

# Att närma sig landskap genom fotografi

*En essä*

Henrietta Krüssenberg

Självständigt arbete • 30 hp  
Sveriges lantbruksuniversitet, SLU  
Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning  
Landskapsarkitektprogrammet  
Alnarp 2024

## **Att närma sig landskap genom fotografi - en essä**

Approaching Landscapes Through Photography - An Essay

Henrietta Krüssenberg

*Handledare:* Jitka Svensson, SLU, institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning  
*Examinator:* Johan Wirdelöv, SLU, institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning  
*Bitr. examinator:* Anders Westin, SLU, institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

*Omfattning:* 30 hp  
*Nivå och fördjupning:* A2E  
*Kurstitel:* Independent Project in Landscape Architecture  
*Kurskod:* EX0846  
*Program:* Landskapsarkitektprogrammet  
*Kursansvarig inst.:* Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

*Utgivningsort:* Alnarp  
*Utgivningsår:* 2024

*Nyckelord:* Fotografi, landskap, fenomenologi, platsförståelse, konstnärligt arbete, arbetsmetod, essä

### **Sveriges lantbruksuniversitet**

Fakulteten för landskapsarkitektur, trädgårds- och växtproduktionsvetenskap  
Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning



Arbetet är anpassat efter liggande A3-format.

---

Jag ger härmed min tillåtelse till att föreliggande arbete publiceras enligt SLU:s avtal om överlåtelse av rätt att publicera verk.

*Tack Jitka för alla vägledande samtal, och för att du förstod mig när jag inte själv gjorde det.*

*Och tack Moa.*

## *Innehållsförteckning*

Sammanfattning & abstract .....	6
Att närma sig landskap genom fotografi .....	8
Fenomenologi och landskap .....	12
Fotografiets fenomenologi .....	14
Plats, och hur jag förhåller mig till den .....	19
Fotografiet som handling .....	23
Vad visar egentligen mina bilder? .....	28
Fotografiet som metod för landskapsarkitekten .....	31
Några sista ord .....	34
Referenslista .....	35

## *Sammanfattning*

Det här arbetet är ett försök att närma sig landskap genom fotografi. Med en fenomenologisk ansats utforskar jag den fotografiska handlingen, och hur den kan användas som arbetsmetod inom landskapsarkitektur, för att förstå och beskriva en plats. Jag fördjupar mig i det analoga fotografiet, då jag ställer mig frågan om det analoga fotografiet – både som bild och som handling – kan bidra till en djupare platsförståelse, och därmed även höja värdet av en plats. Jag skriver mitt arbete i essäform, då jag utgår från den personliga och subjektiva upplevelsen, av såväl fotografiet som landskapet.

Detta är ett konstnärligt arbete, där jag resonerar mig fram, både till svar och till fler frågor. Att fotografera analogt, inser jag, hjälper mig att sakta ner processen av att befinna mig på en plats, vilket därmed gör att jag förstår miljön bättre. Det ger mig även en känsla av ägandeskap över landskapet, för att det tillfälliga ljuset i fotograferandets ögonblick blir en del av platsen som jag får ta med mig hem. Jag förstår även så småningom att det är en sak att fotografera en plats, och en annan att sedan betrakta bilden av platsen. Att det är två olika upplevelser. I slutändan ställer jag mig frågan om fotografiet är den bästa metoden för att närma sig landskap, varpå jag svarar att jag inte vet. Jag tror snarare att det inte finns ett rätt eller fel, eller en metod som är bättre eller sämre än någon annan. Det kanske bara ibland handlar om att göra en sak, och att låta det ta tid, för att förstå det man står inför. Jag valde helt enkelt att fotografera.

## *Abstract*

This essay is an attempt to explore how landscapes can be approached through photography. With a phenomenological approach, I explore photography, and how it can be used as a method within landscape architecture, in order to understand and describe places. I mainly explore analog photography, as I ask myself the question of whether analog photography - both as an image and as an action - can contribute to a deeper understanding of place, and thus also increase the value of its environment.

This essay is with an artistic approach, where I reason my way forward, not just to answers but also to more questions. What I find, is that analog photography in particular encourages a slower, more deliberate engagement with a place, allowing for a more nuanced perception of the environment. It also fosters a sense of personal connection and ownership to a place, as the ephemeral light captured in a the photographic moment becomes a tangible fragment of the landscape that I get to take home. However, I also acknowledge the distinction between the act of photographing a place and the experience of viewing the resulting image, and in the end I am left contemplating whether photography is indeed the most suitable method for engaging with landscapes. To which I answer that I don't know. Rather, I believe that there is no right or wrong, or one method that is better or worse than another. Maybe sometimes it's just about doing one thing, and letting it take time, to understand just that which you are facing. I simply chose to photograph.



*Glitter*

## *Att närma sig landskap genom fotografi*

Man brukar ju säga att en bild säger mer än tusen ord. Det är ett oerhört klyschigt ordspråk, men jag vill ha med det ändå, just för att poängtera det uppenbara. Nämligen fotografiets universella språk; en bild kan berätta något för oss, på ett sätt som alla kan förstå. Det trovärdiga, nästan förtrollande som fotografiet har, är att övertyga oss om illusionen av att återuppleva det förgångna<sup>1</sup>, eller av att befinna sig på en annan plats. Ett fotografi kan göra oss påmind om sådant som vi har glömt, eller helt enkelt berätta för oss om allt som finns i världen. Socialantropologen Christer Lindberg skriver att fotografiet ”*suddar ut gränsen mellan fantasi och upplevd verklighet*”<sup>2</sup>, vilket är något som även ofta sker inom landskapsarkitekturen, framförallt i gestaltungsförslag. Fotografiet visar det som redan har hänt, medan landskapsarkitekturen visar det som komma skall. Men båda kan få oss att tro att det vi ser existerar precis just nu.

Det är en slags dans mellan illusion och realitet.

Som landskapsarkitekter är det visuella språket kanske det viktigaste för oss att behärska, då det är vårt främsta verktyg för att kommunicera våra idéer och lösningar. Inom ramen för visuellt material innefattas såklart mycket mer än bara fotografier, och fotografier är kanske inte ens alltid relevanta, t.ex. när vi ska påvisa eller beskriva något som ännu inte ens existerar. Men i beskrivningen av det som redan finns, det som ännu står kvar, är fotografiet en visuell representationsform som kan få andra att begripa värden och kvaliteter på en specifik plats. Problemet kanske ligger i att vi inte alltid förstår dessa kvaliteter själva. Och då kanske den fotografiska handlingen - alltså själva akten att fotografera - kan hjälpa oss att komma i kontakt med landskapet.

Så i ett försök att närma mig landskap tar jag avstamp i just fotografiet. Det jag intresserar mig för är att undersöka om fotografiet, både som bild och som handling, kan användas som arbetsmetod inom landskapsarkitektur – som ett sätt att bekanta sig med en plats. Inom landskapsarkitekturen finns många olika metoder för att analysera och beskriva miljöer. Dessa kan se ut på olika sätt och innebära både virtuella och fysiska möten med en plats. Ofta lyfts skissandet som ett viktigt hantverk för landskapsarkitekten, och över åren har det tillkommit både kritik mot de metoder som redan finns, samt uppstått nya metoder och teorier. Så vad har jag att tillägga? Jag vill egentligen inte påstå att det ena är bättre än det andra, eller att fotografiet är någon slags magisk lösning på hur vi

---

1 Steve Edwards. *Photography: A Very Short Introduction*. Very Short Introductions. Oxford: Oxford University Press, 2006, s. 69

2 Ibid s. 65



bör hantera och beskriva landskap. Jag vill snarare konstatera att det vi sysslar med kanske inte alltid har ett svar, men att även de enkla tingen kan bära på hemligheter som får oss att begripa hur vi värderar eller förstår de fenomen och de platser vi arbetar med. Det jag menar är att fotografiet är en enkel sak, likaså att bara rent fysiskt befinna sig i ett landskap. Men bakom enkelheten gömmer sig den mänskliga närvaron, och bakom närvaron gömmer sig den mänskliga upplevelsen. Och det är här jag vill positionera mig, både i fotografiet och i landskapet. Det vill säga i det känslomässiga och i det sinnliga, och i det fenomenologiska. För mig innebär detta att jag vill försöka beskriva min upplevelse av landskap och fotografi, och de brännpunkter som uppstår däremellan. Alltså vad som händer när jag rör mig på en plats med en kamera. Hur betraktar jag landskapet genom kameran, och hur nyttjar jag fotografiet inom landskapsarkitekturen? Och vad händer sedan, i bearbetningen och presentationen av fotografierna?

Den här essän är personlig och utforskande – ja, rent av spekulativ. Jag ser den som en slags resa i sig, där det som jag försöker förstå<sup>3</sup> långsamt växer fram och gör sig synligt. Jag tar stöd i olika teorier, främst fenomenologiskt grundade, som behandlar frågor om upplevelsen och betydelsen av fotografiet och landskapet. Parallellt med min text visar jag fotografier som jag har tagit under mina platsbesök. Ibland kommenterar jag bilderna, ibland inte. Dels för att då och då låta fotografierna tala för sig själva, och dels för att ibland låta dig som läsare få gå in i en bild ordlöst.

Det jag vill med min essä, i sin enklaste form, är att begripa fotografiet som metod för att förstå och beskriva landskap, och målet är ett försöka vidga diskussionen kring hur man kan ta sig an en plats, genom att lyfta den subjektiva upplevelsen som en metod inom landskapsarkitekturen.

---

3 Christer Lindberg. *Med fingret på avtryckaren. En essä om fotografi och antropologi*. Nora: Nya Doxa, 2015. Lindberg skriver att ordet *förstå* på svenska kommer från tyska ordet *verstehen*, och är ett verb som syftar på både reception och tillstånd. Dels innebär det att man är mottaglig för att ta till sig något, och dels att man befinner sig i en händelse då detta sker. Vidare är förståelse även sammanlänkat med insikt och sympati. Att förstå något kan vara att få insikt, t.ex. i något man tidigare har gjort men idag skulle göra annorlunda. På så sätt ger förståelse även plats för sinnesuppfattningar, dvs. känslor. Att förstå något kan väcka känslor av lättmat, glädje och sammanhang, men även ångest, ilska och obehag. Förståelse kan alltså dels komma till en genom plötslig insikt, men även genom eget resonemang. Till detta skriver Lindberg även: "Att förstå med hjälp av bilden [fotografi] är att kontextualisera ett fenomen, att se det i sitt sammanhang" (s. 56).

