beskärning som led i ett normalt efterarbete.

De flesta vet emellertid ungefär vad som menas med bildmanipulation; ett ingrepp som oftast sker dolt och som ger bilden en avsiktligt förändrad mening eller tolkning. Det kan göras på flera sätt. Utanför eller i själva bildmaterialet. Med analogt fotomaterial kunde man arbeta med klipp-och-klistra och flera mellantagningar, olika retuscheringar samt inkopiering. Det är omständligt, svårt och kräver ytterst avancerade kunskaper för ett fullgott resultat. Med digital teknik har förutsättningarna förändrats. Den digitaliserade bilden

167. NE, 7:74.

har en inbyggd förändringskapacitet och genom bildbehandlingsprogrammen kan kraftfulla effekter fås med kloningsverktyg och annan inkopiering. Det låter enkelt. Men i praktiken kräver även digital manipulation omfattande och avancerade kunskaper för att resultatet ska bli trovärdigt. Speciellt vid montage av andra bildfragment uppstår komplikationer med friläggning, skala, skevning, ljusförhållanden och annat.”

Sedan fortsatte jag med undersökningen vars detaljer är ovidkommande här. Jag kom till en annan slutsats än uppdragsgivaren och fick så småningom tillbaka ett utlåtande på mitt utlåtande. Det påminde om re-rekonstruktionernas olika lager med spår av spår. Jag kan bara sympatisera med en sådan intressant och respektingivande misstro. Det är ju som spårets spörjande och spjärnande karaktär, åt olika håll. När man ställer sig i positionen av att fälla ett avgörande vänds den kritiska blicken både inåt och mot ett snabbt avsmalnande fält av möjligheter med en allt högre kontrast.

152.

”Kalla det en dröm. Det ändrar ingenting.” / Ludwig Wittgenstein¹⁶⁸

153.

I äldre rätt krävdes två vittnen för full bevisning. August Strindberg använder det i en scen av *Ett drömspel*, där dekanerna från olika fakulteter drabbar samman i en diskussion om sanning.¹⁶⁹ Juristen hävdar att sanning är det som kan bevisas med två vittnen, varpå teologen svarar att med två falska vittnen kan man bevisa allt. Filosofen anser att sanning är vishet (filosofi), medicinen lutar sig mot naturvetenskapen och får en replik av teologen: ”... du som inte ser längre än näsan räcker i förstoringsglasat, du som bara tror på dina bedrägliga sinnen, på ditt öga till exempel, som kan vara långsynt, kortsynt, blint, skumögt, vindögt, enögt, färgblint, rödblnt, grönlnt ...”¹⁷⁰

168. Ludwig Wittgenstein: *Filosofiska undersökningar*. Thales, Stockholm 1992, s. 249.

169. August Strindberg: *Ett drömspel*. Stockholms universitet, Stockholm 1988.

170. *Ibid.*, s. 104.

154.

Förståelsen av det juridiska beviset grumlas ofta av populärkulturella kriminalgenrer. Dominansen av engelskspråkiga filmer och TV-serier påverkar tron på att rättsreglerna skulle vara universella och identiska med våra. Läsa upp rättigheterna, search warrant, borgenssumma, beviskedja, indicier, är några exempel. Det anglosaxiska rättssystemet har en delvis annan processrätt liksom synen på bevisning. Man skiljer på bevisen evidence, som mer handlar om föremål, spår, data, och proof som står för fastställandet av ett visst sakförhållande eller omständighet. Regler för värdering av olika slags bevis och hur de tillkommit, skiljer sig från det svenska systemet.

Det kan låta som att ett bevis är ett faktum eller axiom. Det som är bevisat är sant. Men alla vet att det kan komma nya omständigheter och förändra hela bilden. Omprövning, resning. Fakta kan dö. Fakta kan kompletteras med en aldrig så liten omständighet som förändrar alltihop. Att tala om bevis i vardagslag verkar vara en blandning av de Strindbergska fakulteternas perspektiv och förmodligen några till. De naturvetenskapliga och filosofiska bygger på en lång historia av hur fenomen förklaras genom naturlagar men också hur mate-matiska och logiska satser leds i bevis. Avslutningen ”vilket skulle bevisas” har sitt ursprung i antiken och är ett sätt att visa att resonemanget är slutfört i linje med ett påstående inledningsvis.

155.

Det finns ett ömsesidigt förhållande mellan spår och bevis. De är inte synonymer men kan överlappa varandra. Ett spår kan utgöra bevis och bevisning kan ske med spår. Det finns likheter med engelskans evidence och proof. Spår har för mig främst en abstrakt, emotionell eller konkret betydelse med orsaker och någon slags verkan. Bevis är på en något annan begrepps nivå; resonemang, tolkning, sammanhang, beslut. Spåret blir på så sätt friare eller snarare mer självständigt än beviset och kan helt eller delvis förbli otolkat. Det är ett utgångsmaterial som kan, men inte behöver få en särskild betydelse. Eller flera. Fragmentet och frånvaron förstärker spårets öppna möjligheter. När man börjar analysera spåret som ett spår av eller efter något, eller beviset som ett bevis på och efter något, närmar sig spår och bevis varandra. Spårets preposition är ”av”, bevisets ”på”.

156.

Falsa bevis. Fabricerade bevis. Manipulerade bevis. Halvbevis. Bevis. Hållbara bevis. A-bevis. Huvudbevis. Motbevis. Bindande bevis. Ny bevisning.

157.

Fri bevisprövning betyder att det inte finns några begränsningar i vad som används som bevisning och att rätten är fri att bedöma värdet av det.¹⁷¹ Det innebär, juridiskt sett, att ett fotografiskt bevis kan se ut hur som helst.

