

Här och då

En lugn och solig eftermiddag hemma i lägenheten jag bor i vid tillfället, så överraskas jag ibland av en stark, snabb och tyst ljusblixt som far genom rummet. Oftast medan jag helt lugnt är upptagen med nåt annat, letar i bokhyllan eller ställer in torr disk i skåpen. Den är borta lika snabbt som jag hunnit uppfatta den, stor som en liten hand, nånstans i knähöjd. Det var inte förrän jag upplevt det några gånger som jag insåg att den faktiskt rörde på sig, de första gångerna var det som att den bara blinkade till helt kort på samma ställe.

I kokvrån i Bergsjön så forskade jag lite mer i det vid ett tillfälle, härledde vad ljuset kunde komma ifrån och såg då ut över gården till huset mittemot, bländande överöst i skarp eftermiddagssol. Nån av mina okända grannar hade ett fönster på glänt tror jag. Jag insåg att de måste ha öppnat eller stängt sitt fönster, och därmed fått en solkatt att jaga genom min lägenhet.

Efter att jag har förstått vad blixten beror på, bott i flera olika lägenheter sen dess men fortsatt att uppleva det, så blir jag fortfarande lika förvånad när det händer, ibland nästan skrämmd. Jag tror inte att vetenskapen om att det är en grannes helt banala handling som föder blixten gör upplevelsen mindre fängslande eller överraskande, som vetenskap väl ofta kan göra. Vetenskapen förändrar blixten, och gör den nästan mer spännande. Den lilla lugna och ointresserade rörelsen hemma hos någon annan, blir ett ilsnavt meterlångt ljusskär rakt genom min tillvaro. Det är en märklig och helt kort förbindelse som skapas, mellan mig och en ovetande person, okänd och otillgänglig för mig. Dessutom en helt immateriell förbindelse eftersom det bara rör sig om ljus, men ändå helt och hållet sinnligt närvarande och upplevd.

Genom åren har en viss mening som jag använt mig av i många ansökningar och artist statements känts mer och mer sliten, nött ner till ett trött mantra: "Fotografiet är för mig ett märkligt objekt, som inte riktigt liknar något annat. När jag ser på det så sker en nästan magisk tudelning: jag håller det i min hand, men samtidigt frammanar det nåt annat som inte fysiskt är här."¹ Men det är egentligen bara formuleringen som känns trött, den förbryllande upplevelsen av dubbelheten i fotografier har inte förlorat sin laddning.

I sin doktorsavhandling i fotografisk gestaltning citerar Cecilia Grönberg den franska filosofen och konsthistoriken Georges Didi-Huberman i hur han föreslår en "ichnologisk" förståelse av bilder, han föreslår att använda vetenskapen kring spårfossil som ett sätt att närma sig bilder på: "Avtrycket berör oss, och undkommer oss".² Som ett exempel på ichnologins utveckling beskriver Grönberg hur James Deane 1835 i Massachussets, USA upptäckte små avtryck på stenskvivor som skulle användas till trottoarer. Vid närmare undersökning insåg Deane att det var långa rader av fotspår efter en fågel, som fossilerats i stenen (stenen som var ämnad att långsamt nötas ner av miljontals människosteg). Genom noggrannare studier av dessa spårfossil var Deane del av att grundlägga ichnologin. Ichnologin som inte studerar fossiler av växter och djurdelar, utan fossiler av de avtryck som dessa organismer har lämnat. Om "Fossilerna är stenens minne av djurets ben"³, så är kanske spårfossilerna stenens minne av djurets passerande.

Grönberg citerar Didi-Huberman igen, när han beskriver ichnologens upplevelse av spårfossil, ichnologen som abstrakt gestalt eller kanske som metafor för en betraktare av fotografier: "I varje avtryck upplever han den oroande samexistensen av den kortaste tiden — steget som försvinner, panikrörelsen, den lätta vidröringen av trollsländans vinge — och den längsta tiden, 'formblivandet' som är fossilering. Han vet att formerna är tid i rörelse, motsägande tider intrasslade i varandra i samma bild: jordens tid, fotens tid, som på ett ögonblick har satts där för evigt."⁴ Didi-Huberman fokuserar här på spårfossilens sammanblandning av tider, men för mig är det kanske mer en "oroande samexistens" av platser, eller av fysiskhet och fullständig immaterialitet, som är det jag vill ta med mig i betraktande av fotografier. Spårfossilens taktilitet, dess helt obestridliga fysiska vittnesmål, som på ett vädligt levandegörande sätt representerar något, som samtidigt är helt och hållet materiellt frånvarande.

Didi-Hubermans använder begreppsparet kontakt och avstånd för att sammanfattande beskriva dubbelheten i spårfossil, och i bilder, och för mig blir det en återupplivande formulering av den "nästan magiska tudelningen" jag upplever hos fotografier. Fotografiet som både finns här med mig och min kropp i rummet och samtidigt presenterar något helt fjärran, frånvarande och förflutet. Pappret med svartnade silverkristaller och stenen med den minutiöst detaljerade fördjupningen — det helt imaginära bildrummet som uppstår och fågeln som gått förbi tusentals år tidigare.

1 Johan Andrén, *Motivation Letter (ansökan till Master i billedkunst, KHiO)*, 2021, sida 1.

2 Cecilia Grönberg, *Händelsehorisont || Event Horizon. Distribuerad fotografi* (Stockholm: OEI Editör, 2016), sida 200 (egen övers. från eng.).

3 Jarod K. Anderson, 'The fossil is not the animal', *The CryptoNaturalists Instagramprofil*, 2022

<<https://www.instagram.com/p/Cd86iOVOagP/>> [hämtdatum 2 november 2022].

4 Cecilia Grönberg, *Händelsehorisont || Event Horizon. Distribuerad fotografi* (Stockholm: OEI Editör, 2016), sida 204 (egen övers. från eng.).

Plötsligt dör datorn, skärmen blir svart och jag sitter och stirrar på min egen mörka avbild.



Magasin på Narvesen, Trondheim Sentralstasjon, mars 2022.