Något som tidigt blev klart för mig är att jag håller på med ett konstnärligt arbete, men att sedan begripa vad det innebär är en helt annan sak. Det som till en början handlade om att undersöka hur fotografiet kan utnyttjas för att beskriva platser i förändring, blev snarare ett försök till att överhuvudtaget förstå fotografiets möte med platsen. Som att introducera två främmande människor för varandra. Hur ska den ena kunna säga något om den andre om de inte får möjlighet att interagera först, om de inte får sätta sig in i varandras sätt att fungera? För landskapet och fotografiet är kanske inte så olikt som man tror. I boken *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*<sup>4</sup> skriver litteraturprofessorn Patricia M. Keller om fotografiet i relation till landskapet. Hon beskriver fotografiet, eller snarare själva bilden, som något som både skapar och återupplivar det som en gång har gått förlorat. Att bilden visar tid, och det förgängliga. Vidare skriver hon att landskapet också är ett mått på tid, och något som fysiskt registrerar och bevarar historia. Hon menar att landskapet, liksom bilden, är något som projicerar och något som döljer, att landskapet både ger oss synlighet och samtidigt begränsar den. Ur ett fenomenologiskt perspektiv, hävdar Keller, lyfter landskapet fram sådant som vi har glömt. Även arkitekten Sonja Dümpelmann och landskapsarkitekten Susan Herrington<sup>5</sup> diskuterar tidens prägel på landskap. Precis som Keller beskriver de också hur landskap - dock med fokus på gestaltade landskap – är en beskrivning av tid i sig, både ideologiskt och materiellt. Men även hur olika platser vittnar om såväl subjektiv som objektiv tid genom miljömässiga, politiska och sociala faktorer som har påverkat dess form och användning. Vissa faktorer kan vi människor dock inte kontrollera, t.ex. geologiska eller väderstyrda faktorer som på ett eller annat sätt präglar landskapet, men dessa kan i längden understödja vår förståelse av tid och hur den är strukturerad. Hur vi gestaltar landskap kan dessutom påverka hur vi uppfattar tid, genom bl.a. val av material eller växter och hur de förändras över olika årstider. När vi gestaltar landskap skapar vi en historisk prägel, i form av rådande ideal, vilket med åren bidrar till en känsla av återblickande på tiden som har gått<sup>6</sup>. Landskapet är alltså hårt förbundet med tid, det skulle knappt (om ens) existera utan tid. Det samma gäller för fotografiet. Vad som egentligen är fotografiets essens har diskuterats av olika teoretiker, men

---

4 Patricia M. Keller. *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442618930>. 2018

5 Sonja Dümpelmann & Susan Herrington. 'Plotting Time in Landscape Architecture'. in *Studies in the history of gardens & designed landscapes*, 34, 2014, 1–14.

6 Ibid. s. 1



*Söderåsen, 19 mars 2024*

ett sätt att förstå fotografiet är just genom dess förmåga att frysa ögonblicket<sup>7</sup>, att fotografiet bekräftar vår upplevelse av att befinna sig på en plats, av ”att vara där”<sup>8</sup>. Att betrakta ett fotografi är att stå inför tid, inför det förgångna. Men det får oss även att reflektera över var vi befinner oss just nu, då fotografiet i sig, rent fysiskt, existerar i nuet<sup>9</sup>.

Då fotografiet visar tid kan det därav också kapsla in minnen, eller kanske snarare; bränna in dem, i alla fall med det analoga fotografiet. Det finns något poetiskt i det. När slutaren öppnas släpps ljuset in, som interagerar med filmens kemiska yta, varpå en bild bränns fast. Men denna bild förblir latent, sovandes tills att den genomgår ytterligare en kemisk process, dvs. framkallning, och på så sätt vaknar den till liv. Först då kan du se motivet med blotta ögat. Kanske kan landskapet också förstås så, likt det Keller beskriver? Nämligen att landskapet bär på lager av minnen som har bränts fast, antingen naturligt eller genom mänskliga handlingar, och som först kommer till ytan när vi interagerar med platsen.

Sedan fotografiets uppkomst<sup>10</sup> har kritiker även diskuterat dess subjektivitet och objektivitet, alltså om fotografiet kan visa en sanningsbild eller inte<sup>11</sup>, och idag har diskussionen kanske blivit som mest banal då fotografiets och bildens utveckling har nått

en punkt där man kan ifrågasätta om det överhuvudtaget finns en mänsklig fotograf bakom många av dagens bilder. Fotografiets utveckling har även gjort att vi idag har fler bilder än vad vi klarar av att konsumera, vilket lyfter frågan om bildens betydelse har förlorat sitt värde, även inom landskapsarkitekturen. Och det är här jag undrar om det kanske finns andra sätt att ta sig an fotografiet, för att stärka innebörden av dess innehåll, och därmed även vikten av platsen som avbildas. Jag har nämnt det analoga fotografiet, och till och med kallat det poetiskt. Kan det analoga fotografiet, både som bild och som handling, bidra till en djupare platsförståelse, och på så sätt även höja platsens värde?

---

7 Susan Sontag. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 2002

8 Liz Wells (red.) *Photography: a critical introduction*. Routledge, 2009

9 Christer Lindberg. *Med fingret på avtryckaren. En essä om fotografi och antropologi*. Nora: Nya Doxa, 2015, s. 78

10 Fotografiets historia är lite mer komplext än vad man kanske tror. Vissa menar att fotografiet uppfanns av Louis Daguerre (i samarbete med Joseph Nicéphore Niépce, också känd för att ha tagit det första fotografiet). År 1839 kom de ut med daguerreotypin, som var en fotografisk teknik som var den första att göras tillgänglig för offentligheten. Men långt innan dess fanns det redan personer som experimenterade med idén om att kunna fånga verkligheten på bild, med hjälp av tekniker så som camera obscura (hålkameran), som redan på 1500-talet lade grund för kamerans viktigaste beståndsdelar, dvs. ett mörkt rum, ett hål och ett objektiv. Det enda som fattades var en ljuskänslig yta där bilden kunde arkiveras på, och det var detta som daguerreotypin möjliggjorde på mitten av 1800-talet. Denna teknik kallades i början till och med för ”spegelbild”, då den visade en verklig avbild, till skillnad från målningar eller teckningar. Daguerreotypin är dock inget negativ, utan en kopparplåt vars yta är belagd med silver, som behandlas med jod och sedan framkallas i ånga av kvicksilver. Daguerreotypen är alltså en positiv bild som inte kan reproduceras. Den som däremot uppfann negativet, kort efter daguerreotypin på 1850-talet, var Fox Talbot. Han tog fram en teknik, genom att belägga papper med silvernitratt och salt, vilket därmed skapade möjligheten att reproducera bilder vilket således blev grunden för det moderna fotografiet. Under resterande delen av 1800-talet experimenterade man med olika metoder för skapandet och framkallandet av bilder, allt från glas-, våt- och torrplåtar.

11 Liz Wells (red.) *Photography: a critical introduction*, 2009

## Fenomenologi och landskap

Som nämnt tidigare är fenomenologin ett angreppssätt som jag tar stöd av i mitt arbete – som ett sätt att närma mig både landskapet och fotografiet. Fenomenologi är en metod och teori inom filosofin vars grund handlar om att kritisera positivismen och dess sätt att abstrahera vardagslivet på ett naturvetenskapligt sätt genom statistik och mätningar<sup>12</sup>. Fenomenologi är en metod som istället betonar *subjektivitet*, men utan att ställa det i kontrast till objektivitet. Den lösgör sig snarare helt från objektiviteten och fokuserar på det ”levda” och på mänskliga erfarenheter. Vidare betonar fenomenologin *beskrivning*, i motsatts till analys, där det i första hand handlar om att beskriva sinnliga upplevelser av saker och ting. Fenomen är något som vi ser och hör, eller något vi kan beröra, lukta eller smaka. Fenomenologi handlar därför också om *tolkning* (istället för mätning) och om *medverkan*<sup>13</sup>.

Människans dagliga liv utgörs av olika fenomen<sup>14</sup>. Dessa kan bestå av ”konkreta” fenomen så som människor och djur, men även sådant som gator och byggnader. Men sedan finns det immateriella fenomen, så som känslor och intryck, som också är en del av vardagen. Våra liv, och därmed även dess fenomen, är ett sammanvävt system som är både komplext och periodvis motsägelsefullt. Ett fenomen kan husera flera fenomen, t.ex. så består staden av byggnader, eller skogen av träd. Därför kan landskapet i sig också ses som ett fenomen, vars olika miljöer är formade av mindre fenomen. Den norske arkitekten Christian Norberg-Schultz<sup>15</sup> lyfter i detta sammanhang ordet *plats* som ett sätt att beskriva miljöer. Han konstaterar att plats inte enbart betyder en fysisk punkt i landskapet, utan framförallt något som har en specifik miljömässig karaktär, uppbyggd av materia, färger och former. Karaktär, menar han, är platsens essens, vilket gör att platsen som helhet är ett stort fenomen som inte kan reduceras till enbart en beståndsdel. Att förstå att olika miljöer har sina egna karaktärer och därför rymmer möjligheten för olika handlingar och aktiviteter, menar Norberg-Schultz, är något som lätt hanteras inom arkitektur och stadsplanering på ett sätt som inte är helt förankrat i verkligheten. Han menar att staden och landskapet ofta behandlas funktionellt och kvalitativt, utan hänsyn till att liknande behov kan kräva olika

---

12 Mats Alvesson & Kaj Sköldbberg. *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod. 2.*, [uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur, 2008

13 Martyn Denscombe. *Forskningshandboken: för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Andra upplagan. Lund: Studentlitteratur, 2009

14 Christian Norberg-Schulz. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980

15 Ibid

lösningar, beroende på platsens immateriella och materiella förutsättningar. Platser kan alltså inte enbart beskrivas på ett vetenskapligt, analytiskt sätt, utifrån data och objektiva mätningar, då platsens specifika karaktär och kvaliteter därmed riskerar att gå förlorade. Ett sätt att bemöta landskapet är därför på ett fenomenologiskt sätt. Även kulturgeografen John Wylie<sup>16</sup> menar att fenomenologi och landskap inte kan förstås utan varandra. Landskapet som koncept, hävdar han, kan inte beskrivas utan fenomenologi, och då fenomenologin bekymrar sig om relationen mellan mänskliga kulturer och naturliga företeelser på både immateriella och materiella plan, på det känslomässiga och upplevda, kan heller inte fenomenologin existera utan landskapet.