Lagtekniskt är fotografier en skriftlig bevisning. Domstolen gör en helhetsbedömning av allt material från rättegången och fotografier har ingen självständig ställning. I praktiken torde fotografier i de flesta fall accepteras och tolkas, lagom pragmatiskt. Behovet av att ha ett fungerande visuellt hjälpmedel som fotografi är oftast viktigare än att gå in på en mediekritisk detaljnivå. Förförståelsen varierar. Bilder med oklar tillkomst har dock påverkat bevisvärderingen i några fall men det är flera omständigheter som spelar in.

158.

Från sitt juridiska perspektiv skriver Christian Diesen: ”Bevisvärdering handlar om att bedöma sambandet mellan ett påstående om ett mänskligt beteende i det förflutna och de spår (bevis) som finns av denna händelse i syfte att söka sluta sig till att denna påstådda händelse också utspelat sig i verkligheten. I vetenskapsteoretiskt hänseende kan uppgiften liknas vid historisk eller arkeologisk forskning, men dömandet skiljer sig från dessa discipliner bl.a. genom sitt beslutsvång och sin ensidiga prövning.”¹⁷²

I sin korta skrift om fotografi, skulptur och måleri uttrycker Ulf Linde en helt annan förståelse och avsikt: ”Optiken måste överskridas”.¹⁷³ Det är förmodligen tveksamt att rakt av ställa dessa perspektiv mot varandra. Det illustrerar ändå en spännvidd som fascinerar mig, ger hopp och samtidigt som det än en gång får mig att tvivla på mitt projekt; för svårt, för stort. Optikberoende, optiköverskridelse.

171. Sveriges Rikes Lag, RB 35. kap.

172. Christian Diesen, Grunderna för bevisvärderingen, i *Bevis*, red. Johanna Björkman m.fl. Norstedts Juridik, Stockholm 1997, s. 14.

173. Ulf Linde: *Mot fotografiet*. Carlssons, Stockholm 1989, p. 9.

159.

Beviset hänger samman med handlingen att bevisa. Presentationen kan ha en avgörande inverkan. Övertygande dramatiska presentationer i rättsalen med den senaste tekniken i multimedia har blivit allt mer framträdande. Det medför en risk för ett förändrat styrkeförhållande i rättsprocessen. Fotografiet blir del av en framställning, en ny berättelse. Bildens tolkning påverkas. Viss information kan markeras direkt in i bilden med pilar, text, konturlinjer och diagramliknande sammanfattningar. Det visuella stödet för jämförelser och orsakssamband ger en retorisk kraft.

”Making an evidence presentation is a moral act as well as an intellectual activity.” och ”Thus *consuming* a presentation is also an intellectual and a moral activity.”¹⁷⁴

Något kan anses vara ställt utom allt rimligt tvivel. Det är en vacker formulering i sig men har en underliggande ton av iskall verkställighet som bara är att acceptera. Det som kan hållas för sant, behöver inte vara det.

160.

Det är ansträngande att motverka vaneseendet. Bevisbilder kan påminna om andra liknande och lätt smälta in i mängden. Bekräftelsen och mönsterifyllandet kommer före de medvetna tolkningarna och besluten. I äldre kriminalfall kunde man med avsikt vända på glasplåten för att få en spegelvänd bild och på så sätt kunna göra nya iakttagelser. Vana är ett beteende ”som har lärts in genom ständig upprepning”.¹⁷⁵

En grundregel när man kommer till en brottsplats eller gör andra undersökningar i samband med det, är att andas genom munnen. Jag vet mer än väl att det fungerar. Blandningen av misärlukt och förruttnelse, som det så ofta är, kan vara som en hindrande vägg. Om man håller tillbaka vissa sinnesintryck, påverkas andra. Kanske skärps. Andningstekniken kan dessutom ge en känsla av distansering och visuella detaljer kan komma att synas tydligt. Efter ett tag har man emellertid vant sig vid lukten och glömmet bort koncentrationen på andningen. Habituering är när upprepade intryck och stimulering inte längre

174. Edward Tufte: *Beautiful Evidence*. Graphics Press, Cheshire 2006, s. 9.

175. SO, s. 3478.

uppmärksammas.¹⁷⁶ Det utvecklas en tolerans. Anpassning och filtrering, man vänjer sig vid allt.

Jag använder det bildligt i andra sammanhang. Andas genom munnen. Det är för att hantera vardagssituationer som kräver besinning och för att fokusera på det som är väsentligt just då.

161.

Utrustning har alltid haft en framskjuten plats i läroböcker om kriminalfotografering. Det har aldrig funnits någon konsensus om hur fotograferingen ska gå till men i den tidiga internationella litteraturen uppmanades att föra journal eller protokoll. Mycket noggrant noteras uppgifter om utrustning, exponering, position och riktning. Helst i kombination med skiss. Motsvarande råd gavs i den tidiga svenska litteraturen och jag har vid arkivstudier sett exempel på sådana protokoll under 1900-talets första hälft. Efterhand upphörde de helt. Jag ser två troliga orsaker till det.

Teknik. Den långsamma äldre utrustningen nästan inbjöd till protokollföreläsning. Den bygger på exponering av en bild i taget. Med mindre och enklare utrustning blev det svårare att hålla reda på informationen för varje bild. Rullfilm, småbild, zoom, automat och digital. Det andra är att uppgifterna helt enkelt inte efterfrågades. Jag har inte tagit del av något fall där de har kommit till användning.

162.

Periodvis har den uppritade skissen av en plats ägnats mer omsorg än fotograferingen. Skisserna kunde vara utsökt framställda med skuggningar och färgmarkeringar. De är exempel på hur kriminaltekniska undersökningar varierat över tiden och där kunskap och intresse från enskilda utövare spelat en stor roll för resultatet. Egna initiativ och ett stort mått av praktiskt gatusmart tänkande.

I en lärobok från 1938 ger författarna råd om att märka ut detaljer genom att skriva på visitkort, fästa dem i trästickor eller pinnar med en skåra i ena

176. NE, 8:280.

änden som sticks ned i avskurna potatisar.¹⁷⁷ Det måste ha fungerat utmärkt och återmedierat är principerna på ungefär samma sätt idag.

