

# Att få syn på sin skugga Estetisk erfarenhet som infrastrukturell känslighet i bildämnet

*Ingrid Forsler*

Denna text baseras på material från en avhandling som undersöker hur bildämnet i skolan omformats historiskt i relation till olika medier för bildskapande, och hur bildlärare och lärarutbildare i Sverige och Estland förhåller sig till dessa processer.<sup>1</sup> Även om traditionella kulturtekniker som teckning och måleri fortfarande utgör en stor del av bildämnet framhålls bild idag främst som ett kommunikationsämne med relevans för det samtida medielandskapet där förmågan att förstå, kritiskt granska och skapa visuellt medieinnehåll är central. Samtidigt innebär betoningen på kommunikation och medieinnehåll en relativt begränsad förståelse av vad ett medium är. Till skillnad från 1900-talets massmediesamhälle som kännetecknas av förmedling av innehåll utgör dagens digitala medier i första hand miljöer som organiserar vårt sätt att vara och tänka. Här aktualiseras andra kvaliteter i bildämnet än de mer semiotiska eller bildtolkande, såsom förmågan att se alla delar av en miljö eller ett sammanhang, även bakgrunden, det förgivettagna eller det delvis dolda. Denna *infrastrukturella känslighet* pekar mot en underutforskad

<sup>1</sup> Ingrid Forsler, *Enabling Media. Infrastructures, Imaginaries and Cultural Techniques in Swedish and Estonian Visual Arts Education* (Huddinge: Södertörns högskola, 2020).

potential hos bildämnet när det gäller att synliggöra, kritisera och omförhandla digitala system och teknologier i och utanför klassrummet.

## Bakgrund

Vi befinner oss på en gymnasieskola i Tallinn, Estland. Jag har precis avslutat en intervju med en bildlärare som berättat om sina erfarenheter av hur ämnet förändrats sedan Estland blev självständigt från Sovjetunionen 1991, och hur långsam han upplevde att denna process var. Enligt läraren gav den nya läroplanen i bild helt nya möjligheter att arbeta med bild som kommunikation och uttrycksmedel, men många lärare tog enligt honom inte vara på denna potential utan fortsatte att undervisa som de alltid gjort. Efter intervjun går vi en runda i bildsalarna och läraren riktar min uppmärksamhet mot en bild i A3-format som sitter uppsatt lite snett på väggen i salen där en av hans kollegor undervisar. ”Titta här så får du se vad jag menar”, säger läraren och pekar på bilden. ”Typisk Sovjetisk bildundervisning!” Bilden som läraren syftar på är en förlaga för valörteckning som visar en bild av ett klot, belyst från ena sidan, vilket resulterar i en mjuk egenskugga på den motsatta sidan och en mörkare slagskugga under klotet. Namnen på de olika typerna av skuggor är skrivna på ryska vilket visar att lärarens antagande om att förlagan hämtats från något undervisningsmaterial producerat under Sovjettiden förmodligen är riktigt. Men vad, förutom detta, var det som fick läraren att peka ut just denna bild som exempel på förlegad pedagogik?

En intressant parallell hittar jag i mitt material från Sverige. En bildlärare beskriver i en intervju hur hon använder YouTube för att hitta instruktionsvideor i olika tekniker, däribland just hur man skuggar ett klot. Efter att ha berättat detta lägger hon till, något ursäktande, ”du vet, sånt där som vi har hållit på med sedan stenåldern”. Trots att den sociopolitiska utvecklingen i Sverige och Estland har sett väldigt olika ut de senaste 75 åren, vilket resulterat i skillnader i skolsystem liksom i konceptioner av bildämnet, så väljer lärare med dessa skilda erfarenheter att lyfta fram

samma övning för att exemplifiera vad de anser vara gamla och delvis förlegade traditioner. I motsats till den här typen av övningar framhåller båda lärarna bildämnet som ett medieämne, där förmågan att kunna kommunicera visuellt eller att kritiskt granska mediebilder är långt viktigare än att kunna ”rita fint”.

