



När vi inte längre finns

Människans avtryck i naturen

Martin Kull



NÄR VI INTE LÄNGRE FINNS

Människans avtryck i naturen

MARTIN KULL

EXAMENSARBETE
BILDKONSTNÄR (YH), FOTOGRAFI
YRKESHÖGSKOLAN NOVIA

JAKOBSTAD 2021

EXAMENSARBETE

Författare: Martin Kull

Utbildning och ort: Bildkonstnär (YH), Jakobstad

Profilerings: Fotografi

Handledare: Lars Rebers, Emma Westerlund och Ulf Lundin

Titel: När vi inte längre finns

Datum: 1 mars 2021

Sidantal: 80

Nyckelord: Fotografi, fotokonst, konstfotografi, bevarandefotografi, analog, film, antropocen, natur, ruinromantik, piktorialism, slumpen, spår, New Topographic, semiotik.

ABSTRAKT

I det fotografiska projektet "När vi inte längre finns" har jag bjudit in naturen i skapandeprocessen. En personlig reflektion beskriver bakgrunden till mitt bildintresse, mina inspirationskällor och specifikt mitt engagemang för examensarbetets huvudtema – människans avtryck i naturen.

Vidare redogörs hur projektet vuxit fram, vilka beslut som fattats under vägen och hur projektet breddats från att initialt varit en studie av fotografiets väsen till dess nuvarande form med syfte att väcka tankar om människans påverkan på natur och miljö.

I den visuella delen ingår fotografier som jag tillsammans med subjekten i naturen skapat genom att exponera och framkallade negativ återförts till platsen där de togs och där utsatts för platsens miljö under tre månader.

Den efterföljande analysen sätter arbetet i relation till konst- och fotohistorien framförallt med referens till tidigare fotografiska strömningar och samtida konstfotografi.

Särskild vikt läggs på tankar och filosofier om fotografiet som konststart, hur slumpen bidrar till uttrycket och fotografiets bevis på det som varit, i mitt arbete utvecklat till något som också kan komma att ske.

BACHELOR THESIS

Author: Martin Kull

Degree Programme: Bachelor of Arts and Culture, Jakobstad

Profile: Photography

Supervisors: Lars Rebers, Emma Westerlund and Ulf Lundin

Title: When we are gone

Date: March 1, 2021

Number of pages: 80

Keywords: Photography, art photography, photo art, conservation photography, analogue, film, Anthropocene, nature, ruin romanticism, traces, chance, Pictorialism, New Topographic, semiotics.

ABSTRACT

In the photographic project "When we are gone" I have invited nature in the creative process. A personal reflection describes the background to my interest in images, my inspirations and specifically my engagement for the main theme of the project – man's traces in nature.

The start of the project and the decisions taken on the way are described and furthermore how the project has deepened from initially a study of the art of photography to its present form with an intention to invoke thoughts of man's effect on the environment.

In the visual part photographs co-created by me and the subjects in nature are shown. The creative process includes returning of the exposed and developed negatives to the location where they were photographed and there they are exposed to the environmental forces for a period of three months.

The following analysis relates the work to art- and photography-history, with particular focus on earlier photographic movements and contemporary art photography.

Particular emphasis is given to thoughts and philosophies on the photograph as art, how chance contributes to the expression and finally the photograph as evidence of the subject "that-has-been", which in my work develops to something that will become.

INNEHÅLL

INLEDNING	1
PROCESSEN	3
VISUELLDEL	10
KONST- OCH FOTOHISTORIA	61
ÄR DETTA KONST?	67
SLUTORD	69
REFERENSER	71

INLEDNING

Vi utarmar planetens resurser, föröder miljön för oss och andra arter och vår livsstil har satt klimatet ur balans. Om människans tid på jorden är räknad, vad händer när vi inte längre finns? Hur snabbt kommer naturen erodera vår kultur och våra spår?

När jag vandrar i mitt närområde tänker jag ofta på hur lång tid det skulle ta för naturen att läka de sår vi gjort och de avtryck vi satt. Ett fotspår i snön försvinner vid nästa snöfall, en kalhuggen skog växer upp igen på ett halvt sekel och spåren i en sprängd vägbank kanske eroderat efter tio tusen år? Jag har fotograferat våra spår och avtryck och bjudit in naturen i det kreativa arbetet, genom att återföra negativerna till den plats där de togs. Där får naturen en möjlighet att sätta sitt fysiska avtryck på min bild – nedbrytningsprocessen har börjat.

En personlig reflektion

Hur hamnade jag här - på väg mot en kandidatexamen i konstfotografi? Med en lång karriär inom IT & media, en solid teknisk bakgrund och en teknologie doktorsexamen i fysik ter sig steget långt.

Jag minns matematikläraren, som i ett personligt samtal uppmanade mig att ta upp musik, att lära mig spela ett instrument och jag minns fysikläraren, som intalade oss vikten av att använda båda hjärnhalvorna, inte bara den logiska vänstra, vid problemlösning.

Nu långt efteråt inser jag att min högra hjärnhalva ändå varit aktiv genom en karriär fylld av logik och vad som kan uppfattas som fyrkantig teknik. Alltsedan min tid som forskare har papper och penna varit redskap för att skriva och räkna förstås, men i allt högre grad också för att rita. Jag är helt beroende av bilder för att förstå komplexa samband och när jag insett hur viktigt det varit för mig har jag använt

dem flitigt för att kommunicera med andra. Bilder blev kanske mitt viktigaste arbetsredskap och även om innehållet alltid stått i finrummet blev formen allt viktigare.

En ögonöppnare var då jag hörde ett tal av forskaren och författaren Kjell A Nordström som för snart tjugo år sedan levererade en timslång föreläsning endast understödd av några få men väldigt slående bilder och jag började på allvar tänka på hur man kommunicerar budskap och idéer.

Devisen vid min gamla skola KTH är "Vetenskap och konst". Det är nu hög tid att ägna mig åt konsten!

Mitt fotografi har länge varit baserat i det dokumentära men jag känner alltmer att jag vill berätta med en annan typ av bilder. Bilder som inte är glasklara vid en första anblick, bilder som berör inte bara med sitt innehåll utan också med sitt uttryck.

Efter att ha gjort uppdrag inom företagsporträtt, event- och rese-fotografi och en första fotobok, allt med dokumentär prägel är en slutsats att mina bilder må vara efterfrågade av en uppdragsgivare, men när inte länge än så. Att hitta utställningsmöjligheter för dokumentära bilder är svårt om man inte vikt sitt liv åt fotojournalistik.

Jag inspireras av de första konstfotograferna, piktoralisterna som i slutet av 1800-talet tog bilder mättade med atmosfär, oskärpa och korn. Stilen lever kvar och jag älskar tvetydigheten, mystiken och skönheten i bilder av fotografer som Markus Jenemark, Pieter ten Hoopen och Johan Strindberg. Deras bilder skapar ofta fler frågor än ger svar.

Uppvuxen kring Ålands hav - i Mariehamn, Norrtälje och Vaxholm - har närheten till naturen och havet varit en självklarhet. När skärgårdarna var utforskade fortsatte mitt intresse till bergen och glaciärerna som med sin storlagenhet sätter perspektiv på tillvaron och ger mig lugn.

Att vår livsstil och strävan efter ständig utveckling nu hotar naturen och mänsklighetens existens är ohyggligt och ogripbart. För att begränsa klimatförändringarna orsakade av oss till +1,5 °C krävs att en genomsnittssvensk till år 2050 minskar sitt årliga konsumtionsbaserade utsläpp från 8 till 1 ton CO₂ (Naturvårdsverket, 2020). Vår tillväxt och expansion av urbana områden tränger undan livsmiljöerna för andra arter och utarmar den biologiska mångfalden. Symboliskt tydliggörs det av den studie som visar att 2020 var det år då massan av allt som vi producerar överstiger all levande biomassa på jorden (Elhacham, Ben-Uri, Grozovski, Bar-On & Milo, 2020).

När jag vandrar i mina närområden i Vaxholm och i grönområden runt Stockholms norra förorter ser jag spåren som vi sätter i naturen och kan inte undvika att tänka - Om vår livsstil inte är hållbar och vår förmåga att anpassa oss till naturens villkor inte är tillräcklig, vad händer när vi inte längre finns? Hur lång tid tar det för naturen att radera våra spår?



Marcus Jenemark (2019)



Pieter Ten Hoopen (2011)



Johan Strindberg (2015)

Mina fotografier visar människans spår i naturen. Kommer naturen obönhörligt att radera våra spår på jorden och kommer så också ske med mina fotografier?

Och var står jag i allt detta? Vad lämnar jag efter mig? Kommer mina barn och generationer efter dem få samma möjlighet att uppleva naturens storslagenhet, eller för den skull bara överleva?