163.

Att fotografera för bevis ger inte en känsla av att vara medproducent av dem, även om det borde vara så. Efteråt, kanske. Det är vanligt att bildmaterialet ska lämnas vidare till andra och det gör att ansvaret för stunden kan kännas kortvarigt. Tidspress och resultatkrav medför rationaliseringar. Man tror sig bevara och säkra något för uppenbara frågeställningar men även för svar på framtida frågor, de som ännu inte kan ställas. Det gör att omfånget blir större än det absolut nödvändiga. Det finns alltid en risk att missa något väsentligt.

Jag är tveksam till om det finns en särskild fotografisk bevisestetik. I så fall skulle den präglas av tystnad, som om själva faktumet skulle tala för sig själv. Sådana bilder ger intryck av en stark övertygelse om avbildningens rättfärdighet. De har en blandning av ett medvetet neutralt bildspråk och ett direkt och okonstlat fotograferande rakt på. Uppsåtet är allvarligt och uppfordrar till ett sådant bemötande. Tagna ur sitt sammanhang förstärks den nedtonade lakoniska registreringen.

164.

En bild i *Släpljus* visar ett betongrör som ligger på marken. Det är fotograferat nästan rakt framifrån men inte helt. Man ser kanterna på röret och man ser igenom det. Bakgrunden är en slags torftig växtlighet. Se igenom, som i en sökare. Se både på och igenom, som när man betraktar ett fotografi. Inte genomskåda, som låter utmanande och fel. Med mönster, spår och förtätning är hållningen konstruktiv och som jag tycker, både stringent och resonabel.

Motivet är ganska lätt att känna igen, åtminstone efter en stund. På grund av skuggbildningen från sidoljuset och det något sneda perspektivet verkar det borte hålet lite deformerat och en aning elliptiskt. Det är en kortvarig synvilla då alla vet att betongrör är runda och att det kompenserar för den upplevda formen. En tillfällig mönsterkonflikt. Släpljuset får skrovligheten på rörkanten att framträda. Några skador finns också. Kantstött, bokstavligen.

177. Sten Dahlqvist & Robert Johansson: *Lärobok i fotografi för polismän*. Stockholm 1938.

Betongstrukturen verkar grovporig och förmodligen används inte de finaste blandningarna av cement, sand och vatten. Ljuset skapar även reliefverkan på marken intill. Småsten, grus och sand, lite gräs.

Jag har inte lagt till några bildelement i efterhand även om jag skulle ha kunnat. Jag arbetar inte så. Skymningshimlen var blå men med all säkerhet uppfattade jag den inte precis som det fotografiska materialet återger. Det justeras också vid efterbehandlingen. Mycket annat följer med, som spårets oavsiktlighet ger.

Vad som med bestämdhet går att utläsa från bilden beror i hög grad på min tilläggsinformation. Jag skulle kunna intyga att det fanns ett rör på platsen. Det går att få en känsla av hur röret skulle ha kunnat uppfattas från en motsvarande position. Att säga något om rörets storlek är svårt men det kan möjligen bli en grov uppskattning om man jämför med objekten på marken. Förförståelsen om vanliga dimensioner på cementrör kan påverka. Skadorna på kanten är troligen unika vilket skulle kunna identifiera ett specifikt rör men den sneda vinkeln komplicerar saken. Ju längre tid som går desto mer förändringar kan inträffa på röret och möjligheterna att jämföra försämras. Det gäller även för platsen om man skulle försöka återvända till exakt samma position. Sådär kan man fortsätta att resonera.

Jag ställer en obehaglig hypotetisk fråga. Sådana platser med betongrör kan vara spännande lekplatser, det minns man ju själv. Tänk om något skulle hända där och fotografiet av en slump, med eller utan mina kompletterande uppgifter, får en avgörande betydelse för att få klarhet i vad som hänt eller på annat sätt styrka någon omständighet. Hur skulle bevisbehovet från de drabbade eller mer generellt, de som har ett rättmätigt personligt intresse, att påverka tolkningen av bilden som bevis? Om något kommer tillräckligt nära inpå är det svårt att ha invändningar. Ju mer som står på spel desto svårare att stå emot. Dreyfus. Massförstörelse; betongröret skulle kunna visa på en missinstallation. Jag undrar om fotografiets "trots allt" på något sätt alltid är närvarande och inte bara vid exceptionella omständigheter.

Jag vänder mig tillbaka mot bilden. Resonemangen om bevis skapar tvära kast i övergången; se på och se igenom. För mig känns bilden lite väl kontrollerad men inbjuder också till många tolkningar. Den behöver tid då cirkelformen först kan upplevs som en sluten upprepning. Den gjordes i början av

projektet då jag var upptagen av att experimentera med komposition, bland- och släpljuseffekt.

165.

Den fotografiska bevisdiskursen har vilat på idén om en korrekt avbildning och fixering av ett original, vanligen ett negativ. Även om realismens ideal har omförhandlats så har behovet av en beständig fotografisk urkund varit konstant. Digitalfotografin skapade oreda i detta. På flera sätt har man försökt att motverka den digitala bildens förändringskapacitet som upplevdes som ett hot mot en rättssäker fotografering och arkivering. Det gäller framförallt bilder som produceras internt i rättsväsendet. Ansträngningarna syftar till att en digital fil ska anta några av den analoga fotografins egenskaper. En anakronistisk retromediering av den digitala teknologin som fortfarande är under utveckling.

Fotojournalistik står ofta som företrädare av en tradition som bygger på en autentisk bildframställning. Nyhetsbyråer m.fl. har egna etiska riktlinjer för både fotografering och efterarbete.

166.