Betoningen på mediekunnighet i bildämnet som lärarna ovan ger uttryck för ligger helt i linje med både läroplaner och det dominerande narrativet av ämnets utveckling. I Sverige diskuteras denna utveckling ofta i fyra mer eller mindre distinkta faser: bild som teknik, bild som uttryck, bild som språk och bild som kunskapsform. Ämnet introducerades i folkskolan som *Teckning* – ett färdighetstränande ämne med fokus på arbetslivsträning och disciplin – men omformades efterhand till ett estetiskt ämne där barns skapande och individuella uttrycksförmåga sattes i centrum.<sup>2</sup> Dessa traditioner fokuserade främst på bilder och tekniker associerade med bildkonst och hantverk, och inte på de bilder från massmedia och populärkultur som fick allt större utrymme i den visuella kulturen under andra halvan av 1900-talet. Glappet mellan skolans bildundervisning och barn och ungas visuella världar kritiserades under 1960- och 1970-talet av röster inifrån bildlärarkåren, och ämnet omformades på nytt med större fokus på bildtolkning och mediebilder.<sup>3</sup> För att spegla dessa förändringar bytte ämnet också namn till *Bild* år 1980.<sup>4</sup> De senaste åren har ämnet influerats mycket av det som brukar

<sup>2</sup> Sten Pettersson & Gunnar Åsén, *Bildundervisningen och det pedagogiska rummet. Traditioner, föreställningar och undervisningsprocess inom skolämnet teckning/bild i grundskolan* (Stockholm: HLS förlag, 1989); Gunnar Åsén, *Bildundervisning och lärande genom bilder* (Stockholm: Liber, 2017).

<sup>3</sup> Gert Z. Nordström, ”Bildlärarutbildningen”, i Gunilla Widengren & Ulf Beckman (red.), *Tanken och handen. Konstfack 150 år* (Stockholm: Page One Pub, 1994), s. 352–382; Arne Kockum, Bitte Alling-Ode & Ulla Lind, *Återkomsten. Bilden, skolan och samhället 1968–2018* (Göteborg: Rojal förlag, 2019).

<sup>4</sup> Gunnar Åsén, ”Varför bild i skolan? En historisk tillbakablick på argument för ett marginaliserat skolämne”, i Ulf P. Lundgren (red.), *Uttryck, intryck, avtryck. Lärande, estetiska uttrycksformer och forskning* (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2006), s. 116; Pettersson & Åsén, *Bildundervisningen och det pedagogiska rummet*, s. 114.

benämnas visuella kulturstudier, där det visuella framställs som en egen form av kunskap och som en kunskapsproducerande praktik.<sup>5</sup>

Samtidigt är det viktigt att betona att även om den övergripande inriktningen på ämnet har förändrats så finns det i dagens bildundervisning spår av samtliga paradig, och ämnet präglas fortfarande i stor utsträckning av traditionella tekniker som teckning och måleri. Detta har förklarats med bristande utbildning hos lärare och undermåligt utrustade lokaler men också som en motståndshandling mot vad som kan upplevas som en teoretisering och instrumentalisering av ämnet.<sup>6</sup> Här vill jag bidra med ett annat perspektiv, nämligen vilka särskilda estetiska erfarenheter som förknippas med traditionella tekniker för bildskapande och hur de kan användas för att förstå och utveckla bildämnet som ett medieämne. Denna diskussion förs med utgångspunkt i *skuggan* som en metafor för interaktionen mellan människor, objekt och miljöer.

### Estetisk erfarenhet som ett utforskande av miljöer

Vad är då erfarenhet, och vad skiljer det vi kan kalla en estetisk erfarenhet från andra typer av kunskaper och upplevelser? Pedagog John Dewey beskriver erfarenhet som något man får genom att interagera med en miljö och de möjligheter, risker och utmaningar den erbjuder, och som i sin tur leder till anpassningar av omgivningen men också av mänskligt handlande och tänkande. ”Erfarenhet”, skriver han, ”är resultatet, tecknet, och belöningen på denna interaktion av en organism och dess miljö som, när den

<sup>5</sup> Ulla Lind, *Blickens ordning. Bildspråk och estetiska lärprocesser som kulturform och kunskapsform* (Stockholm: Stockholms universitet, 2010), s. 86; Annika Hellman, *Visuella möjlighetsrum. Gymnasieelevers subjectsskapande i bild och medieundervisning* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2017), s. 26.

<sup>6</sup> Anders Marnér & Hans Örtegren, ”Digitala medier i ett bildperspektiv”, i Per-Olof Erixon (red.), *Skolämnen i digital förändring. En medieekologisk undersökning* (Lund: Studentlitteratur, 2014); Frida Marklund, *Bilder som berättar om kunskap, makt och traditioner i grundskolans bildundervisning* (Umeå: Umeå universitet, 2019); Forsler, *Enabling Media*.

utförts till fullo, transformeras från interaktion till deltagande och kommunikation”.<sup>7</sup> Det är vidare denna kommunikativa aspekt som utmärker en estetisk erfarenhet och skiljer den från andra typer av kunskapsproduktion. I stället för att använda sig av erfarenheter för att komma fram till en slutsats eller ett resultat handlar estetiska erfarenheter just om att undersöka och synliggöra interaktionen mellan människa och miljö. Detta gäller inte minst de spänningar och det motstånd som omgivningen erbjuder, och som i skapandeprocessen kan användas som resurser eller medium för att förändra omgivningen och göra den synlig för andra.<sup>8</sup>

