

Vad pekar de på?

Om en fotografisk gest och Nguyen Trinh This Landscape Series # 1

ANNA RÅDSTRÖM är fil.dr i konstvetenskap och arbetar som universitetslektor vid institutonen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hon disputerade 2005 med avhandlingen Lee Miller: Fotografier från 1930-talet. Hennes nuvarande forskning är inriktad mot samtida fotografi och film i relation till minne och arkiv, och till känslor såsom intimitet, ambivalens och trauma. En betydande del av forskningsarbetet äger rum i Vietnam.



Resan börjar, vidsträckta, ödsliga landskap får en att undra över vad som söks. Ett mystiskt föremål? En brottsplats? Någoting fasansfullt? Scenerna blir mer och mer specifika, men de leder inte till någon konkret lösning – bara ett sår istället för en metafor.

Nguyen Trinh Thi¹

Den här artikeln handlar om pekandet som fotografisk gest. Den utgår från ett personligt minne, men framför allt fokuserar den på den vietnamesiska konstnären och experimentella filmskaparen Nguyen Trinh This *Landscape Series # 1* från 2013. Serien består av remedieringar och mångfacetterade montage av pressfotografier från olika delar av Vietnam. Motiven visar landskap och pekande människor. I artikeln intresserar jag mig för vad den pekande gesten kan vara, betyda och göra när den via mitt minne ställs i relation till landskapsserien. Jag undersöker om frågan ”vad pekar de på?” är möjlig att besvara. Snart kommer jag börja diskutera Nguyens arbete och återknyta till citatet ovan. Men innan jag gör detta, låt mig konstruera en ingång genom att framställa mitt minne tillsammans med en fototeoretisk reflektion. I konstruktionen ingår både ett faktiskt och metaforiskt pekfinger.

Våren 2012 befann jag mig i Vietnam på forskningsvistelse och en dag följde jag med en guidad turisttur som gick från den gamla kejsarstaden Hue till landets demilitariserade zon (DMZ). Medan vi åkte genom ett tidvis lummigt och djupgrönt landskap sade guiden vid upprepade tillfällen: ”Ni kan inte föreställa er.” Vad vi, bussens internationella passagerarskara, inte kunde före-

ställa oss var det som utspelade sig under amerikanska kriget (i västvärlden vanligtvis känt som Vietnamkriget). Vi, turisterna, kunde till exempel inte tänka oss ett landskap som avlövats och förgiftats med bekämpningsmedlet Agent Orange. Guiden verkade emellertid samtidigt vilja bistå våra bristande föreställningsförmågor. Hon höll upp och pekade på två inplastade fotografier som sedan skickades runt i bussen. Fotografierna var uppenbarligen tänkta som visualiseringshjälp och bevis, men några närmare förklaringar gavs inte. Var de tagits, vem som tagit dem och varifrån de hämtats fick vi inte veta. Den ena bilden visade en militärhelikopter som på låg höjd hovrade över ett kargt och ödsligt landskap. Den andra var en flygbild av skogsklädda berg. På det högsta bergets topp syntes taket av en byggnad. Jag såg tydligt, men förstod jag? Guiden pekade på två fotografier som i sin tur pekade på något som jag kanske skulle kunna, eller inte kunna, föreställa mig. Jag tittade ut genom bussfönstret och såg träd med täta bladverk. Av det fort-

farande verksamma giftet syntes inte ett spår. Osäker på vad guidens bilder bevisade och hur de skulle kunna hjälpa mig att förstå, fotograferade jag dem när de nådde mitt säte.

Att det amerikanska kriget (1957–1975) fortfarande dominerar omvärldens syn på Vietnam har kommenterats av många.² Det beskrivs idag som det första ”televiserade kriget”.³ Dess historier har berättats, analyserats och debatterats med hjälp av såväl fakta som fiktion, och guideade turer till DMZ är numera en vinstgivande del av Vietnams snabbt expanderande turistindustri. Guiden, tänker jag mig, har upprepat sin pekande gest bussfärd efter bussfärd, hon har fortsatt att skicka runt fotografierna och andra passagerare har kanske också fotograferat dem. Enligt Susan Sontag tillägnar sig den som fotograferar det som fotograferas och detta leder till en relation som ger en upplevelse av kunskap. Fotografier, menar hon också, erbjuder en imaginär tillgång till ett överkligt förflutet och hjälper människor att ta kontroll över platser där de känner

sig osäkra. Fotografien har därför utvecklats sida vid sida med turismen.⁴ Jag satt i en turistbuss och jag fotograferade, men känslan av att ha kunskap och kontroll uteblev.⁵