”Kommer vi att bli ännu en notering i den långa förteckningen av utdöda livsformer?”

- Margret Atwood

PROCESSEN

Vem skapar egentligen den fotografiska bilden? Tanken dröjde kvar långt efter det att jag läst kursen *Fotografins filosofi* vid Karlstad universitet. Jag läste där standardverken för en fotografistuderande; Barthes, Sontag och Flusser. Författaren och filosofen Flusser hävdar att bilden i huvudsak bestäms av ”apparaten”, kameran. När subjektet väl är bestämt har fotografen liten om någon påverkan på slutresultatet (Flusser, 2000). Denna tanke retade många av studenterna, oavsett om de såg sig som fotografer eller konstnärer.

Med en grund i dokumentär fotografi är min egen syn att fotografiet är ett avtryck av subjektet, men att uttrycket bestäms av fotografens många val. Kameran sätter förstärkningar kring hur dessa val kan göras, men variationerna och kombinationerna blir närmast oändliga.

Subjektet däremot är ju tämligen passivt och låter sig exponeras och exploateras av fotografen. Kunde jag på något sätt göra skapandet mer jämlikt? Kunde mitt subjekt påverka bilden, mer än bara passivt bidra som en reflekterande yta av solens strålar mot kameran och senare från bilden till mitt öga?

Med min tekniska bakgrund och med en av mina fotolärares omdömen om min bildstil som ”prydlig” dröjande kvar i minnet har jag haft svårt att frångå strävan mot tekniskt fulländade bilder. Trots det värdesätter jag helt andra egenskaper i bilder tagna av andra fotografer och älskar oskarpa, korn, dimma, tvetydighet och mystik.

Jag såg en utställning med Jakob Felländer på Fotografiska i Stockholm 2016. Felländer hade rest runt och fotograferat stadslandskap i världens storstäder. Fotografierna var tagna med en modifierad analog kamera som möjliggjorde multiexponeringar i stort antal. Dessutom var kameran medvetet skadad, vilket skapade okontrollerbara ljusskador på filmen. De surrealistiska och dystopiska bilderna visades

i enorma printar. Jag insåg då att ett sätt att frigöra mig från fotografins dokumentära avtryck var att likt Felländer bjuda in slumpan i mitt fotograferande.

Så där stod jag med en tanke att låta subjektet vara medskapare och dessutom på ett sätt som jag inte helt kontrollerade, utan som från min horisont tedde sig slumpartat. Idén föddes då att fotografera naturen och staden med min analoga mellanformatskamera och att återföra det framkallade negativet till platsen där det togs. Där skulle negativet utsättas för platsens miljö under så lång tid att det synbart påverkades.

Tidiga bilder

För att undersöka om idén höll, vilken påverkan subjektet bidrog med och hur lång tid som krävdes gjorde jag några tidiga försök 2017 och 2018. Jag fotograferade motiv i naturen och i staden mestadels med svartvit film. Efter framkallning återfördes negativerna till platserna där de togs. Ett motiv var i min egen trädgård för att jag enkelt och regelbundet skulle kunna läsa av resultatet.

Slutsatsen var att subjektet ganska ovilligt deltog i processen. Negativet är trots allt en bit plast, förvisso med ett ljuskänsligt lager, men efter fixering är bilden tämligen stabil. Efter att ha utsatts för naturens krafter; sol, vind, damm, regn och snö under flera månader kunde man dock se bruna och ibland gröna färgfält över ytan. Om negativet utsatts för starkt solljus kunde det blekas och värme och kyla deformerade det. Damm och annan fysisk påverkan hade repat vissa negativ.

Bilden skannades sedan i en flatbäddsskanner, vändes som ett färgnegativ och bearbetades i Photoshop för att färgfälten skulle anta samma färg som för blotta ögat. Effekten var ibland subtil och i test med färgfilm drunknade den.

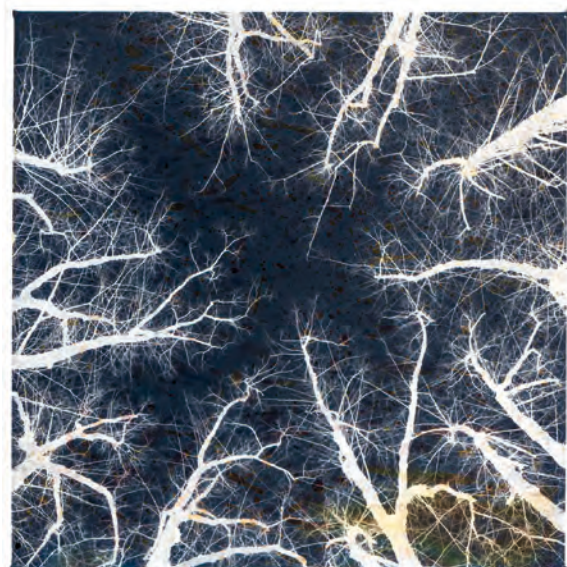


De orange-bruna fläckarna har i min bildbearbetning åter-skapats i nyans och intensitet så som de upplevs vid genomlysning av negativet. Den blå färgen är också skönjbar på negativet om än svagt. Jag noterar med intresse att subjektets "bearbetning" av bilden skapar den så trendiga cinematiska färgskalan orange-teal, som många Hollywoodfilmare använder. Man kan också fråga sig vad dessa färgskiftningar består i. Jag väljer att inte fördjupa mig tekniskt i detta, men antar att det är platsens miljö som påverkar negativets ljuskänsliga skikt och säkerligen rester av framkallningskemikalier. Jag var fullt tillfreds med att ha lyckats locka subjektet att delta i processen.

Motivval

När metoden såg ut att fungera kunde jag tänka på hur ett projekt skulle formuleras och vad slutprodukten skulle vara. Jag behövde definiera en frågeställning, ett tema för projektet, inte minst för att underlätta mitt eget val av motiv. Jag fortsatte på den inslagna banan, att fotografiet är ett avtryck av subjektet och för att leka med reciprocitet valde jag att fotografera människans avtryck och spår i naturen. Projektet hade då arbetsnamnet "Index".

Tidigt föll tankarna på att projektet lämpade sig att presenteras som en fotobok. Det taktilla i att läsa en bok borde fungera bra både med mitt motivval och min analoga process. Kanske skulle jag kunna låta bokens material (papper, bindning, omslag) på något sätt spegla innehållet? För att skapa en intressant läsning krävs ofta en variation av bildmaterialet och presentationen. Kunde jag få variation genom ett alternativt motivval: Naturens avtryck i människans miljö - staden? Jag letade efter lämpliga motiv, men fann snart att naturens spår effektivt hålls borta i det välstädade Stockholm. Dessutom blev närbilder på en angripen fasad eller på en maskros som växer i trottoarkanten ganska platta och intetsägande, speciellt i svartvitt. En annan idé att med motiv från människans spår i naturen skapa variation baserat på närbilder och mer utzoomade vyer lades också åt sidan av samma anledning.



Planering och start av examensarbetet

Vid planeringen av mitt examensarbete, under hösten 2020, förstod jag att projekt Index vore lämpligt då det både fanns en fotografisk, visuell del att utforska, men också många referenser till fotohistoria och fotofilosofi. Med den omständliga processen att hitta motiv, fotografera, framkalla, återföra och hämta tillbaka negativ och slutligen kopiera bilderna var tiden knapp och jag fotograferade intensivt under tre månader.

När jag fotograferar digitalt har jag ofta ett stort antal exponeringar att välja från. Beroende på typ av uppdrag kan det slutliga urvalet landa på några få procent av alla exponeringar. Detta bildöverflöd får jag förstås inte då jag fotograferar med film och det är kanske inte heller önskvärt. Processen blir betydligt mer långsam och det finns ofta gott om tid för eftertanke både före och under fotograferings-tillfället. Trots detta satte jag som mål att ta 600 exponeringar för att till den slutliga visuella delen ha 40 bilder.