Relationen mellan miljöer, estetiska processer och synliggörande har också diskuterats av andra teoretiker. Filosofen Martin Heidegger menar att det grekiska ordet för konst- eller hantverkskunskap, *techne*, har två betydelser som båda är signifikanta för det vi kan kalla en estetisk erfarenhet. Dels handlar det om att skapa något nytt som inte fanns i världen sedan tidigare – det vill säga den fantasiförmåga och kreativitet som ofta förknippas med konstnärligt arbete – och dels om att synliggöra och skapa kunskap om dolda aspekter av vår levda erfarenhet. Konstnärligt arbete är för Heidegger alltså inte bara en förändring av den miljö vi lever i utan också ett sätt att skapa och kommunicera kunskap om den.<sup>9</sup>

Även Marshall McLuhan, känd för sina texter om hur medier utvidgar människans sinnen och möjligheter till erfarenheter, framhåller konstnärliga processer såsom särskilt lämpade för att få syn på de aspekter av vår omgivning som annars lätt hamnar i bakgrunden. Som medieteoretiker intresserar han sig främst för hur nya medieteknologier omformar kultur och samhälle på ett mycket mer genomgripande sätt än genom de budskap eller det innehåll de förmedlar. Dessa mer grundläggande förändringar,

<sup>7</sup> John Dewey, *Art as Experience* (New York: Penguin Books, 2005), s. 22, se också s. 11, 60–63.

<sup>8</sup> Dewey, *Art as Experience*, s. 57, 63.

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Teknikens väsen och andra uppsatser*, övers: Richard Matz (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1974)

skriver McLuhan, är svåra att få syn på men kan upptäckas av konstnärer som både är ett slags experter på den här typen av övergripande förändringar och som har förmågan att gestalta dessa för andra genom att skapa vad han kallar ”anti-miljöer” där det förgivettagna eller bakgrunden blir synlig.<sup>10</sup> McLuhan menar också att genom att träna våra sinnen kan vi bli mer medvetna om den miljö i vilken vi befinner oss, hur den formar oss människor och hur vi i vår tur formar den.

Som ett exempel på det senare föreslår han, i en samförfattad lärobok i mediekunskap riktad till högstadie- och gymnasieungdomar, en övning som till stor del påminner om de skuggövningar som bildlärarna ovan avvisade som rester av förlegade traditioner, nämligen att betrakta skuggan från sin hand och hur den förändras i relation till avståndet från ljuskällan eller till den bakgrund varpå skuggan faller. Skuggan, menar författarna, är ett synligt uttryck för relationen mellan människan och den omgivning i vilken hon befinner sig, och genom att studera den ”är det möjligt att se effekterna av interaktionen mellan dig och din miljö” i realtid.<sup>11</sup> Detta fokus på interaktion skiljer övningen från ovan nämnda uppgifter som lärarna kritiserade bland annat för att de byggde på användandet av statiska förlagor. Också syftet skiljer sig åt. Poängen med att låta elever träna sina sinnen så att de förmår uppfatta sin egen skugga och hur den förändras i relation till rummet är för McLuhan inte att de ska bli bättre tecknare eller att lära sig fysikens lagar kring hur ljus reflekteras. Snarare handlar det om att göra eleverna mer uppmärksamma på sådant som vi annars tar för givet för att i förlängningen kunna förstå hur vardagliggjorda medieteknologier formar och omformar samhället på ett grundläggande plan. Detta motiverar alltså övningens plats i en lärobok om mediekunskap. Men även om syftet

<sup>10</sup> Marshall McLuhan, *Media. Människans utbyggnader*, övers: Richard Matz (Stockholm: PAN/Norstedt, 1967); Marshall McLuhan, *Gutenberg-galaxen. Den typografiska människans uppkomst*, övers: Richard Matz (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969).

<sup>11</sup> Marshall McLuhan, Kathryn Hutchon & Eric McLuhan, *City as Classroom. Understanding Language and Media* (Agincourt, Ont.: Book Society of Canada, 1977), s. 25.

med McLuhans skuggövning skiljer sig från den som diskuteras av bildlärarna ovan är de tillräckligt lika i sin utformning för att peka mot en intressant paradox, nämligen att samma uppgift som återfinns i en lärobok om mediekunskap också kan förstås som ett slags motbild till samtida, medie- och kommunikationsinriktad bilundervisning. För att förstå denna paradox måste vi först fråga oss hur begreppet medium definieras, i medievetenskap och i bildämnet.