Det mest barmhärtiga i världen, tror jag, är det mänskliga sinnets oförmåga att sammanföra allt dess innehåll. Vi lever på en stilla ö av okunskap mitt i svarta hav av oändlighet, och det var aldrig meningen att vi skulle färdas långt. De olika vetenskaperna, var och en stretande åt sitt eget håll, har hittills inte gjort oss mycket ont; men en dag kommer avskilda kunskapsfält läggas samman och öppna upp så fasansfulla vyer över verkligheten, och över vår förskräckliga plats däri, att vi antingen blir galna av uppenbarelsen eller flyr från det dödliga ljuset in i friden och tryggheten av en ny mörk tidsålder.¹

Det är en helt speciellt sorts skräck som Lovecraft frammanar i *The Call of Cthulhu*: ett ofrånkomligt löfte om fasansfulla upplevelser, av det förskräckliga som egentligen alltid finns där, utom synhåll. Men något som också slog mig med den här inledningen till en skräcknovell var att en handling som jag ofta sett som konstruktiv, som ett kreativt och lustfyllt skapande och sökande, är något Lovecraft framställer som fasansfullt: det att sammanföra till synes orelaterade material.

Sedan 2018 har jag och David Eng gett ut *NEJD Magasin*, en publikation som bygger på inbjudna konstnärers och andras bidrag i form av konst och kulturkritik, mina och Engs egna material både som konstnärer och satiriker, och hittade (stulna) bild- och textmaterial. Publikationen har hittills tryckts i 150 exemplar per upplaga och spritts i en ganska liten krets, och rör sig i gränslandet mellan artist book, kulturtidskrift, och fanzine.

På sidan 49 i *NEJD Magasin NR2, NEJD blickar mot rymden* återges ett utdrag ur Harry Martinsons diktepos *Aniara*, där Chefsastronomen på det förlorade rymdskeppet håller ett föredrag ("Vi börjar ana att vår vilsegång / är ännu djupare än vi först trott / att kunskap är en blå naivitet"). På följande sida 50 återges Gil Scott-Herons dikt *Whitey on the Moon* som beskriver han och hans systems ekonomiska motgångar samtidigt som de vita amerikanerna åker till månen. Till höger på samma uppslag, på sidan 51, är Göteborgs Stads detaljplan för det senare nedlagda linbaneprojektet tryckt.²

När Lovecraft skriver om "det mänskliga sinnets oförmåga att sammanföra allt dess innehåll" och hur "avskilda kunskapsfält läggas samman och öppna upp så fasansfulla vyer över verkligheten" så håller jag med honom, men jag hade nog inte kallat oförmågan barmhärtig, eller vyerna över verkligheten förskräckliga. Att lägga samman avskilda kunskapsfält öppnar för mig snarare upp världen till fantastiska vyer, eller kanske till alla möjliga både fantastiska och fasansfulla vyer, men där själva öppningen i sig är fantastisk, i sin blottgörande, sammankopplande, komplicerande och nyanserande effekt.

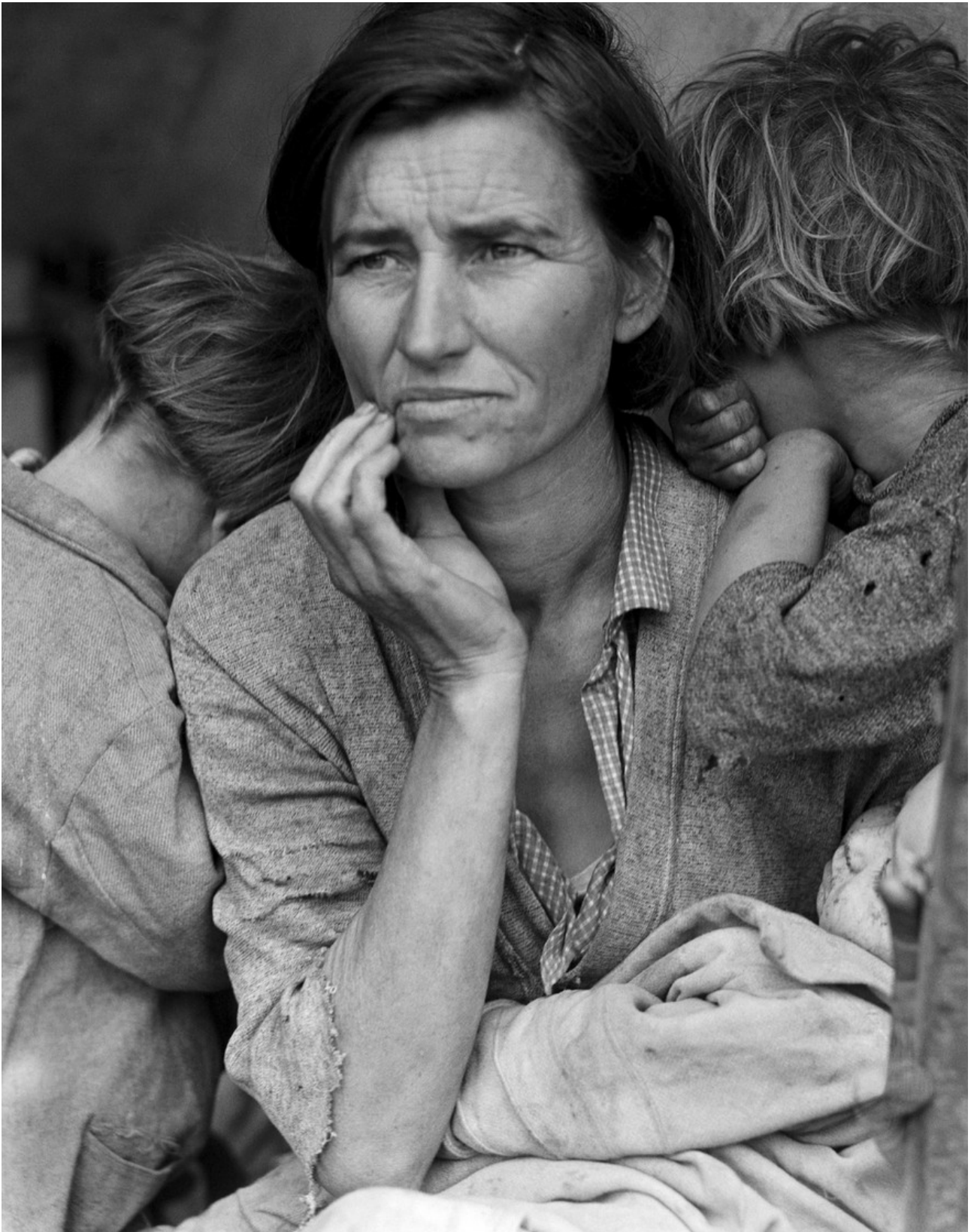
Det första numret av *NEJD Magasin* avslutar den redaktionella delen med den amerikanska anarkoprimitivisten John Zerzans essä *The Case Against Art*.³ Essän argumenterar (kanske mest polemiskt) för att konst är en slags tröst för människans avskilnad från naturen, men att denna konstens tröst som försöker ta oss tillbaka till det vi förlorade, egentligen tar oss längre bort ifrån det.

