

För denna uppgift har jag valt att skriva om tre ämnen utifrån kurslitteraturen och andra källor:

1. Fotografiet som sanningssägare
2. Postkolonialism och visuell kultur
3. Äganderätt till digital konst – NFT

## 1. Fotografiet som sanningssägare

Är det vi ser runt omkring oss sant? Finns det verkligen, ser det ut som vi uppfattar det, eller ljuger det för oss? Det är naturligtvis viktiga frågor inom alla områden av visuell kultur, men jag tar mig an fotografiet som sanningssägare.

Fotografi ljuger aldrig, hävdar Roland Barthes.<sup>1</sup> Men han fortsätter: fotografi kan ljuga om sakers betydelse, aldrig om att fotografiet finns. Där blir det lite för filosofiskt för den här texten, om papperskopior av ett fotografi vi håller mellan fingrarna är sant eller inte, utan jag avser att behandla om det fotografiet visar kan anses vara sant eller inte. Barthes pekas ut av Sturken och Cartwright ut som en av de som menar att ett fotografi har åtminstone visst samband med sanningen.<sup>2</sup>

Barthes berättar om en händelse efter att hans mor hade avlidit. Han satt och gick igenom hennes saker och tittade på familjefotografier. Han kände att det var historien som separerade honom från bilderna. Han kunde se att han inte var med på alla bilder, och känna igen att vissa bilder var tagna före han föddes på hans mors kläder. Hon fanns där och då, men inte nu och här, tänkte när Barthes när tittade på fotografierna. Hans minne av modern gjorde alltså att han uppfattade bilderna som sanna, han letade efter sanningen om moderns ansikte, som han hade älskad, och hittade det. I ett fotografi kan jag aldrig förneka att saker har funnits där, menar Barthes.<sup>3</sup>

Det är lätt att förstå att i fotografins barndom på 1800-talet uppfattade människor ett fotografi som magiskt. Den gängse uppfattningen var att kameran producerade en objektiv och

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Camera lucida: reflections on photography* (London: Vintage books, 2000), s.87.

<sup>2</sup> Marita Sturken och Lisa Cartwright, *Practices of looking: an introduction to visual culture*, Tredje upplagan (Oxford: Oxford University Press, 2018), s.191.

<sup>3</sup> Barthes, s.76.

dokumentär kopia av ett utsnitt av verkligheten.<sup>4</sup> Kamerans öga var som en spegel av verkligheten.<sup>5</sup> Fotografin fångade världen på ett sätt som ingen annan teknik eller konstform hade kunnat innan, och fotografer som Eadweard Muybridge avslöjade till och med sådant som människor inte såg, som exakt hur hästens ben och hovar rör sig när den springer.<sup>6</sup>

Fotografen blev en viktig del av modernismen mot slutet av 1800-talet. Liksom tilltron till den tekniska och vetenskapliga utvecklingen ökade tilltron till fotografen och dess snabba utveckling. Fotografi sågs som en process som kunde förena konst och industri, brygga över gapet mellan det objektiva och vetenskapliga, och det subjektiva och konstnärliga.<sup>7</sup>

Tilltron till tekniken som var vanlig inom den modernistiska synen på fotograf hittas vi inte minst hos Wilém Flusser som hävdar att den tekniska bilden, som t.ex. ett fotografi, är en bild producerad av en apparat.<sup>8</sup> Flusser skriver om tekniska bilder, de som skapats med en apparat, vars funktion är att genom magi frigöra mottagaren från nödvändigheten att tänka konceptuellt.<sup>9</sup> Kameran är programmerad att framställa fotografier och varje foto är en realisation av de möjligheter som finns i kamerans program.<sup>10</sup> Barthes är inne på samma spår. Det som fotografiet reproducerar i all evighet har hänt bara en gång, menar Barthes och fortsätter, fotografiet upprepar mekaniskt det som aldrig skulle kunna upprepas existentiellt.<sup>11</sup>

I kontrast till t.ex. den fotografiska inriktning som Muybridge stod för så växte runt sekelskiftet 1800-1900 en ny fotografisk inriktning fram, piktorialismen, som har som inriktning betraktarens upplevelse av ett fotografi, snarare än dess sanningsgrad.

Piktorialisterna experimenterar med olika tekniker och processer för att få fram känsla i sina fotografier. De är inte intresserade i fotografiet som sanningen, åtminstone inte vad gäller sades realistiska avbildande av verkligheten. Kanske vi med utgångspunkt i det kan se olika på vad sanning faktiskt är? Konstkritikern John Ruskin ger oss en ledtråd:

---

<sup>4</sup> Peter Hamilton, "Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography", i *Representation*, red. Stuart Hall (London: Sage Publications, 2003), 75–150, s.83.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Sturken och Cartwright, s.187.

<sup>7</sup> Hamilton, s.81.

<sup>8</sup> Wilém Flusser, *Towards a philosophy of photography* (London: Reaktion books, 2006), s.14.

<sup>9</sup> Ibid, s.17.

<sup>10</sup> Ibid, s.26.

<sup>11</sup> Barthes, s.4.