### Gamla, nya och uråldriga medier

I dagligt tal är mediebegreppet ofta synonymt med massmedier och/eller sociala medier. När man talar om hur någon eller något framställs ”i medierna” menar man troligen hur det beskrivs och gestaltas i press, teve eller på nätet och inte i måleri, teckning eller något annat bildkonstmedium. Den ursprungliga betydelsen av begreppet medium är dock ännu vidare än den definition som används inom bildkonsten: ordet kommer från latinets där det kan översättas med ”mitt” eller ”mellanliggande” och användes från början för att beskriva miljöer och naturliga element som jord, vatten och luft, det vill säga substanser och miljöer som omger oss och som ligger mellan oss och det vi söker kunskap om.<sup>12</sup> De tidiga medierna var inte i första hand förmedlare av innehåll, utan tekniker och teknologier som användes för att organisera och förstå denna omvärld. Hit hör till exempel olika tekniker för att mäta och registrera tid, såsom kalendern och klockan, eller tekniker som gör det möjligt att överskrida våra kroppars och sinnens begränsningar, såsom elektriskt ljus eller kläder.<sup>13</sup> Först på 1900-talet kom medier att definieras nästan uteslutande som kanaler för förmedling av innehåll, åsikter och budskap riktat till massan.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015), s. 3.

<sup>13</sup> John Durham Peters, ”Calendar, Clock, Tower”, i Jeremy Stolow (red.), *Deus in Machina. Religion, Technology, and the Things in Between* (New York: Fordham University Press, 2013), s. 25–42; McLuhan, *Media*.

<sup>14</sup> Peters, *The Marvelous Clouds*, s. 48.

Samma förskjutning av betydelser kan man se inom skolämnet bild. Även om mycket av undervisningen kretsar kring just material eller ”substanser” är det sällan det som avses när man pratar om ämnet som ett medieämne. I stället är det just förmågan att tolka, analysera och skapa innehåll för massmedier och nya digitala medier som framhålls. Under den förändringsprocess som ledde fram till 1980 års läroplan, då ämnet bytte namn till bild, utvidgades ämnet till att inte bara arbeta med konsthild utan också med massbild, och förutom att skapa bilder också att kunna analysera dem med hjälp av semiotiska metoder.<sup>15</sup> Idag, när allt större del av våra liv struktureras och organiseras kring digitala medier, framstår förmågan att kunna kritiskt analysera mediebilder som allt viktigare. Den nya deltagarkulturen där digitala medier möjliggör självpublicering visar också på vikten av att kunna producera eget medieinnehåll.<sup>16</sup> När det gäller dessa kunskaper och färdigheter är bildämnet centralt, men ämnet rymmer också andra traditioner som pekar mot en mer ursprunglig idé om medier som miljöer och tekniker. Som det inledande exemplet visar avvisas dessa traditioner dock ibland som förlegade och oviktiga medan det som kallas mediepedagogik ofta blir synonymt med bildanalys och medieproduktion.

Risken med en så smal definition av medier och mediepedagogik är att den kan komma att skymma vissa centrala aspekter av det digitala medielandskapet. Det vi kallar ”nya” medier har egentligen mycket mer gemensamt med riktigt gamla medier än med massmedier medan idén om medier som kanaler för förmedling av olika meddelanden kan förstås som ett slags parentes i mediehistorien.<sup>17</sup> Liksom uråldriga medier som kalendern eller

<sup>15</sup> Kockum, Alling-Ode & Lind, *Återkomsten*.

<sup>16</sup> Henry Jenkins, *Konvergenskulturen. Där gamla och nya medier kolliderar*, övers. Per Sjöden (Göteborg: Daidalos, 2012); David Buckingham, *Media Education. Literacy, Learning and Contemporary Culture* (Malden, Mass.: Polity, 2003), s. 124f.

<sup>17</sup> McLuhan, *Gutenberg-galaxen*; Tom Pettitt, ”Before the Gutenberg Parenthesis. Elizabethan-American Compatibilities”, i *Before the Gutenberg Parenthesis. Elizabethan-American Compatibilities* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).



soluret kännetecknas digitala medier inte enbart av det innehåll de förmedlar utan kanske främst av sina logistiska egenskaper. De används för navigation och övervakning. De ingår i världsomspännande nätverk där data samlas in, bearbetas och används för olika syften. De utgör helt enkelt de miljöer eller infrastrukturer i vilka vi lever och verkar. ”Digitala medier” skriver mediehistorikern John Durham Peters, ”inbjuder till en förståelse av medier som miljöer och habitat och inte som semiotisk inmatning i människors medvetetanden”.<sup>18</sup> Han fortsätter:

Till skillnad från 1900-talets massmedier handlar digitala medier mindre om innehåll, program och åsikter än om organisation, makt och beräkningar. Digitala medier används för logistiska ändamål som spårning och orientering, snarare än för att erbjuda enhetliga berättelser till samhället i stort. Digitala medier återuppväcker uråldriga navigationsfunktioner: de orienterar oss i tid och rum, indexerar vår data och oss själva.<sup>19</sup>

En liknande betoning av medier som delvis osynliga miljöer finns i den gren av medievetenskapen som intresserar sig för infrastrukturer och hur de blir till i relationen mellan människor, teknologier och praktiker. Infrastrukturer definieras ofta som storskaliga system, som genom sin inbäddning i vardagliga praktiker blir osynliga för oss, åtminstone så länge de fungerar. Detta gäller inte minst inom olika professioner där förtroendet med en viss infrastruktur blir en del av yrkesgemenskapen.<sup>20</sup> För att kunna navigera infrastrukturer krävs också en viss typ av förståelse och sensibilitet för hur teknologi och mänskligt arbete kan komplettera varandra, det som Stephen Jackson och hans medförfattare kallar *infrastrukturell känslighet*.<sup>21</sup> Inom läraryrket

<sup>18</sup> Peters, *The Marvelous Clouds*, s. 4.

<sup>19</sup> Peters, *The Marvelous Clouds*, s. 7.

<sup>20</sup> Susan Leigh Star & Karen Ruhleder, ”Steps Toward an Ecology of Infrastructure. Design and Access for Large Information Spaces”, *Information Systems Research*, vol. 7, nr 1, 1996, s. 111–134.

<sup>21</sup> Steven J. Jackson, Paul N. Edwards, Geoffrey C. Bowker & Cory P. Knobel, ”Understanding Infrastructure. History, Heuristics and Cyberinfrastructure Policy”, *First Monday*, vol. 12, nr 6, Juni 2007.

blir detta tydligt inte minst genom de anpassningar lärare utför för att få teknik att fungera med redan etablerade praktiker. Att utveckla en känslighet för infrastrukturer förutsätter, liksom den estetiska erfarenheten, ett visst motstånd från omgivningen. I detta motstånd framträder det osynliga och gör det möjligt att ifrågasätta och förändra.

### Estetisk erfarenhet som infrastrukturell känslighet

Ovan beskrivs estetisk erfarenhet som något man får genom att interagera med en miljö, en process i vilken både människa och miljö omformas. Hos Heidegger och McLuhan betonas vidare hur estetiken gör denna process synlig, och kan användas som ett sätt att få det dolda eller förgivettagna att framträda. I mötet med samtida forskning kring infrastrukturer kan estetisk erfarenhet förstås som ett slags känslighet för hur infrastrukturer blir till i relationen mellan människan och hennes miljö.<sup>22</sup> Denna *infrastrukturella känslighet* utmanar den osynlighet och rutinmässighet som annars brukar definiera infrastrukturer, och bär på en potential att synliggöra de maktstrukturer och föreställningar som finns inbyggda i vår omgivning och i de verktyg vi använder. Det motstånd som omgivningen erbjuder kan till och med sägas utgöra en slags möjlighet för ett estetiskt utforskande, eller som Peters något drastiskt uttrycker det: ”Fientliga miljöer skapar konst”.<sup>23</sup>

Kopplingen mellan estetik och det vi kan kalla infrastrukturell känslighet har också uppmärksamats av den tyska curatören och författaren Daphne Dragona, aktiv inom fältet konst och digital kultur. Hon menar att när digital teknik blir en osynlig del av våra dagliga rutiner så börjar vi också tappa kontrollen över den och hur den påverkar våra liv. För att öka transparensen hos digitala system och möjliggöra nya, lokalt förankrade och styrda nätverk

<sup>22</sup> Ina Blom, ”’And Follow It’: Straight Lines and Infrastructural Sensibilities”, *Critical Inquiry*, vol. 45, nr 4, Juni 2019, s. 859–883; David Salomon, ”Towards a New Infrastructure. Aesthetic Thinking, Synthetic Sensibilities”, *Journal of Landscape Architecture*, vol. 11, nr 2, maj 2016, s. 54–65.