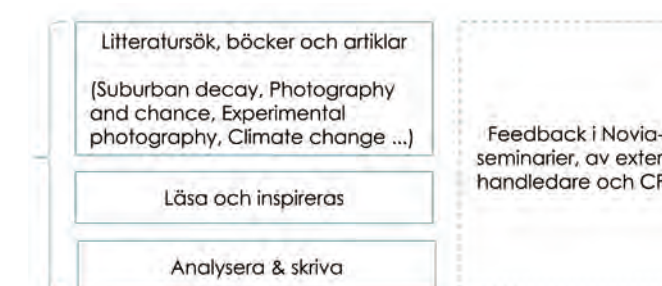


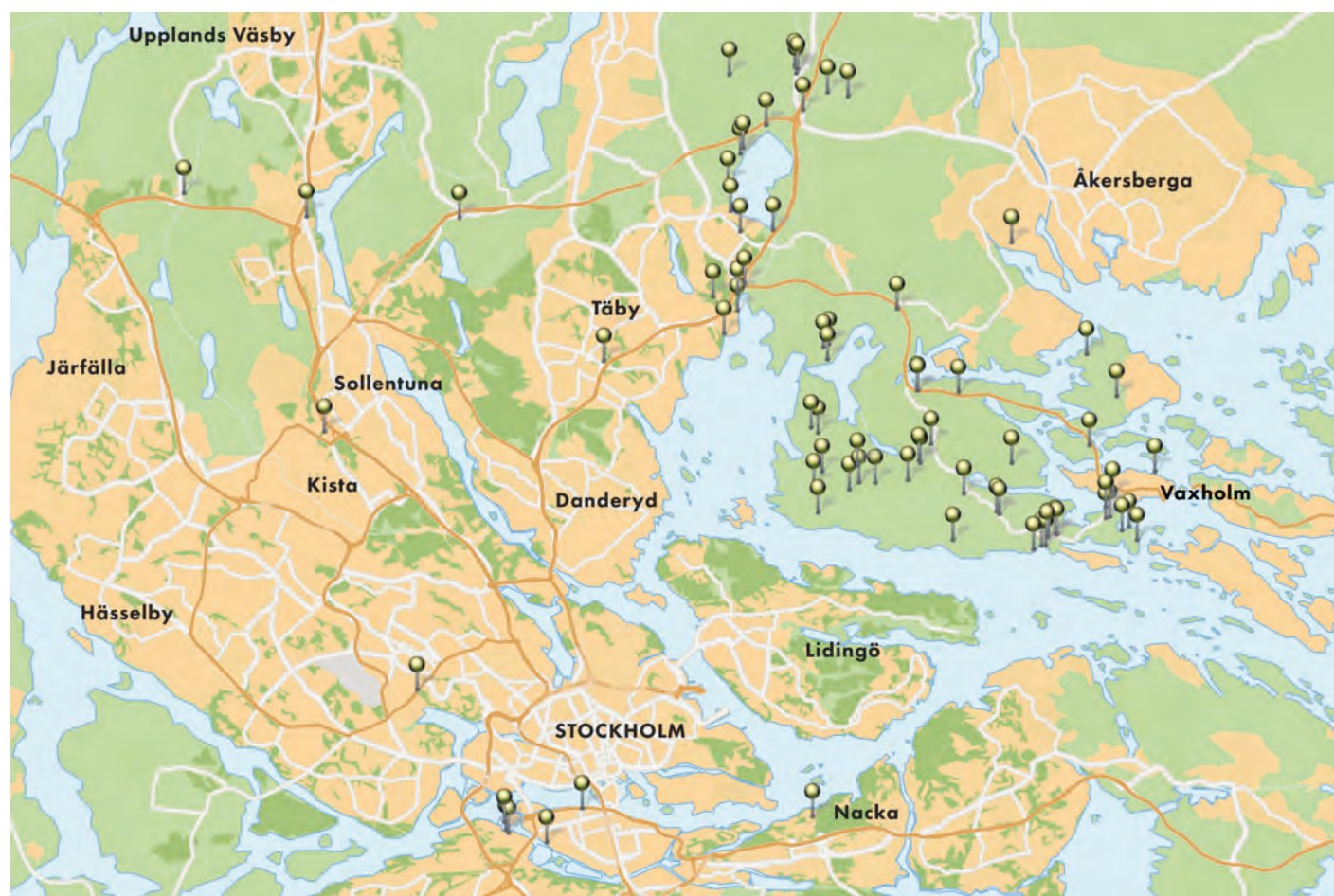
Då subjektet skulle stå för sin del av bildskapandet och dessutom för det slumpmässiga i bilderna ville jag tidigt fastslå andra parametrar. Jag bestämde att använda en äldre Hasselblad 500C/M och två objektiv med brännvidderna 50 mm respektive 80 mm samt den svartvita filmen Kodak 400Tmax. Stativ användes när så krävdes och bara naturligt ljus.

Skanningsprocessen med en flatbäddsskanner var mycket tidskrävande och inte alltid så repeterbar som jag önskade. Jag valde därför istället att genomlysna negativerna med ett ljusbord och makrofotografera dem med digitalkamera i fullformat.

Med målet att ta 600 exponeringar och att återföra en del av dessa till platsen de togs krävdes planering. Initialt fanns motiv givna i närområdet, men när jag uttömt dem började jag planera mina fotoutflykter genom att tänka igenom vilka motiv jag sökte och därefter kartsöka områden som kunde vara lämpliga. Google maps satellitvy visade sig vara till god hjälp.

Under tiden negativerna bearbetades i och av naturen ägnade jag mig åt att söka och läsa referenslitteratur samt åt att skriva merparten av texterna. Parallellt inhämtades feedback från i huvudsak tre källor; min huvudhandledare på Novia och gruppen som genomförde examensarbetsseminarier, min externa handledare, samt i en workshop vid Centrum för Fotografi i Stockholm.





Negativen placerades på platsen där de togs, ofta fastnålade vid ett träd eller annat organiskt material. De tidiga försöken visade att ett negativ som utsattes för starkt solljus blektes, vilket minskade kontrasten i den slutliga bilden. Jag undvek därför sådana placeringar.

Med bas i min hemort Vaxholm har jag fotograferat mestadels i närområdet och grannkommuner, men även i andra delar av Storstockholm. För att minnas de exakta platserna där negativen återförts fotograferade jag dem digitalt med GPS-koordinater angivna.



Fördjupning av projektet

Efter några veckors fotograferande och efter det att mina motiv som funnits närmast till hands var avklarade insåg jag att man kan vandra en hel dag i naturen utan att se särskilt många spår av människan. Likaledes är spåren av naturen i staden få. Mina bästa jaktmarker blev därför i förorterna där staden möter naturen, där bebyggelsen glesnar och skogen tättnar. Här finns bondgårdar som ännu inte slukats av stadens tillväxt och här finns små industrier som en gång grundats på billig mark, verksamheter som är i förändring och i förfall. Efter att ha begrundat de första femtio bilderna såg jag att de kan kategoriseras i teman:

- » Vägar & stigar
- » Förfallna boningar
- » Spår i mark & jord
- » Spår i hav & sjö
- » Spår i skogen
- » Skrot & skräp i naturen
- » Platser där vi satt
- » Lantbruk & industrier

Fördelen med denna typ av långsamt fotograferande och särskilt kombinerat med de många och långa vandringarna i stockholmsnaturen är att det finns mycket tid att tänka. Ur mina första bilder trädde en mer existentiell tanke fram. Vi lever över naturens tillgångar och klimatförändringarna visar att det är på lånad tid. Hur länge kommer dessa människans spår att finnas kvar? Projektets titel förändrades därför till "När vi inte längre finns".

Dags att skörda

141 bilder utlagda i naturen skulle kondenseras till ett rimligt antal att presenteras i den visuella delen av examensarbetet. Jag satte upp tre kriterier som definierar bildmaterialet

- » Bilden ska visa spår av människan, tydligt eller subtielt.
- » Naturen ska helst på något sätt ha påbörjat nedbrytningen/förfallet av subjektet
- » Motivet/bilden ska vara intresseväckande eller mystisk och tåla att granskas

Med dessa kriterier för ögonen valde jag bort nära hälften. Resterande bilder blev mitt råmaterial för layout och sekvensering i boken.

Vintern dröjde, men när snön och kylan väl kom vid julhelgen började jag oroa mig för negativen. Hade jag nålat fast dem tillräckligt? Skulle de tåla den omväxlande kylan och värmen, för att inte tala om isen som stundom täckte allt? Och skulle jag hitta dem under ett tjockt snötäcke?

Dags att skörda frukterna av mitt arbete. Efter tre månader återbesökte jag platserna där fotografierna tagits och där negativen var utlagda. Snön låg nu djup. Spänningen var stor! Hade något ändrats sedan mina tidiga försök? Fungerade samarbetet med subjektet än en gång?