På samma (eller kanske motsatt) sätt som montage av disparata men liknande material kan öppna upp, genom nyansering och komplicering, så kan montage av material som pekar åt helt motsatta håll också öppna upp, då från en trångsint konklusion till ett större och friare undrande, utan svar.

1 Howard Philip Lovecraft, *The Complete Fiction of H.P. Lovecraft* (New York: Chartwell Books, 2016), sida 381 (egen översättning från engelska).

2 Johan Andrén och David Eng, *NEJD Magasin NR2, NEJD blickar mot rymden* (Göteborg, självpublicerat, 2020), sida 49-51.

3 Johan Andrén och David Eng, *NEJD Magasin NR1, NEJD publicerar tidning* (Göteborg, självpublicerat, 2019), sida 54.



Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936, fotografi.

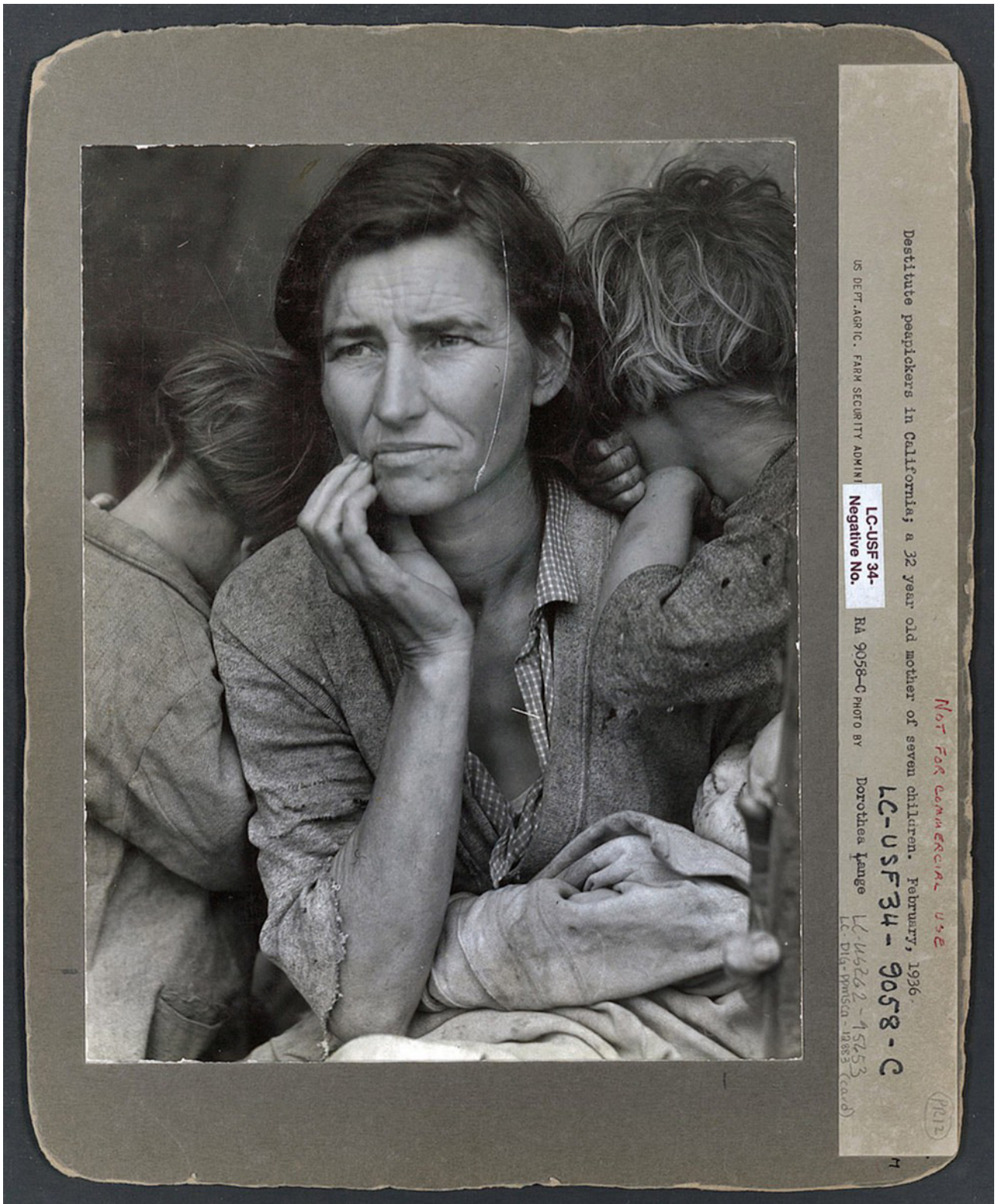
En av de mest kända fotografierna, eller åtminstone en av de i USA och Europa mest reproducerade bilderna, är Dorothea Langes *Migrant Mother* från 1936. Bilden är ett porträtt av en kvinna, med bekymrad min och fjärran blick, trasiga kläder och tre smutsiga barn tätt intill sin kropp. Lange hade fått i uppdrag att dokumentera effekterna som Den stora depressionen i USA hade för den vita arbetarklassen, av Resettlement Administration, en nystartad statlig myndighet som skapats för att hjälpa vita familjer i nöd, att omlokalisera till av de federala regeringarna organiserade bosättningar, och tog då bilden av 32-åringen.¹

Bilden har på grund av det bakomliggande uppdraget ett tydligt dokumentärt anspråk. I ljuset av det var det förbryllande att lära mig att den version som från 1939 spreds av Lange själv egentligen är retuscherad, om än i begränsad utsträckning så har bilden manipulerats efter fotograferingsögonblicket: migrantmoderns vänstra tumme har raderats.² Det är anmärkningsvärt att ett dokumentärfotografi retuscheras, men det mest anmärkningsvärda är att det är en så liten detalj som tas bort. Det går nog att hävda att tummen bidrar till onödigt stök i förgrunden rent visuellt, men jag kan inte se att det står i proportion till mödan att analogt retuschera en bild.