<sup>23</sup> Peters, *The Marvelous Clouds*, s. 11.

för kommunikation och kunskapsproduktion behövs vad hon kallar för ”översättare”, personer som förmår avmystifiera och förklara befintliga system för andra.<sup>24</sup> Precis som McLuhan menar att konstnärer är särskilt lämpade för att skapa vad han kallar ”anti-miljöer”, framhåller Dragona konsthistorien som full av exempel på ”anti-infrastrukturer”.<sup>25</sup> Hit räknar hon Hans Haakes exponering av konstmarknadens (ofta korrupta) nätverk, liksom den feministiska konstnären Mirele Laderman Ukeles synliggörande av de mänskliga infrastrukturen som traditionellt förknippats med kvinnodominerade yrken inom service och omsorg. På liknande sätt arbetar samtida konstnärer med att synliggöra problematiker relaterade till digitala system, såsom övervakning och datainsamling. Dessa verk är inte bara symboliska, menar Dragona, utan början på nya, mer rättvisa system som baseras på lokala gemenskaper:

Precis som under tidigare decennier har drivkraften att synliggöra det osynliga handlat om att ge människor självbestämmande och inflytande. (...) Konstens specifika bidrag finns därför särskilt i förmågan att skapa medvetenhet, motivera och få människor att skapa förändring, vilket – i detta sammanhang – handlar om system för uppkoppling och kommunikation bortom möjligheten till övervakning och kontroll.<sup>26</sup>

Som ett exempel på en konstnär som arbetar just med att synliggöra osynliga system och nätverk tar Dragona upp den brittiske konstnären James Bridle. I ett av sina verk undersöker han den omfattande militära användningen av drönare, en teknologi som han menar är skapad just för att vara osynlig, från marken i de konfliktområden där de används, liksom i samhällsdebatten i länder långt därifrån. Användningen av obemannade luftfarkoster i väpnade konflikter gör att ansvaret förflyttas från enskilda personer till en maskin och därmed osynliggörs. För att upp-

<sup>24</sup> Daphne Dragona & Dimitris Charitos, *Challenging Infrastructures. Alternative Networking & the Role of Art* (Ljubljana: Aksioma, 2018), s. 4.

<sup>25</sup> Daphne Dragona, ”Counter-Infrastructures. Critical Empowerment and Emancipation in a Networked World”, *Media N Journal*, vol. 10, nr 3, 2014.

<sup>26</sup> Dragona & Charitos, *Challenging Infrastructures*, s. 30f.

märksamma denna problematik har Bridle skapat konturteckningar i skala 1:1 av de militära drönare som används i vad som brukar kallas ”kriget mot terrorismen”. Teckningarna är utförda i krita direkt på marken och påminner om de bilder av brottsplatser där man ritat upp likets placering och position. ”Liket” i det här fallet är de brott som drönarna använts till för att begå i det fördolda, men har i Bridles verk lyfts fram genom att förflyttats till olika europeiska storstäder, platsen för installationerna. Där ger de också en bild av hur det skulle kännas att befinna sig under drönarens skugga – *Under the Shadow of the Drone* – vilket också är verkets namn. Skuggan används här som en bild för att synliggöra inte bara den omfattande närvaron av drönare i militära sammanhang, utan också hur de medvetet osynliggörs för att undslippa ansvar när civila skadas och dödas i väpnade konflikter.

Ett annat exempel på hur skuggan används som metafor för hur vi interagerar med medier och miljöer hittar vi hos den Berlin-baserade organisationen *Tactical Tech*, vars projekt ”Jag och min skugga” handlar om att bli medveten om de digitala spår vi lämnar efter oss.<sup>27</sup> Organisationen verkar för att sprida kunskap kring teknikens inverkan på samhället och uppmuntra till alternativa sätt att tänka kring teknikutveckling och digitalisering. Det görs ofta genom gestaltande och experimentella projekt, och på det aktuella projektets hemsida förekommer flera bilder av figurer i små rum vars kroppar kastar långa slagskuggor på väggarna. Läsarna uppmanas också i ett digitalt verktyg att ”följa spåren av sin skugga” (*Trace Your Shadow*) vilket för tankarna till den typen av bilduppgift där man belyser en person med skarpt ljus mot en vägg eller ett papper för att skapa en skuggsiluett som sedan kan fyllas i med penna och färg och göras permanent. Denna typ av skuggkonst eller *skiagrafi* räknas ofta som uppkomsten till måleriet.<sup>28</sup> Detta släktskap påminner oss i sin tur om hur handens kunskap *techne*, i bemärkelsen fram-

<sup>27</sup> myshadow.org

<sup>28</sup> Thomas Macho, ”Second-Order Animals. Cultural Techniques of Identity and Identification”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nr 6, 2013, s. 39f.

tagande, har potential att, å ena sidan, lyfta fram de aspekter av vår omgivning som vi känner till men sällan lägger märke till – i detta fall skuggan på en vägg eller de digitala spår vi lämnar efter oss – och, å andra sidan, skapa något helt nytt – en siluetteckning, en målning eller ett konstprojekt om datainsamling.