There is a moral as well as a material truth, a truth of impressions as well as of form, of thoughts as well as of matter ; and the truth of impression and thought is a thousand times more important.<sup>12</sup>

Jag vill koppla Ruskins tankar till mitt tidigare resonemang. Det Ruskin beskriver som ”material truth” tolkar jag som den sanning som kameran levererar enligt Barthes och Flusser. Den ”moral truth” som Ruskin torde däremot vara besläktad med den mer artistiska och konceptuella sanning som piktorialisterna stod för. Fotografen och teoretikern Alan Sekula verkar vara inne på samma spår:

...the hidden imperatives of photographic culture drags us in two contradictory directions : towards ‘science’ and a myth of ‘objective truth’ on the one hand, and toward ‘art’ and a cult of ‘ subjective experience’ on the other.<sup>13</sup>

I stället för att prata om ett fotografi som sanningsbärare kanske vi ska använda ordet realistisk? Sturken och Cartwright menar att realism vad gäller fotografier är knutet till etiska idéer om hur exakt fotografier representerar händelser som de skedde, som någon såg det.<sup>14</sup> En fotojournalists fotografier förväntar vi oss är realistiska snarare än tolkningar av något, menar de.

Det vi också måste komma ihåg är att även om ett fotografi avbildar sanningen i en objektiv, positivistisk mening innebär det om vi ser inom bildens ram bara en liten del av sanningen. Inom bildens ramar kan sanningen finnas, men utanför ramen vet vi egentligen inte alls vad som finns eller om det är sant eller inte. Alltså fotografens val av vad hen placerar framför objektivet bidrar till det slutliga fotografiets subjektivitet.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> John Ruskin, ”John Ruskin”, i *The interpretation of art*, red. Solomon Fishman (Los Angeles: University of California Press, 1963), 9–41, s.28.

<sup>13</sup> Allan Sekula, ”Reading an archive: photography between labour and capital”, i *The photography reader*, red. Liz Wells (London: Routledge, 2003), 443–52, s.449-450.

<sup>14</sup> Cartwright och Sturken, s.139.

<sup>15</sup> Hamilton, s.85-86.

Även Susan Sontag verkar uppfatta ett fotografi som sanningssägare. Hon menar att ta ett fotografi är att appropriera det som fotograferas, att fotografiet är en tunn skiva av rymd så väl som tid.<sup>16</sup> Vidare, menar Sontag, att ett fotografi tillhandahåller bevis.<sup>17</sup>

Det finns också de som ifrågasätter fotografiet som sanningssägare och jag vill lyfta Walter Benjamin som ett exempel på det. Benjamins grundläggande fråga är vad som räknas som original när det finns så många olika sätt att mekaniskt (eller i dag digitalt) reproducera originalet.<sup>18</sup> Han menar att det finns ingen unik bild inom fotografi och film.<sup>19</sup> Enligt Benjamin ändras originalets, t.ex. ett fotografi, betydelse när det reproduceras och var kopias värde och betydelse ligger inte i dess unikheter utan snarare dess status som ett nytt original som kopieras vidare.<sup>20</sup> Nyckeln till att förstå Benjamin, menar jag, ligger i det här stycket:

The authenticity of the thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced.<sup>21</sup>

Benjamin skriver alltså inte om ett fotografi visar sanningen eller inte, men genom att hävda att det finns inget original är han inne på samma spår. Jag noterar att han använder uttrycket äkthet för att beskriva en saks (ett fotografi t.ex.) kärna, och att dess vittnesbörd (testimony) är sammantaget det saken lämnar efter sig till historien. Benjamin ifrågasätter alltså på flera sätt fotografiet som sanningssägare, främst utifrån ett fotografis reproducerbarhet. Jag återkommer till Benjamin senare i texten, och ställer då hans tankar i kontext av den senaste digitala tekniken.

### 1.1. Studium och punctum

Låt mig återvända till Barthes och ta upp hans tankar om studium och punctum och applicera dem på ett fotografi. Som exempel har jag valt ett fotografi av William Eggleston, en amerikansk fotograf mest känd för sitt banbrytande arbete med färgfilm. Fotografiet föreställer två män som står upp och tittar ut till vänster i bilden.<sup>22</sup> De står framför en bil,

---

<sup>16</sup> Susan Sontag, *On photography* (New York: Rosetta Books, 2005), s.17.

<sup>17</sup> Ibid, s.3.

<sup>18</sup> Sturken och Cartwright, s.204

<sup>19</sup> Ibid, s.191.

<sup>20</sup> Ibid, s.193.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction", i *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, red. Francis Francina och Jonathan Harris (London: Phaidon Press, 1992), 297–307, s.299.

<sup>22</sup> Se bild 1 i appendix.

bland träd, med något sorts vattendrag bakom sig. En av männen är Egglestons mor- eller farbror, den andra mannen mor- eller farbrodern betjänt och de tittar på en begravning som sker utanför bilden ram. De står med samma kroppshållning och har händerna i byxfickorna. Det som gör Eggleston speciellt intressant att studera utifrån denna sanningsaspekt av fotografi är att han är känd för att ta bra ett fotografi av en scen. Han vandrade ofta runt i sin hembygd, uppfattade något intressant och knäppte en exponering och vandrade sedan vidare. Vi vet alltså att ett av hans fotografier är en unik utsikt på vekligheten som den tedde sig där och då.

Med *studium* menade Barthes något allmänt som gör oss intresserade i ett fotografi.