I *Det ljusa rummet* liknar Roland Barthes det (analog) fotografiet vid ett lätt och genomskinligt skal som fyllts av en tillfällighet. Vad denna tillfällighet är för något lämnas åt betraktaren att definiera eftersom ett fotografi, enligt Barthes, inte kan säga något mer än: "det där, det är det, det är något!"⁶ Kanske har han rätt, kanske är detta det ända fotografiet är kapabelt att formulera. Men om allting slutade med dessa ord skulle han inte ha skrivit sin bok. Och jag, i min tur, skulle inte fortsätta att grubbla över pekandet som fotografisk gest. När fotografiet uppmärksammar mig på "det där" pekar det. Pekandet är ett av fotografiets attribut. Barthes skriver:

Att visa sina foton för någon leder alltid till att denne tar fram sina: "Titta, det här är min bror, där, det där är mitt barn" och så vidare. Fotografiet är inget annat än en växelsång av "se", "titta där", "det här"; med sitt finger pekar det ut någon eller något mittemot, och det kan aldrig komma ifrån detta rent utpekande språk.⁷

Utifrån mina snävt utvalda hänvisningar till Barthes kan det att framstå som om fotografiet präglas av en brist, men så är inte fallet. Fotografiet må vara fånge i ett utpekande språk, men samtidigt gör det en gest och pekandet leder vidare om det tillåts att göra det.⁸

När Barthes började skriva ner sina tankar om fotografiet drevs han av ett "ontologiskt begär", han sökte villkorslöst kunskap om vad fotografiet "var i sig".⁹ Hans sökande har fascinerat mig alltsedan jag för första gången läste boken i svensk översättning i mitten av 1980-talet. Men

när jag skriver denna artikel är det inte för att rekapitulera mina läsningar eller för att i allmänhet hänge mig åt mitt eget ontologiska begär vad gäller fotografiets (analog eller digitala) essens. Vad som intresserar mig är pekandet, det vill säga gesten som indikerar att det där "det är något!" När jag skriver om gesten utgår jag från tanken att gesten inte bara utförs av fotografiet, andra deltar också i det fotografiska gestikulerandet.

Roland Barthes skriver metaforiskt om fotografiets finger, och jag tänker på turistguidens faktiska finger. Jag minns hur hon pekade på fotografierna som jag fotograferade. Jag bidrog sålunda på sätt och vis, och med viss fördröjning, till den av Barthes beskrivna växelsången av "se", "titta där", "det här". Guiden dokumenterade jag emellertid inte. Det ryckte förvisso i mitt pekfinger ("avtryckarfingret") men jag motstod fotograferingsimpulsen. Jag var alltför blyg. På kvällen gjorde jag anteckningar och lagrade minnet i mitt medvetande. Där stannade det tills jag ett knappt år senare satt framför datorn i Sverige och såg Nguyen Trinh This *Landscape Series # 1* i form av en fem minuter lång digital "videodiabildsvisning" på hennes hemsida.¹⁰ Jag greps av en svindlande känsla av att se fotografier som jag redan sett, eller som Mieke Bal uttrycker det: "bilder som redan alltid fanns där".¹¹ Känslan grep mig fastän jag aldrig tidigare stött på de vietnamesiska pressbilder som konstnären hämtat från internet och nu använde sig av.

Nguyen Trinh Thi, som har studerat journalistik, fotografi och etnografisk film i USA, undersöker ofta historisk och samtida vietnamesisk kultur. Hon är intresserad av kulturellt minne och är varse att det, såsom Bal påpekar, varken är en rest, ett dokument eller en relik från det

Nguyen Trinh Thi, Landscape Series # 1, 2013. Publicerad med tillstånd av konstnären.