Den europeiska landskapskonventionen definierar landskap som ”ett område sådant det uppfattas av människor och vars karaktär är resultatet av påverkan av och samspelet mellan naturliga och/eller mänskliga faktorer”<sup>17</sup>. Landskapet är alltså format av både människan och natur, och av de värderingar och idéer som vi har som samhälle. Landskapet är ett arv av kulturella och naturliga berättelser, vilket gör att det uppfattas olika beroende på varje enskilda persons relation till platsen. Hur vi upplever landskap kan vara både visuellt och sensoriskt, och det kan frambringa associationer och minnen som är både personligt och känslomässigt kopplade. Detta samspel mellan människa och natur, och dess varierande sätt att uttrycka sig på, innebär att landskapet och dess beståndsdelar kan förstås på olika sätt och från olika perspektiv.

Även den danska landskapsarkitekten Ellen Braae<sup>18</sup> poängterar att fenomenologin, med dess nästan poetiska underton, är en bra startpunkt för att tolka och förstå platser, framförallt vaga platser så som postindustriella landskap. Men hon menar också att utvecklingen och bevarandet av dessa typer av miljöer kräver större strategier i längden, som innefattar ett bredare och mer holistiskt perspektiv, inte bara ett subjektivt och personligt. Men för den här gången bekymrar jag mig inte för vad som skulle kunna ske med de platserna jag besöker, eller vilken utvecklingspotential de har, utan förblir istället i mötesstadiet med landskapet. I dess möten, som handlar om att förstå och uppleva landskapet genom och i relation till fotografi, tar jag alltså stöd i fenomenologin.

---

16 John Wylie. Landscape and phenomenology. *The Routledge Companion to Landscape Studies*. 2. ed Routledge, 127–138. <https://doi.org/10.4324/9781315195063-10>. 2019

17 Riksantikvarieämbetet. Europeiska landskapskonventionen (ELC). 2024 <https://www.raa.se/samhallsutveckling/internationellt-arbete-och-eu-samarbete/europaradet/europeiska-landskapskonventionen/> [Hämtad: 08.09.2024]

18 Ellen Braae, *Beauty Redeemed: Recycling Post-Industrial Landscapes*. Risskov: IKAROS Press, 2015



*Kullaberg, 1 maj 2024*

Ett fenomenologiskt angreppssätt är såklart inte bara begränsat till landskap, samt upplevelsen av dessa. Trots att teorier inom fotografi främst har utgått från politiska, semiotiska och psykoanalytiska analyser av fotografiet, är ett fenomenologiskt synsätt på fotografi något som också har varit en del inom fototeorin<sup>19</sup>. Den som främst förknippas med fotografi och fenomenologi är den franske författaren och litteraturforskaren Roland Barthes, som med boken *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*<sup>20</sup> undersöker fotografiets verkliga natur, och vad det egentligen innebär att uppleva bild. Som ett sätt att förstå fotografiets olika element delar han upp dessa, i det han själv kallar för: ”tre olika praktikformer (eller tre känslor, tre intentioner): att göra, att utstå och att se.”<sup>21</sup> Vidare definierar han fotografen som *operator* och den som betraktar bilden för *spectator*. Det som i bilden avbildas kallar han för *spectrum*, då ordet både kan syfta på skådespel (*spectacle*) men även på spöke (från franska *spectre*)<sup>22</sup>. Slutligen beskriver han två olika termer för upplevelsen av fotografier: *studium*, som innebär en mer neutral eller till och med likgiltig känsla inför en bild, och *punctum*, som består av en detalj eller punkt i bilden som utlöser en känsla av nyfikenhet och intresse – något som träffar en. Barthes erkänner sig vara föga intresserad för *operatorn* och den fotografiska handlingen, då han själv inte är fotograf, utan bekymrar sig därför mer för rollen som *spectator*<sup>23</sup>. Fotografiet, hävdar han, intresserar honom enbart av känslomässiga skäl, varpå han skriver: ”jag ser, jag känner, alltså märker jag, betraktar jag och tänker jag.”<sup>24</sup> I boken går han igenom olika fotografier och beskriver hur han upplever dessa, som ett sätt att förstå sin egen tolkning av fotografiets essens. Han beskriver hur vissa fotografier är ”*livgivande*” medan andra inte är det. Här menar han att själva fotografiet inte är levande, utan snarare att upplevelsen av bilden ger honom liv. Denna upplevelse är alltså något som faller inom ramen för vad ett *punctum* kan vara. Vidare är *punctum* inte nödvändigtvis något som fotografen avsiktligt har placerat i bilden, det kan likväl

19 Andrew Fisher 'Beyond Barthes: rethinking the phenomenology of photography'. in *Radical Philosophy*, 2008, 19–29.

20 Roland Barthes. *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*. Stockholm: Alfabeta, 1986

21 Ibid s. 19.

22 I sin beskrivning av fotografiet återkommer Barthes ofta till teman om döden, nämligen att fotografiets förmåga att frysa tiden skapar objektets dödlighet. Susan Sontag är inne på likande teman. Hon skriver i boken *Regarding the Pain of Others*: ”Ever since cameras were invented in 1839, photography has kept company with death” (s. 21).

23 Roland Barthes. *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*. 1986, s. 20-21

24 Ibid s. 37

vara det – och enligt Barthes oftast precis det – som råkade komma med i bild<sup>25</sup>. *Punctum*, och fotografiet i sig, är alltså väldigt sammankopplat med tid. Barthes skriver att ”*fotot upprepar mekaniskt något som rent existentiellt aldrig kommer att inträffa igen.*”<sup>26</sup> Fotografiet, och därmed även *punctum*, återger alltså tillfälligheten.

Mitt första möte med Roland Barthes och *Det ljusa rummet* var under mina studier inom konstfotografi på HDK-Valand (som på den tiden hette Akademin Valand). Jag minns det som en uppfriskande text att läsa i förhållande till mitt eget konstnärskap, en slags bekräftelse på att det inte finns ett rätt eller fel; att vi upplever saker och ting olika (i detta fall fotografi), och att vi kan uppskatta en bild bara på grund av hur den får oss att känna. Under mina studier blev jag uppmuntrad att använda en viss teknik för mina fotografier, det vill säga ”rätt” teknik som innebar dyrare utrustning för att inge ett mer professionellt intryck. Jag skulle använda en Hasselblad, sades det. För mig var detta helt befängt, och till och med en förolämpning då Hasselbladkameran inte stöttade mitt fotografiska uttryck, men som ung student vågade jag inte ifrågasätta detta. Men när jag sedan läste Barthes, och hur han uttryckte sitt ointresse för både fotografen och kamerans mekanik, kunde jag lösgöra mig från idén om den ”perfekta bilden” i förhållande till dess tekniska uppkomst. Hur bilden fick mig, och andra att känna blev för mig den mest betydelsefulla egenskapen hos fotografiet.

Under mina studier inom landskapsarkitektur dök sedan Barthes upp på nytt, då idén om *punctum* i detta fall användes som ett sätt att närma sig plats, och ett sätt att studera det infraordinära<sup>27</sup>. För en specifik uppgift skulle vi befinna oss på en angiven busshållplats, vars vardagsliv och miljö vi skulle observera tills att vi fann ett *punctum*, det vill säga något med platsen som stack ut. Detta är något jag vill utforska vidare, nämligen hur jag kan använda *punctum* som ett sätt att ta mig an både fotografi och landskap. Jag är inte säker på om det är möjligt att helt översätta Barthes teori från fotografi till landskapsarkitektur, utan jag ser det snarare som ett försök att stödja den personliga upplevelsen av att befinna sig i landskapet, samt beskrivningen av denna. Men själva upplevelsen av plats, precis som upplevelsen av bilden, skulle kunna beskrivas med hjälp av *studium* och *punctum*, där jag tolkar platsens *studium* som en slags övergripande helhetsupplevelse av landskapet medan *punctum*

25 Ibid s. 72-73

26 Ibid s. 12

27 Ordet *infraordinär* användes i det här sammanhanget för att beskriva platser som på något sätt upplevs obetydliga och nästintill osynliga, då de har blivit en så självklar del av vardagslandskapet, t.ex. noder för kollektivtrafik.

*Norra sorgenfri, 10 augusti 2024*



är det med platsen som fångar mig, antingen ett fysiskt objekt eller en händelse. *Punctum* är det begrepp som jag har tagit mest stöd i, dels i valet av mina fotografier, dvs. de bilder som jag personligen upplever har något som sticker ut. Men även de bilder som påminner mig om de känslomässiga höjdpunkterna som jag upplevde under den fotografiska handlingen, trots att jag inte kan se dessa i fotografierna i sig. För mig är alltså *punctum* något jag finner, såväl i den fotografiska bilden som i det fysiska mötet med landskapet.

För den fotografiska delen av mitt arbete skulle man kunna säga att jag placerar mig både i rollen som *operator* och som *spectator*, då jag intresserar mig för både den fotografiska handlingen och för upplevelsen av de bilder jag tar. Här blir dock en översättning till landskapsarkitekturen lite luddigare, då termerna *operator* och *spectator* inte är helt överförbara. Som *operator*, alltså som fotograf, styr du en mekanik, du väljer ett motiv och du avbildar det genom att trycka på en knapp. Som *spectator* betraktar och tolkar du bilden. Inom landskapsarkitektur finns inte dessa tydligt separata rollerna. Kanske räcker det med att prata om en utförandedel (dvs. den fotografiska handlingen och det fysiska mötet med landskapet) och en betraktandedel (dvs. upplevelsen och läsningen av bilden). Men, om jag ändå skulle försöka så kanske man kan tänka sig att min roll som *operator* (i förhållande till landskapsarkitektur) är då jag fysiskt befinner mig i landskapet, där jag med hjälp av min egen kropp tar ställning till rummet, i form av placering eller hur jag interagerar med miljön. Och att *spectator* blir den rollen jag går in i då jag lämnar platsen, då jag genom minne och eftertanke reflekterar över det jag precis har sett. Jag kommer senare prata om tomrum, och vad som sker i dessa stunder. Där tror jag att rollen som *spectator* blir tydligare, både i relation till fotografiet och till landskapet. Barthes teorier är dock inte det som genomsyrar hela mitt arbete, utan de fungerar snarare som vägledare för att fördjupa en fenomenologisk förståelse av landskap och fotografi.