It is by *studium* that I am interested in so many photographs, whether I receive them as political testimony or enjoy them as good historical scenes : for it is culturally (this connotation is present in *studium*) that I participate in the figures, the faces, the gestures, the settings, the actions.<sup>23</sup>

*Studium* handlar om ett fotografis förmåga att skapa en uppskattning för bilden även på avstånd.<sup>24</sup> Det kan vara fotografiets färg och form eller något vi ser i det som intresserar oss när vi tittar på det flyktigt.

Ett fotografis *punctum* är till skillnad från *studium* något specifikt i fotografiet som träffar oss som betraktare, skapar en tydlig känsla, får oss att reagera inför fotografiet på något sätt. *Punctum* petar hål på (*punctuate*) *studium*. Barthes förklarar *punctum* som: "... that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)".<sup>25</sup> Han menar vidare att *punctum* ofta är en detalj, alltså en del av ett objekt.<sup>26</sup>

Som så ofta när det gäller ett fotografi av Eggleston dras min uppmärksamhet till kompositionen, vilket jag då tänker är bildens *studium* för mig. Hans bilder har ofta en enkel, ganska stram komposition som passar mig och hur jag ser världen. Dessutom tilltalar Egglestons tillvägagångssätt att vandra runt i världen och knäppa det som uppstår framför honom, i de allra flesta fall de mest vardagliga och banala saker. Jag vill alltså tro att även om

---

<sup>23</sup> Barthes, s.26.

<sup>24</sup> Sturken och Cartwright, s.28.

<sup>25</sup> Barthes, s.26.

<sup>26</sup> Ibid, s.43.

jag inte visste att ett fotografi var taget av Eggleston att jag skulle dras till det p.g.a. den grafiska aspekten.

Ett fotografis punctum är mer subjektivt och kan vara olika för olika personer, i högre grad än studium, menar jag. Men för mig fastnar mina tankar på de två personerna. Vad gäller kroppshållning skulle de nästan vara kopior av varandra, de står likadant. Men den svarte mannen står bakom den vite, i en sorts hierarki, som jag tänker inte bara tar sig fysiskt uttryck på platsen utan också i livet.

Vad har det då med fotografiet som sanningssägare att göra? Sturken och Cartwright pekar på en paradox med fotografier, att de kan var känslolösa genom sin genomträngande punctum, men samtidigt ett dokumentärt bevis med fakta genom sitt studium.<sup>27</sup> Men då hänfaller Sturken och Cartwright, ter det sig för mig, till lägret med Barthes, Flusser m.fl. För jag håller med om att punctum är känslor, något som träffar mig i hjärtat liksom, och därmed är punctum inget som är universellt sant för alla betraktare. Studium är däremot mer generellt och skulle kunna delas av flera betraktare, och därmed också kunna göra anspråk på sanningen.

## 1.2. Digital fotografi

Jag vill avsluta med en tanke om digital fotografi och en paradox i nutidens digitala fotografi. Å ena sidan tar vi allt fler fotografier med våra telefoner och dessa bilder måste vara sanna för de har fångat verkligheten där och då. Å andra sidan, är det lättare än någonsin att redigera fotografier på ett sätt som är näst intill omöjligt att upptäcka, samt skapa fotografier digitalt helt från grunden, alltså en verklighet som aldrig funnits. Det är som att vi vet att fotografier kan ändras och redigeras för att visa upp något som de inte fångade när de exponerades, men att vi har en allmän tro på fotografi som ett representativt medium med inbyggd objektivitet.<sup>28</sup>

Mirzoeff pekar på att postmodernistiska fotografer som t.ex. Richard Prince ifrågasätter fotografiets äkthet genom appropriation.<sup>29</sup> I det kanske mest kända fallet fotograferade Prince

---

<sup>27</sup> Sturken och Cartwright, s.28.

<sup>28</sup> Hamilton, s.81.

<sup>29</sup> Nicholas Mirzoeff, "Introduction to part four", i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (London: Routledge, 1998), 281–90, 1998, s.8.

av en fotobok av Patrick Cariou, ändrade sina bilder lite grann och ställde ut förstoringarna i ett galleri i New York. Cariou stämde Prince och de gjorde upp i godo.

Det skulle gå att hävda att analog fotografi är mer av en sanningssägare än digital fotografi. I analog fotografi fångas ljuset av ett objektiv, släpps igenom av bländare och slutare för att exponera en film genom en kemisk reaktion. Sen framkallas och förstoras negativet genom ytterligare kemiska processer. Men för de allra flesta är nog mysteriet lika stort, hur bilden fångas och på något sätt fastnar, oavsett om den fastnar på ett minneskort eller en plastfilm.

Fiske pekar på att Barthes skrev utifrån analog fotografi och menar att för Barthes handlade det om att kamerans optik som fångar ljus och gör en exponering på analog film och att det hade tagit över från den textbaserade diskurs som föregick fotografien.<sup>30</sup> Sanningen övergick alltså från att ha beskrivits i ord till att i en mening beskrivas i ljus som fångas och översätts till bild.

Tron på att det analoga negativet står som garant för sanningen härrörs från att negativet fanns där och då exponeringen gjordes, menar Sturken och Cartwright.<sup>31</sup> Men också att när vi gör kopior av negativet, det som kallas förstoringar, så sönderfaller originalet i någon utsträckning. Det går att argumentera att en digital bild kan också sönderfalla, jag tänker på t.ex. att spara en digital råfil till jpg-format där kompressionen gör att originalets kvalitet försämras.