förflutna. Kulturellt minne flyter inte omkring i nuet avskuret från det förgångna, utan länkar på gott och ont ”det förflutna till nuet och framtiden”.¹² I en del av sina verk närmar sig Nguyen det amerikanska kriget som slutade när hon var två år gammal. Men i *Landscape Series # 1* gör hon det inte, i alla fall inte direkt och uppenbart. Likafullt ägnar jag tid åt minnet från bussen på väg mot DMZ. Varför gör jag det? Svaren på frågan är spontana men också efterkonstruktioner: Jag gör det därför att guidens pekande finger i mitt medvetande transformerats till ett imaginärt fotografi, ett fotografi som gjorde att jag under ett kort ögonblick felaktigt trodde mig känna igen pressfotografier jag aldrig sett. Jag gör det därför att guiden genom att peka mot de inplastade fotografierna (bevisen) också

pekade mot ett landskap i vilket andras minnen och historier bäddats in. När hon pekade mot dem pekade hon mot någonting som var närvarande men gömt. Hon pekade mot ett sår; mot ett landskap som förgiftats och i sin tur förgiftat. *Landscape Series # 1* illustrerar inte minnet från bussfärden, men den talar med det.

Nguyens Trinh Thi skriver att hon är intresserad av idén om landskapet som ett tyst vittne till historien, och att det var när hon sökte efter sådana fotografier på internet som hon fann bilderna av anonyma människor som pekande porträtterats ute i landskap (men ibland också inomhus).¹³ Idén om landskapet som vittne kan relateras till W. T. J. Mitchells tankar om en kritiskt reflekterande process som omvandlar substantivet ”landskap” till ett verb.¹⁴ Landskapet gör något. I anslutning

till *Landscape Series # 1* tänks det bevittna människor som utför en vittnande, pekande fotografisk gest. Konstnären, i sin tur, bevittnar bevittandet via pressfotografier.¹⁵ Hon ser människorna och menar att deras pekande indikerar en tidigare händelse eller att någonting försvunnit, tappats bort. Men vad människorna tänkte och kände vid fotograferingstillfället förblir okänt. Känt blir bara deras repetitiva likhet; deras pekande på "bevis". Och det som utpekats, tillägger hon, är aldrig något bra.¹⁶ Gesterna är förbryllande och ambivalenta. Personerna på bilderna använder bestämt sina pekfingrar för att visa på något viktigt. Det framstår som kommunikativt men avslöjar inte mycket. Var finns bevisen som omtalas av konstnären? Det tycks som om dessa alltid kommer att förbli någon annanstans. Vad är det som inte syns i det som ses?¹⁷ Men, att peka är ändå att rikta någons uppmärksamhet mot något även om det, såsom här, resulterar i att uppmärksamheten i mycket hög grad riktas mot de som ses peka. Fotografierna som visar de pekande personerna säger: "det där, det är det, det är något!"

Nguyen Trinh Thi hämtar drygt fyrahundra pressfotografier från internet och väljer ut cirka sjuttio stycken till sitt digitala "videodiabildspel".¹⁸ Bilderna sätts i rörelse och pekandet leds vidare. Konstnären skriver:

Dessa anonyma vittnen, porträtterade i tvingande likformighet av otaliga vietnamesiska pressfotografer, tycks tillsammans markera en väg framåt bort från det förflutna, en fiktiv resa.¹⁹

Till skillnad från den busstur jag tog till DMZ, rör det sig alltså här om en upp-diktad resa. Den iscensätts via illusionen av en diabildsvisning. I själva verket har de digitala pressfotona överförts till en vi-

deo som bearbetats med ett redigeringsprogram. Ordet "video" kommer från latinets *videre* som betyder "att se". Det sägs att ordet ger "en visuell form som också är en handling, ett verb och ett tillkännagivande: Jag ser."²⁰ Inte heller här är min intention att diskutera ett mediums ontologi, men jag är intresserad av kopplingen till seendets göranden, dess möjligheter och tillkortakommanden. Jag ser tydligt, men förstår jag? Det imaginära diabildspelet låter sig relateras till diskussioner om teknologihistoria och arkiv. Det väcker tankar om 1600-talets "laterna magica" och västerländska vetenskaps- och kulturinstitutioners insamlande av diabilder under senare århundranden. Det framkallar minnen från klassrumsundervisning och privata bildvisningssamkväm.²¹ Konstnären vet vad hon gör när hon aktiverar associationer till en bestämd analog teknologi, men ingen förklarande lärarröst hörs.