Tummen, trots sin lilla storlek i bilden, gör dock nåt väsentligt med bilden. När jag jämför de två bilderna så är det en tydlig skillnad i hur jag upplever kvinnan som avbildas. Kvinnan blir så mycket mer passiv, objekt, utan sin tumme. Så mycket mer aktiv, subjekt med sin tumme intakt. Det är en rörelse i djupled mellan bilderna, hon sträcker sig fram och blir mer människa med sin tumme, utan sin tumme tvingas hon backa och på avstånd bli mer bild.

1 Sarah Hermanson Meister, *Dorothea Lange: Migrant Mother* (New York: The Museum of Modern Art, New York, 2018) sida 10.

2 Ibid, sida 31.



Farm Security Administrations indexkort för Dorothea Langes *Migrant Mother*, 1936, fotografi.

Det finns en stark kontrast mellan *Migrant Mothers* dokumentära anspråk och retuscheringen av tummen, men retuscheringen kan sättas i kontext av en rad andra omständigheter kring Langes porträtt av den fattiga modern. I sin kritiska essä *Passing Likeness* påpekar Sally Stein att Lange inte ens antecknade sitt motivs namn, som först många decennier senare kunde fastställas till Florence Leona Owens Thompson, och att Langes påstående om att familjen ska ha sålt däck på bilen för pengar till mat verkar högst otroligt givet andra omständigheter.¹ Men mest iögonfallande är det faktum att Owens Thompson inte ens var vit, utan kom från en Cherokee-släkt. Vitheten är anmärkningsvärd delvis på grund av myndighetens fokus på den vita befolkningens lidande, men också för att bilden kom att bli en ikon för just den vita amerikanska arbetarklassens situation under Den stora depressionen på 1930-talet. Sitt motivs namn, hennes faktiska ekonomiska situation och hennes etniska bakgrund, är saker som Dorothea Lange lätt kunde ha tagit reda på, genom att bara byta några få ord med personen som satt framför hennes kamera.

“‘Migrant Mother’ är mer än fakta, bilden har fått legendarisk status”². En välvillig tolkning av Langes kontextfattiga och stympande porträttering av Owens Thompson skulle kunna vara att hon egentligen var väldigt medveten om vad syftet med hennes uppdrag var. I en brevväxling med sin chef ber Lange om tillstånd att även fotografera svarta amerikaner i fattigdom, men får nej med argumentet att såna bilder är dagstidningarna inte lika intresserade av.³

Man skulle kunna se en attityd hos Lange gentemot fotografier, som i min mening egentligen vore rimligare än den klassiskt dokumentära idén där fotografier är sanningsenliga och mer eller mindre objektiva vittnesmål. Lange ignorerar kanske relevant kontext och raderar en kroppsdel i porträtterandet av Owens Thompson, för att hon inser att hennes bilder inte är sanningsdokument som faktiskt autentiska representationer, utan sanningsdokument som dokument att kunna bygga godtyckliga sanningar utifrån.

Owens Thompson får sitt namn, sin etnicitet och sin bakgrund avskuren, och till sist även sin tumme amputerad. Migrantmodern tappar kontakt med betraktaren och tvingas hålla sig på avstånd längre bak i bildrummet utan sin tumme. Men både konkret figurativt och i hur jag upplever hennes hela närvaro i bilden, så nekas hon också sitt eget stabiliserande och definierande grepp om något stadigt, när hon inte längre tillåts hålla tag i det träaktiga gråa i kanten av fotografiet. Så blir Florence Leona Owens Thompsons kropps närvaro i bilden mer instabil och rörlig, till slut inte längre hennes egen, och istället kan kroppens närvaro användas godtyckligt i händerna på det narrativ som den amerikanska regeringen och massmedia ville skapa.

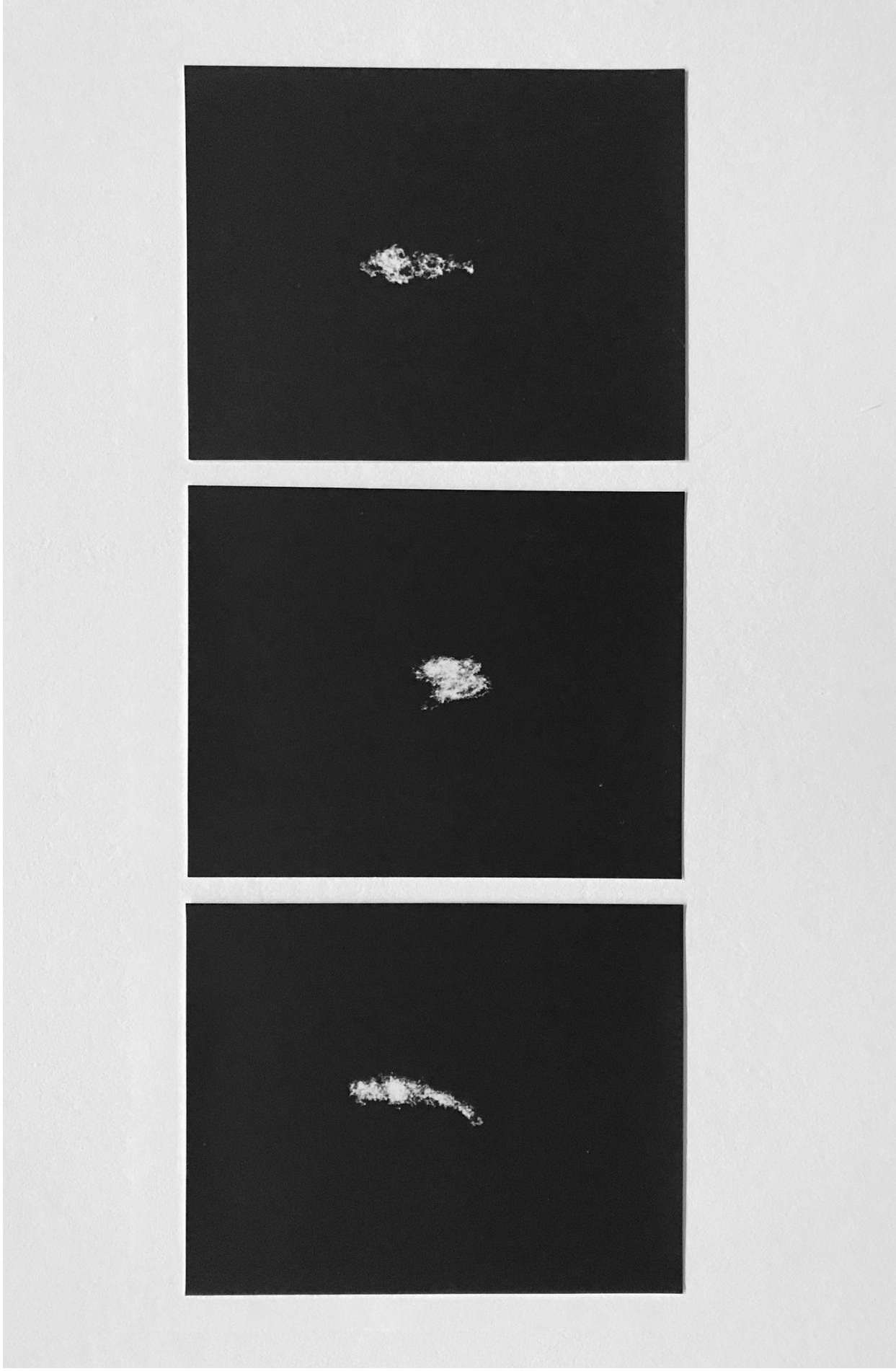
1 Sally Stein, 'Passing Likeness: Dorothea Lange's 'Migrant Mother' and the Paradox of Iconicity', i *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, red. Coco Fusco och Brian Wallis (New York: Harry N. Abrams, 2003), sida 345 - 355.