Vad gäller digitala aspekter av visuell kultur tänker jag i huvudsak ta mig an det senare, men det är klart att digital teknik avseende kameror och kommunikationsteknik har på ett omvälvande sätt påverkat hur vi ser på fotografier som sanningssägare. Som Mirzoeff hävdar tog datoriserad bildbehandling död på fotografiet på 1980-talet.<sup>32</sup> Inte minst gäller det möjligheterna att redigera digitala bilder. Vi behöver inte leta längre än World Press Photo som har skapat kontroverser om fotografiers äkthet ett flertal gånger, inte minst 2013 då det handlade om ett foto av Dagens Nyheters Paul Hansen.<sup>33</sup> Men jag ser en dualitet gällande digitala fotografier. Dels är de enklare än någonsin tidigare att redigera, förfalska, och det vet

---

<sup>30</sup> John Fiske, "Videotech", i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (London: Routledge, 1998), 153–62, s.157.

<sup>31</sup> Sturken och Cartwright, s.206.

<sup>32</sup> Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture*, Första upplagan (New York: Routledge, 1999), s.88.

<sup>33</sup> <https://www.extremetech.com/extreme/155617-how-the-2013-world-press-photo-of-the-year-was-faked-with-photoshop>, hämtad 2022-04-15.

vi som konsumerar dem, bland annat på sociala medier. Men vi fortsätter att sätta stort förtroende i att bilderna vi utsätts för är sanna. Vad det beror på vet jag inte, men kanske har vår förmåga att konceptuellt och mentalt behandla fotografier, digitala eller analoga, inte hängt med den tekniska utvecklingen.

## 2. Postkolonialism och visuell kultur

Kolonialismen är en period som började med Columbus landstigning den nya världen 1492 och som såg sin kulmen 1914 när hela 85 procent av världen var under någon form av kolonialmakt.<sup>34</sup> Postkolonialism torde då vara den period som kommer efter kolonialismen.

Kolonialtiden innebar en stor produktion av visuell kolonialism, som Mizroeff beskriver det.<sup>35</sup> Mycket av den produktionen – och appropriationen – hamnade i museer i västvärlden d.v.s. kolonialmakterna. Men det sträckte sig mycket längre än så, till och med till ett så alldagligt objekt som en tvål. Anne McClintock berättar om tvålreklam vars slogan är ”Soap is Civilization” och vars bilder visade ett svart barn bli vitt när företagets två användes.<sup>36</sup> Det exemplifierar också hur kolonialismen, industrialismen och kapitalismen växte fram under samma tidsperiod och drog nytta av varandra.

Framväxten av postkoloniala teoribildningar spåras av Sturken och Cartwright till Frantz Fanons bok *Black skin* från 1952.<sup>37</sup> De menar vidare att postkolonial teori är användbar för att förstå både arvet efter kolonialismens och neokolonialismen i dag (en kombination av globalisering och kulturimperialism som används för att få makt runt om i världen).<sup>38</sup>

Mizroeff pekar på att ett kärnvärde i kolonialismen var att europeisk modernism såg sig själv som den logiska slutprodukten av en lång, linjär evolution.<sup>39</sup> Med andra ord som det senaste i utvecklingen till skillnad från kolonierna som låg efter i utveckling eller hade kanske t.om. avstannat. Den synen tog förstås sig visuella uttryck, inom konsten och andra områden. En aspekt som Mizroeff lyfter är design av museer som ofta lades ut kronologiskt från det längst

---

<sup>34</sup> Mizroeff, Introduction to part four, s.281.

<sup>35</sup> Ibid, s.282.

<sup>36</sup> Anne McClintock, ”Soft-soaping empire: commodity racism and imperial advertising”, i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (London: Routledge, 1998), 304–16, s.304 och s.309.

<sup>37</sup> Sturken och Cartwright, s.113.

<sup>38</sup> Sturken och Cartwright, s.388.

<sup>39</sup> Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture*, Första upplagan (New York: Routledge, 1999), s.130.



bak i tiden, det primitiva, fram till det moderna och utvecklade som kolonialmakterna stod för.<sup>40</sup> Denna syn bidrog till att dra en gräns mellan ”deras kultur” och ”vår civilisation”, en syn som vi har med oss än i dag.

Fernandez påpekar att de som forskar om postkolonialism ofta misstar europeisk och nordamerikansk för universell, alltså att västvärlden skulle vara ett normaltillstånd, vilket riskerar att en syn på estetik utvecklas som marginaliserar och exkluderar andra kulturers distinkta karaktärsticker.<sup>41</sup>

Även om han inte skriver specifikt om postkolonialism gör Keith Moxey ett liknande påpekande:

Only by recognizing the extent to which dominant and hegemonic values represents megalomanaical and unrealizable dreams of ethnic, religious, or gendered unity, can we appreciate the extent to which such value are constructed fabrications that may be challenged and changed both by those whom they have historically excluded and by those whom they have traditionally favored.<sup>42</sup>

Vi kan knyta an detta till några hypoteser Néstor García Canclini målar upp.<sup>43</sup> På ett liknande sätt till det Moxey skriver om, hur vi måste utmana dominerade värderingar för att komma vidare, skriver García Canclini om hur vi måste utmana förra seklets dilemman som destabiliserar sociokulturella strukturer.<sup>44</sup> Det är inte helt tydligt att García Canclini skriver om postkolonialism, men en ledtråd får vi när han skriver att ett av konstens bidrag till världen är att lyfta vår blick för det multikulturella och globala.