Den fiktiva resan börjar i ett öppet landskap där en person på motorcykel ensam, och i riktning mot kameran, susar fram längs en dammig landsbygdsväg. Det dröjer ytterligare tre scener innan den första pekande personen uppenbarar sig, men därefter följer det ena pekandet efter det andra. Det pekas mot landskap, mot kullar, träd, odlingar och vattendrag; det pekas mot hus och en vägg med kulhål; det pekas mot en väg, en motordel, en haka och ett huvud. Ibland tycks pekandet snarare röra sig förbi än emot, och ibland syns mer eller mindre bara ett finger. Ett av de fingrar som ses har bandagerats och ett annat har sytts med stygn. Det klickande diaprojektorsljud som hörs mellan varje scenbyte anger en jämn rytm. Klick, klick, klick. I stadig takt leds betraktaren genom en berättelse som blir alltmer oroväckande. I den näst sista sce-

Nguyen Trinh Thi, Landscape Series # 1, 2013. Vykort. Publicerad med tillstånd av konstnären.

nen pekar en man direkt mot kameran som vore fingret ett vapen. Kameran, som också den har liknats vid ett vapen, utmanas.²² I varje scen, förutom den sista, finns en eller flera människor närvarande. Slutscenen är en folktom landskapsbild som visar en explosion på avstånd. Vad handlar detta om?

Inför resan sammanställer konstnären ett synopsis, som i denna artikel är det inledande citatet. Hon ger en kort sammanfattning av ett manus. Det är en resa där någonting söks. Men vad? Konstnären ger några frågande förslag: "Ett mystiskt föremål? En brottsplats? Någonting fasansfullt?" Trots att scenerna sägs bli alltmer

specifika resulterar det inte i några svar. Ingen konkret lösning nås och hennes synopsis avslutas med orden: "bara ett sår istället för en metafor." Varför dessa slutord? I en del av pressbilderna finns synbara sår av olika slag: en vägg med kulhål, skadade fingrar och en explosion som sprider kaskader av jord. Men finns där också själsliga sår? Sår som inte syns men likafullt finns? Det grekiska ordet för sår är trauma, och slutorden tycks kunna relateras till en traumadiskurs inom vilken visuella metaforer används samtidigt som det hävdas att psykiskt trauma befinner sig bortom såväl visuellt som verbalt språk och därför inte går att representera.²³ Jag

hör turistguidens ord på bussen på väg mot DMZ: "Ni kan inte föreställa er."

Det förblir okänt vad människorna på pressfotona tänker och känner. Nguyen Trinh Thi lämnar frågan om trauma öppen, hon säger aldrig att hon representerar men hon föreställer sig och gör ett montage av bilder hämtade från ett arkiv som kallas internet.²⁴ Att föreställa sig kan ge en ingång till kunskap och montaget är att betrakta som en kunskapsmetod.²⁵ Montagearbete är ett sätt att "demontera: granska, undersöka, analysera."²⁶ När Nguyen sammanställer sitt digitala montage synliggör hon en gest som upprepas om och om igen. Det rör sig inte om ett identiskt återupprepande. Inget pekande är det andra likt. Det finns skillnader. Men det finns också repetition. "Re-" betonas.²⁷ Men samtidigt som konstnären synliggör den repetitiva gesten främmandegör hon den. Detta får mig att associera till James Cliffords idéer om "etnografisk surrealism", en hybridverksamhet som praktiserades av surrealisterna och deras dissidenter i Paris under perioden mellan

de två världskrigen. Den etnografiska surrealismen, vars rön ofta presenterades i tidskrifter i form av bilder som satts samman i "oavslutade collage", försökte inte göra det okända känt. Istället främmandegjordes det kända som ett led i en kulturkritik.²⁸

Nguyen Trinh Thi menar att hon i sin konst "svarar på det politiska", men att det politiska inte är anledningen till att hon gör konst. Det går att ta till sig hennes arbete utan kunskap om alla kontexter som omger den.²⁹ Att *Landscape Series # 1* kan diskuteras utifrån (västerländsk) fototeori har framgått i denna artikel, men att kunskap om andra kontexter är viktig är dock svårt att bortse från. Nguyen är varken surrealist eller antropologisk/etnologisk fältarbetare men hon är en konstnär för vilken frågan om självständigt tänkande i Vietnam är fundamental. Den utgör grunden för hennes arbete. Med "självständigt" menar hon att konstnären/filmskaparen fullt ut kan uttrycka sina egna perspektiv och sin egen estetik utan att påverkas av pengar eller politik.³⁰ När hon

Nguyen Trinh Thi, Landscape Series # 1, 2013. Vykort baksida. Publicerad med tillstånd av konstnären.

sammanställer *Landscape Series # 1* tänker hon på detta vis. Hon monterar och demonterar.