För att producera denna bok samarbetade jag med en grafisk designer och hittade ett tryckeri i Litauen som kan trycka i andra än traditionella format. Grunddesignen är min egen och som extra bonus lärde jag mig Adobes InDesign - väldigt nyttig kunskap för kommande fotoböcker. På de följande sidorna presenteras den visuella delen av arbetet, vilket består av 46 bilder.









































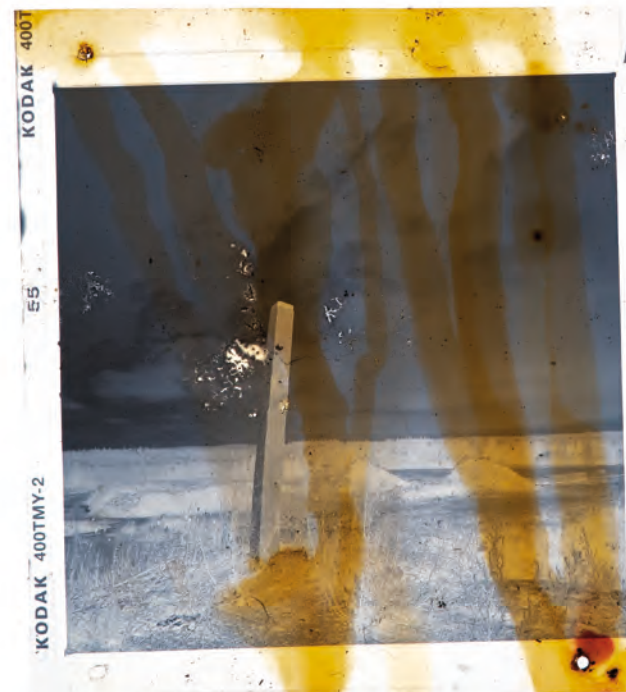
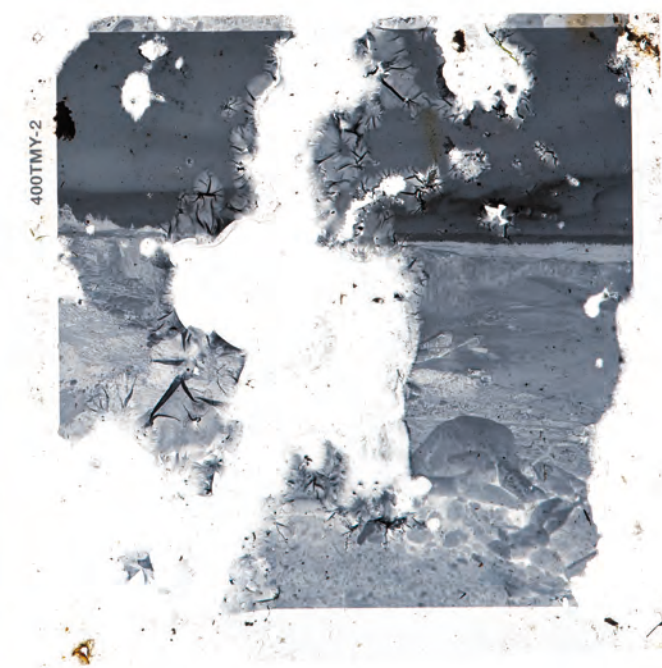
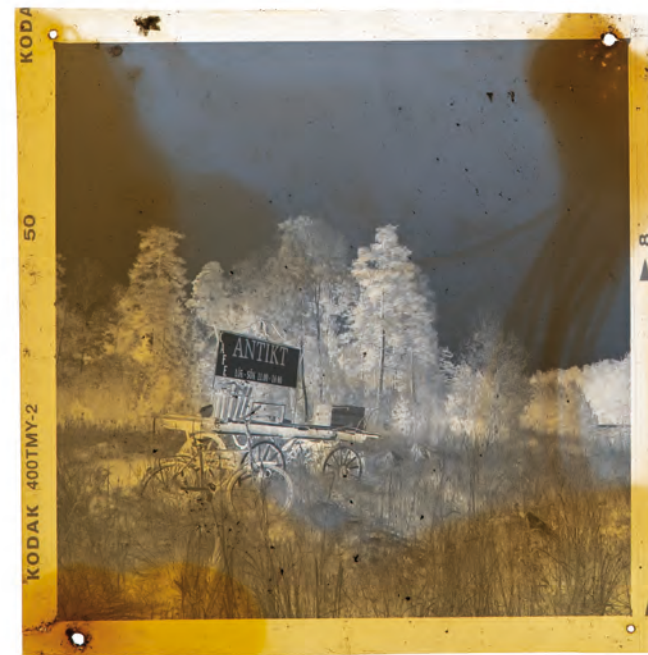












KONST- OCH FOTOHISTORIA

Ruinromantik och landskapsmåleri

Människan och naturen har levt sida vid sida sedan begynnelsen. Under årtusenden har vi kultiverat naturen att tjäna våra behov och syften. I konsten är naturen och landskapet viktiga och föränderliga motivområden. Under tidigt 1800-tal sågs två strömningar i romantikens landskapsmåleri; dels det pittoreska måleriet där naturen med stor detaljrikedom framställdes som harmonisk och charmfull och där människan var en del i det rofyllda landskapet; dels ett sublimt måleri som framhävde naturens storslagenhet och där människan gjordes liten inför naturens kraft (Honour & Fleming, 2009).

Som ett exempel på det förstnämnda måleriet kan nämnas den engelska konstnären John Constables verk *Stour Valley and Dedham Church*, som visar två män som arbetar med en gödselstack i ett vackert stillsamt landskap. Naturen återges med stor känsla och detaljrikedom. (Honour, & Fleming, 2009).



John Constable, *Stour Valley and Dedham Church* (1814-15), olja på duk, 56 x 78 cm, Museum of Fine arts, Boston (Wikimedia, PD)

För det mer dramatiska måleriet får den svenska konstnären Marcus Larsson stå exempel. Hans monumentala verk *Vattenfall i Småland*, visar ett landskap med rytande vattenfall och där stormen piskar och kröker de majestätiska furorna. En gård i fonden ser ut att när som helst kunna svepas bort. Ljuset är dramatiskt och som betraktare känner man oro, rädsla och sin litenhet mot dessa mäktiga krafter. (Johannesson, 2007).

Romantiken var en reaktion på upplysningens aristokrati, vetenskap och moderniteter och karakteriserades av individualism och känsla. Man ifrågasatte rationaliseringen av naturen och det tidiga 1800-talets landskapsmålare använde tekniker och penselföring som tillförde stämningar och känslor till bilden snarare än realism. Stor vikt lades vid ljuset.



Marcus Larsson, *Vattenfall i Småland* (1856), olja på duk, 190 x 233 cm, Nationalmuseum, Stockholm (Wikimedia, PD)

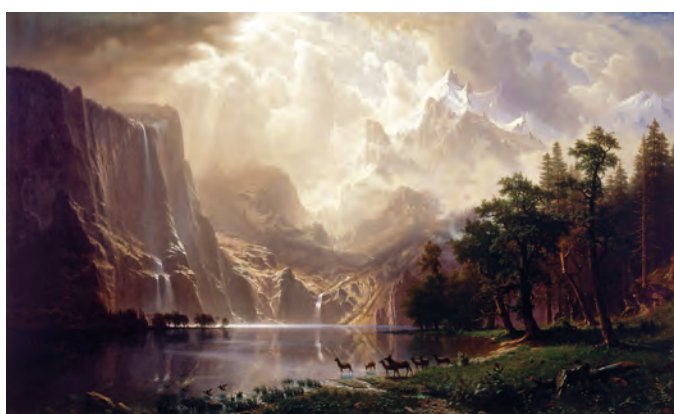


Caspar David Friedrich, *The Abbey in the Oakwood* (1808–1810), 110 × 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin (Wikimedia, PD)

Man romantiserade svunna tider, men föredrog medeltiden och gotiken framför klassiska ideal. I landskapsmålningar förekom ofta ruiner och forntida lämningar som tecken på död och förfall, som t ex i Caspar David Friedrichs målning *The Abbey in the Oakwood*. Vid skapandet av verkliga trädgårdar byggdes inte sällan nya ruiner som dekoration.

Ruinromantiken användes som tecken på att inget av människan skapat består för evigt. I kampen mellan kultur och natur bevakas och förfaller våra verk av naturens obändiga kraft.

Det amerikanska landskapet var unikt då det historiskt inte blivit avbildat i den utsträckning som det i Europa. Dessutom hade den amerikanska naturen en helt annan grandios skala och var i stor utsträckning orörd av människan. Albert Bierstadt var tidig med att undersöka och



Albert Bierstadt, *Among the Sierra Nevada Mountains in California* (1868), olja på duk 1.83 x 3.05 m, National museum of American Art, Smithsonian, Washington DC (Wikimedia, PD)

måla bergsvyer från Kalifornien och hans verk *Among the Sierra Nevada Mountains in California* bär många likheter, i uttryck och teknik, med verk från romantikens konstnärer i Europa. Amerikanerna definierade sig gärna utifrån sin unika natur och 1864 respektive 1866 skapades de två nationalparkerna Yosemite och Yellowstone för att säkerställa att naturen här förblev orörd. (Honour & Fleming, 2009).