Mitt exempel är Makode Lindes *Painful cake* (2012).<sup>45</sup> Linde var en av de konstnärer som hade bjudits in till Konstnärernas riksorganisations 75års-firande som ägde rum på Moderna

---

<sup>40</sup> Ibid, s.130.

<sup>41</sup> Maria Fernández, ”Postcolonial media theory”, i *The feminism and visual culture reader*, red. Amelia Jones (London: Routledge, 2003), 521–28, s.524.

<sup>42</sup> Keith Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history* (Cornell University Press, 1994), s.67.

<sup>43</sup> Néstor García Canclini, ”Remaking passports: visual thought in the debate on multiculturalism”, i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (London: Routledge, 1998), 372–81, s.373.

<sup>44</sup> Ibid, s.373.

<sup>45</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=rCK6zvWEN\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=rCK6zvWEN_Q), hämtad 2022-04-29.

museet i Stockholm 2012. Jag har använt det som exempel i andra kurser men tycker det passar in här också.

Konstverket är en tårta i form av en svart, naken kvinnokropp som sträcker ut sig på rygg på ett bord. Enligt Linde så ska *Venus från Willendorf* vara inspirationen bakom tårtans form.<sup>46</sup> Det är en kvinnas överkropp vi ser, krönt av ett svart ansikte som faktiskt är Linde själv, som gömde sig under bordet. Hans ansikte var målat i svart färg, s.k. blackface. Besökare bjöds in att ta en bit tårta, skära ut en del av kvinnokroppen med en tårtspade, och då skrek Linde ut som i svår smärta, som om någon hade skurit i en riktig kropp med en kniv. Teatraliskt så rann röd sylt ut ur kvinnans tårtkropp när någon tog sig en ny bit. Lindes inspiration kom tydligen från västs kolonisation av den afrikanska kontinenten, där vita män gick in i byar och hög ben och armar av afrikaner.<sup>47</sup>

”Art as event” är en etikett som passar *Painful cake* väl.<sup>48</sup> Performance tycker jag också skulle passa, till viss del även installation. Det är hur som helst ett konstverk med många dimensioner, både konceptuellt och fysisk och där besökarna blir till deltagare och en helt avgörande del av konstverket.

Jag tror inte det råder någon tvekan om att de starka reaktioner *Painful cake* fick har till stor del att göra med att det var en svart kvinnokropp som låg på bordet i form av en tårta. Hade det varit en vit kvinnokropp med Linde som ett vitt ansikte hade reaktionerna kanske helt uteblivit. Det råder heller ingen tvekan om att Lindes performance fick stor uppmärksamhet för att den dåvarande kulturminister Lena Adelsohn Liljeroth var den som skar den första tårtbiten och matade en bit till Linde, vilket ger associationer till bl.a. kannibalism. Rubriker skapades runt om i världen och upprörda röster hördes från många individer och organisationer.

Jag hävdar att det postkoloniala i *Painful cake* är uppenbart och det sträcker sig långt bortom det faktum att Lindes far kommer från Guinea i Afrika (modern är svensk). Lindes genetiska arv gör det möjligt för honom att avväpna kritiker som fokuserar på frågor som rasism och kolonialism. Han har en trovärdighet helt enkelt utifrån att han personifierar sådana frågor.

---

<sup>46</sup> <https://www.dn.se/kultur-noje/storverket-makode-linde-om-painful-cake/>, hämtad 2022-04-30.

<sup>47</sup> <https://sverigesradio.se/avsnitt/1652677>, hämtad 2022-04-30.

<sup>48</sup> Ossian Ward, *Ways of looking: how to experience contemporary art* (London: Laurence King Publishing, 2015), s.72.

Kanske det finns gemensamma drag mellan de två män i en gyllene bur som Coco Fusco berättar om och *Painful cake*.<sup>49</sup> Fusco och hans partner levde tre dagar i en gyllene bur, utklädda till en blandning mellan nord- och sydamerikansk urbefolkning medan de läste texter på ett påhittat språk, lyfte vikter, sydde dockor m.m. De ville skapa en satirisk kommentar om västerländska koncept och uppfattningar, att visualisera en motsättning som kunde skapa en debatt om bl.a. kolonisationer och de koloniserade. Fusco beskriver att buren blev en tom yta på vilken publiken kunde projicera sina tankar om vem och vad de är. Det tror jag också att *Painful cake* gjorde, kanske inte visade upp en tom skärm för besökarna, men projicerade tillbaka på besökaren dess tankar om koncept som rasism, kolonialism osv.