Varvsstaden, 5 mars 2024

*I Varvsstaden finns en gammal fartygsdocka från mitten av 1800-talet, som tidigare användes av Kockums. Idag är den tömd på vatten och står oanvänd sedan många år tillbaka. Eller oanvänd går väl att diskutera. Vid mitt första besök i februari fanns mycket som visade på att platsen nyttjades. I botten på dockan låg skräp, så som ölburkar och gamla ciggpaket som vittnade om att människor nog har samlats här för att ha informella fester, gömda från nyfikna ögon. Väggarna på dockan är till stora delar täckta av graffiti, vilket även det visar en mänsklig närvaro på platsen. Den är trots allt menad att vara tillgänglig för allmänheten, delar av platsen i alla fall. Längs ena långsidan finns bänkar fastmonterade, så att man som besökare kan slå sig ner en stund och blicka ut över den gamla dockan. Men ett staket skiljer sittplatserna och nedre delen av dockan, antingen av säkerhet eller för att man inte får lov att gå ner i den. Vid mitt första besök håller jag mig innanför staketet. Tanken att klättra över och ner till botten känns lite kuslig. Trots att jag ser mänskliga spår på platsen upplever jag den som främmande. Hänföra dock, men även lite hotfull.*

*Inför mitt andra besök skriver jag en lista på bilder jag vet att jag vill ta; några med blix, minst 1 bild där jag själv finns med på bild (kanske min hand eller ett finger?), bilder på mänskliga avtryck och på skräp, bilder på graffittin, osv. Första besöket handlade om att förstå platsens helhet, den här gången handlar om att förstå dess olika lager. Innan jag tar mig ut känner jag dock en oro över vad det är jag kommer att möta. Det har gått några veckor sedan jag sist var där, och då jag vet att det just nu byggs nya bostadshus precis bredvid undrar jag vad som kommer att ske med dockan framöver. Kommer den att tas bort? Med tanke på hur fort byggnader och miljöer kan försvinna är min oro inte obefogad. Och det första jag möts av när jag kommer dit är att allt skräp är borta. Botten på dockan är nästan helt rensopad. Jag känner ett slag av panik. "Mina bilder!" tänker jag. Efter några minuter ser jag hur en man i varselkläder med en saneringslogga på jackan klättrar ner till botten och fortsätter att städa undan det som jag förra gången uppskattade så mycket, allt det som jag tänkte bevisade något om platsen. Jag sätter mig på en av bänkarna och undrar vad jag ska ta mig till. Jag börjar iaktta mannen, och när jag ser honom samla plast och sly i små högar märker jag hur känslan av uppgivenhet långsamt formas till en känsla av uppskattning istället. Jag inser hur fint det är ändå, att någon visar omsorg för den här platsen. När han klättrar upp igen frågar jag hur ofta han gör rent där. Han berättar att idag är första gången han gör det, men att han inte får lov att ta bort allt. All graffiti på granitväggarna måste vara kvar, och även så träbockarna i botten och allt som växer längs kanterna. Han berättar att det kan finnas historiska spår kvar från Kockums-tiden, så därför är delar av dockan K-märkt. Han tittar ut över den och säger efter en stund: "Man glömmer bort att den här platsen finns.*

*Men visst är den vacker." Jag instämmer med honom. "Tänk vad många malmöbor som har tagit sin lunchrast här över åren," säger han. Det påminner mig om att även om jag inte kan se delar av spåren med blotta ögat längre, bär platsen på dem ändå. De finns där, men är osynliga. Jag frågar honom om jag får lov att gå ner till botten och ta några bilder. Han ler och säger att det är klart jag kan göra det, men att jag ska vara försiktig. Det kan vara halt där nere. Han önskar mig lycka till med mitt arbete, och innan han hoppar in i saneringsbilen vänder han sig om en sista gång och vinkar. Plötsligt känns platsen mycket mer välkomnande och min tidigare känsla av alienation har försvunnit.*

*Varvsstaden, 22 april 2024, kl 14:23*

## *Plats, och hur jag förhåller mig till den*

I mitt försök att närma mig landskap genom fotografi har jag besökt många olika miljöer; parker, torg, natur och postindustriella platser. Många av besöken har varit givande, andra har inte gett mig någonting alls. Det jag efter ett tag förstod var att skillnaden låg i hur mycket eller lite de olika miljöerna öppnade upp för frågor. Det fick mig att ifrågasätta vad det finns att förstå om platser, så som välplanerade torg, som redan berättar för mig vad de är och vad de gör. Såklart finns där andra lager som jag kanske inte ser vid första anblick, så som nyanserna av de sociala interaktionerna mellan människor eller nyttjandet av platsen som inte var menat från början. Men i det här arbetet var det ändå inte riktigt det jag var intresserad av, för jag märkte att när det brände till som mest var då jag nästan stod som lamslagen av förvirring inför en plats, där landskapet själv hade bestämt sig för vad den ville vara utan en mänsklig intention. Så därför landade jag i att utforska de vaga platserna, d.v.s. platser som ligger öde eller som inte har en tilldelad funktion. Men även helt naturliga platser. Dessa har såklart en slags funktion, inte minst för ekosystemet, men vars helhet inte har blivit formad av och programmerad för människor. De platser jag främst har fotograferat för det här arbetet har varit postindustriella landskap. Att dessa platser är fascinerande är nog en utbredd åsikt, bland både fotografer och landskapsarkitekter. Postindustriella landskap har en inneboende skönhet som oftast inte var medvetet skapad när de byggdes, och som nu i sin övergivenhet bidrar till en viss mystik som är lockande att försöka förstå sig på. Den spanske teoretikern och arkitekten Ignasi de Solà-Morales beskriver i artikeln *Terrain Vague*<sup>28</sup> om hur just dessa vaga platser länge har varit fängslande för människor, inte minst för fotografer, som har tagit sig an att dokumentera dessa urbana fenomen. Här lyfter han fotografiet, och kanske specifikt fotografier av arkitektur, som något som sedan fotografiets uppkomst har påverkat vår bild av det urbana landskapet. Genom de mekaniska begränsningar som sker i kameran som i sin tur påverkar inramning, detaljeringsgrad och komposition, blir objektet som avbildas på ett eller annat sätt manipulerat. Detta, menar han, gör att bilden av landskapet inte kan förstås objektivt<sup>29</sup>. Något han dock intresserar sig mest för är kanske inte bilder på vanlig arkitektur, utan snarare de fotografier som började uppstå på 1970-talet, som plötsligt visade en annan, mer utmanande bild av våra storstäder. Dessa var bilder på ödetomter och tomma platser i staden som ifrågasatte vad det urbana landskapet egentligen består av. Dessa platser kallar han alltså för *terrain vague*. *Terrain* syftar i det här fallet på det faktiska rummet och

28 Ignasi de Solà-Morales, *Terrain Vague*. I: Cynthia Davidson (Red.), *Anyplace* (s. 118-123). Cambridge, MA: MIT Press, 1995

29 Ibid

de fysiska förutsättningar som det har, och *vague* betyder ”tom” och ”oanvänd”, men även ”fri”, ”ledig” och ”oviss”, vilket här beskriver platsens inre karaktär. Det finns alltså en dualitet i orden, som lyfter både en osäkerhet och hoppfullhet inför platsens tillvaro och föränderlighet. I betraktandet av bilder som beskriver dessa vaga platser, menar Solà-Morales, ger fotografiet skenet av att visa minnen av det förflutna, snarare än att skildra nutiden. Ellen Braae<sup>30</sup> beskriver dessutom hur dessa oftast svartvita bilder visade en fenomenologisk förståelse för det urbana landskapet, och hur begreppet *terrain vague* därmed kan ses som en länk mellan fotografiet som medium och postindustriella landskap.

Några av de fotografer som Solà-Morales refererar till är även fotografer som jag själv har vänt mig till för att finna inspiration, bl.a. John Davis, David Plowden, och Manolo Laguillo. Men även Bernd och Hilla Becher, ett tyskt par som sedan 1959 har dokumenterat postindustriella landskap, med fokus på industriella byggnader. Under åren har de skapat ett arkiv av fotografier som de sedan har kategoriserat i vad de själva beskriver som olika ”*typologier*”, där byggnaderna delas in utifrån form och funktion<sup>31</sup>. Byggnaderna fotograferas alltid i samma format och perspektiv, och genom att sedan placera bilderna bredvid varandra inom en kategori, t.ex. vattentorn, får man en förståelse för hur lika dessa byggnader oftast är, vilket därmed även stärker värdet av dess arkitektoniska struktur. Innebörden av byggnadernas existens, samt deras funktion, stärks genom att betrakta bilderna i grupp, istället för att se dem individuellt. Detta är något som fascinerar mig. Jag argumenterade tidigare för vikten av att förstå platser som individuella fenomen, något jag fortfarande tror starkt på, framförallt i relation till landskapsarkitektur och planering, men här tycker jag att Bernd och Hilla Becher visar på ett annat sätt som man kan lyfta betydelsen av specifika platser, i detta fall postindustriella landskap. För dem handlar det om att visa skönheter i byggnader som håller på att försvinna, och genom att visa dem kollektivt skapas en starkare respekt och ödmjukhet gentemot deras uppkomst och funktion. Byggnaderna blir till skulpturer, till något vackert och kraftfullt. Detta är det magiska med fotografiet, nämligen dess förmåga att göra något alldagligt, kanske till och med fult, till något att känna aktning för. Och i relationen till vaga platser, eller *terrain vague* om man så vill, så visar Bernd och Hilla Becher hur fotografiet kan användas som medium för att dokumentera och representera dessa landskap.