Digitala bilder förses med metadata för sökning och arkivering. Information ligger inbäddat i och följer den digitala filen. Primära uppgifter om fotograferingen kan kompletteras med egna inställningar, dels i kameran dels i efterhand. Adekvat och avancerad metadata kan ha betydelse för bevisfotografering. Likheten är dock stor med de tidiga protokollen vars information till slut ingen efterfrågade. Symbolfunktionen ska inte underskattas. Bevis och trovärdighet. Referenskontroll.

På större arbetsplatser är det flera som delar på fotoutrustningarna och kamerornas inställningar får aldrig samma stabilitet som för en enskild användare. Om en uppgift har lagrats automatiskt uppstår ändå frågan om vem som personligen kan ta ansvar för att den är korrekt, säg i ett vittnesmål under ed. Jag skulle inte vilja göra det

Det har funnits flera lösningar på att kryptera och låsa digitala filer vid fotograferingen för att få ett autentiskt utgångsmaterial. Det finns ingen standard för detta. En tillverkare har framställt minneskort av typen Write Once, Read

Many som det japanska rättsväsendet nyligen har satsat på. Oavsett de specifika omständigheterna utgår jag från generella möjligheter att på ett eller annat sätt kringgå digitala säkerhetssystem. Det förblir en avvägning om rimlighet. Det går inte att undvika ansvarsfrågan, hur avancerad tekniken än blir. Blir de tekniska lösningarna alltför komplexa uppstår svårigheter med rutiner och legitimitet för praktiska utövare.

167.

Bevisfotografiet behöver ett deiktiskt origo med ett jag, ett här och ett nu. Fotografiet blir ett råmaterial som kan användas för att bevisa något. För en viss sorts bilder är referenser som måttskalor väsentliga, andra inte. Bildbeviset kan förstärkas med flera bilder, text, mått samt andra uppgifter och representationssätt.

Ibland finns bara ett fotografi. Med en fri bevisprövning kan det ändå bedömas skildra något tillräckligt och med ett: trots allt.

168.

Fotografi och bevisning: visa, påvisa och bevisa.

Ordstammen ”visa” förenar de olika sätten av att påstå något med och genom en bild som läggs fram. Demonstratio ad oculus. Det som syns får uppmärksamhet och utövar ett särskilt inflytande. Man kan avvisa en sådan uppdelning med visandet men den förtydligar ändå en gradskillnad i användning och anspråk.

169.

Visa är kanske det som man först gör med fotografier; som väl alla gör. Man visar dem för någon annan. Visandet är dock inte så oskyldigt eller neutralt som det kan verka. Mer eller mindre styrs betraktaren genom presentationen men det är ändå utan uttryckliga anvisningar. Visa är att ”låta någon se något”, men också att ge någon en upplysning, vanligen som en demonstration.¹⁷⁸ Bilden visas som en indirekt utsaga.

Se här. Kolla. Titta. Där, här. Jag lägger fram dem. Tryck fram nästa bild på projektorn, vänta, där. En till. Varsågod. Och vad har vi här då?

178. SO, s. 3555.

170.

Påvisa. ”Ge synligt stöd för visst (omstritt) sakläge e.d.”¹⁷⁹ Den som påvisar går något längre än att bara visa. Det är att säga något med ledning av bilderna. Göra ett påstående och säga hur något är. Eller var.

Påvisandet ligger nära det bokstavliga påpekandet, med fingret mot bilden. Utpeka. Precis så såg hon ut. Sådär var det. På bild nr fyra har ... Det är en styrd tolkning med en viss grad av argumentation. Försöken att övertyga och påverka kan sträcka sig ganska långt men inte över gränsen till att likna ett faktum.

171.

Bevisa är att slå fast ett visst förhållande. Det är att ”oemotsägligt” fastställa att ett påstående är riktigt eller att något måste tydas som ett ”omisskännligt” tecken på en särskild omständighet.¹⁸⁰

Bevisning genom bilder motsvarar ett logiskt resonemang, slutledning eller att övertygande fakta läggs fram. Bilden blir verifierande och tätt knuten till argumentationen och påståendena. Det är att jämföra med sin egen bild av sanning. Bildbeviset är som ett tydligt mönster, ifyllt åt det fullständiga hållet. Att bevisa är att tro sig ha avslutat. Det är att luta sig tillbaka med armarna i kors.

172.

Nyckelord eller spårord, 123 st.

Kamerasökare, ögonrörelse, åskåda, new media age, se som, hungrigt öga, tempofili, tempofobi, artefakt, situerad kognition, externalisera, befrielse, alienation, external symbolic storage, gummimussla, permanens, förtingliga, fall, förstå, mönster, mönstersökande, ifyllnad, blå timmen, släpljus, släpspår, dilemma, erfarenhet, ellips, bricoleur, risk, förtätning, lakonisk, spår, spjärna, spörja, gångbild, minne, rekonstruktiv, frånvaro, närvaro, gåta, Wunderblock, passera, ursprung, utplåna, skjuta upp, Vinterpalatset, Vinterträdgård, förbi-gå, kontakt, recidivist, auktoritet, jämföra, mätbar, utlåtandeskala, tvärsäker, bortvänd, sekvens, referensskala, skala, siffra, pil, fri text, gråskala, ojämför-

179. Ibid.

180. SO, s. 268.

bar, tankestil, tankekollektiv, vidvinkelseende, dirt time, sjavig, medkänsla, luppen, livlighetseffekt, illusory causation, associativ korrespondens, det var, utpeka, ange, sakläge, origo, korrelation, medför ungefär, kausaldrift, folkfysik, adekvans, farans riktning, växelverkan, optikskiss, trots allt, färgåtergivning, vända sig, nyfikenhet, misstro, återmediering, hjälpmedel, ledtråd, forensisk estetik, arkiv, återvända, iscensätta, ruin, monument, föreställning, kompromiss, kisa, informationskonflikt, verka, trovärdig, skuldfråga, bildmanipulation, motbevis, fri, protokoll, rakt på, registrera, urkund, metadata, visa, påvisa, bevisa, synligt stöd, oemotsäglich.