Miljömedveten fotografi genom fothistorien

Vid mitten av 1800-talet hade den av Niépce, Daguerre och Talbot uppfunna fotografiska tekniken mognat och blev ett praktiskt redskap för konstnärer. Faktum är att Bierstadts målningar från Sierra Nevada inspirerades av Carlton E. Watkins fotografier med samma motiv. Bierstadt kunde på sina dukar med konstnärlig frihet överdriva landskapets skönhet (Marien, 2011).

Den amerikanska västkusten exploaterades och befolkades under 1800-talet, inte minst under guldruschen 1848–1849. Carlton E. Watkins utforskade Yosemite National Park under 1860-talet, engagerad av landägare och av *California State Geological Survey*. I sina fotografier vannade han sig om att lyfta det mäktiga orörda landskapet, "likt Edens lustgård" och i sina bildutsnitt undvika spår av människor (Marien, 2011).

Aedward Muybridge och Charles Leander Weed, och senare Ansel Adams, följde i Watkins fotspår för att dokumentera Yosemite storslagenhet och skönhet. Alla använde sina bilder kommersiellt men med hjälp av dem argumenterade de för att bevara eller utöka parken för framtiden. William Henry Jackson gjorde likaledes för Yellowstone National Park.

"If you take photographs make the photographs useful."

- Ansel Adams

Under 1900-talet användes fotografi i allt högre grad för att påverka opinion och beslutsfattare, men framförallt ur sociala aspekter; från Jacob Riis dokumentära fotografi i New Yorks slum 1890, till Lewis Hines fotografier av barn-

arbete. Under depressionen på 1930-talet dokumenterade *Farm Security Administration (FSA)* nöden på den amerikanska landsbygden med hjälp av bland andra Dorothea Lange och Walker Evans starka bilder. Fotojournalistiken växte sig stark, med ledstjärnor som Henri Cartier-Bresson och Robert Capa som grundade bildbyrån Magnum. Med en värld fylld av orättvisor, nöd och krig riktades kritik mot den miljömedvetna fotografen som Ansel Adams stod för (Ward Jr, 2008).

"The world is going to pieces and people like Adams and Weston are photographing rocks!"

- Henri Cartier-Bresson

Natur- och landskapsfotografi fortsatte att utvecklas som separata genres för att visa unika bilder av flora och fauna, eller för att skildra platser fjärran de utbredda turiststråken, allt i en häpnadsväckande detalj, kvalitet och skönhet.

Carlton Ward Jr pekar på några 1900-tals fotografier som fortsatte på banan som anslagits av pionjärerna inom miljömedveten fotografi och där målet varit inte bara att inspirera till att miljö och natur bevaras, utan också att kvantifierbara mål uppnådes. (Ward Jr, 2008). Som exempel kan nämnas fotografen Peter Dombrowski vars bilder bidrog till att stoppa det australiensiska dammprojekt (Franklin dam) som hotade djurs habitat, och Xi Zhinong en föregångare i den kinesiska miljörelsen. Zhinong var först att fotografera den trubbnosiga apan i sitt naturliga habitat i Yunnan. Bilderna fick stor spridning och gjorde slutligen att staten stoppade illegal skogsskövling i regionen.

Organisationen *National Geographic Society*, som grundades 1888, hade under hela 1900-talet en särställning i att värna miljö och kultur genom att i sin tidskrift beskriva planeten i ambitiösa fotojournalistiska reportage.

Vi lever nu i det som de senaste åren namngivits som *Antropocen* eller människans epok, en geologisk tidsålder som definieras av människans mätbara påverkan på planeten och som följer den tidigare epoken *Holocen*. Påverkan på geologi, ekosystem och klimat är exempel som hänförs till

Antropocen, vars startdatum ännu diskuteras. Tiden för de första atmosfäriska kärnvapensprängningarna är ett förslag (Lewis, 2015).

Sedan början av 2000-talet har de många traditionella natur- och landskapsfotograferna i allt större utsträckning specialiserat sig inom olika former av miljömedveten fotografi. Specialiseringen har skapat nya områden för att påverka politik och opinion att bevara biologisk mångfald, skydda habitat för vilda djur och växter, värna marina miljöer och våtmarker och inte minst för att stoppa den globala uppvärmningen.

Miljömedvetna fotografier samlas i nationella och internationella organisationer. Den största och kanske viktigaste är *The International League Of Conservation Photographers (ILCP)*, som grundades vid ett symposium i Alaska 2005. Organisationen, med syfte att bevara miljö och kultur genom etisk fotografi, leds av Christina Mittermeier och räknar idag 125 välkända fotografier över hela världen som sina medlemmar. I sitt öppningstal vid grundandet av ILCP sade ekologen George Schaller "Photographers have done more for conservation than scientists and writers" (Ward Jr, 2008). Kanske syftade han på den kraft som en fotografisk bild kan förmedla.

I en intervju 2007 sade Christina Mittermaier att 10 % av alla naturfotografier kan räknas som bevarandefotografier (Ward Jr, 2008). Till mina personliga inspirationskällor bland dem, hör de svenska fotograferna Mattias Klum (Rockström, 2015) och Hans Strand (Lenas, 2018), (Strand), så också den kanadensiska fotografen Ed Burtynsky vars bilder visar människans industriella landskap, fotograferade med storformatskamera. I ett multimedieprojekt 2018 skapade han tillsammans med Jennifer Baichwal och Nicholas de Pencier den dokumentära filmen *The Anthropocene: The Human Epoch* (Burtynsky, 2018).

Konstfotografi

Under sent 1800-tal hade den fotografiska tekniken utvecklats för att avbilda människor och landskap med skärpa, stor realism och dessutom i reproducerbara kopior. På samma sätt som att alla med mobilkameror kan vara fotografier på 2000-talet kunde gemene man runt förförre

sekelskiftet skaffa en enkel Kodak-kamera och ögonblicksbilden/snapshotet föddes. Några av dåtidens fotografer mötte detta dilemma genom att skapa unika fotografier med inspiration från den rådande konstinriktningen *impressionismen*. Piktoralister som Clarence H. White, Alfred Stieglitz, Robert Demachy, och Edward Steichen gjorde fotokonst genom att arbeta med oskärpa, mycket dimma och atmosfär och med ljus och skugga *chiaroscuro*, en teknik känd från renässansens måleri. Ofta bearbetade man också bilderna med pensel eller gravyr för att ytterligare lägga till effekter och därigenom kunna hävda verkets unicitet. (Marien, 2011), (Honour & Fleming, 2009). Piktoralisterna ville inte fånga verkligheten utan snarare en känsla (Breese, 1894).

”Wherein photography presents facts it is a science.
Wherein it presents ideas it is an art”

- James Lawrence Breese

På grund av fotografiets förmåga till massreproduktion har dess kvaliteter som konst ifrågasatts. Walter Benjamin beskrev 1936 i sin essä *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* att ett konstverk definieras av sin aura, en unik närvaro i tid och rum. Då ett verk reproduceras, likt ett fotografi, förlorar det sin autenticitet och dess förankring flyttas från traditionen till politiken (Benjamin, 1936).

Nästan ett sekel senare, var står fotokonsten idag? Vad kvalificerar ett fotografi att kallas konst? Charlotte Cotton är en engelsk curator och författare till böcker och artiklar. Hennes arbeten väver samman historisk- och nutida fotokonst. I boken *The photography as contemporary art* delar hon in samtida konstfotografi i åtta olika områden (Cotton, 2014). Dessa områden är (fritt översatt och tolkat): **konceptuella verk**, planerade att bli konst; **bildberättande** med ett narrativ i singelbilder; **estetiska verk**, ofta i storslagen skala men utan att fotografen lagt in sina känslor i bilden (Deadpan esthetics); **stilleben** och vardagliga föremål som med fotografens intention görs till fotokonst; verk som beskriver mänskliga **relationer och känslor**; **dokumentär fotografi** där motiven på ett eller annat sätt är unika; postmodernt **återanvändande av tidigare gjorda bilder** och slutligen **materialitet** där fotografiets fysiska dimension är del av narrativet.

Av dessa konstfotoområden har mitt projekt beröring med framförallt tre: det estetiska, det dokumentära, och det materiella och jag beskriver därför dessa tre i mer detalj.

Med estetisk konstfotografi inbegriper Cotton inte bara visuellt vackra bilder, utan tvärtom bilder som till synes ofta är uttryckslösa och för vissa till och med antiestetiska. Gemensamt är att bilderna visas i stora format och med stor detaljrikedom. Bildstilen är objektiv och fotografen förlitar sig på att valet av motiv och betraktarens egen analys ska frambringa ett budskap. Många av fotograferna i denna genre har sina rötter i den tyska rörelsen *Den nya sakligheten*, och i Bernd och Hilla Bechers fotografiska skola. Senare tog de inspiration av de amerikanska fotograferna Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore och Henry Wessel Jr som tillsammans med paret Becher representerades i utställningen *New Topographics: Photographs of man altered landscapes*, i Rochester 1975. Där visades stads- och förortslandskap i en neutral, närmast antiestetisk stil, vilket istället skapade en stor tonvikt vid bildernas topografi (Cotton 2014), (Marien, 2011), (Honour & Fleming, 2009).