30 Ellen Braae, *Beauty Redeemed: Recycling Post-Industrial Landscapes*, 2015

31 Tate. Who are Hilla and Bernd Becher? <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers> [Hämtad 01.07.2024]

*Varvsstaden, 22 april 2024*



När jag gör mina platsbesök brukar jag börja med att försöka ta in platsen i sin helhet, bara genom att betrakta landskapet. Om jag har möjlighet att sitta gör jag det, för att både fysiskt och mentalt landa i miljön, och om inte rör jag mig i långsam takt genom och runt platsen. Jag skriver alltid en minnesanteckning när jag kommer fram, där jag noterar plats, datum, tid, väder och sinnestillstånd. Sedan börjar jag att fotografera. När jag rör mig på platsen och fotograferar ser jag dock till att jag då och då lägger kameran åt sidan, för att även betrakta miljön med mina egna ögon, utan linsen. På så sätt tar jag både minnesbilder och fotografier av landskapet. Med kameran försöker jag ta både helhetsbilder av platsen och detaljbilder, så att jag har en varierad mängd motiv som berättar något om miljön och dess karaktär. Socialantropologen Christer Lindberg<sup>32</sup> beskriver två olika sätt som fotografen kan förhålla sig till avbildning av ett motiv. Det ena är att fånga sitt motiv i dess naturliga ögonblick, utan att regissera eller ändra det som ska avbildas. Det andra är att på något sätt arrangera sitt motiv. Detta kan innebära en iscensättning eller rekonstruktion av något man antingen har föreställt sig eller något man tidigare har sett. Hur man som fotograf förhåller sig till sitt motiv skiljer sig såklart mycket åt beroende på ens fotografiska agenda. Ögonblicksbilder används kanske som mest inom det dokumentära fotografiet, även fast iscensatta bilder också förekommer<sup>33</sup>. I mitt arbete har jag främst fotograferat mina motiv så som jag har funnit dem. Förutom mindre objekt på de platser jag har besökt har det inte funnits några möjligheter för att kunna flytta eller arrangera det som jag har avbildat, då miljöerna främst har bestått av fasta konstruktioner. Däremot kan man fråga sig om detta innebär att jag arbetar med ögonblicksbilder eller iscensatta bilder. När jag går ut för att fotografera olika landskap gör jag det på två olika sätt. Det ena sättet är att jag planerar mina platsbesök och ungefär vad jag vill uppnå med besöken, framförallt rent fotografiskt. Detta kräver att jag redan har besökt en viss plats tidigare, så att jag kan föreställa mig de nya bilderna som jag vill ta av den. Det här skulle kunna ses som ett arrangerande, nästan fiktivt förhållningssätt till motivet eller platsen, då jag i förväg bestämmer ungefär vilka bilder jag vill skapa. Platsen förblir dock i sitt ”naturliga”<sup>34</sup> tillstånd vid fotograferandets ögonblick, så avbilden i sig vittnar inte om en fiktiv situation utan det är snarare förberedelsen och min känslomässiga ingång inför fotograferandet som gör bilden arrangerad. Det

---

32 Christer Lindberg. *Med fingret på avtryckaren. En essä om fotografi och antropologi*. Nora: Nya Doxa, 2015, s. 12

33 Susan Sontag. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003

34 Alltså så som jag finner platsen när jag kommer dit, dvs. av mig helt oberörd.

andra sättet, vilket främst sker när jag möter en ny plats, är att låta intuition styra mitt agerande och mitt närmande till landskapet. I dessa fall tillåter jag mig att vägledas av linsen och att spontant fotografera det som jag upplever och ser i stunden, dvs. ögonblicksbilder. Jag upplever inte att det finns ett rätt och fel här. Båda sätten är betydande, då de möjliggör för olika interaktioner med platsen. Genom att planera ett besök och i förhand fundera över mitt fotografiska angreppssätt gör att jag mentalt redan befinner mig i landskapet innan jag gör det fysiskt. Även fast detta innebär att jag först vandrar runt i ett mentalt landskap som är uppbyggt endast av minnesfragment, så framhäver minnet sådant som på något sätt kändes viktigt i stunden när jag senast var där, små detaljer som jag kanske hade glömt bort vid mitt återbesök då nya intryck börjar ta över, men som jag nu noterar och mentalt bygger upp ett fotografi kring. På så sätt upplever jag en djupare förståelse för de platserna jag besöker. Att föreställa mig bilder av platsen i förväg öppnar upp för ett skarpere seende av miljön när jag väl är där fysiskt. Det är som om jag tar isär platsen innan mitt besök, och sedan lappar ihop den igen när jag kommer dit.



*Första besöket.*

*Känner mig lite obekväm med att börja fotografera. Hela området är inhägnat med stängsel, vilket gör platsen så privat. Även fast jag inte tar mig förbi stängslet känns det ändå som om jag går över någon typ av gräns. Gör jag det?*

*Först ser jag bara helheten – de stora strukturerna och de öppna ytorna. Husen som står kvar. Ett av husen visar ett öppet gap i fasaden där det tidigare har funnits en annan byggnad, men som nu har rivits bort. Varför blev just det här huset kvar?*

*Går in på Willys för att handla. Kommer tillbaka.*

*Nu börjar jag lägga märke till detaljer. Fastnar för markmaterialet. På olika ställen har asfalt spruckit upp och tagits över av vegetation. Ser ut som ett landskap i miniatyr. Börjar hitta fler landskap. Öken där det ligger ljus sand. Berg där stenar har lagts på hög. Skog där pionjärarter har vuxit fram.*

*Mitt på den stora tomten står ett träd. På håll kan jag inte identifiera vad för art det är, men det spelar ingen roll. Det som spelar roll är att trädet har fått stå kvar, bland ruinerna av allt annat. Det gläder mig.*

*Norra sorgenfri, 28 februari 2024, kl 11:36*

## Fotografiet som handling

Jag vill försöka förklara hur det egentligen är att fotografera. Men även hur det är att *inte* fotografera. I tomrummen mellan tillfällena då man fotograferar för ett projekt finns vändpunkter och beslut som är minst lika betydande som fotograferandet i sig. Som jag nämnde tidigare; att *tänka* fotografi har i det här arbetet i många avseenden varit avgörande för att begripa den fotografiska handlingen. I det stora hela har det varit en långsam process, dels på grund av de val av teknik jag har gjort, och dels för att det har tagit tid att positionera mig mellan fotografiet och landskapet. Ett tidigt åtagande jag gjorde var att utforska det analoga fotografiet i relation till landskap. Att fotografera analogt har länge varit mitt tillvägagångssätt som fotograf, då jag upplever det som mer njutbart i alla skeenden; vid förberedelsen, under fotograferandet och i postproduktionen av bilden. Det analoga fotografiet blir alltså något för mig att vila i, i mitt möte med landskapet. Därför vill jag berätta om min upplevelse av det analoga fotograferandet, i kontrast till det digitala, som i det här fallet syftar på mobilkameran. Det ska också nämnas att jag för det här arbetet endast har fotograferat med 35mm analog film<sup>35</sup>, delvis med en Canon AE-1, som är en analog systemkamera och delvis med en Olympus Mju II, som är en så kallad ”point and shoot”-kamera<sup>36</sup>. De skiljer sig åt, i inställningsalternativ samt brännvidd<sup>37</sup>, och Olympus-kameran är mindre och lättare än min Canon AE-1, vilket ger mig möjligheten att utforska flera sätt att fotografera på. Jag har en personlig relation till dessa två kamerorna. Min Canon-kamera hittade jag på en loppis i Svalöv för många år sedan. Den var smutsig där jag hittade den, i någon låda nära kassan. Han som sålde den menade att den var trasig, därför ville han bara ha 50 kronor för den. Jag köpte den ändå, för att det satt ett fint objektiv på den som jag kanske kunde använda till någon annan kamera. Men det visade sig att den här kameran bara behövde byta batteri. Det som jag uppskattar mest med den är alla ljud den gör ifrån sig. Det lilla hackiga ljudet från vredet på objektivet när jag ändrar bländare, och det rullande ljudet av att dra fram filmen för att kunna ta en ny bild berättar om

35 35mm-film syftar på negativfilmens bredd, som alltså är 35 mm. På svenska kallas detta format även för småbild, och är det vanligaste formatet inom analogt fotografi. Andra (större) format är mellanformat (120 mm) och storformat (4x5 tum).

36 ”Point and shoot”-kameror är kompakta kameror, oftast små och med få inställningar som tillgängliggör ett snabbt och enkelt fotograferande. Dessa kan vara både digitala och analoga.

37 Objektivet på min Canon AE-1 har en brännvidd på 50 mm, och min Olympus Mju II har en brännvidd på 35 mm. Brännvidd reglerar förstöringsgraden på objektivet och hur mycket som därmed fångas på bild. 50 mm innebära en normal brännvidd, vilket ungefär motsvarar synfältet hos människan. 35 mm är något mer vidvinklad och fångar alltså upp mer i bild än 50 mm-objektiv. Brännvidd påverkar alltså också hur vi uppfattar landskapet genom fotografi.

en viss typ av mekanik som har funnits länge. Den är gammal, och har förmodligen burits av många olika händer. Men det finaste ljudet är avtryckaren när jag tar en bild. Eller det som egentligen låter är slutaren som öppnas och stängs. När jag inte har använt kameran på ett tag kan ljudet ibland nästan vara lite skrämmande, som ett skott. På engelska använder man ju till och med ordet *shoot* som beteckning för att fotografera, och jag undrar om det har med ljudet att göra? Min Olympus däremot har helt andra ljud. Förutom att ställa in alternativ för blix och andra mindre inställningar sköter den allt automatiskt. Jag behöver inte dra fram rullen själv eller sätta fokus, den gör det åt mig. Så när jag tar en bild gör den ifrån sig ett litet hurtigt ljud, om man nu kan kalla det så, som inte lämnar särskilt stort intryck på mig. Men för att vara så enkel är den ändå en av mina mest användbara kameror. Jag råkar vara svag för bilder fotograferade med blix, så i lägen då jag vill använda blix är den här kameran utmärkt.

I början av mitt arbete, vid mina första platsbesök, tog jag dock instinktivt upp mobilkameran först. Den är smidig och snabb; på några minuter har jag redan en uppsjö av bilder sparade i en mapp. Klart och gjort. Men vid djupare undersökning upplever jag att mobilkameran inte hjälper mig vidare i att förstå det jag står inför, den agerar snarare som ett verktyg för snabb dokumentation av platsen. Bilderna tagna med mobilkameran blir för mig en slags sanningsbild, en helt objektiv bild av platsen jag besöker. För jag lägger ingen vikt i komposition, jag tittar knappt på vad jag avbildar med kameran. Med den analoga kameran däremot tvingas jag stanna upp på ett annat sätt, i synnerhet med min Canon AE-1. Här krävs flera steg för att ta en bild. Först behöver jag leta ut mitt motiv, antingen med ögat eller direkt genom sökaren, och när jag sedan hittar min komposition behöver jag göra rätt inställningar på kameran för att få rätt exponering, så som slutartid och bländare. Till sist behöver jag dra fram filmrullen i kameran för att ge mig en ny ruta att fotografera. Först då kan jag ta min bild. Med det analoga fotografiet behöver jag förlita mig på mina kunskaper, och jag behöver vara säker på min komposition innan jag tar bilden då jag inte fysiskt kan se resultatet förrän filmen har blivit framkallad. Detta gör att jag upplever handlingen att fotografera analogt som subjektiv, som en högst personlig handling.