Jag liknar inte "videodiabildsvisningen" vid ett oavslutat collage för den fiktiva resan när ett markerat slut. Men jag tänker att hennes montage inte skyndar att stänga, att det leder tänkandet vidare.³¹ Tänkandet, som jag kallar kritiskt, leder inte till tvärsäkra slutledningar men ger förslag om varför människorna på pressfotona pekar. Enligt konstnären pekar de

därför att pressfotograferna, som vill producera bevis utifrån en säker och förutbestämd formel, har bett dem göra det. Men hon noterar också ett större socialpolitiskt sammanhang: Många människor i Vietnam "saknar röst" och därför pekar de istället i tysthet. Likt landskapen de bebor är de tysta vittnen.³² I den tjugofem minuter långa videon *Chronicle of a Tape Recorded Over* (2010) åker hon och konstnären Le Huy Hoang motorcykel längs Ho Chi Minhleden. De träffar människor

Nguyen Trinh Thi, Landscape Series # 1, Muong kulturmuseum, Hoa Binh, Vietnam 2013. Publicerad med tillstånd av konstnären.

som berättar om sina minnen från amerikanska kriget. I *Landscape Series # 1* samtalas det inte, men det pekas om och om igen. Människorna ser, hör och vet. De säger inget och pekandet understryker tystnaden.

Våren 2013 kunde *Landscape Series # 1* endast ses på konstnärens hemsida.³³ Allt eftersom har den emellertid (utan att titeln förändrats) presenterats på olika sätt. Pressfotografierna har inte stannat på en plats, de har använts och återanvänts. Det

digitala arkivmaterialet framstår som "flytande".³⁴ Konstnären fortsätter att arbeta med montage som inte skyndar att stänga, och med anledning av fotografiernas rörlighet blir även tanken om ett oavslutat collage aktuell. Till exempel: "Videodiabildspelet" har visats som installation på gallerier och museer i Sydostasien och Europa. Den loopade videon har där efter transformerats till en "gammaldags" analog diabildsvisning (100 diabilder och karusellmagasin); tjugofyra bilder har

tryckts som sepiafärgade vykort med korta franska bildbeskrivningar på baksidan; tvåhundra färgfotografier har klistrats in i fotoalbum och en del har ramats in och hängts upp på en gallerivägg i Fukuoka, Japan. Färgfotografier har också plastats in och fästs på träd utanför Museet för Muongkultur i Hoa Binh provinsen i norra Vietnam.

Flera betydelselager har därmed uppstått kring fotografierna av pekande människor. Till exempel: Det analoga diabildsspelet, som också det skildrar en imaginär resa, kan i högre grad än den digitala relateras till de ovan nämnda tankarna om historisk teknologi, taxonomiska diabildsarkiv och undervisnings-situationer där ett repetitivt klickande ackompanjeras av surrande projektorljud. Albumet kan även det associeras till arkiv och diskuteras i anslutning till antropologers fotosamlingar eller turisternas inklistrade reseminnen. Och när fotografierna hängs i träden utanför Muongmuseet väcks tankar om landskapets betydelse för en av Vietnams femtiofyra minoritetsbefolkningar som arbetar för att bevara sin kultur.³⁵

De sepiafärgade vykortet hänvisar tåmligen direkt till ett kolonialt förflutet, till västerländska resenärers hälsningar hem från den exotiska franska kolonin. Men vad är det för slags hälsningar? De är inte hälsningar isolerade i det förgångna. De framförs i nutid. Vykortet sticker ut från de övriga delarna av *Landscape Series # 1* genom de korta franska bildbeskrivningarna. Beskrivningen som följer bilden av en man som pekar ut över ett ödelagt landskapsområde lyder: "Varje år förlorar den centrala högplatån ungefär 25,737 hektar skog." Varför detta sker förklaras inte men texten hjälper mig delvis att förstå. Jag tänker på guiden i turistbussen på

väg till DMZ. När hon pekade mot de två inplastade fotografierna pekade hon mot ett landskap som sårats och därmed också sårat. Sårandet pågår fortfarande även om det sker på annat sätt. Mannen på bilden pekar. Men vad leder pekandet till?