2 Sarah Hermanson Meister, *Dorothea Lange: Migrant Mother* (New York: The Museum of Modern Art, New York, 2018) sida 34.

3 Sally Stein, 'Passing Likeness: Dorothea Lange's 'Migrant Mother' and the Paradox of Iconicity', i *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, red. Coco Fusco och Brian Wallis (New York: Harry N. Abrams, 2003), sida 345 - 355 (s. 352).



Johan Andrén, *Mathews händer*, 2022, fotografi.



Jochen Lempert, *Untitled (Subjektive Fotografie)*, 2011, fotografier.

Som jag minns det fanns det en kort förklarande text till en liten serie fotografier i Jochen Lemperts separatutställning på Centre Pompidou i Paris, en utställning som annars var väldigt lakoniskt presenterad.¹ Bilderna var tre stycken, monterade direkt på väggen, lite större än ett A4 var och texten berättade: för att göra fotografierna hade konstnären lagt sig ner på rygg, utomhus i stjärnklart mörker, placerat kameran på bröstet, riktat den mot polstjärnan, och sedan öppnat slutaren i omkring en minut.

På ett väldigt konkret sätt blir Lemperts kropp en del av de här fotografierna. Hans kropp har en helt direkt inverkan på hur bilderna ser ut, och därmed finns kroppen implicerad, latent inbäddad, i bilderna. Lemperts andning och därmed rörelsen i hans bröstkorg flyttade på kameran, så att stjärnan tecknade streck på filmplanet inne i kameran, istället för att göra en stillasittande punkt.

Bilderna var singulära i utställningen, både i hur de kommit till och till utseende: de andra bilderna var resultat av mer konventionella fotografiska handlingar och hade tydliga och lätt avkodbara motiv. På ett sätt är triptyken med stjärnljus en slags destillat, bilderna abstraherar motivet till den grad att det till slut enda synliga är fotografens agerande, hans makt att välja vilken värld som produceras i hans bilder. Men samtidigt pekade de i sin särart också på något mer allmänt, någonting sant för fotografier i stort. Jag tycker att jag uppfattar ett slags ödmjukt erkännande i de här bilderna, det är som att Lempert medger att han som fotograf alltid är del av de bilder han skapar. De är alla en förlängning (och en slags förstening) av Lemperts specifika utsiktspunkt, kanske mumlar han också att all mänsklig sinnesuppfattning av sin omvärld är av nödvändighet färgad.

Trots destilleringen av fotografens definierande handling så finns det en kontakt etablerad, mellan Lemperts kropp och den avlägsna stjärnan. Ljus strålar från stjärnan till Lempert och hans kamera, och en slags ömsesidighet öppnas, som rör sig i båda riktningarna (vilken fotografierna är en produkt av, skapade från två håll samtidigt). Stjärnan hade inte varit så fjärran och liten utan kroppen som referenspunkt, kroppen hade inte lagt sig på rygg precis där i mörkret utan stjärnan precis ovanför.

“Nedsänkt i det synliga av sin kropp, den i sig synlig, så approprierar inte betraktaren det han ser; han blott närmar sig det genom att titta, han öppnar sig mot världen”.²

1 *Jochen Lempert*, 11 maj - 4 september 2022, Centre Pompidou, Paris.

2 Maurice Merleau-Ponty, 'Eye and Mind', i *The Primacy of Perception*, red. John Wild och James M. Edie, (Evanston: Northwestern University Press, 1964), sida 159 - 190 (s. 162).



Johan Andrén, *Ateljéstilleben*, 2022, fotografi.

Som fotograf så har frågan om mediets sanningshalt eller brist därav alltid funnits där, det är nästan så att jag inte ens kan minnas att den frågan nånsin varit ny för mig. Frågan har oftast inte känts så relevant, men jag tror också att jag lagt den åt sidan för att jag inte lyckats besvara den. För ett tag sen så blev dock just det faktum att det inte går att komma med en konklusion intressant.

Fotografier, just i det att de är fotografier (gjorda med en kamera, med optik och ljusskänsligt material), är av nödvändighet relaterade till en extern verklighet. Vi kan veta att det har funnits en kamera, och någonting i objektivets omfång som för kameran sett ut som det gör i fotografiet.

Men ett fotografi är samtidigt helt opålitligt, i sin subjektivitet och i sitt oändligt begränsade omfång. Genom det visuella utsnittet som bestäms av objektivets brännvid och kamerans riktning, genom skärpans placering, genom upplösningen i bilden (eller snarare bristen därav), genom fixeringen av det begränsade ögonblicket som skoningslöst slitits ur händelsens kontinuitet, utelämnas så pass mycket att det som ändå har bevarats av bilden knappt kan anses ha någon speciellt tydlig koppling till verkligheten.