En skillnad mellan mobilkameran och den analoga kameran i den här situationen är att den ena hjälper mig att finna mitt motiv genom en skärm och den andra genom en sökare. Skärmen på mobilen gör att jag distanserar mig själv och mitt öga från mekaniken. Med utsträckt arm positionerar jag mig en bra bit bakom kameran för att kunna se vad den gör. På så sätt ser jag inte bara den inramning som mobilkameran skapar, utan även



*Norra Sorgenfri, 10 augusti 2024, kl 13:06*

*Trädet är borta.*

*Jag känner mig bedragen, så lurad av att det förra gången stod kvar, bland uppriven asfalt och högar av makadam. Jag trodde verkligen att trädet skulle bevaras. Men nu är det nedsågat.*

*Undrar om någon annan har fotograferat trädet efter att jag gjorde det i februari. Eller är mina bilder de sista som kan vittna om dess existens? Som kan minnas att trädet en gång har haft sin plats och sin roll på just den här marken?*



landskapet runtomkring. Det får mig att uppleva min roll som fotograf, och framförallt det rent kroppsliga agerandet, som ett slags stativ åt kameran. Jag blir då något passivt som bara är där för att stödja en teknisk pryl. Med sökaren på den analoga kameran skärmas jag istället av från allt som inte visas i rutan jag tittar igenom. Jag ser endast det som linsen fångar upp. Här kan jag inte distansera mig från mekaniken, jag blir snarare en del av den. Sökaren blir – även bara för en liten stund – mina ögon. Handlingen att fotografera med mina analoga kameror upplever jag därför som aktiv, i relation till att fotografera med mobilkameran. Med det analoga fotograferandet, eller kanske snarare med en kamera med en sökare blir det jag som styr kameran och inte kameran mig. Här träder fenomenologin in tydligt för mig, och det som professorerna i samhällsvetenskaplig metodologi Mats Alvesson och Kaj Sköldbberg kallar för den ”levda” upplevelsen<sup>38</sup>. Det som är intressant i det här läget är hur jag upplever handlingen att fotografera med mobilkameran som objektiv och passiv, och att fotografera med den analoga kameran som subjektiv och aktiv. Att fotografera analogt bidrar alltså till en intentionalitet i mitt agerande, som är djupare än att bara rikta linsen mot ett objekt. Fram till att jag tar en bild gör jag en mängd olika val som påverkar den fotografiska handlingen, och det jag väljer att dokumentera. Att jag tar olika beslut eller att det finns bilder jag tar och inte tar är såklart oberoende av kamera, vare sig digital eller analog. Men själva känslan av att vara en del av kameran, så som jag upplever med den analoga, liksom som i symbios istället för att kliva ifrån kameran och låta den styras av sig själv, är för mig en avgörande komponent för att närma mig landskap genom fotografiet.

Känslan som jag däremot upplever med mobilkameran skulle filmkritikern André Bazin<sup>39</sup> understödja. År 1945 skrev han artikeln *The Ontology of the Photographic Image*, där han beskriver kameran som något självständigt och icke-levande, och går till och med så långt att han säger att kameran är något som människan inte har en verklig kontroll över. Han skriver:

*“For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man. The personality of the photographer enters into the proceedings only in his selection of the object to be photographed and by way of the purpose he has in mind. Although the final result may reflect something*

*of his personality, this does not play the same role as is played by that of the painter. All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence.”*<sup>40</sup>

Bazin menar alltså att den fotografiska handlingen är objektiv, att fotografens närvaro inte spelar någon större roll då kameran är en autonom pryl. Fotografiet, skriver han, är en kopia av verkligheten. Han argumenterar till och med att bilden och dess subjekt kan liknas med ett finger och dess fingeravtryck<sup>41</sup>. På ett sätt har han ju rätt. Likheten mellan avbilden och subjektet skulle inte existera utan kameran. Men precis som de flesta diskussionerna inom fototeorin som handlar om fotografiets objektivitet och subjektivitet, landar även Bazin i slutändan i beskrivningen av just avbilden i sig, alltså fotografiet, och inte så mycket i den fotografiska handlingen. Någon som däremot verkligen beskriver den fotografiska handlingen är den tjeckiska filosofen och författaren Vilém Flusser. Denna handling kallar han för den *fotografiska gesten*<sup>42</sup>. Han beskriver den som en sekvens, som består av en rad av olika beslut, eller osynliga hinder som behöver lösas innan bilden kan tas. Ett hinder kan t.ex. vara ljuset eller kompositionen, vilket tvingar fotografen att fundera på alla de olika lösningarna som är möjliga i kameraprogrammet. Detta ger fotografen insikten att det inte bara finns en lösning, eller en blickpunkt, utan oändligt många, och att målet då blir att testa så många som möjligt. Dessa sekvenser som den fotografiska gesten består av, kallar han för *”fenomenologiskt tvivel”* – det är hela tiden upp till fotografen att bestämma val och mängd av blickpunkter, samt vilka inställningar på kameran som ska göras. Slutligen, det sista beslutet som görs är när fotografen trycker på knappen och tar bilden. Denna process, menar Flusser, gör att ett enskilt fotografi aldrig kan vara sanningsenligt eller avgörande på något sätt, då vägen fram till att bilden tas består av flera olika beslut kring blickpunkter och komposition, även fast dessa sker inom loppet av några sekunder. Flussers beskrivning av att fotografera kan jag relatera till i min egen upplevelse av den fotografiska handlingen, i synnerhet när jag fotograferar analogt. En analog filmrulle har bara ett visst antal rutor som jag kan fota, och både rullen och framkallningen kostar pengar, vilket gör att de bilder jag tar analogt vill jag ta med eftertanke och med medvetenhet. Då finns det inte utrymme för kameran att helt styra över mig och mitt agerande. Då måste vi arbeta tillsammans.

38 Mats Alvesson & Kaj Sköldbberg. Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod. 2., [uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur, 2008

39 André Bazin. *The Ontology of the Photographic Image*. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9. <https://doi.org/10.2307/1210183> 1960

40 Ibid, s. 7

41 Ibid, s. 8

42 Vilém Flusser. *En filosofi för fotografin*. Göteborg: Korpen, 1988, s. 36

Det är såklart högst möjligt att fotografera och komponera med mobilkameran, och det finns många fotografer som behärskar denna konst<sup>43</sup>. I mitt fall dock, och framförallt i mötet med landskapet, blir frågan om tid en viktig aspekt som gör att jag upplever det analoga fotograferandet som ett fördelaktigare angreppssätt. Jag har pratat om tid tidigare, och hur starkt kopplat det är till landskap och fotografi. Både landskapet och den fotografiska avbilden är en representation av tid, men själva processen att överhuvudtaget förstå landskap är något som kräver tid i sig, en process som kan underlättas med hjälp av fotografiet. Fotografen Tina Barney<sup>44</sup> skriver i kapitlet *Slow down* i boken *The Photographer's Playbook* om just värdet av att sakta ner när man jobbar med fotografi. Hon argumenterar att kameror med en sökare (t.ex. en analog kamera) gör att handlingen att fotografera dras ut och gör en därför mer närvarande på platsen. Genom att sakta ner processen att fotografera skapas mer utrymme för analys, menar Barney. Men tid blir i fallet med analogt fotograferande ännu mer betydande då den analoga filmen kräver framkallning. Då jag inte har den utrustning som krävs för att framkalla mina filmrullar själv behöver jag lämna in dem till ett labb som kan göra det åt mig. I bästa fall tar det två dagar, men i normala fall tar det minst en vecka innan jag kan hämta upp mina bilder. Detta innebär att tiden i väntan på mina bilder blir ett slags vacuum, där det inte finns något annat för mig än att pendla mellan minnet av att fotografera platsen och tanken av de nya bilder jag vill ta av den. Och det är detta jag menar när jag pratar om tomrummen i mitt fotografiska arbete. *"Det händer att jag bättre lär känna ett foto som jag minns än ett foto som jag ser."*<sup>45</sup> Så skriver Roland Barthes. Även fast han ställer sig i positionen som betraktare, eller *spectator* som han själv kallar det, och i detta fall syftar på en bild som han tidigare har sett och inte själv har tagit, så resonerar hans ord med hur jag själv upplever tiden då jag väntar på mina fotografier. Denna väntan bygger upp både en spänning och en speciell vördnad för mina bilder, på ett sätt som det digitala fotografiet inte kan. Den skapar utrymme för reflektion då jag kommer hem med bilder som jag inte kan se. Jag tvingas istället föreställa mig fotografierna, som enbart med minnet skapar en viss luddighet, men även ett annat närvarande

---

43 Exempel på fotografer som fotograferar med mobilkameran: Cocu Liu och Jess Angell. För vidare läsning om hur olika fotografer upplever användandet av mobilkameran för att fotografera finns bl.a. den här artikeln av The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/29/the-iphone-at-15-pro-photographers-on-how-it-changed-their-world>

44 Tina Barney. *Slow down*. I Fulford, J. & Halpern, G. (red.) *The Photographer's Playbook : 307 Assignments and Ideas*. New York: Aperture, 2014 s. 18

45 Roland Barthes, *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*. Stockholm: Alfabeta 1986, s. 79

i landskapet, trots att jag fysiskt inte längre är där. För att återgå till Barthes – och till fenomenologin – skriver han att *"den absoluta subjektiviteten uppnås ingen annanstans än i ett tillstånd av tystnad"*<sup>46</sup>. Han menar att fotografiet bör vara tyst, och för att låta den tala i tystnad kan man sluta ögonen. På så sätt låter man bilden och dess detaljer smyga sig in i ens känslomedvetande, varpå bilden då gör sig mer synlig för en. Denna tystnad sker i tomrummet efter att jag har varit ute i landskapet och kommer hem med bilder som jag ännu varken kan ta på eller se. Bilderna, eller snarare negativfilmerna som fortfarande befinner sig i kameran, blir trots allt en fysisk påminnelse om de platser jag har fotograferat. Det tillfälliga ljuset som bränner in ett motiv på negativfilmen i ögonblicket då slutaren öppnas, är för mig en souvenir från platsen, en del av landskapet som jag får ta med mig hem. Detta är en kvalitet som det digitala fotografiet inte besitter. En digital fil kan jag inte fysiskt röra vid.