Pauline de Souza menar att digital kultur har spelat en avgörande roll i utvecklingen av föreställningar av etnisk identitet i samtidskonsten.<sup>50</sup> Lindes *Painful cake*, menar jag, är ett bra exempel på det. Han skapar en stereotyp av en svart kvinna och tvingar oss att tydliggöra och möta våra egna tankar, känslor och inställningar gällande frågor som kolonialism, rasism, människovärde o.s.v. Mark Crinson gör en liknande koppling till de Souza. Han beskriver hur korsningen av postkolonial teori och samtidskonst har ringat in sådant som blivit förvrängt eller exkluderat av kolonialism och imperialism.<sup>51</sup>

## 2.1. Hybriditet

Som avslutning vill jag lyfta något annat Crinson skriver om. Han menar att ingen av de som räknas som de huvudsakliga teoretikerna har ägnat sig åt visuell konst.<sup>52</sup> Han pekar ändå på Homi Bhaba som en viktig person inom användningen av postkolonial teori för att studera kultur och konst.

Ett av Bhabas huvudsakliga bidrag är begreppet hybriditet, alltså enkelt uttryckt en blandning. Bhabas teori om hybriditet är att postkolonialismen är en blandning av människor, språk, kulturer. Vidare är inte hybriditet ett statiskt tillstånd utan något som hela tiden utvecklas och förändras. De koloniserade tar på sig lite av de som koloniserar dem, och vice versa:

---

<sup>49</sup> Coco Fusco, "The other history of intercultural performance", i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (London: Routledge, 1998), 364–71.

<sup>50</sup> Pauline de Souza, "Implications of blackness in contemporary art", i *A companion to contemporary art since 1945*, red. Amelia Jones (Blackwell Publishing, 2006), 366–77, s.373.

<sup>51</sup> Crinson, s.450.

<sup>52</sup> Ibid, s.453.

”... hybridity could now be used for the positive breaking down of monolithic thinking, of recourses to origins, and of essentialist and utopian notions of identity.”<sup>53</sup>

Här tycker jag det passar bra att knyta an till något Paul Gilroy skriver, att givet utvecklingen inom postkoloniala studier så är svarta artister nu i ett läge där de inte bara kan fylla i luckorna som rasism har lämnat utan skapa något nytt, ta sig an mer ambitiösa projekt.<sup>54</sup> Med andra ord, hybriditet.

Vad jag vet inkluderar Bhaba inte konst i sitt resonemang om hybriditet, men det skulle kunna vara en värdefull övning att försöka se på konst som *Painful cake* med utgångspunkt i hans teori. Det skulle kunna visa på vilka influenser som Linde har tagit med sig in i arbetet med konstverket, vilka blandningar av olika kulturer o.s.v. Jag tror faktiskt att just *Painful cake* skulle vara extra intressant att studera utifrån de utgångspunkterna.

---

<sup>53</sup> Ibid, s.456.

<sup>54</sup> Paul Gilroy, ”Art of darkness: black art and the problem of belonging to England”, i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (London: Routledge, 1998), 331–37, s.334.

### 3. Äganderätt till digital konst - NFT

Till sist vill jag ta mig an visuell kultur och digitalisering genom en nutida företeelse som bygger på den allra senaste tekniken och det är NFT (Non-Fungible Tokens).<sup>55</sup> Det handlar alltså om att på ett digitalt sätt säkerställa äganderätten till t.ex. ett digitalt konstverk.

Låt mig börja med några ord om vad NFT är. Enkelt uttryckt är ett NFT ett digitalt dokument sparad i en s.k. blockchain. Ett NFT är krypterat och kan peka på äganderätten till vilken digital mängd som helst, t.ex. en digital bild.

Det heter non-fungible för det är inte överförbart direkt, det är inte i sig värt något och korresponderar inte till något annat av ett visst värde. En bitcoin, som också finns på en blockchain, är värt lika mycket som en annan bitcoin, så är det alltså inte med NFT. Därför kan en NFT handlas och auktioneras ut som en fysisk målning eller staty.

Men, ett NFT pekar på sin höjd ut vad som avses i dess digitala information, vad någon har köpt, om det innefattar en transaktion. Det kan vara en pekare till var en bild finns på nätet, en s.k. URL. Alltså kan det finnas andra digitala versioner av samma sak som ett NFT pekar på som då inte är inkluderade i NFT:et. De kan däremot falla under lagar om copyright.

En välkänd NFT-transaktion var när Twittergrundaren Jack Dorseys första tweet från 2006 köptes för \$2,6 miljoner.<sup>56</sup> Nyligen öppnade den första utställningen med NFT-konst på Fotografiska i Stockholm.<sup>57</sup> En digital bild av en soptunna såldes för \$252000.<sup>58</sup> Oräknliga marknadsplatser för NFT har dykt upp. Exempelen på NFT är många, både när det har sålts för stora summor, också när människor har förlorat mycket pengar. Det är ett vilda västern-område än så länge, men ett som har stor potential i framtiden.

Digital teknik har funnits sedan mitten av förra seklet. Men det är förstas inte förrän personatorer kom på 1980-talet, smartphones introducerades på tidigt 2000-tal, samt internet blev något alla kunde använda på 1990-talet som konst och teknik riktigt fann varandra. Det

---

<sup>55</sup> Jag kan inte se att NFT nämns i litteraturen men jag tänker försöka knyta an den tekniken till några saker som nämns i litteraturen och på så sätt kanske se hur visuell kultur kommer förändras i framtiden givet framväxten av NFT och annan teknik.

<sup>56</sup> <https://twitter.com/jack/status/20>, hämtat 2022-04-17.

<sup>57</sup> <https://www.fotografiska.com/sto/utställningar/somewhere-ethereal/>, hämtad 2022-04-29.