NOTER

- ¹ Nguyen Trinh Thi, "Synopsis", <http://nguyentrinthi.wordpress.com/2012/09/29/landscape-series-1/> [161028]. Min översättning.
- ² En av dem är litteraturhistorikern Doan Cam Thi. Hon talade om detta i oktober 2014 under ett författarsamtal på galleriet L'Espace TriArtis i Paris. Se också hennes viktiga bok *Écrire le Vietnam contemporain: Guerre, corps, littérature*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.
- ³ Robert Hariman & John Louis Lucaites, "Public Identity and Collective Memory in the U.S Iconic Photography: The Image of "Accidental Napa", i *Critical Studies in Media Communication*, 20:1, 2003, s. 40.
- ⁴ Susan Sontag, *On Photography* [1977], New York: The Noonday Press, 1989, s. 9.
- ⁵ Såsom påpekats av W.J.T. Mitchell är "turisten" en av de mest teoretiserade figurerna inom samtida kulturella studier men här går jag inte in på dessa teorier. Se istället Mitchell, "The Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", i W. J. T. Mitchell (red.), *Landscape and Power* (andra uppl.), Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- ⁶ Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet* [1980], övers. Mats Löfgren, Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986, s. 13. Barthes kursivering.
- ⁷ *Ibid.*, s. 13–14.
- ⁸ *Det ljusa rummet* är en hyllning till Jean Paul Sartres djuplodande fenomenologiska studie *L'Imaginaire* (1940) och Barthes stannar inte vid konstaterandet att "det är något!".
- ⁹ Barthes, 1986, s. 11.
- ¹⁰ Nguyen, *Landscapes Series # 1 (2013)*, <http://nguyentrinthi.wordpress.com/2012/09/29/landscape-series-1/> [161028].
- ¹¹ Mieke Bal, "Memories in the Museum: Preposterous Histories for Today", i Mieke Bal, Jona-