---

46 Ibid s. 81



*Varvsstaden, 22 april 2024*

*Bandet var där förra gången också. Är väldigt sugen på att rycka loss det och ta med hem, men i slutändan tycker jag nog att bandet passar bättre här. Här har det sin plats på något sätt. Jag tror att hemma hade det bara försvunnit i en låda.*

## Vad visar egentligen mina bilder?

Jag minns när jag för första gången blev riktigt nöjd med ett fotografi. Jag höll på med ett projekt om mina tyska morföräldrar, och jag hade precis börjat behärska det analoga fotografiet. Under den tiden hade jag tillgång till en framkallningsmaskin så att jag kunde framkalla mina rullar själv, men just den här gången var det något som gick snett. Tre av fyra filmrullar förstördes under framkallningen och det enda som blev kvar var bara längder efter längder av svarta rutor. Men en rulle klarade sig, som dessutom råkade vara min ”testrulle”, dvs. den jag använde för att först prova olika motiv för att få en känsla för vad jag överhuvudtaget ville fotografera för mitt projekt. Bilderna var oftast slarvigt tagna, utan särskilt mycket eftertanke eller ansträngning. Men i min sorg över att ha förlorat så många andra bilder blev dessa de mest värdefulla jag någonsin tagit. På en specifik bild ser man min utsträckt arm och hur jag med två fingrar täcker för ögonen på en kvinnlig statykropp som står på min mormors farbrors gamla byrå<sup>47</sup>. Jag minns att jag inte hade någon direkt intention med bilden, utan testade mig bara för. Fotografiet är taget med blix, vilket stärker kontrasterna i bilden och skapar en känsla av exponering. Men det lustiga med det här fotot är att mitt öga automatiskt dras till födelsemärket på min hand, trots att min hand inte är i fokus. Jag kan inte riktigt sätta fingret på vad det är med födelsemärket i relation till resten av bilden som gör det så speciellt, men kanske det mänskliga i det? Att det för mig är ett bevis på identitet när jag samtidigt döljer någon annans. Över åren har just det här fotografiet förblivit min personliga favorit, och det har nästan blivit som en besatthet för mig, att uppnå samma rus som när jag såg den bilden för första gången.

Men för det här arbetet har jag haft svårt för att nå dit. Varje gång jag har hämtat en framkallad filmrulle har jag känt ett hugg av besvikelse. Endast ett fåtal av mina bilder ger mig glädje, men ännu har ingen bild försatt mig i ett tillstånd av extas, som med bilden av statyn. För att återgå till Barthes – var är mitt *punctum*? Medan veckorna går tycker jag mig inte komma närmre en uttrycksform som jag är helt bekväm med, och det får mig såklart att undra vad det beror på. Det är inte tekniken eller formatet som det är fel på, utan snarare innehållet. Något med innehållet är platt, uttryckslöst. Det kan självklart bero på min smak och mitt generella intresse för specifika fotografier, och att min fotografiska stil inte har fått det uttrycket som jag har önskat. Till detta ställer jag mig frågan: vad är ett lyckat fotografi? Christer Lindberg<sup>48</sup> som i boken *Med fingret på*

47 Bild från mitt projekt Porz-Wahn <https://www.henriettakrussenberg.com/photography-1>

48 Christer Lindberg. *Med fingret på avtryckaren. En essä om fotografi och antropologi*. Nora: Nya Doxa, 2015

*avtryckaren - en essä om fotografi och antropologi* utforskar fotografiets potential för deltagande och seende, och de likheter som kan dras mellan fotografen och antropologen, skriver i ett kapitel om fotografiets skapande och det fotografen bör göra för att producera ”rätt bild”. Med sin krigiska underton skriver han hur fotografen ska ”stå redo med sitt vapen”<sup>49</sup> i stunder där både ögonblicket kan fångas och tillfällena kan skapas, och att fotografen med sitt fotograferande måste fundera på sin avsikt med bilden. Hur ska den tas? Hur ska den redigeras? Hur ska den representeras och hur ska den tolkas? Vidare ber han fotografen att fundera över vad som gör ett fotografi betydelsefullt, och för vem. Han poängterar att det är fotografens uppgift att översätta realitetens fysiska och sensoriska värden till ett visuellt format. Lindberg utgår såklart ur ett antropologiskt perspektiv, där aspekter så som respekt och etik gentemot motivet (i synnerhet när människor avbildas) måste tas i beaktande. I mitt arbete fotograferar jag inte kulturella fenomen där människan står i fokus, utan landskap, även om de såklart också är mänskligt och kulturellt påverkade. Men oavsett måste jag fundera på vem som ska betrakta mina bilder, och vilket budskap det är jag vill framföra. Trots att Lindberg poängterar att ett bra fotografi inte nödvändigtvis måste följa en teknisk korrekthet, skriver han:

*”För att uppnå intensitet och kraft skall allt inom bildramen ha ett estetiskt värde. Rent generellt kan man säga att bra bildskapande bygger på principen att minimera distraktioner och maximera stämningen.”*<sup>50</sup>

Som fotograf kan man förhålla sig till en rad olika principer, så som förgrund, mellangrund och bakgrund eller gyllene snittet. Man kan förhålla sig till symmetri eller geometriska mönster, eller till kontraster i ljus och form. Ja listan är lång. Jag har alltid motsatt mig perfektionism i mitt fotograferande. Helt krasst tycker jag att det är tråkigt. Jag bryr mig inte om det följer med lite damm på mina bilder när jag skannar in negativet, eller om skärpan eller exponeringen inte är helt korrekt. De bilder som fångar mig är de som har något fult över sig, som har brister.

Det jag börjar inse är att jag i det här arbetet har gått in i min fotografiska roll som landskapsarkitekt och inte som konstnär, vilket ju egentligen är precis det som var tanken med mitt arbete. Så det är lustigt att jag periodvis känner mig obekvämt med mina fotografier. Inom konstfotografen kan man arbeta med abstraktion på ett sätt som stärker den känslomässiga anknytningen till fotografen. Man kan leka med fiktion och narrativ på en öppen spelplan, och behöver inte begränsas av

49 Ibid, s. 156

50 Ibid, s. 157

*Kullaberg, 1 maj 2024*



sådant som realitet och objektivitet. Du är fri att göra precis som du vill. I det här arbetet dock tänkte jag mig att det inte var möjligt. Någonstans kändes det viktigt att förbli sann till mitt motiv, till landskapet. Men när jag tittar på mina bilder har jag stundvis svårt att återskapa den känslomässiga upplevelsen av att fotografera dessa platser. Som om mina fotografier säger något annat än det jag bevittnade ute i fält. Den fysiska avbilden som jag ser är egentligen den samma som i verkligheten, förutom att den nu är inramad i ett valt utsnitt. På så sätt ljuger inte mina fotografier; landskapet som avbildas är en representativ återspeglning av realiteten. Det jag snarare saknar är just mitt känslotillstånd i fotografiets ögonblick, mitt personliga möte med platsen. Detta får mig att börja förstå att upplevelsen av landskapet, upplevelsen av att fotografera landskapet och slutligen upplevelsen av fotografierna av landskapet skiljer sig alla åt. Även om de såklart hör samman i en osynlig länk, inte minst för mig som tar del av de alla tre upplevelserna, så är de ändå olika, individuella fenomen. De två första är kanske minst olika, då det är svårt att inte uppleva landskapet medan man fotograferar det, men att uppleva ett fotografi av ett landskap är oberoende av både den fysiska närvaron i landskapet och handlingen att fotografera det. Detta gör att man, precis som Christer Lindberg, skulle kunna argumentera, att det därför krävs ett visst ansvar hos fotografen – alltså hos mig – att förmedla mitt känslomässiga möte med landskapet, så som jag upplevde det på plats. Men som sagt är detta inte så enkelt som man kanske tror. Frågan om ansvar kan uppenbarligen handla om att visa en sanningsbild av det som man avbildar med kameran, men hur visar man en personlig upplevelse? Ett känslotillstånd? Jag tror att jag därför behöver tänka om. Jag behöver distansera mig från idén om att visa en realistisk och objektiv bild av landskapet, och istället luta mig mot ett mer konstnärligt uttryck i mina fotografier. Genom att tillåta mig själv att abstrahera eller manipulera bilder kanske jag kan komma närmare den personliga berättelsen, och därmed även den fenomenologiska förståelsen av platsen.

## *Fotografiet som metod för landskapsarkitekten*

Nu frågar jag mig: Är fotografiet den bästa metoden för att närma sig landskap?

Jag svarar: Jag vet inte.

Det kanske heller inte är så intressant att veta. Fotografiet är varken bättre eller sämre. Det är allt och ingenting, det bara är. Jag hade lika gärna kunnat fördjupa mig i skissen. Det jag vill säga med det, är att allt kanske inte behöver vara så svart eller vitt, så mätbart i relation till något annat. Ibland kanske man bara behöver göra en sak, om och om igen, oavsett vad det är, för att begripa vad ett landskap är och vad det består av. Att fotografera det är ett sätt.

För det som den fotografiska handlingen först och främst kan göra, är att tvinga oss landskapsarkitekter till platsen, att se till att vi fysiskt befinner oss i landskapet. Sedan kan man ta hjälp av kameran, genom att låta linsen och kameran bli till ens ögon, och på så sätt lära känna den miljö som man befinner sig i. I mitt fall valde jag främst att använda analoga kameror för att fotografera platserna, vilket gjorde att jag stannade kvar i landskapet längre. Men oavsett vilken kamera man föredrar så har kameran även en tendens att bekräfta ens befinnande på en plats. Det är ett slags kulturellt fenomen. Om man befinner sig i miljöer som upplevs obekväma att vistas en längre tid på, så känns det oftast mycket mer accepterat om man har en kamera med sig. Av någon anledning blir man mindre ifrågasatt då<sup>51</sup>.