<sup>58</sup> <https://www.creativebloq.com/news/nft-bin-sells-for-252k>, hämtad 2022-04-29.

går nu att såväl konsumera som producera konst i digital form med din smartphone från var som helst i världen. Det är dessutom en relativt liten investering att börja med digital konst, kanske t.o.m. mindre relativt sätt än penslar, färg och duk för några hundra år sedan.

En aspekt av digital konst över huvud taget, inte bara den associerad med NFT, är hur betraktare tar in den, konsumerar den. En klassisk målning är inramad och hänger typiskt sett på väggen, i ett galleri, museum eller på väggen hemma hos någon. Ett digitalt konstverk har ingen fysisk form och konstnären har ingen kontroll över hur någon tar in det, konsumerar det. En digital bild kan ses på en dator med en stor skärm, med en smartphone och en liten skärm och allt där emellan. María Fernández menar att digitala konstverk ska därför inte ses som statiska enheter utan som en pågående process som utvecklas i relationen till både betraktare och omgivning.<sup>59</sup>

En annan relevant aspekt är värdet på konst och hur det påverkas i NFT-form. Grundtanken att ett konstverks unikheter är grunden för konstmarknaden lever kvar, enligt Sturken och Cartwright.<sup>60</sup> Och även om digital teknik gör det lättare än någonsin att kopiera vissa typer av konst, även fysiska konstverk i digital form, så lever den principen kvar. Låt mig koppla tillbaka till Walter Benjamin som uttryckte tveksamheter om ett fotografi kan vara sanningssägare i en tid då kopior kan göras i stor mängd med hjälp av maskiner. Vad gäller digital konst så dras det till sin extrem. En målning kan leva hela sitt liv digitalt, från skapande till beskådande, köp och sälj samt samlande. Det är inte utan att jag undrar vad Benjamin skulle ha tänkt om det. Benjamin menade att ett konstverks betydelse ändras så fort det har reproducerats, för dess värde kommer då inte från sin unikheter utan från sin status som det original utifrån vilket kopior har gjorts.<sup>61</sup> Det påverkar alltså då också dess monetära värde. Men hur ser det ut om vi pratar om digital konst, som kan exakt kopieras, ner till minsta beståndsdel, alltså en bit, utan att originalet på något sätt förändras? Frågan som Sturken och Cartwright ställer sig är, i likhet med Benjamin, vad räknas som original i tid då det är lätt att tekniskt reproducera något?<sup>62</sup> Den frågan ställs på sin spets vad gäller digital fotografi, där, som Sturken och Cartwright påpekar, det inte finns något original i form av ett

---

<sup>59</sup> Fernández, s.558.

<sup>60</sup> Sturken och Cartwright, s.192.

<sup>61</sup> Ibid, s.193.

<sup>62</sup> Ibid, s.204.

negativ, inga fysiska papperskopior o.s.v.<sup>63</sup> Den analoga bilden har ett original, en referens till något fysisk, från vilket bilden delvis får sin närvaro.<sup>64</sup> För att hänvisa tillbaka till en tidigare diskussion, ett fysiskt negativ visar på att ett fotografi togs där och då, samma kan inte sägas om en digital exponering, trots att den digitala exponeringen kan förses, av kameran, med en rad metadata, så som datum, storlek, t.om. gps-koordinater.

Kan NFT vara ett sätt att föra samma de två världarna av ”high art” och visuell kultur som María Fernández skriver om, som hon menar genomsyrar webben?<sup>65</sup> Hon menar att nätkonst som fenomen neutraliserar frågan om värde eftersom inget konstverk har högre värde än ett annat. Konst på nätet, menar Fernández, är en form av utopisk retorik, som har kraft att omstrukturera konstvärlden.<sup>66</sup> Sturken och Cartwright är inner på samma spår. De menar att internet är en global länkad struktur genom vilken konstreproduktioner cirkulerar, liksom på museer, konstutställningar osv.<sup>67</sup> Också en demokratiserande tanke, där alla har lika tillgång till såväl produktions- som konsumtionsverktygen. Men det som saknas i det resonemanget är varje konstverks unikhet.

NFT pekar åt ett helt annat håll, att det går att sätta ett värde på ett digitalt konstverk som bara existerar digitalt och inte har någon fysisk motsvarighet eller original. Utan NFT kan jag dock förstå hennes tanke, digital teknik och kanske webben speciellt är demokratiserande, har gett tillgång till verktyg och forum till människor jorden runt som inget har gjort tidigare. Låt mig koppla det tillbaka till Walter Benjamin som menade att hur perfekt en reproduktion av ett konstverk än är så saknas något, dess unika existens i rum och tid.<sup>68</sup> Det kanske NFT är lösningen på.

### 3.1. Heterotopier

En teori jag vill lyfta i detta sammanhang är Michel Foucaults heterotopier. Det är inte helt lätt att förstå Foucault men jag vill göra ett försök. Tidigt i Foucaults text skriver han:

---

<sup>63</sup> Ibid, s.205.

<sup>64</sup> Ibid, s.206.

<sup>65</sup> Fernández, s.536.

<sup>66</sup> Ibid, s.526

<sup>67</sup> Sturken och Cartwright, s.385.

<sup>68</sup> Benjamin, s.298.