- than Crewe & Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hannover, NH: University Press of New England, 1999, s. 171.
- ¹² Bal, "Introduction", *ibid.*, s. vii.
- ¹³ Nguyen, "Statement", [http://nguyentrinthi.wordpress.com/2012/09/29/landscape-series-1/\[161028\]](http://nguyentrinthi.wordpress.com/2012/09/29/landscape-series-1/[161028]).
- ¹⁴ Mitchell, "Introduction", Mitchell, 2002, s. 1.
- ¹⁵ Vad gäller bevittnande via fotografier se till exempel Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- ¹⁶ Nguyen, "Statement".
- ¹⁷ Här parafaseras Sandra Krizic Roban som i sin tur citerar den kroatiska översättningen av Bernard Noël's *Journal du regard*, 1988. Se Krizic Roban, *At Second Glance: The Positions of Contemporary Croatian Photography*, Zagreb: Institute of Art, UPI-2M, 2010, s. 292.
- ¹⁸ Samtal mellan konstnären och artikelförfattaren, Hanoi, mars 2014 och "bacc exhibition Artist interview – Nguyen Trinh Thi", [http://www.vietnamesecinemablog.com/2014/03/04/nguyen-trinh-thi-talks-landscapes-her-works-and-media-art-in-vietnam/#more-1010\[161028\]](http://www.vietnamesecinemablog.com/2014/03/04/nguyen-trinh-thi-talks-landscapes-her-works-and-media-art-in-vietnam/#more-1010[161028]).
- ¹⁹ Nguyen Trinh Thi, "Statement". Min översättning.
- ²⁰ Lisa Saltzman, "When Memory Speaks: A Monument Bears Witness", i Lisa Saltzman & Eric Rosenberg (red.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover & London: University Press of New England, 2006, s. 82.
- ²¹ Se Jelena Stojkovic, Ulla Fischer-Westhauser, Uwe Schögl, "Editorial: Image After Image: Reconsidering the Fabric of Slide Shows", i *Photo-researcher*, 24/2015, s. 1–9.
- ²² Se t.ex. Sontag, 1989, s. 14–15.
- ²³ Kring psykiskt trauma har det under de senaste årtiondena vuxit fram en mycket omfattande teoretisk litteratur. Angående visuella metaforer och representation se till exempel Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, New York: Routledge, 1997; Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 2002 och Saltzman & Rosenberg, 2006
- ²⁴ Nguyen är högst medveten om representationens problematik i allmänhet, inte bara i relation till trauma. Hon är till exempel tveksam till tankar om att hon i sin konst representerar Vietnam.
- Samtal mellan konstnären och artikelförfattaren, Umeå, april 2015.
- ²⁵ Georges Didi-Huberman menar att vi måste föreställa oss för att kunna veta och han visar på montagens styrka som kunskapsmetod. Han talar aldrig om absolut kunskap men om ett *öppnande* av den. Se Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* [2003], övers. Shane B. Lillis, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- ²⁶ Jonas (J.) Magnusson & Cecilia Grönberg, *För päs-seende: Berndt Pettersons collage och bokstavs-konst*, Stockholm: OEI editör, 2012, s. 405.
- ²⁷ Denna artikel fokuserar inte speciellt på trauma men det bör påpekas att frågor om det "repetitiva" är centrala inom samtida traumadiskurs. Se t.ex. Jessica Catherine Lieberman, "Traumatic Images", i *Photographies*, 1:1, 2008, s. 87–102.
- ²⁸ Se kapitlet "On Ethnographic Surrealism" i James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1988. Jag har även diskuterat Cliffords idéer i min avhandling *Lee Miller: Fotografier från 1930-talet*, Umeå: Inst. för konstvetenskap, Umeå universitet, 2004.
- ²⁹ Samtal mellan konstnären och artikelförfattaren, Umeå, april 2015.
- ³⁰ "DOCLAB interview with filmmaker, artist and founder Nguyen Trinh Thi", 2010, http://curatorsintl.org/images/uploads/DISPATCH_Nguyen.pdf [161028].
- ³¹ Didi-Huberman menar att ett montage bara är värdefullt när det inte skyndar att dra slutsatser eller stänga. Se Didi-Huberman, 2008, s. 121.
- ³² Samtal mellan konstnären och artikelförfattaren, Hanoi, mars 2014.
- ³³ Samtal mellan konstnären och artikelförfattaren, Hanoi, mars 2013.
- ³⁴ För en diskussion om Zygmunt Baumanns begrepp "liquid" i relation till digitala arkiv se Joanna Zylinka, "On Bad Archives, Unruly Snappers and Liquid Photographs", i *Photographies*, 3:2, 2010, s. 139–153.
- ³⁵ För Nguyen är frågan om minoritetsbefolkningarnas ställning i Vietnam viktig. I filmen *Letters from Panduranga* (2015) undersöker hon (o)möjligheten att "tala för" Chambefolkningen i södra Vietnam vars geografi är hotad. Se Nora Taylor, "The Imaginary Geography of Champa", Nguyen Trinh Thi, *Letters from Panduranga*, Dijon: les presses du réel, 2015, s. 55–60.

SUMMARY

At What Are They Pointing?

On a Photographical Gesture and Nguyen Trinh Thi's Landscape Series # 1

(Vad pekar de på?)

Om en fotografisk gest och Nguyen Trinh Thi's Landscape Series # 1

This article engages in the photographic gesture of pointing. It departs from a personal memory made during a bus trip from the city of Hue to the former demilitarized zone of Vietnam. The tour guide on the bus said, "You cannot imagine". What we, the passengers, could not imagine was the effects of Agent Orange spread during the American War (in the West generally known as the Vietnam War). As we travelled through the landscape the guide pointed at two plastic covered photographs meant to give evidence and provide material for our imaginations. The main focus of the article, however, is set on the Hanoi based artist Nguyen

Trinh Thi's *Landscape Series No. 1* from 2013. This multimedia series presents Vietnamese press photographs collected from the internet. It addresses an archive of cultural memory while also accentuating the act of pointing at *something* which is hidden yet present. Nguyen investigates "landscapes as quiet witnesses to history." When investigating this she comes across uncertainties as well as specificities. The overall shadowing specificity is the repetitive act of pointing. All the images she collects show people using the index finger to indicate something invisible but significant. It comes across as assertive and communicative but reveals little. The pointing gesture seems to suggest that *something* will always remain elsewhere.

Keywords: photography, pointing, gesture, landscape, witness.

Anna Rådström has a PhD in Art History and works as a senior lecturer at the Department of Culture and Media Studies, Umeå University, Umeå, Sweden.