Ett fotografi utan externt motiv, skapat hermetiskt utan inblandning från något utvändigt, hade inte blivit en bild. Ett fotografi med tillräckligt stort omfång för att kallas sanning, som den ultimata korrekta representationen, är ett både praktiskt och teoretiskt omöjligt projekt. Nånstans mellan dessa ytterligheter svävar fotografiet. Men befinner det sig verkligen på ett kontinuum mellan dessa två? Genom dess okategoriserbarhet skapar det kanske snarare en tredje kategori, en helt egen sorts utsaga, som pekar åt sig eget håll. Fotografier är obestridliga, men opålitliga. På ett sätt skapar de en egen värld, som är sann, men samtidigt överifierbar av den värld vi lever i med våra egna sinnen.

Det som vi ser i ett fotografi är ju helt onekligen ett utseende som har existerat: "...oavsett om Nessie simmar omkring där ute som det sista exemplaret av en anakronistisk livsform, en levande fossil, eller inte, är hennes existens lika producerad som de världar vår historia, våra vetenskapliga system, konstnärliga praktiker, teknologier och massmedier producerar."¹

En stor del av mina fascination för fotografier, och att själv skapa fotografier, ligger nog i att de varken är tekniska och helt förutsägbarta dokumentationer, eller förbehållslösa bilder som skapas utan begränsningar eller villkor. Som fotograf har jag agens och makt över apparaturen, men jag samverkar också med något jag inte helt bestämmer över, ett gåtfullt program som skapar bildrum som en slags parallella universum till det universum jag finns i. Jag tror att jag fotograferar för att få inblick i de nya världar som skapas i varje fotografi.

¹ Cecilia Grönberg, *Händelsehorisont || Event Horizon. Distribuerad fotografi* (Stockholm: OEI Editör, 2016), sida 434.

Utanför dagstidningen VGs kontor i Oslo, precis vid de norska regeringskvarteren, så står en vitrin i glas och rostfritt stål, med uppslag ur dagstidningen uppsatta i. Glaset är sprucket och de blekta tidningssidorna innanför glaset är daterade 22 juli 2011. Jag minns att jag blev helt tagen första gången jag såg det sorgliga monumentet, i brist på bättre ord, och det blev en av mina starkaste upplevelser av offentlig konst, utan att då veta om det ens var en konstnär inblandad eller inte. Bara själva handlingen att i det offentliga stadsrummet bevara något som gått sönder och inte längre fyller sin fördefinierade funktion, har en stark poetisk kraft för mig.

Vitrinen som sorgligt monument vänder också upp och ner på kanske vanligare sätt att göra minnesmonument på: just det objektet som står där framför mig har själv varit med om den händelse som den står där för att få mig att minnas (den klassiska gjutna bronsstatyns har i regel ingen egen erfarenhet av det den refererar till). Jag hittar inte heller någon förklarande plakett, ingen explicit benämning av vad det är som vi här bör minnas. I frånvaron av den instruktionen träder objektets egna berättande aspekter fram: glaset som sprucket av bombens chockvåg, det numera så förtätade datumet tryckt i hörnet på varje uppsatt tidningssida, och solblekningen av tidningssidorna som bara fortgår.

Tydligt upptäckte den libanesiska konstnären Ahmad Ghossein att VG lämnade vitrinen orörd en längre period efter bombningen av regeringskvarteren, och såg då tillsammans med VG och KORO till att vitrinen bevarades. I Oslo Kunstforenings utställningstext för Ghosseins utställning *Yesterday's News* som öppnade i maj 2012, kallas vitrinen i förbifarten för ett "tyst vittne" utan att utveckla den beskrivningen vidare.¹ Jag tror att det är just vitrinen som ett märkligt vittne som fascinerar mig och inte riktigt låter mig släppa det sorgliga monumentet. Precis som ofta är fallet med mänskliga vittnen så är vitrinen inte någon som har haft en egen agens, den har utan valmöjlighet inpräntats med upplevelser, av händelser där den inte haft makt över skeendet. Jag undrar dock hur tyst den egentligen är?

I journalistik såväl som i rättsliga sammanhang, de två närmanden till 22 juli-attentatet jag sett mest av, så används fotografier ofta som helt avgörande vittnen (inte sällan i motsats till mänskliga vittnesmål, där kameranlinsens upplevelse framställs som mer sann än ögats). På ett sätt är vitrinen ett bättre, mer värtaligt, vittne än eventuella fotografier, åtminstone om det kommer till att helhetsligt förmedla bombningen. Som ett vittne av kött och blod så kan vitrinen berätta: förkroppsligat, emotionellt utifrån en egen erfarenhet, samtidigt både narrativt och rent fysiskt, om vad det var som hände. Och precis som hos ett vittne av kött och blod så förändras och bleknar minnet långsamt (medan ärren finns kvar). Jag tänker mig att till slut är tidningssidorna som hänger inne i den spruckna vitrinen helt blanka, den sista trycksvärtan har blekts bort av solen, och i helt rak motsats till hur fotografier agerar så är det just frånvaron av figuration, som är den starkaste förmedlingen av inte bara vad som hänt men också av hur tiden har gått sen dess. Vitrinen utstöter inga ljud, men den berättar med en oändlig intensitet om vad som hänt.

¹ Oslo Kunstforening, 'Ahmad Ghossein, Yesterday's News, 19.05-24.06.2012', *Oslo Kunstforening*, 2012 <<https://en.oslokunstforening.no/ahmad-ghossein>> [hämtdatum 3 november 2022].

Ett av få objekt från en pedagogisk museiutställning som stannat med mig är en armbandsklocka som visades på minnesmuseet över atombombningen i Hiroshima, Japan. Klockans visare satt stilla på kvart över åtta, den tid som atombomben hade detonerat över Hiroshima, 68 år tidigare. Jag har för mig att klockans glas var sprucket precis som vitrinens glas i Oslo, och upplevelsen vid mötet med de två sorgliga monumenten var på ett sätt väldigt lik: en kall teknologisk artefakt och samtidigt ett emotionellt och förkroppsligat vittne. Klockors uppgift är att specificera tid, den här klockan gjorde också det, men inte nuets tid, utan tiden för ett avläggset då. Den lilla klockan rymde en underlig polaritet: ett avläggset och helt frånvarande då, som på nåt sätt lyckades vara helt närvarande och förkroppsligat i nuet. Klockan motsäger giltigheten i binära kategoriseringar som då och nu, men samtidigt får klockan en väldig inneboende spänning, som en slags synergi, när den tvingar ihop två motsatta poler.