Eстетisk erfarenhet och kunskap kan alltså förstås som infrastrukturell känslighet på två sätt. Dels handlar det om uppmärksamhet, att skärpa sina sinnen och ta in det som finns runt om oss, och dels om att gestalta och synliggöra det vi faktiskt inte *kan* se eller uppleva med våra sinnen. I det första fallet fungerar konsten som ett sätt att kämpa emot miljöers och infrastrukturers tendens att försvinna och bli en del av dagliga rutiner.<sup>29</sup> Det är en träning i uppmärksamhet, att lägga märke till skuggorna som bildas av en kropp i relation till det rum den befinner sig i, snarare än att bara fokusera på det som är i förgrunden – en kropp, ett motiv eller ett innehåll. Detta gäller i bildskapande såväl som i mötet med bilder, och redan 1964 varnade Susan Sontag för vad hon kallar ”ett öppet förakt för det synliga”, nämligen ett ensidigt intresse för innehåll och budskap i mötet med olika kulturella uttrycksformer, på bekostnad av dess materialitet eller uttryck. Hennes lösning är enkel: ”Det viktiga just nu är att återerövra våra sinnesförmimmelser. Vi måste lära oss att använda syn, hörsel och känsel bättre.”<sup>30</sup> För Sontag innebär en sådan känslighet motsatsen till ett slags nyttotänkande där varje bild har en funktion eller ett syfte som kan analyseras med hjälp av olika tolkningsmetoder. Men det kan också innebära en ökad uppmärksamhet på hur vi formas av de miljöer vi befinner oss i, och hur dessa i sin tur formats av vissa ekonomiska, politiska och sociala intressen.

Detta för oss över på den andra aspekten av infrastrukturell känslighet, nämligen förmågan att inte bara kunna se och navigera i olika miljöer utan att också kunna föreställa sig och skapa alternativa sådana. Här handlar det inte bara om att använda sina

<sup>29</sup> Salomon, ”Towards a New Infrastructure”, s. 55.

<sup>30</sup> Susan Sontag, ”Mot tolkning”, i *Konst och antikonst*, övers. Erik Sandin (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969), s. 8, 15f.

sinnen för att ta reda på något om världen, utan att också gå bortom det vi kan förnimma genom våra sinnen och försöka gestalta det vi *inte* kan se. I konsten har det traditionellt handlat om fantasier, känslor eller fiktiva berättelser men också, som i de konsthistoriska exempel Dragona tar upp, om osynliga normer och maktstrukturer. I ett medielandskap som i allt större utsträckning bygger på avlägsna infrastrukturer som satelliter, datacenter och kablar liksom på delvis dolda praktiker som insamlingen av stora mängder användardata, blir denna förmåga allt viktigare. Vidare förutsätter den en känslighet för miljöer och hur vi interagerar med dem. Att rikta uppmärksamheten bortom bilders innehåll och använda sina sinnen för att i stället undersöka och synliggöra de miljöer som de ingår i innebär alltså *inte* ett romantiskt eller okritiskt förhållningssätt till konst. Snarare visar det på hur viktigt det är att låta den estetiska erfarenheten få utrymme i samhällsdebatten, och att utnyttja konstens potential att synliggöra det vi inte kan se eller inte längre lägger märke till. Men vilken betydelse har detta för bildämnet i skolan och dess relevans i dagens mediesamhälle?

### Bildämnets potential i ett förändrat medielandskap

Denna text inleddes med en ögonblicksbild från en gymnasieskola i Estland där en bildlärare just pekat ut en skuggövning som ett exempel på traditionell bildundervisning, en rest från Sovjet-tiden och ett hinder i bildämnets utveckling mot ett samtida medieämne. Samma argument återfinns i den svenska debatten, där forskare och debattörer frågar sig varför eleverna ska lära sig teckna eller måla när de kanske borde lägga tiden på något mer samtida, som att lära sig digital bildbehandling eller att analysera reklambilder. Det senare är utan tvekan viktiga tillägg i ämnet, men har ändå inte förmått konkurrera ut de traditionella teknikerna. Frågan som undersöks i texten är om det finns något i dessa äldre tekniker som är centralt för det vi kan kalla estetisk erfarenhet och vilken betydelse detta i så fall har för elevernas förmåga att orientera sig i det samtida medielandskapet.

Att lägga märke till och avbilda ett föremåls skugga kräver en viss typ av närvaro och uppmärksamhet på omgivningen. Teckning som teknik möjliggör detta genom att skärpa sinnen och bryta mot invanda sätt att se. Den estetiska erfarenheten eleverna får genom den här typen av övningar definieras här som *infrastrukturell känslighet* – förmågan att lägga märke till de aspekter av vår omgivning som ofta förbises och att kunna göra dem synliga för andra. För att få syn på skuggan behöver man rikta uppmärksamheten bortom föremålet och i stället undersöka hur det interagerar med det omgivande rummet. Hur långt faller skuggorna? Vilken färg har de? Är de skarpa eller mjuka? Det handlar alltså inte om att undersöka rummet i sig, utan om *relationen* mellan ett föremål och dess miljö som här tar formen av en skugga. Vi kan också rikta blicken mot vår egen skugga för att på så sätt undersöka hur vi som människor formar och formas av vår omgivning, inte minst i digitala miljöer där våra vanor och föreställningar reproduceras genom det som ibland kallas filterbubblor.