Flera av de dokumentära projekt Cotton beskriver sker med en systematiskt undersökande metod och där fotografen studerar sitt subjekt under lång tid och, till skillnad från fotojournalister, efter ”det avgörande ögonblicket”. Konstfotografen använder också företrädesvis mellan- eller storformatskameror, vilket både medför ett långsamt, kontemplativt fotograferande och ger möjlighet till storskaliga verk. Cotton ger exempel på flera projekt där människans spår av krig, konflikter och sociala missförhållanden är bärande i det visuella uttrycket (Simon Norfolk, *Destroyed radio installations Kabul*, December 2001, Willy Doherty *Dark stains*, 1997 och Zarina Bhimji *Memories were trapped inside the asphalt*, 1998-2003). Intressant är att hon liknar motiven i Norfolks bilder från det krigshärjade Afghanistan med romantikens ruiner.

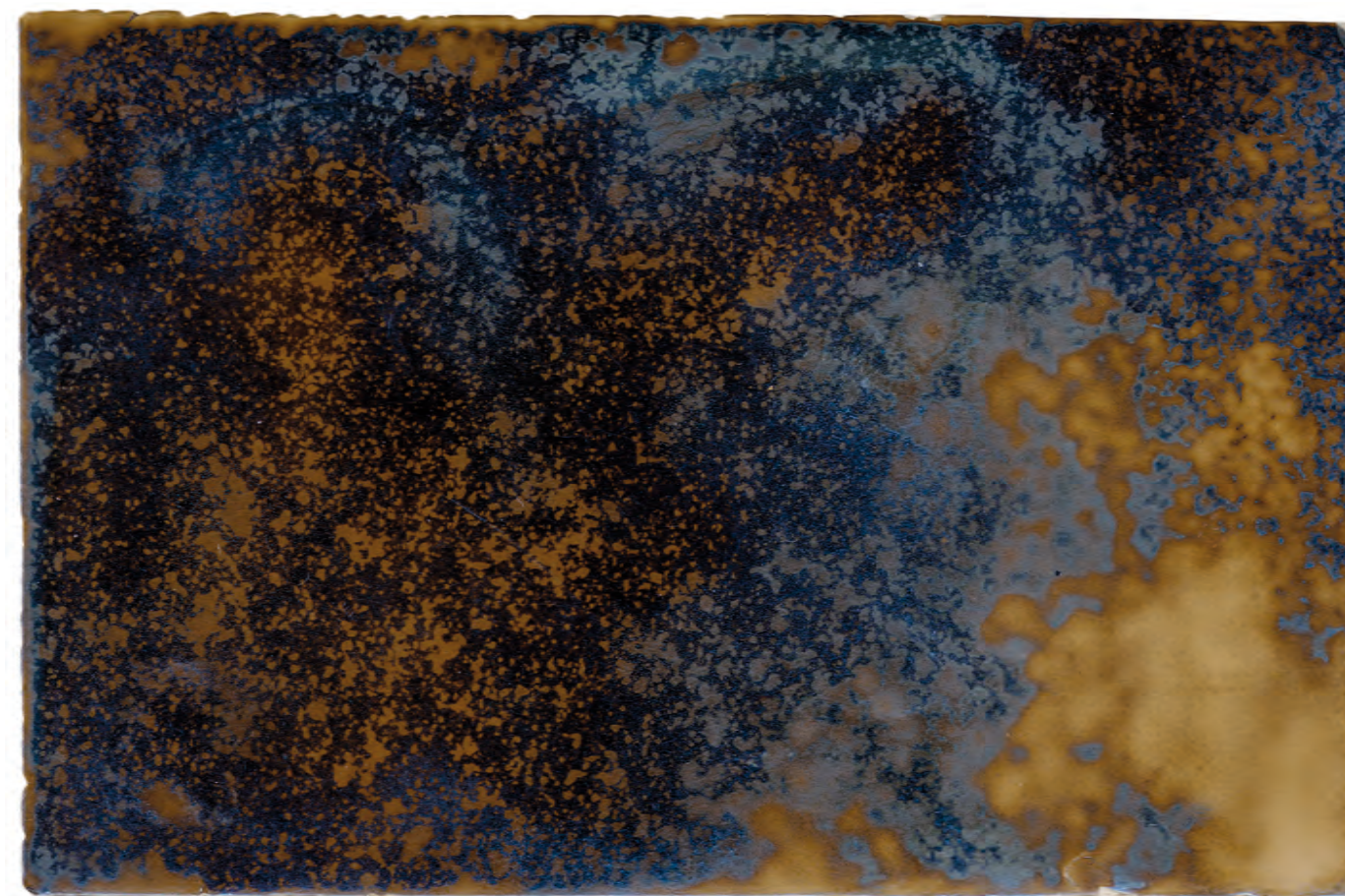
Fotografi där konstverkets materialitet har stor betydelse för berättandet görs ofta med äldre (analog) kameror och film. Inte sällan görs verken, genom detta aktiva val, med referenser till fothistorien. Materialiteten uttrycks också i mixed-media-utställningar där fotografierna visas tillsammans med andra objekt, till exempel målningar, skulpturer eller vardagsföremål.

I boken *Experimental Photography: A Handbook of Techniques* beskrivs en rad olika praktiker hur konstfotografer utnyttjar fotografiets fysiska egenarter. De flesta baseras på tekniker som användes under den tidiga fothistorien. Här redogörs till exempel för fotogram (kontaktexponering på ljuskänsligt papper) och olika kopieringstekniker, såsom cyanotypi, gummitryck och vätplåstekniker. Resultaten är ofta utom fotografens kontroll och processen och slumpen sätter tydliga spår i den slutliga bilden. (Bendandi, Antonini, Minniti, Gómez & Lungarella, 2015).

I vissa fall är också subjektet en mer direkt medskapare än att bara låna sin yta för att reflektera ljuset, som är fallet för traditionell kamerabaserad fotografi. Som exempel kan nämnas Trine Struwe som låtit sina cyanotypi-papper exponeras under regn. Regndropparna skapar så ett direkt avtryck i bildens yta. (Struwe).

Ytterligare ett exempel där det fotograferade subjektet fysiskt bidrar till att skapa den slutliga bilden är i Mathew Brandts projekt. Brandt använder damm, mat eller pigment, som återfunnits på platsen han fotograferat, i framkallningsprocessen. Alternativt låter han den printade bilden blötas upp i vätskor från subjektet (Bendandi et al, 2015).

Slutligen, författaren August Strindberg som under senare delen av 1800-talet gjorde fotogram med saltkristaller och i andra försök exponerade fotokänsliga plåtar för stjärnhimlen, utan kamera. Han misstrodde tekniska avbildningar genom linser och ansåg att det han benämnde *celestografier* var sanna avbildningar av himlakroppar (Steidl, 2011).



August Strindberg, *Celestograph XII* (1893-1894), Fotografi, 6x9 cm, Kungliga Biblioteket, Stockholm

ÄR DETTA KONST?

Jag fotograferar med trygghet i den dokumentära genren, men kan jag hävda att bilderna i mitt projekt är konstfotografi?

Projektet är en dokumentation av människans avtryck eller spår i naturen. Bilderna var och en för sig kan knappast användas för att skapa en politisk miljömedvetenhet, men tillsammans, och speciellt med motiv där naturen inte bara raderar våra spår utan metoden också sakta eroderar mina negativ, kan de föda tankar om en mer hållbar livsstil hos betraktaren.

*“Photographs cannot create a moral position,
but they can reinforce one – and can help
build a nascent one”*

- Susan Sontag

Mina bilder har litet gemensamt med de tidiga landskapsfotografernas, så också med merparten av de natur- och landskapsfotografer som räknas in i skaran miljömedvetna eller bevarandefotografer, vars vackra bilder ofta visar sällsynta djur- och växtarter som hotas av utrotning eller exotiska platser värda att skydda. Många av dessa fotografer reser dessutom till avlägsna platser för sina projekt. Jag har istället valt att studera människans spår i naturen i mitt omedelbara närområde. Ett inte bara praktiskt, utan också ett miljömedvetet val. Kan det till och med vara så att fotografering av det exotiska och vackra invagar oss i en falsk trygghet – naturen verkar ju trots allt överleva och finnas kvar? För mig blir de små tecknen på natur och miljö i obalans i min omedelbara närhet så mycket mer kraftfulla och relevanta.