173.

a) Fotografiet är ett förtätat spår. b) Spåret är ett villkor för fotografiets bevisförmåga. c) Det fotografiska beviset är ett mönster.

Vilket skulle visas.

SUMMARY IN ENGLISH

Anteckningar om Spår (Notes on Traces) is a practice-based PhD project in Photographic Representation. It is an inquiry into photography's capacity to prove evidence. It is made from a personal perspective and is structured around photographic representation and written text. The dissertation consists of four photographic works together with an introduction, a list of contents which I call my way of thought, and a main text.

Questions concerning reality, truth, authenticity and realism are always present in photography and are questions that continue to create debate and dialogue. The rapid development of digital photography has led to widespread uncertainty about the status of photography at the same time as there is a great need to use photography to claim things and sometimes even to use photography to prove evidence. There are many different contexts where visual evidence is of great importance. It is most often connected to the judicial system, scientific photography and certain photographic journalism. Photography and the judicial system have a long parallel history. The ideological and political aspects of visual evidence are also very significant as are exercise of power, surveillance and society's focus on security. Contemporary art has, for a long time, shown interest in forensic ideas and methods.

Through evidence discourse new knowledge can be brought into the fields of aesthetics, media theory, artistic methodology and artistic practice.

The research effort is guided by a broad, selective inquiry. Contextualisation and conceptualisation have been identified through a process of *bricolage*, whereby creative use has been made of different discourses such as photography, film, art, philosophy, psychology, education, law, criminalistics, literature and cognitive science

I found it suitable to use the concept of 'trace' in order to approach a photograph in its capacity as evidential proof. It is a way to talk about photography and its complicated relationship to the subject of the photograph. As traces of light. As traces of reality. A trace has something fragmentary and

incomplete about it and is described in the same paradoxical way as is the case with photography: that it demonstrates something that is both present and absent at the same time. The trace is suggestive and invites the act of interpreting and tracing a trail. The method itself has the character of following a trail that leads the dissertation project forward. The main text is an essay with numbered passages. This contributes to form and content being able to approach each other. The condensed and laconic way of writing suits the fragmentary character of traces. Other productive concepts besides trace are condensation and pattern.

The Freudian term condensation is originally used in the interpretation of dreams, where several units are brought together into one and the same dream without them completely merging into one another. Photographic discourse is, similarly, characterised by a great number of different perspectives. By using condensation in this connection, quite a different, and, in my eyes, better understanding of photography, pluralism and heterogenic perspective is obtained. Photographic evidence is a condensation of several subjects and different photographic genres.

In cognitive science it is claimed that to understand is to see patterns. This is based on comparison and our need to fill in incomplete patterns in order to create meaning and connections. The pattern can be both visual and conceptual. Photography and photographic evidence seen as patterns have a practical aesthetical character, at the same time as they touch upon different subjects and theories. This makes patterns useful in artistic research.

With the help of trace, condensation and pattern, photographic evidence is addressed and discussed. The photograph is understood as a trace, photography as a condensation of different perspectives, and pattern as a way to prove evidence. I see three different ways of applying photographic evidence in order to make different claims: one can show, one can point out and one can prove. To show is to let someone see something. This can seem innocent and neutral but is not of course. To point out is to go further than just showing in that one has visual support for a claim. To prove is to establish a certain 'fact'.

This dissertation project contains four photographic projects.

Vända-Sig-Om (Turning-Around) is an introductory reflexive work. Its point of departure is a description of a medical case where someone felt forced to turn around all the time in order to establish that the world was still there. The photographs in the project *Vända-Sig-Om* are taken on a slide film, which raises questions about materiality and about photographic originals. The turning around movement is used to represent a self-critical approach and to indicate the inquiry's internal movement forward.

The project *Släpljus* (Raking light) is an artistic interpretation of a method that is used for scientific analytical photography. A light that is almost parallel to the subject of the photograph creates a relief effect that is based on differences in light and shade. This can give a dramatic pictorial effect. The project *Släpljus* makes use of the encounter between a blue dusk light and a directed source of light. The trace of something suggestive can be captured in the concept of raking light and this light's connection to the trail's characteristics. The project raises questions about how the idea of visual evidence is affected or constructed through the medium of photography.

In many scientific and legal contexts photography is required to have the capacity to measure, compare and point out. In and through the project *Fält 100* (Field 100), measuring scales, numbering and arrows are used to discuss photographic evidence. A measuring scale on human skin connotes injury photography and domestic violence. Numbering gives a sharp visual contrast to photographs of different places. An arrow indicates direction and pointing out, which has a long theoretical background in photography. Pointing is a way to define things, i.e. so-called ostensive definition. The title *Fält 100* (Field 100) comes from the name of a field on a form previously used for reporting something to the police – a space for free writing.

The project *Re-Rekonstruktion* (Re-reconstruction) is based on an authentic criminal case where a reconstruction was questioned. New reconstructions are produced under more correct circumstances regarding the season of the year and the point in time. The photographs are shown as triptychs. The project addresses questions about truth, facts, re-creation and interpretation. The difference between reconstruction and illustration is commented upon. *Re-Rekonstruktion* demonstrates photography being applied in a way that can have serious consequences. The photographs give us every reason to think of photography as an exercise of power. They also remind us how criminal acts are exploited and how they are usually (re)presented as entertaining and exciting events.

The photographic projects are integrated into the investigation so that photographs, text, practice and theory together make a whole.