Jag har tagit upp exempel på konstnärer som använt just skuggan som metafor för att undersöka och skapa medvetenhet om de digitala spår vi lämnar efter oss på nätet och hur dessa används i kommersiella och politiska syften, liksom hur drönrarteknik används i militära operationer och vilka konsekvenser det har för frågan om ansvarighet. Gemensamt för dessa konstnärers verk är att de lyfter och problematiserar olika aspekter av digital medieteknik, men också att de bygger på en förståelse av medier som miljöer. Genom att medier utgör en allt större del av vår vardag har de också kommit att bli mer än det innehåll de förmedlar. Smarta telefoner används inte bara för att ta del av nyheter eller titta på Youtube-klipp utan också som kalender, klocka, betalningsmedel och karta. Digitala medieteknologier är en så integrerad del av våra liv att de inte längre går att välja bort. De utgör världen snarare än representerar den och kan på så sätt sägas ha mer gemensamt med riktigt gamla medier än med 1900-talets massmedier. Trots detta är det just massmedierna som står i centrum för mycket av dagens mediepedagogik, åtminstone så som den praktiseras inom utbildningsväsendet. Ofta handlar den

om källkritik, att kunna bedöma trovärdigheten på olika typer av medieinnehåll, ibland om att skapa egna medieproduktioner eller att analysera mediebilder men sällan eller aldrig om de infrastrukturer som utgör själva förutsättningarna för den samtida mediekulturen.<sup>31</sup>

För att hitta projekt där mediers logistiska egenskaper synliggörs måste vi i stället vända oss till konsten såsom särskilt lämpad att framställa de motbilder som får miljöer och infrastrukturer att framträda.<sup>32</sup> Denna lämplighet handlar mindre om vilka material eller tekniker som används utan mer om just känslighet och gestaltningsförmåga. Ur detta perspektiv finns det ingen motsättning mellan traditionella tekniker och bildämnets status som medieämne. Om teckning och andra uppmärksamhets-tränande tekniker för gestaltning används som undersökningsmetod (och inte som ett sätt att producera ”fina bilder”) kan de tvärtom utgöra själva förutsättningen för att bildämnet ska behålla sin relevans, inte bara för gårdagens massmedielandskap utan också för dagens digitala medielandskap. Genom att träna sina sinnen och sin uppmärksamhet kan elever utveckla förmågan att se alla delar av en miljö eller ett sammanhang, även bakgrunden, det förgivettagna eller det delvis dolda. I en värld som till allt större del struktureras av dolda tekniker och system är en sådan infrastrukturell känslighet viktigare än någonsin.

Ett infrastrukturellt perspektiv på medier bygger på premisen att medier utgör den miljö i vilken vi lever och genom vilken vi förstår världen. Skolan utgör en typ av mediemiljö där gamla teknologier som scheman och årskurser flätas samman med nya digitala medier som lärplattformar, skoldatorer och e-läromedel för att definiera vad som är kunskap och hur den kan mätas. På samma sätt samverkar rankningsalgoritmer med samhällliga och kulturella värderingar för att reproducera vissa normer och

<sup>31</sup> Se Forsler, *Enabling Media* för en längre diskussion om behovet av en utvidgad mediepedagogik som också inkluderar det som i avhandlingen kallas *infrastrukturllitteracitet*.

<sup>32</sup> Dragona, ”Counter-Infrastructures. Critical Empowerment and Emancipation in a Networked World”; McLuhan, *Media*; Dewey, *Art as Experience*.



förhållningssätt. Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att inga miljöer är statiska eller förutbestämda utan något som formas och omformas genom vårt sätt att agera och tänka. Bildämnet erbjuder just en sådan en möjlighet för unga människor att interagera med och omforma miljöer, att undersöka inte bara mediernas inflytande över deras liv utan också konsekvenserna av deras eget handlande för omgivningen. Hur bidrar deras medievanor till att reproducera eller förändra kulturella värderingar och normer? Hur används den data som de genererar genom att använda digitala tjänster? Vilken inverkan har konsumtionen av medieprodukter på klimatet? Kort sagt innehåller bildämnet ett erbjudande om att få syn på sin egen skugga.