Att studera Romantiken har varit en inspiration. Jämfört med den tidens målade konstnärer och deras sublimes landskap är mina motiv mer lågmälda och kanske till och med subtila. 1800-talets ruinromantik användes dels sym-

boliskt, dels som en sentimental återblick till forna kulturer. I mitt fotograferande finns ingen sentimentalitet, bara ett torrt konstaterande och möjligen melankoli. Om en sak är jag och romantikens konstnärer dock samstämmiga: naturen kommer så småningom att erodera människans spår.

Ruinromantiken återkommer i fotohistorien och det finns idag många som specialiserar sig på att fotografera övergivna platser och byggnader i en slags förfallets estetik med nyanser av rostbrunt och blågrönt. Sarah Arnold problematiserar denna typ av ruinfotografi i det att den cementerar en negativ bild av en plats, både i tid och kontext (Arnold, 2015). Det frysta ögonblicket ligger ju i fotografiets väsen och Arnold kritiserar, med utgångspunkt i bilder av förfall från staden Detroit, att fotografierna, ofta utan människor, inte möjliggör en mer nyanserad berättelse om byggnadernas historia och människors positiva kraft att förändra situationen. Fotografier av övergivna platser leder också tanken, ofta felaktigt, att här har någon form av katastrof eller apokalyps skett.

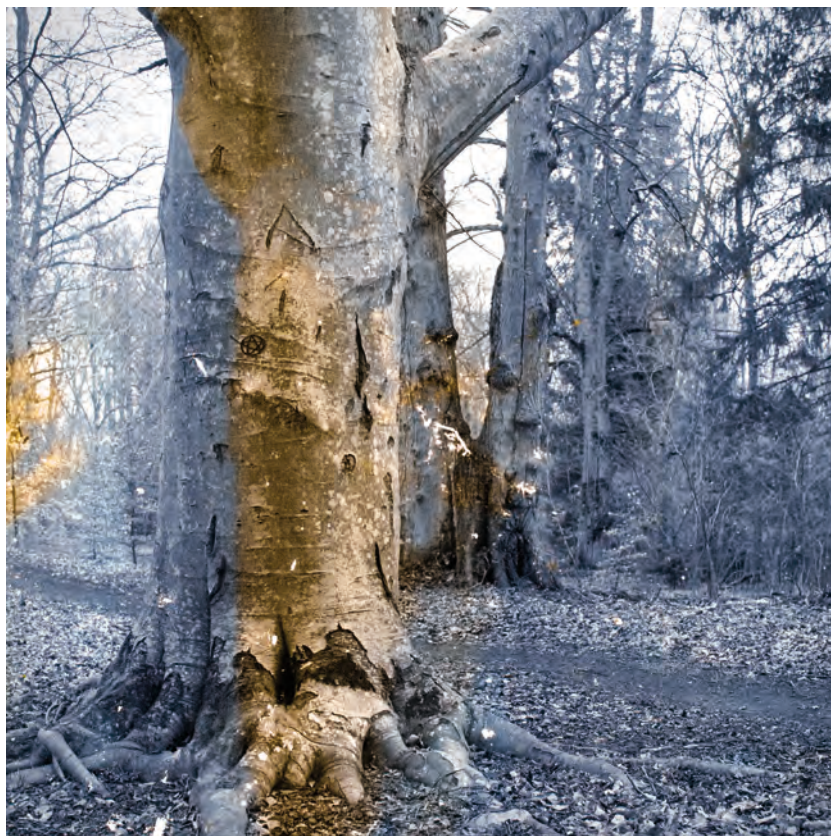
Helene Schmitz undersöker människans relation till naturen och anknyter till ruinromantiken (Schmitz, 2015). I tre av hennes projekt: *Earthworks*, *The Kudzu project* och *Sunken gardens* visar hon med grandiosa storformatsfotografier hur naturen tar över och bryter ned det människan skapat, ett tema med stark anknytning till mitt projekt.

I mitt arbete ingår förvisso bilder som kan likna fotografier av övergivna platser och ruiner, men utan den estetik som brukar prägla genren. Mitt bildspråk är sakligt och inte laddat med känslor, till dels likt det som användes av fotograferna i rörelsen *New Topographics*. Inte bara bildspråket, utan också syftet går igen i mitt projekt: Fotografen Mark Klett menar att *New Topographics* strävade efter att väcka frågor om samhällets, landskapets och naturens snabba förändringar genom mänsklig påverkan. (Albers, 2014).

I diskussionen mellan Ansel Adams och Henri Cartier Bresson om vikten av bevarandefotografi kontra socialjournalistik så står mina bilder närmare Adams. Jag fotograferar ju också "stenar" eller naturens och människans landskap, men ser ingen egentlig konflikt mellan de två fotografiska områdena. Med den rådande miljö- och klimatkrisen är det lätt att motivera varför vi med alla tillgängliga medel, inklusive konsten, måste få till stånd en förändring.

Mina fotografier blickar inte bakåt, utan är här och nu. Finns en tidsmarkering så för den möjligen tanken till framtiden. Ytterligare likheter med de estetiska konstfotografer Cotton redovisar är att mina bilder kräver engagemang och tanke hos betraktaren för att ett budskap om klimat och miljöhänsyn ska träda fram.

Jag har använt en långsam och undersökande metod, där fotograferandet med den gamla Hasselbladkameran inte varit knutet till ett specifikt ögonblick eller händelse.



Dokumentära konstfotografer har också använt teman kring människans påverkan av naturen. Samtida svenska exempel är Tyrone Martinsson som i jämförande fotografier dokumenterar glaciärer förr och nu och Helene Schmitz senaste projekt *Thinking like a mountain*. (Isaksson, 2019).

Andra konstfotografer använder negativets materialitet för att skapa sina verk. Exempel är Francisco Gomez och Drew Kunz som själva bearbetar negativerna med nål eller värme (Bendandi et al, 2015). Filmnegativet är också en viktig del i min metod för att kunna låta subjektet, naturen, delta i skapandet av den slutliga bilden. Detta inte bara genom att registrera ljusstrålarna som reflekteras från subjektets yta, utan genom en mer direkt och fysisk påverkan under tiden då negativet återförts till platsen där det togs.

Mitt projekt har vissa likheter med andra strömningar inom konstfotografi, men bär mina bilder den aura som Benjamin efterfrågar i ett konstverk? Finns något unikt i det jag gjort?

Jag har redogjort för hur arbetet anknyter till ruinromantik i konst- och fotohistorien och till den konstfotografi som Cotton klassar som dokumentär eller estetisk och i synnerhet till den stilbildande rörelsen *New Topographics*. Det sätt jag involverar subjektet i bildskapandet, genom påverkan på negativet, är unikt och gör varje negativ till ett objekt bestämt av den tid och plats där det bearbetats. Metoden skiljer sig från den som andra experimentella fotografer använder, både vad gäller påverkan av subjektet och fotografens bearbetning av negativet (Bendandi et al, 2015). Jag vill därför hävda att negativet är det *Objet d'art* som Benjamin tillskriver en aura. Om kopieringen av negativ reducerar auran, och det som Benjamin beskriver som dess vördnadsbjudande ställning, bestäms kanske framförallt hur och i vilken omfattning verket kopieras och presenteras.

Naturens bearbetning av mina negativ har en viss likhet med August Strindbergs *celestografier*. Hans fotografiska experiment utfördes i gränslandet mellan vetenskap och konst och kanske är det därför de slår an hos mig.

I Pierces semiotik är fotografiet ett indexikalt tecken, ett avtryck av subjektet det avbildar (Adams, 2010). Men vad är naturens påverkan på mina negativ? Där sker ingen direkt kontakt mellan det avbildade subjektet och negativet, utan fotografiet och miljön vid platsen där fotografiet togs har en lösare indirekt koppling. Jag vill ansluta mig till Steidls tolkning av Strindbergs *celestografier* och kalla det för naturens spår (traces) snarare än avtryck (impressions). Kanske fångar dessa spår platsens atmosfär, *Genus Loci* (Norberg-Schultz, 1976), (Doroftei, 2016)?

SLUTORD

Mitt projekt innehåller flera lager av tecken; motiven som är människans avtryck i naturen, fotografiet som är ett avtryck av subjektet och naturen som lägger ett spår på den slutliga bilden. Ytterligare en dimension är min egen, fotografens spegling i bilderna. Motivvalen är mina, likaså estetiken och med naturens hjälp har jag lockat fram ett bildspråk som visar min egen oro för klimat och miljö, men fortfarande inom mina kontrollerade ramar. Valet av plats och tidsrymd för naturens påverkan är inte slumpmässigt. Jag har bestämt mig för att ge naturen en "lagom chans" att bearbeta negativerna för att mitt bildspråk inte ska gå helt förlorat. Och ändå är det ju det mitt projekt handlar om: Vår påverkan och kontroll av planetens miljö har gått överstyr, något som inte kommer att upphöra förrän *när vi inte längre finns*.