Att uppleva landskap genom fotografi kan dessutom förmedla en känsla av ägandeskap till platsen. Med kameran fångar jag en tillfällig situation som aldrig kommer att uppstå igen, och på så sätt tillhör just denna lilla stund mig. Mitt ansvar är sedan hur jag förvaltar dessa ögonblick, dessa delar av landskapet som får följa med mig hem. Istället för att låta bilderna förbli i en mapp, antingen kvar i kameran eller på en dator, så behöver vi kanske fysiskt kunna hålla i dem för att förstå platsens värde och potential. Med fotografiet kan jag visa något som jag tycker är viktigt, och jag kan visa det för dig utan att behöva använda ord. Det bilden också gör, som t.ex. inte skissen kan, är att fånga upp sådant som vi i stunden kanske inte lade märke till. Bilden hjälper till att komma ihåg sådant som vi själv inte minns, eller sådant som vi inte tyckte var betydelsefullt vid besöket men som i efterhand kanske visar sig ha ett värde. Genom att fotografera de landskap vi arbetar med, har vi möjlighet att fortsätta att betrakta platserna när vi kommer hem, och på så

---

51 Som fotograf har jag t.ex. fått ta mig in i främmande människors hem, just för att jag har haft en kamera med mig och haft en fotografisk agenda med mitt besök.

sätt även fortsätta att försöka förstå vad det är de består av och vad för kvaliteter de besitter. Inte minst när det är platser som befinner sig i transformation. Människan är otroligt anpassad för förändring, vilket gör att platser och deras historia lätt glöms bort om vi inte dokumenterar dem.

Det som binder fotografi och landskap samman, är deras förmåga att bära på lager av tid och minnen, och deras sätt att både visa och dölja något på samma gång. Både landskapet och fotografiet erinrar om historia genom att bevara det materiellt. Båda kan såklart existera oberoende av varandra, och utan mitt agerande att föra dem samman har de ingen aning om vilka likheter de besitter. Denna dualitet gör mig som fotograf (eller fotografikännare) och mig som landskapsarkitekt (landskapskännare) till en viktig länk, för att just kunna möjliggöra deras möte. Christer Lindberg skriver att gatufotografiet är den form av fotografi som ligger närmst antropologin, då gatufotografiet aldrig är arrangerat och målet är att fånga en situation som både känns speciell och naturlig på samma gång<sup>52</sup>. Detta får mig att fundera på vad som är landskapsarkitektens ekvivalent, om det ens finns någon? Under tiden jag har skrivit det här arbetet har just en fråga varit återkommande, från olika personer som jag har pratat med om mitt arbete. Nämligen om det jag gör handlar om landskapsfotografi? Rent ordmässigt (landskap + fotografi) är det så lockande, så passande att vilja säga att landskapsfotografiet är den form som ligger närmst landskapsarkitekturen, och att det också är precis det som jag har ägnat mitt arbete åt. Det är så lockande att jag nu vill ge landskapsfotografiet en ny mening. För när jag tänker landskapsfotografi, tänker jag främst på bilder av natur. Alltså på skog eller berg, eller stjärnhimlar. Googlar man på landskapsfotografi är det också just dessa typer av bilder som dyker upp, ofta starkt redigerade som gör att de nästan ser överkliga ut. Rent reflexmässigt vill jag därför säga att; nej, det är inte det jag sysslar med. Men sedan läser jag vad som är skrivet om landskapsfotografi på Wikipedia, och där står det såhär:

*“Landscape photography (often shortened to landscape photos) shows the spaces within the world, sometimes vast and unending, but other times microscopic. Landscape photographs typically capture the presence of nature but can also focus on human-made features or disturbances of landscapes. Landscape photography is done for a variety of reasons. Perhaps the most common is to recall a personal observation or experience while in the*

---

52 Christer Lindberg. *Med fingret på avtryckaren. En essä om fotografi och antropologi*. Nora: Nya Doxa, 2015

*outdoors, especially when traveling. Others pursue it particularly as an outdoor lifestyle, to be involved with nature and the elements, some as an escape from the artificial world.*"<sup>53</sup>

Är det inte det jag gör? Att vilja fånga och bevara det jag upplever ute i landskapet? Det som egentligen är skillnaden här, är att landskapsfotografiet ofta visar en generisk vacker avbild av ett landskap, t.ex. en solnedgång eller sprakande höstfärger, medan mina bilder visar miljöer som kanske kräver en förklaring för att upplevas vackra. Men rent definitionsmässigt är väl mina bilder också landskapsfotografier? Jag vill, precis som vilken annan landskapsfotograf, bara visa något som för mig var betydande, som fick mig att känna en koppling till en specifik plats. Landskapsfotografiet handlar alltså kanske egentligen inte om att visa en viss estetik, utan snarare om att förmedla något om den värld vi lever i, och hur vi som fotografer upplever det. Jag kanske trampar en del fotografer på tårna när jag påstår att mina bilder också är landskapsfotografier, men det är som sagt för lockande för att inte göra det. Framförallt om jag tar landskapsfotografiet från sin traditionella kontext och placerar det i landskapsarkitekturen. Passar den inte utmärkt där? Skulle man kunna säga att metoden för att närma sig landskap genom fotografi, både som bild och som handling, att den, ja, kan kallas för landskapsfotografi?

---

53 Landscape photography (2024, 19 april). *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape\\_photography](https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape_photography)



*Öland, 12 juli 2024, kl 18.23*

*Jag sitter bak i bilen. Pappa kör. Jag känner mig som ett barn igen, från den tiden då vi åkte på semester och man ingenting behövde bestämma, bara sitta i baksätet och titta ut över landskapet som svepte förbi.*

*Det är något speciellt med att uppleva landskapet i hög hastighet. Allt som befinner sig längre bort förblir i blickfånget en längre stund, men ju närmre bilen desto snabbare rör sig landskapet förbi, och ju svårare blir det då att registrera detaljer. Ett objekt i fjärran kan man med enkelhet följa med blicken, medan ett objekt längs vägkanten bara blir till ett blurrigt fält.*



## *Några sista ord*

Att skriva den här essän har varit en process av vilshenhet. Den amerikanska författaren Rebecca Solnit<sup>54</sup> skriver att man ibland måste gå vilse för att hitta det som man inte vet att man behöver hitta. Att vilshenhet är ett sätt att befinna sig i fullständig närvaro. Solnit<sup>55</sup> citerar själv den försokratiske filosofen Menon, som i ett samtal med Sokrates ställer frågan: ”Och på vilket sätt tänker du söka efter det som du inte alls vet vad det är?”. Precis som för Solnit är detta en fråga som väcker något hos mig, och får mig att fundera över min egen arbetsprocess. Konstnärliga arbeten har en förmåga att skapa möten med det okända, att vidga gränser in i det obekanta, för att sedan göra det okända till något eget<sup>56</sup>. Men det svåra med konstnärliga arbeten är ibland att överhuvudtaget kunna förklara vad det är man gör, både för en själv och för någon annan. Just för att de är så personligt och intuitivt förankrade, vilket gör att vissa beslut sker på ett undermedvetet plan. Men, som Roland Barthes skriver i *Det ljusa rummet*: ”Det som jag kan sätta namn på kan egentligen inte träffa mig.”<sup>57</sup> Kanske behöver man inte alltid veta vad det är man gör, kanske är det just i stunder av ovisshet som förståelsen sker. Så har det i alla fall varit för mig. Med trevande händer gick jag in i att försöka förstå landskapet genom fotografi, och trevar gör jag nog ännu.

---

54 Rebecca Solnit. *Gå vilse - en fälthandbok*. Göteborg: Diadolos, 2005

55 Ibid, s. 9

56 Ibid, s. 9

57 Roland Barthes, *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*. Stockholm: Alfabeta, 1986, s. 77

## Referenslista

- André Bazin. The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9. <https://doi.org/10.2307/1210183>, 1960
- Andrew Fisher ‘Beyond Barthes: rethinking the phenomenology of photography. in *Radical Philosophy*, 2008, 19–29.
- Ellen Braae, Beauty Redeemed: Recycling Post-Industrial Landscapes. Risskov: IKAROS Press, 2015
- Christer Lindberg. *Med fingret på avtryckaren. En essä om fotografi och antropologi*. Nora: Nya Doxa, 2015
- Christian Norberg-Schulz. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980
- Sonja Dümpelmann, & Susan Herrington, ‘Plotting Time in Landscape Architecture’. in *Studies in the history of gardens & designed landscapes*, 34, 2014, 1–14.
- Henrietta Krüssenberg. *Porz-Wahn*. 2017. <https://www.henriettakrussenberg.com/photography-1>
- Ignasi de Solà-Morales, Terrain Vague. I: Cynthia Davidson (Red.). *Anyplace* (s. 118-123). Cambridge, MA: MIT Press, 1995
- John Wylie. *Landscape and phenomenology*. The Routledge Companion to Landscape Studies. 2. ed Routledge, 127–138. <https://doi.org/10.4324/9781315195063-10>. 2019
- Landscape photography (2024, 19 april). *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape\\_photography](https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape_photography)
- Liz Wells (red.) *Photography: a critical introduction*. Routledge, 2009
- Martyn Denscombe. *Forskningshandboken: för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Andra upplagan. Lund: Studentlitteratur, 2009
- Mats Alvesson & Kaj Sköldberg. *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. 2., [uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur, 2008
- Patricia M. Keller. *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. Toronto: University of Toronto Press,. <https://doi.org/10.3138/9781442618930>. 2018
- Rebecca Solnit. *Gå vilse - en fälthandbok*. Göteborg: Diadolos, 2005
- Riksantikvarieämbetet. Europeiska landskapskonventionen (ELC). *Riksantikvarieämbetet*. 2024 <https://www.raa.se/samhallsutveckling/internationellt-arbete-och-eu-samarbete/europaradet/europeiska-landskapskonventionen/> [Hämtad: 08.09.2024]
- Roland Barthes. *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*. Stockholm: Alfabeta, 1986
- Steve Edwards. *Photography: A Very Short Introduction*. Very Short Introductions. Oxford: Oxford University Press. 2006
- Susan Sontag. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 2002
- Susan Sontag. *Regarding the Pain of Others*. Harlow: Penguin, 2003
- Tate. Who are Hilla and Bernd Becher? <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers> [Hämtad 01.07.2024]
- The Guardian. The iPhone at 15: pro photographers on how it changed their world. *The Guardian*. 2022 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/29/the-iphone-at-15-pro-photographers-on-how-it-changed-their-world>
- Tina Barney. Slow down. I Fulford, J. & Halpern, G. (red.) *The Photographer’s Playbook: 307 Assignments and Ideas*. New York: Aperture, 2014 s. 18
- Vilém Flusser. *En filosofi för fotografien*. Göteborg: Korpen, 1988