Minnesmuseet i Hiroshima har en samling med 120 klockor och de allra flesta visar kvart över åtta.



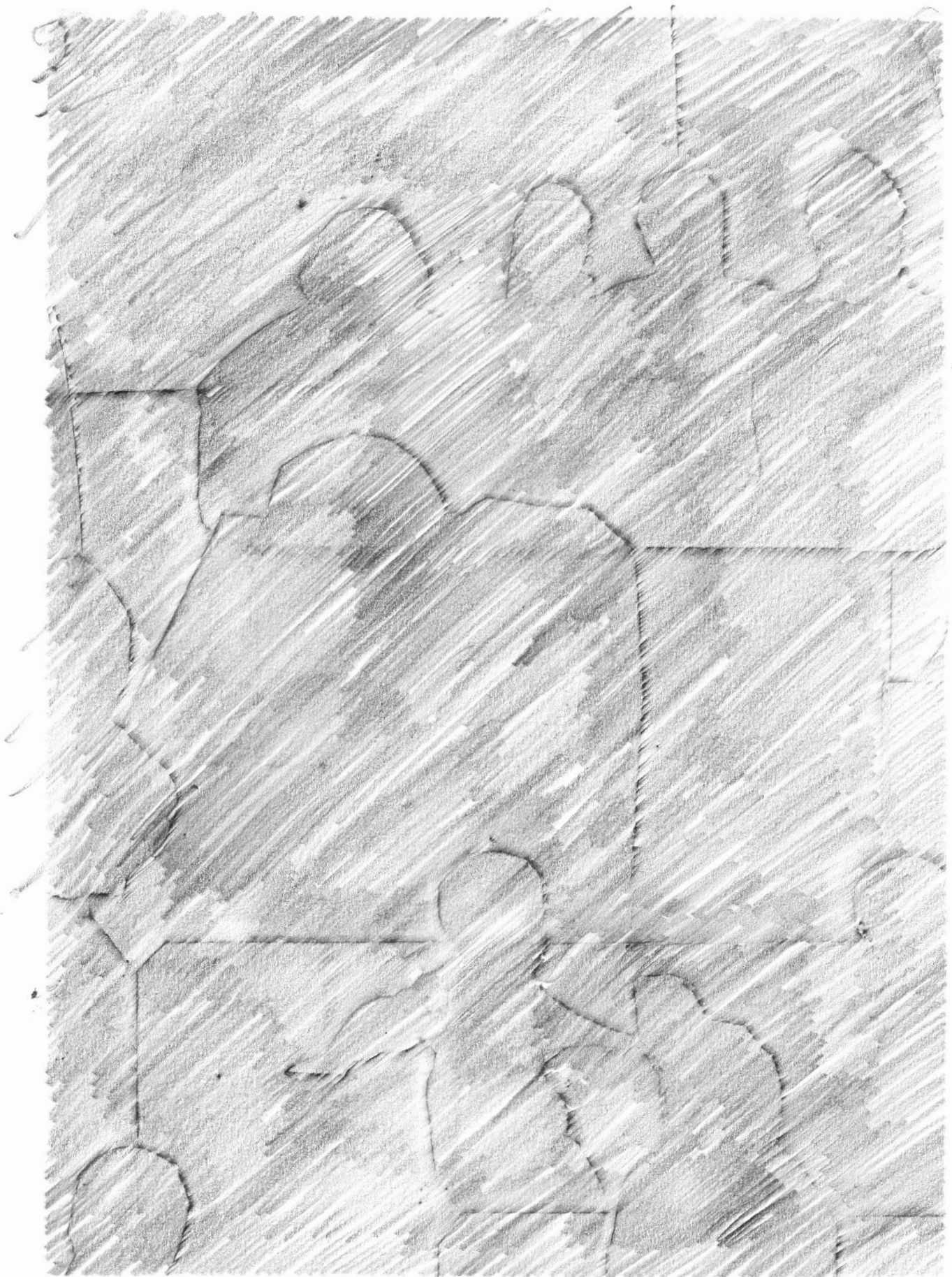
Som dragen till ett bedövningsmedel från vardagen kan jag hamna framför mobilskärmen, och medgörligt fastna i flödet av stillbilder och rörliga bilder på sociala medier. Genom bilderna och filmerna så kan jag lämna kroppen, häret och nuet bakom mig för en stund eller längre. Som en baksida på det myntet blir det ibland en obehaglig upplevelse att tvingas lämna de rum som jag når med bara synsinnet, och slitas tillbaka till rummet där jag närvarar med alla sinnen. En slags uppvaknande från en behaglig dröm i fantasin, till en betungande verklighet i kroppen.

Under en period så ställde jag om min mobilskärm till svartvitt, som ett sätt att försöka spendera mindre tid med mobilen. Det hjälpte delvis, mobilen med sin lysande skärm blev inte fullt lika attraktiv när den inte lyste med färger, och jag kunde lättare lägga ifrån mig den. Men avsaknaden av färg hade också en effekt på hur jag relaterade till det som representerades på skärmen. Istället för att sugas in i bilderna och filmerna och lämna kroppen bakom mig, istället för att se genom bilderna, så såg jag på bilderna som objekt framför mig i rummet, med min kroppsliga närvaro och medvetenhet om rummet runt mig intakt.

Massmedia generellt och kanske sociala medier i synnerhet kan nog sägas vara ett sätt att fly sin fysiska tillvaro och kropp på, för fler än bara mig. Men i de här bildvärldarna som vi kan träda in i med bara synen och med resten av vårt kroppvarande liksom tillfälligt avstängt, så får vi också kontinuerligt kroppar presenterade för oss. Det är dock bara ett litet urval kroppar som får möjlighet att synas där, och de kroppar som faktiskt får inta scenen måste följa ett strikt system av både implicita normer och explicita regelverk för att inte bannlysas.