Strindberg har beskrivit slumpens betydelse för inte bara konstnärens inspiration och fantasi, utan också för betraktarens mottagande (Steidl, 2011). Naturens bearbetning ter sig i mina bilder som slumpens verk och är bärande i projektets grundläggande tanke att naturen raderar människans avtryck. Det resulterande uttrycket är också centralt i att sätta igång fantasi och tanke om bildens betydelse, hos betraktaren.

Jag läser en text av romantikens portalkonstnär Caspar David Friedrich där han skriver "Ein Bild soll nich erfunden, sondern empfunden sein" (En bild ska inte uppfinnas utan kännas) (Harrisson, Wood & Geiger, 1998). Jag beundrar både dätida och nutida piktoralisters förmåga att skapa atmosfär och mystik i sina bilder. Bilderna jag presenterat här saknar, med några undantag, denna känsla och de har närmast den sakliga och torra stilen från *New Topographics*. Är det kreativt nog för att skapa konst, eller måste jag ytterligare släppa på mitt kontrollbehov och förlita mig på helt andra processer?

Kanske är det så att det endast är med slumpens hjälp jag kan bryta min dominanta fotografiska ådra, den dokumentära, och att auran i bilderna faktiskt bara är slumpens verk och inte min?

Slutligen, förändrar naturens påverkan bildernas relation till tiden? Enligt Roland Barthes visar ett fotografi "det-som-har-varit" och han benämner det bildens *Noeme* (Barthes, 1981). I mina bilder finns två tidsperspektiv; dels det traditionella, det vill säga bilden av människans avtryck eller spår

i naturen där och då bilden togs, en dokumentation av det som har varit; dels en föraning om framtiden eller *det-som-skall-komma*. Genom naturens patinering av negativen kan vi i tanken föreställa oss en tid då naturen eroderat våra spår. Kombinationen av den fotografiska bilden med naturens egna spår bryter därför Barthes dom att fotograferingen är en mikroversion av döden. Här siar den också om framtiden.



REFERENSER

Litteratur och artiklar

- » Adams, L. S. (2010). *The methodologies of art: an introduction*. 2nd ed. Boulder, CO: Westview Press, a member of the Perseus Books Group.
- » Albers, Kate Palmer (2014). *Broken: environmental photography*. Stockholm: Art and theory.
- » Arnold, S. (2015). Urban Decay Photography and Film: Fetishism and the Apocalyptic Imagination, *Journal of Urban History*, no. 2, p. 326.
- » Atwood, M. (2020, 12 juni). Vill du tillhöra en art som lever på den här planeten?, *Dagens Nyheter*.
- » Barthes, R. (1981). *Camera lucida: reflections on photography*. New York, Hill and Wang.
- » Bendandi, L., Antonini, M., Minniti, S., Gómez, F., Lungarella, G. & Bendandi, L. (2015). *Experimental photography: a handbook of techniques*. New York: Thames & Hudson Inc.
- » Benjamin W. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, from the 1935 essay New York: Schocken Books.
- » Breese, J. L. (1894, december). The Relations of Photography to Art. *Cosmopolitan*, vol. 18, no. 2, p. 140.
- » Cotton, C. (2014). *The Photograph as contemporary art*. (3rd edition) New York, NY: Thames & Hudson.
- » Doroftei. I. (2016) 'Photography as a Means of Depicting Genius Loci?', *Territorial Identity and Development*, 1 (1), 59–74. doi: 10.23740/TID120164.
- » Elhacham E., Ben-Uri L., Grozovski J., Bar-On YM., Milo R. 2020. Global human-made mass exceeds all living biomass. *Nature: International weekly journal of science*, 588 (7838), 442.
- » Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion.
- » Harrison, C., Wood, P. & Gaiger, J. (red.) (1998). *Art in theory 1815-1900: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell.
- » Honour, H. & Fleming, J. (2009). *A world history of art*. (Rev. 7. ed.) London: Laurence King.
- » Johannesson, L. (2007). *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*. Stockholm: Signum.

- » Lenas, S. (2018, 4 april). Fotografiska visar skadad natur från ovan. *Dagens Nyheter*.
- » Lewis, S. L., Maslin, M. A. (2015). Defining the Anthropocen. *Nature*, 519 (7542), 71-180.
- » Marien, M.W. (2011). *Photography: a cultural history*. (3rd ed.) Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- » Norberg-Schultz, C. (1976). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzol
- » Rockström, J. (2015). *Big world, small planet: välfärd inom planetens gränser*. Stockholm: Max Ström.
- » Schmitz, H. (2015). *Borderlands*. (1. uppl.) Stockholm: Art and theory.
- » Siegel, L. (1978). *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*, Wellesley MA, Branden Books.
- » Sontag, S. (1978). *On photography*. London: Penguin
- » Steidl, K. (2011). *Traces of/by nature: August Strindberg's photographic experiments of the 1890's*. In: Modernities Revisited, ed. M. Behrens, L. Lee and A. S. Tekelioglu, Vienna: IWM Junior Visiting Fellows'e Conferences, vol. 29.
- » Ward Jr, C. (2008). *Conservation Photography*, (M. Sc thesis), Gainesville: University of Florida.

Digitala källor

- » Benjamin, W. (1936). *Konstverket i reproduktionsåldern*. Hämtad 2021-01-05 från www.marxists.org/svenska/benjamin/1936/konstverket.htm
- » Burtynsky, E. (2018). *Antropocen - människans epok*. [Dokumentärfilm]. Hämtad 2020-12-28 från www.svtplay.se
- » Isaksson, P. S. (2019). *Bilder om bergets tankar*, Verk tidskrift, nr. 3. Hämtad 2021-01-10 från www.verktidskrift.se/bilder-om-bergets-tankar
- » Naturvårdsverket. (2020) *Fördjupad analys av den svenska klimatomställningen 2020*, Hämtad 2020-12-05 från www.naturvardsverket.se/Documents/publ-filer/6900/978-91-620-6945-2.pdf?pid=27859
- » Steidl, Katharina. 2011. *Traces of/by nature: August Strindberg's photographic experiments of the 1890's* Hämtad 2020-11-20 från www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxix/katharina-steidl-2/
- » Strand, H. *Manmade land*. Hämtad 2021-01-10 från www.hansstrand.se/manmade-land
- » Struwe, T. Hämtad 2021-01-10 från www.sirincph.com/trine-struwe

Bildkällor

- » Bierstadt, A. (1868). *Among the Sierra Nevada Mountains in California*. Hämtad 2020-12-17 från commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt_-_Among_the_Sierra_Nevada,_California_-_Google_Art_Project.jpg
- » Constable, J. (ca. 1815). *Stour Valley and Dedham Church*. Hämtad 2020-12-17 från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_Stour_Valley_and_Dedham_Church.jpg.
- » Friedrichs, C. D. (1808-1810). *The Abbey in the Oakwood*. Hämtad 2020-12-17 från commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg.
- » Jenamark, M. (2019). *Not far from here*. Egen utgivning, Hjo
- » Larson, M. (1856). *Vattenfall i Småland*. Hämtad 2020-12-17 https://sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Marcus_Larson_-_Vattenfall_i_Sm%C3%A5land.jpg.
- » Strindberg, A. (1893-1894) *Strindbergs Celestografier*. Hämtad 2020-11-20 från arkivkopia.se/sak/kb-12745468
- » Strindberg, J. (2015). *Grainland*. Bokförlaget August, Stockholm
- » Ten Hoopen, P. (2011). *Tokyo 7*, Hämtad 2020-12-07 från pietertenhoopen.com/photo-tokyo.html
- » Karta på sidan 6 är skapad med ESRI's programvara ArcGIS Online <https://www.esri.se/sv-se/arcgis/products/arcgis-online/overview>

När vi inte längre finns | When we are gone

© Martin Kull 2021

Fotografi och text: Martin Kull

Layout och formgivning: Martin Kull i samarbete med Ateljé Hunting Flower AB


Font: Goudy Old Style och Futura PT

Papper: Munken Lynx, 170g

Tryckeri: Print in Baltic / JSC Baltijos grafika, Kaunas, Litauen

Boken är tryckt i 20 exemplar





Vi utarmar planetens resurser, föröder miljön för oss och andra arter och vår livsstil har satt klimatet ur balans. Om människans tid på jorden är räknad, vad händer när vi inte längre finns? Hur snabbt kommer naturen erodera vår kultur och våra spår?

I detta fotografiska examensarbete har författaren bjudit in naturen i skapandeprocessen genom att återföra negativen, som visar människans spår, till de platser där de togs. Där får naturen en möjlighet att sätta sitt fysiska avtryck på den slutliga bilden – nedbrytningsprocessen har börjat.