KÄLLFÖRTECKNING

- Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj: *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur, Lund 2008.
- Anderson, Lindsay, regi: *O Lucky Man!* Storbritannien, 1973.
- Andersson, Håkan: *Skyddsändamål och adekvans. Om skadeståndsansvarets gränser*. Iustus, Uppsala 1993.
- Aristoteles: *Den nikomachiska etiken*. Daidalos, Göteborg 2004.
- Arnheim, Rudolf: *Visual Thinking*. University of California Press, Berkely 1969.
- Barthes, Roland: Bildens retorik, i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, red. Kurt Aspelin & Bengt Lundberg. Pan/Norstedts, Stockholm 1976, s. 114-130.
- Barthes, Roland: *Det ljusa rummet*. Alfabet, Stockholm 1986.
- Berlin, Isaiah: The Hedgehog and the Fox, i *The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays*, Isaiah Berlin, red. Henry Hardy & Roger Hausheer. Chatto & Windus, London 1997, s. 436-498.
- Bogdanovich, Peter, regi: *Den sista föreställningen* (The Last Picture Show). USA, 1971.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge 1999.
- Brown, Tom, Jr: *The Science and Art of Trackning*. Berkley Publishing Group, Berkley 1999.
- Bühler, Karl: The Deictic Field of Language and Deictic Words, i *Speech, Place and Action. Studies in Deixis and Related Topics*, red. Robert Jarvella & Wolfgang Klein. John Wiley & Sons, Chichester 1982, s. 9-30.
- Carlshamre, Staffan: *Language and Time. An Attempt to Arrest the Thought of Jacques Derrida*. Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1986.
- Carver, Raymond: *Where I'm Calling from*. Vintage Contemporaries, New York 1989.
- Changeux, Jean-Pierre & Ricoeur, Paul: *What Makes Us Think? A Neuroscientist and a Philosopher Argue about Ethics, Human Nature, and the Brain*. Princeton University Press, Princeton 2000.

- Cimino, Michael, regi: *Deer Hunter* (The Deer Hunter). USA, 1978.
- Clark, Andy: *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*. MIT Press, Cambridge 1997.
- Cutting, James E: Reconceiving Perceptual Space, i *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003, s. 215-238.
- Dahlqvist, Sten & Johansson, Robert: *Lärobok i fotografi för polismän*. Stockholm 1938.
- Derrida, Jacques: Aforism nr 46, i *San Pietro Serien. En serie arkitekturövningar och översättningar med texter av Jacques Derrida, Le Corbusier, Enric Miralles & Eva Prats*, Johan Linton. Chalmers, Göteborg 1998.
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. John Hopkins University Press, corr. ed., Baltimore 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Diesen, Christian: Grunderna för bevisvärderingen, i *Bevis. Värdering av erkännande, konfrontationer, DNA och andra enstaka bevis*, red. Johanna Björkman, Christian Diesen, Fredrik Forssman & Peter Jonsson. Norstedts Juridik, Stockholm 1997, s. 11-81.
- Doane, Mary Ann: The Indexical and the Concept of Medium Specificity, i *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, nr 1, 2007, s. 128-152.
- Donald, Merlin: *The origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Harvard University Press, Cambridge 1991.
- Edwards, Steve: *Fotografi. En introduktion*. Raster, Stockholm 2007.
- Ekelund, Vilhelm: *Spår och tecken*. Albert Bonnier, Stockholm 1934.
- Fioretos, Aris: Anteckningar kring aska, minne, spår, i *Kris*, nr 38, 1989, s. 26-33.
- Fleck, Ludwik: *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum. Inledning till läran om tankestil och tankekollektiv*. Symposium, Eslöv 1997.
- Fosse, Bob, regi: *Showtime* (All that jazz). USA, 1979.
- Freud, Sigmund: Drömarbetet, i *Samlade skrifter av Sigmund Freud, 1, Föreläsningar*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren & Bengt Warren, volymansvarig David Titelman. Natur och Kultur, Stockholm 1996, s. 162-173.

- Freud, Sigmund: Drömarbetet, i *Samlade skrifter av Sigmund Freud, 2, Drömytning*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren & Bengt Warren, volymansvarig András Pöstényi. Natur och Kultur, Stockholm 2002, s. 272-462.
- Freud, Sigmund: Notis om "evighetsblocket", i *Samlade skrifter av Sigmund Freud, 7, Neuros och psykos. Småskrifter*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, volymansvarig Johan Norman. Natur och Kultur, Stockholm 2001, s. 149-155.
- Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*. Continuum, 2. rev. ed., London 2004.
- Gibson, James J: *The Ecological Approach to Visual Perception*. LEA, Hillsdale 1986.
- Gougoulakis, Petros: *Bildning och lärande. Om folkbildningens pedagogik*. Bilda, Stockholm 2006.
- Granhag, Pär Anders & Christianson, Sven Å., red: *Handbok i rättspsykologi*. Liber, Stockholm 2008.
- Gärdenfors, Peter & Lindström, Paulina: Understanding by experiencing patterns, i *A Smorgasbord of Cognitive Science*, red. Peter Gärdenfors & Annika Wallin. Nya Doxa, Nora 2008, s. 149-164.
- Gärdenfors, Peter: Cognitive Science. From Computers to Ant Hill as Models of Human Thought, i *A Smorgasbord of Cognitive Science*, red. Peter Gärdenfors & Annika Wallin. Nya Doxa, Nora 2008, s. 11-34.
- Gärdenfors, Peter: *Den meningssökande människan*. Natur och Kultur, Stockholm 2006.
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere: *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Academy of Fine Arts, Helsingfors, University of Gothenburg/Art Monitor, Göteborg 2005.
- Hanson, Norwood Russell: *Patterns of Discovery. An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*. Cambridge University Press, Cambridge 1958.
- Hedling, Erik: *Lindsay Anderson och filmens estetik*. Lund University Press, Lund 1992.
- Herakleitos: *Fragment. I översättning av Håkan Rehnberg och Hans Ruin med kommentarer av Hans Ruin*. Propexus, Lund 1997.
- Herzog, Werner, regi: *Hjärta av glas* (Herz aus Glas). Västtyskland, 1976.
- Hesse, Hermann: *Stäppvargen*. Albert Bonniers förlag, Stockholm, 2005.
- Hyttgård, Per: *Killing Time*. Text från ett inspelat kassetband, sent 1960-tal.