Men samtidigt som den samtida massbildkulturen utelämnar majoriteten av de kroppar som existerar och starkt villkorar de som tillåts synas, så är den helt beroende av alla våra kroppar. Vi har alla en kropp, och det är bara med den som vi kan anlända vid bilderna och uppleva dem.

På olika fysiska platser och vid olika tidpunkter, så kan vi med våra olika kroppar tillsammans närvara här vid samma textrad.



Frottage av ett fotokollage som fanns i min farmors dödsbo 2021. Kollaget är troligen gjort av mina två äldsta kusiner i mitten på 1990-talet.

Precis efter att jag förra veckan skrev om vitrinen utanför VG:s kontor i Oslo så cyklade jag dit för att få se den igen, och ta egna fotografier av den. Väl framme så upptäckte jag att det var tomt bakom det spruckna glaset. Jag frågade vakterna i receptionen, fick ett telefonnummer till VG:s centralbord men fortfarande inga svar på varför tidningssidorna var borta. Till slut stötte jag på en äldre man på väg ut ur huset när jag tog bilder av den tomma vitrinen, han hade jobbat på tidningen som utrikeskorrespondent i många år. Han lyckades ta tag i rätt personer som lämnade byggnaden och vi lärde oss tillsammans att tidningssidorna var nedtagna för att konserveras, så att de skulle sluta blekna och istället kunna visa sin trycksvärta, cyan, magenta och gul i lång tid framöver.

Det som främst slog mig var besvikelse, det kändes då och fortfarande nu som att det här objektet som ursprungligen bevarats för sina poetiska effekter, hade stulits tillbaka in i stadens rationella och ytligt funktionella logik.



Vitrinen utanför VG som den såg ut 7 september 2022.

Under en kurs jag var med på i maj utfördes den numera så välkända ritualen, där sammankomsten inleds med att en person startar en dator, upprepade gånger tilltalar datorn utan att få ett svar och vinkar tveksamt till sin egen spegelbild, innan kontakt med en fysiskt frånvarande person till slut upprättas. Coronapandemin har omförhandlat många mänskliga relationer och formella interaktioner. Apparna för videosamtal har både agerat en slags teknologisk förbannelse, och samtidigt varit ett solidariskt verktyg för möjliggörande av kontakt trots fysiska avstånd, restriktioner och reseförbud.

Kursen i maj rörde sig haltande framåt efter den inledande ritualen. När den bärbara datorn som gestaltade föreläsaren i Berlin, för oss i Oslo, behövde laddas för att inte dö, så ställdes hela situationen på ända. Mediet som var till för att överskrida rumsliga och geografiska begränsningar och frigöra oss från det fysiskas tvång, blev abrupt det som istället instruerade och påverkade våra kroppar i rummet. Laptopsen, den specifika längden på laddarens sladd och placeringen av eluttaget fick hela vår grupp av kursdeltagare att resa på oss (en av oss med datorn och föreläsaren i handen) och alla med samma avstånd och i samma riktning flytta oss, snett mot eluttaget, för att sätta oss ner igen. Sen kunde sammankomsten fortsätta som innan, på sitt märkligt avkroppsligade sätt.

Jag minns att jag för flera år sen lyssnade på ett radioprogram som försökte sammanföra astronomi och filosofiska eller iallafall existentiella teman. Astronomen som var med i programmet förklarade att för att få en bättre bild av hur rymden egentligen var utlagd så kunde jag lägga mig ner på rygg utomhus en stjärnklar natt, se upp mot stjärnorna men veta att det egentligen var neråt jag såg.



Skärmavbild från Skype-samtal med min mamma (hon i Guatemala City, jag i Göteborg), 11 maj 2015.

BIBLIOGRAFI

Anderson, Jarod K., 'The fossil is not the animal', *The CryptoNaturalists Instagramprofil*, 2022

Andrén, Johan, *Ateljéstilleben*, 2022, fotografi

Andrén, Johan, *Mathews händer*, 2022, fotografi

Andrén, Johan, *Motivation Letter (ansökan till Master i billedkunst, KHiO)*, 2021

Andrén, Johan, *Tre busspassagerare rastar nånstans i Kansas, USA 2015*, 2022, fotografi (kontaktkopia)

Andrén, Johan och Eng, David, *NEJD Magasin NR2, NEJD blickar mot rymden* (Göteborg, självpublicerat, 2020)

Andrén, Johan och Eng, David, *NEJD Magasin NR1, NEJD publicerar tidning* (Göteborg, självpublicerat, 2019)

Farm Security Administrations indexkort för Dorothea Langes *Migrant Mother*, 1936, fotografi

Frottage av ett fotokollage som fanns i min farmors dödsbo 2021. Kollaget är troligen gjort av mina två äldsta kusiner i mitten på 1990-talet.

Grönberg, Cecilia, *Händelsehorisont || Event Horizon. Distribuerad fotografi*, 2016

Hermanson Meister, Sarah, *Dorothea Lange: Migrant Mother* (New York: The Museum of Modern Art, New York, 2018)

Jochen Lempert, 11 maj - 4 september 2022, Centre Pompidou, Paris

Lange, Dorothea, *Migrant Mother*, 1936, fotografi

Lempert, Jochen, *Untitled (Subjektive Fotografie)*, 2011, serie fotografier

Lovecraft, Howard Philip, *The Complete Fiction of H.P. Lovecraft* (New York: Chartwell Books, 2016)

Magasin på Narvesen, Trondheim Sentralstasjon, mars 2022

Merleau-Ponty, Maurice, 'Eye and Mind', i *The Primacy of Perception*, red. John Wild och James M. Edie, (Evanston: Northwestern University Press, 1964)

Oslo Kunstforening, 'Ahmad Ghossein, Yesterday's News, 19.05-24.06.2012', *Oslo Kunstforening*, 2012 <<https://en.oslokunstforening.no/ahmad-ghossein>> [hämtdatum 3 november 2022]

Skärmbild från Skype-samtal med min mamma (hon i Guatemala City, jag i Göteborg),
11 maj 2015

Stein, Sally, 'Passing Likeness: Dorothea Lange's 'Migrant Mother' and the Paradox of Iconicity',
i *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, red. Coco Fusco och
Brian Wallis (New York: Harry N. Abrams, 2003)

Vitrinen utanför VG som den såg ut 7 september 2022