We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed.<sup>69</sup>

Dessa få rader passar nästan perfekt in på vår tid, speciellt med tanke på den digitala tekniken och internet. Men även om Foucaults tankar om heteropier har applicerats på digitala företeelser så skriver han om fysiska platser. Världen vi lever i, enligt Foucault, är heterogen. Vi lever i en rad relationer som begränsare platser som inte går att reducera till varandra och som heller inte går att projicera eller lägga över varandra. Foucault skriver att hans intresse är sådana platser som har förhållanden, relationer till alla andra platser, men som motsäger alla andra platser. Dessa platser finns det två typer av: utopier och heteropier.

”Utopias are sites with no real place”, skriver Foucault.<sup>70</sup> Utopier finns egentligen inte, de har relationer med samhället, men de speglar samhället i en perfekt form, eller så vänder de samhället upp och ned. Min första tanke är att internet är en utopi, alltså att det är ingen verklig plats. Och plats kan vi nog inte kalla internet, men det är verkligt, även om vi inte kan uppleva eller uppfatta det på ett fysiskt sätt, bara vissa aspekter av hur det yttrar sig i vår fysiska värld, t.ex. en notis på min smartphone när jag fått ny e-post som skickats över internet. Heteropier, i kontrast, finns utanför alla platser, även om det kan gå att lokalisera dem i verkligheten.

Där det blir intressant, gällande internet och NFT:er är när Foucault skriver att mellan utopier och heteropier finns en sorts blandad, gemensam upplevelse, en spegel. Spegeln är en utopi, för det är inte en plats som finns.

In the mirror, I see myself where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror.<sup>71</sup>

Skulle det gå att se NFT:er som dessa speglar, där ett konstverk kan finnas och bekräftas, men där det egentligen inte finns (NFT innehåller ägarens information, men behöver inte innehålla

---

<sup>69</sup> Michel Foucault, ”Of other spaces”, i *The visual culture reader*, red. Mirzoeff, Nicholas, Andra upplagan (London: Routledge, 2002), 229–36, s.229.

<sup>70</sup> Ibid, s.231.

<sup>71</sup> Ibid, s.231-232.



det som ägs)? Det är en intressant tanke som jag uppenbarligen inte är färdigtänkt om, men som jag kanske kan få möjlighet att fundera vidare på i framtiden någon gång.

## 4. Källförteckning

Barthes, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. London: Vintage books, 2000.

Benjamin, Walter. "The work of art in the age of mechanical reproduction". I *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, redigerad av Francis Frascina och Jonathan Harris, 297–307. London: Phaidon Press, 1992.

Crinson, Mark. "'Fragments of Collapsing Space': Postcolonial Theory and Contemporary Art". I *A companion to contemporary art since 1945*, redigerad av Amelia Jones, 450–69. Blackwell Publishing, 2006.

Fernández, Maria. "Postcolonial media theory". I *The feminism and visual culture reader*, redigerad av Amelia Jones, 521–28. London: Routledge, 2003.

Fiske, John. "Videotech". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 153–62. London: Routledge, 1998.

Flusser, Wilém. *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion books, 2006.

Foucault, Michel. "Of other spaces". I *The visual culture reader*, redigerad av Mirzoeff, Nicholas, Andra upplagan., 229–36. London: Routledge, 2002.

Fusco, Coco. "The other history of intercultural performance". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 364–71. London: Routledge, 1998.

García Canclini, Néstor. "Remaking passports: visual thought in the debate on multiculturalism". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 372–81. London: Routledge, 1998.

Gilroy, Paul. "Art of darkness: black art and the problem of belonging to England". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 331–37. London: Routledge, 1998.

Hall, Stuart. "The spectacle of the 'other'". I *Representation*, redigerad av Stuart Hall, 223–90. London: Sage Publications, 2003.

Hamilton, Peter. "Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography". I *Representation*, redigerad av Stuart Hall, 75–150. London: Sage Publications, 2003.

McClintock, Anne. "Soft-soaping empire: commodity racism and imperial advertising". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 304–16. London: Routledge, 1998.

Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Första upplagan. New York: Routledge, 1999.

———. "Introduction to part four". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 281–90. London: Routledge, 1998.

———. "What is visual culture?" I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 3–13. London: Routledge, 1998.

Moxey, Keith. *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*. Cornell University Press, 1994.

Ruskin, John. "John Ruskin". I *The interpretation of art*, redigerad av Solomon Fishman, 9–41. Los Angeles: University of California Press, 1963.

Sekula, Allan. "Reading an archive: photography between labour and capital". I *The photography reader*, redigerad av Liz Wells, 443–52. London: Routledge, 2003.

Sontag, Susan. *On photography*. New York: Rosetta Books, 2005.

Souza, Pauline de. "Implications of blackness in contemporary art". I *A companion to contemporary art since 1945*, redigerad av Amelia Jones, 366–77. Blackwell Publishing, 2006.

Sturken, Marita, och Lisa Cartwright. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Tredje upplagan. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Ward, Ossian. *Ways of looking: how to experience contemporary art*. London: Laurence King Publishing, 2015.

## 5. Bilagor



Bild 1: William Eggleston, *Sumner, Mississippi, Cassidy Bayou in Background*, cirka 1969.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> <https://www.moma.org/collection/works/51340>. Hämtad 2022-04-11.