- Johansson, Lars-Göran: *Introduktion till vetenskapsteorin*. Thales, Stockholm 2003.
- Kant, Immanuel: Ur Kritik av det rena förnuftet, i *Filosofin genom tiderna 1600-talet 1700-talet*, red. Konrad Marc-Wogau. Thales, Stockholm 1992, s. 364-394.
- Koenderink, Jan J. & van Doorn, Andrea J: Pictorial Space, i *Looking into Pictures. An interdisciplinary Approach to Pictorial Space*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003, s. 239-299.
- Kolb, David A: *Experimental Learning. Experience as the Source of Learning and Development*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1984.
- Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat, i *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, red. Sybille Krämer. Suhrkamp, Frankfurt 1998, s. 73-94.
- Kubrick, Stanley, regi: *År 2001- ett rymdäventyr* (2001: A Space Odyssey). USA, 1968.
- Kubrick, Stanley, regi: *Clockwork Orange* (A Clockwork Orange). Storbritannien, 1971.
- Lakoff, George & Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago 1980.
- Lehtola, Jouko: *Jouko Lehtola's Finlandia*. POC, Roen 2004.
- Lévi-Strauss, Claude: *The Savage Mind*. Oxford University Press, Oxford 1996.
- Lévinas, Emmanuel: Den andres spår, i *Kris*, nr 38, 1989, s. 4-15.
- Liedman, Sven-Erik, Tännsjö, Torbjörn & Westerståhl, Dag, red: *Den svår-fångade relativismen. En uppslagsbok*. Thales, Stockholm 2008.
- Linde, Ulf: *Mot fotografiet*. Tillsammans med *Arbetsnamn skulptur. Dawid*. Carlssons, Stockholm 1989.
- van Lier, Henri: *Philosophy of Photography*. Leuven University Press, Leuven 2007.
- Magris, Claudio: *Som ni säkert förstår*. Forum, Stockholm 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics, London 2002.
- Michals, Duane & Kozloff, Max: *Now Becoming Then*. Twin Palm Publishers, Altadena 1990.

- Miegel, Fredrik & Johansson, Thomas: *Kultursociologi*. Studentlitteratur, Lund 2002.
- Miller, George A: The Magical Number Seven, Plus or Minus Two. Some Limits on our Capacity for Processing Information, i *The Psychological Review*, vol. 63, nr 2, mars 1956, s. 81-97.
- Mora, Gilles & Hill, John T: *Walker Evans. The Hungry Eye*. Thames & Hudson, London 1993.
- Napp och Nytt, årlig fiskekatalog sedan 1948, Abu, Svängsta.
- Nationalencyclopedin. Bra Böcker, Höganäs 1989.
- Nelson, Douglas L, Reed, Valerie S. & Walling, John R: Pictorial Superiority Effect, i *Journal of Experimental Psychology. Human Learning and Memory*, vol 2, nr 5, 1976, s. 523-528.
- Nisbett, Richard & Ross, Lee: *Human Inference. Strategies and Shortcomings of Social Judgement*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1980.
- Partridge, Eric: *Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English*. Routledge & Kegan Paul, London 1958.
- Pearl, Judea: *Causality. Models, Reasoning, and Inference*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Pettersen, Roar C: *Kvalitetslärande i högre utbildning. Introduktion till problem- och praktikbaserad didaktik*. Studentlitteratur, Stockholm 2008.
- Pettersen, Rune: *Trovärdiga bilder*. Rapport 180, Styrelsen för psykologiskt försvar, Stockholm, 2001.
- Platon: Sofisten, i *Skrifter. Bok 4, Parmenides, Theaitetos, Sofisten, Statsmannen, Timaios, Kritias, Filebos*. Atlantis, Stockholm 2006, s. 247-332.
- Platon: *Teaitetos*. Nya Doxa, Nora 1996.
- Polismyndigheten i Stockholms län, tre fotografier ingående i *Re-Rekonstruktion*.
- Proust, Marcel: *På spaning efter den tid som flytt. 2, I skuggan av unga flickor i blom*. Bonnier, Stockholm 1993.
- Rhodes, Henry T.F: *Alphonse Bertillon. Father of Scientific Detection*. Harrap, London 1956.
- Ricoeur, Paul: *Minne, historia, glömska*. Daidalos, Göteborg 2005.
- Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor*. Routledge Classics, London 2003.
- Robinson, David: Stripping the Veils Away, intervju med Lindsay Anderson, *The Times* den 21 april 1973.

- Rogers, James: *The Dictionary of Clichés*. Wings Books, New York 1992.
- Rogers, Sheena: Truth and Meaning in Pictorial Spaces, i *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003, s. 301-320.
- Rosengren, Mats: *Doxologi. En essä om kunskap*. Rehtor, Åstorp 2002.
- Rosengren, Mats: *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet. Doxologiska essäer*. Rehtor, Åstorp 2006.
- Rosengren, Mats: Radical Imagination and Symbolic Pregnance, i *Embodiment in Cognition and Culture*, red. John Michael Krois m.fl. John Benjamins Publ. Amsterdam 2007, s. 261-272.
- Rosengren, Mats: The Cave of Doxa, i *ArtMonitor*, nr 3, 2008, s. 51-75.
- Rugoff, Ralph: More than Meets the Eye, i *Scene of the Crime*, red. Ralph Rugoff. MIT Press, Cambridge 1997, s. 59-108.
- Sachs-Hombach, Klaus: Resemblance Reconceived, i *Looking into Pictures. An interdisciplinary Approach to Pictorial Space*, red. Heiko Hecht, Robert Schwartz & Margaret Atherton. MIT Press, Cambridge 2003, s. 167-177.
- Schacter, Daniel L: *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. Basic Books, New York 1996.
- Sebald, Winfried Georg: *Saturnus ringar. En engelsk vallfart*. Bonnier, Stockholm 2007.
- Sekula, Allan: The Body and the Archive, i *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, red. Richard Bolton. MIT Press, Cambridge 1989, s. 343-388.
- Siegel, Don, regi: *Dirty Harry*. USA, 1971.
- Simon, Paul: Kodachrome, ur LP:n *There Goes Rhymin' Simon*, 1973.
- Snyder, Joel: i *Photography Theory*, red. James Elkins. Routledge, New York 2007.
- Snyder, Joel: Picturing Vision, i *Critical Inquiry*, vol 6, nr 3, 1980, s. 499-526.
- Sonesson, Göran: *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Studentlitteratur, Lund 1992.
- Statens Kriminaltekniska Laboratorium: *Utlåtandeskala, i sakkunnigutlåtande*, otryckt källa. Linköping.

- Stratton, George M: Vision Without Inversion of the Retinal Image, i *The Psychological Review*, vol. 4, nr 4, 1897, s. 341-360, 463-481.
- Strindberg, August: *Ett drömspel. August Strindbergs samlade verk. 46*. Stockholms universitet, Stockholm 1988.
- Sveriges rikets lag, Norstedts Juridik, Stockholm 2010.
- Svensk Ordbok, Svenska Akademien, Stockholm 2009.
- Svensk Uppslagsbok, Förlagshuset Norden, Malmö, 1947-1955.
- Säljö, Roger: *Lärande och kulturella redskap. Om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Norstedts Akademiska, Stockholm, 2005.
- Taylor, Victor E. & Winquist, Charles E. red: *Encyclopedia of Postmodernism*. Routledge, London 2003.
- Tufte, Edward R: *Beautiful Evidence*. Graphics Press, Cheshire 2006.
- Wahlberg, Arne: Principerna för formgivning med ljus, i *Fotografisk handbok 2*, red. Helmer Bäckström. Natur och Kultur, Stockholm 1958, s. 785-795.
- Weegee: *Naked City*. Da Capo Press, New York 1975.
- Wendel, Otto & Svensson, Arne: *Brottsplatsundersökning*. Stockholm 1959.
- Wenders, Wim, regi: *Paris Texas*. Västtyskland, 1984.
- Wilhelmson, Lena: Lära som vuxen, i *Vuxenantologin*, red. Lena Borgström & Petros Gougoulakis. Atlas, Stockholm 2006, s. 358-385.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiska undersökningar*. Thales, Stockholm 1992.
- Wittgenstein, Ludwig: *Om visshet*. Thales, Stockholm 1992.
- Wollen, Peter: Vectors of Melancholy, i *Scene of the Crime*, red. Ralph Rugoff. MIT Press, Cambridge 1997, s. 23-36.
- Wollheim, Richard: *Konsten och dess föremål*. Thales, Stockholm 2006.
- Zebrowitz McArthur, Leslie: Illusory Causation and Illusory Correlation. Two Epistemological Accounts, i *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 6, nr 4, 1980, s. 507-519.
- Ödman, Per-Johan: *Tolkning, förståelse, vetande. Hermeneutik i teori och praktik*. Norstedts Akademiska, print on demand, Stockholm 2005.

ArtMonitor

Doktorsavhandlingar utgivna vid konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (musikpedagogik)

Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-1-4

2. Jeoung-Ah Kim (design)

Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-2-2

3. Kaja Tooming (design)

Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-5-7

4. Vidar Vikören (musikalisk gestaltning)

Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-6-4

5. Maria Bania (musikalisk gestaltning)

“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-975911-7-1

6. Svein Erik Tandberg (musikalisk gestaltning)

Imagination, Form, Movement and Sound - Studies in Musical Improvisation

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-975911-8-8

7. Mike Bode and Staffan Schmidt (fri konst)

Off the Grid

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-977757-0-0

8. Otto von Busch (design)

Fashion-Able: Hactivism and Engaged Fashion Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-977757-2-4

9. Magali Ljungar Chapelon (digital gestaltning)

Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-977757-1-7

10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (musikpedagogik)

Musiklärares val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoärs- och musiklära inom gymnasieskolan

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (fri konst)

Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009

ISBN: 978-91-977757-6-2

12. Anders Tykesson (musikalisk gestaltning)
Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9
13. Harald Stenström (musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6
14. Ragnhild Sandberg Jurström (musikpedagogik)
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3
15. David Crawford (digital gestaltning)
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-1-6
16. Kajsa G Eriksson (design)
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-4-7
17. Henric Benesch (design)
Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-6-1
18. Olle Zandén (musikpedagogik)
Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärares dialoger om ensemblespel på gymnasiet
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-7-8
19. Magnus Bårtås (fri konst)
You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-8-5
20. Sven Kristersson (musikalisk gestaltning)
Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-9-2
21. Cecilia Wallerstedt (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-978477-0-4
22. Cecilia Björck (musikpedagogik)
Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-1-1
23. Andreas Gedin (fri konst)
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-2-8
24. Lars Wallsten (fotografisk gestaltning)
Anteckningar om Spår
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-3-5

TIDSKRIFTEN ARTMONITOR

ArtMonitor

No 1, 2007

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2007

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-4-0

Konstens plats /The Place of Art

No 2, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-4-0

Frictions

No 3, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-9-5

Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research

No 4, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mika Hannula

Art Monitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-3-1

The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in postpolitical society

No 5, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mats Rosengren

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-4-8

There will always be those that slam on the brakes & say this is wrong...

No 6, 2009

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977758-3-0

Musikens plats/The Place of Music

No 7, 2009

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-0-6

ArtText

No 8, 2010

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2010

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-1-3

Passionen för det reala: nya rum

No 9, 2010

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2010

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-1-3

Distribution: www.konst.gu.se/artmonitor

