



LUND UNIVERSITY

Orent och kusligt : Det fotografiska bortom det visuella i 1970-talets amerikanska iscensatta fotokonst.

Goysdotter, Moa

Published in:
Ekfrase

2014

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Goysdotter, M. (2014). Orent och kusligt : Det fotografiska bortom det visuella i 1970-talets amerikanska iscensatta fotokonst. *Ekfrase*, 5(2), 77-96. http://www.idunn.no/ekfrase/2014/02/orent_och_kusligt_-_det_fotografiska_bortom_det_visuella_i_#

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Moa Goysdotter

Orent och kusligt. Det fotografiska bortom det visuella i 1970-talets amerikanska iscensatta fotokonst.

Publicerad i *Ekfrase. Nordisk tidskrift för visuell kultur*, nr 2, 2014.

Om man ser till fotokonsthistorien kan man urskilja en ständig växelverkan mellan en synestetisk och subjektiv metod för att producera och tolka fotografiska bilder och en mer optisk hållning, där vetenskapliga ideal har varit normen. Den amerikanska fotokonsthistorien visar upp ett exceptionellt mönster, där en optisk hållning kom att bli hegemonisk under ett halvt århundrade.

Inledningsvis bör det förklaras att en allmän förståelse av modernismen i konsten inte är tillämplig på modernismen i fotokonsten och i synnerhet inte på den amerikanska. Om den konstnärliga modernismen i allmänhet kännetecknas av en paus från realism så infann sig denna paus aldrig i modernistiskt amerikanskt konstfotografi där i stället den objektiva fotografiska representationen av världen blev idealet, och det fria, kreativa sinnet undertrycktes. Den första antydning till brott med den objektiva fotografiska återgivningen kom, i Amerika, inte förrän under 60-talets sista år, och implementerades inte på allvar förrän under 1970-talet. Det som de iscensättande fotograferna under 70-talet kom att opponera sig starkast emot var den teknikfetischism som blev resultatet av de modernistiska fotografernas syn på kameran som ett optiskt, visuellt fulländat instrument. Den modernistiska fotografidiskursen strukturerades till stor del kring begreppet ”renhet” i det fotografiska bildspråket, men ”renhet” var också idealet när det kom till själva produktionen av fotografierna. Denna visuella renhet kom alltså att stå i centrum för omförhandling under 1970-talet. Syftet med denna artikel är att titta närmare på brottet mellan modernistiskt fotografi och s.k. iscensatt fotografi, i Amerika under 1970-talet utifrån en synvinkel inspirerad dels av Don Ihdes teknologifilosofiska begrepp ”protetisk teknologi”, och dels av Sigmund Freuds psykoanalytiskt orienterade begrepp ”det kusliga”. Hur kan brottet förstås med hjälp av en syntes av dessa två?

Mieke Bal har föreslagit hur varje visuellt intryck och erfarenhet bör betraktas som "orent" på grund av de synestetiska effekter det verkligen väcker i betraktaren.¹ Synintryck, enligt Bal, slutar inte som visuella avtryck, utan utlöser andra sensoriska reaktioner för att skapa en hel kroppserfarenhet av det sedda. I denna artikel kommer jag att hävda att övergivandet av idén om visuell renhet under 1970-talet kom att innebära en omformulering av begreppet fotografisk vision. Enligt min uppfattning är den iscensatta fotografien från 1970-talet ett experiment i att ”orena” föreställningen om den fotografiska bilden och att peka på den reduktionism som följer på att behandla bilden som rent visuellt, och inte en synestetisk upplevelse. Denna förskjutning ser man hos fotografer som Duane Michals, Arthur Tress, Lucas Samaras och Les Krimms, vilka också kommer att utgöra exempel i min undersökning.

Visuell renhet blir fotografisk lag

Amerikanskt konstfotografi från perioden 1910-1960 kallas vanligtvis *pure photography* eller *straight photography*. Uttrycken utvecklades i kontrast till piktorialismen - en fotografisk strömning under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal, där mjukt fokus och måleriska bilder experimenterades fram via iscensättningar och blandtekniker. I enlighet med konstkritikern Clement Greenbergs modernistiska ideal av rena konstformer, vilka han lanserade på 1940-talet, hade *straight photographers* i USA ambitionen att skapa en ny, självständig stil inom fotografi som var oberoende av andra former för konst, och att förfina egenskaper och särdrag hos fotografiet som konstnärligt medium. Dessa särdrag fann man i fotografiets förmåga att agera som ett förfinat, optiskt sofistikerat öga

som kunde hämta tillförlitlig visuell information från objekt med renhet, rättframhet, tydlighet, skärpa och ärlighet gentemot form och detalj. Dessa egenskaper liknar dem hos ett optiskt vetenskapligt instrument. Kopplingen till vetenskapsidealet förstärktes också av att den huvudsakliga tropen i detta förhållningssätt till fotografi var objektivitet. Objektivitet ansågs vara den inneboende kvalitet hos fotografiet som skilde det från andra konstformer.²

Idealen för *straight photography* blev institutionaliserade i 1920-talets amerikanska foto-konstpraxis när en grupp västkustfotografer dedikerade åt *straight photography* samlades runt Ansel Adams och Edward Weston för att bilda gruppen f.64. I gruppens manifest meddelades att gruppens namn (taget från den minsta bländaröppningen hos en storformatkamera), signalerade "clarity and definition" vilket också kom att fungera som ett ideal för gruppens konstnärliga produktion.³ Bländaröppning f.64 möjliggör bilder med extrem detaljskärpa och skärpedjup. I motsats till piktorialisterna, vars fotografier manipulerats fritt för att se ut som målningar, förespråkade *straight photographers* en teknik som involverade omanipulerade silverkopior med hög kontrast och skärpa, förbud mot beskärning, och en estetisk uppmärksamhet på geometriska former hos de fotograferade objekten.⁴ En annan aspekt som följde med detta förhållningssätt var vikten av *kontroll*. Idealet var att fotografen skulle kunna kontrollera resultatet av bilden från ögonblicket då denne ser det i sökaren. Inom *straight photography*, hade Ansel Adams och Edward Weston under 1920- och 1930-talen infört en metod kallad *pre-visualization*, genom vilken fotografen tekniskt åstadkommit fotografiet innan slutaren stängdes. Resultatet kunde beräknas enligt ett zonsystem där effekterna av exponering och framkallningstid kunde visualiseras i förväg.⁵ Denna metod blev mycket viktig för det amerikanska modernistiska konstfotografiet, inte minst för Adams som använde metoden för att framställa sina dramatiska, kontrastrika landskapsvyer, till exempel de många berömda fotografierna av bergen i Yosemite nationalpark i Kalifornien.

När Ansel Adams lärlunge och tronarvinge Minor White undervisade i fotografi vid California School of Fine Arts under 1940-talet och det tidiga 1950-talet, byggde han upp sin undervisning kring Adams zonsystem.⁶ Som pedagogiskt hjälpmedel gjorde White en åtskillnad mellan att använda "the camera-as-extension-of-vision" och "the camera-as-brush", där den förstnämnda speglade hans egen, modernistiska inställning till fotografiskt bildskapande, och där den senare beskriver ett önskat piktorialistiskt förhållningssätt till fotografi. Whites tabell nedan ger en god bild av hur, och mot vad, *straight photographers* definierade sig själva.⁷

Clues to the camera-as-extension-of-vision concept:

- Surface of print considered as clear glass.
- Omission of handwork, optical and chemical alterations.
- Composition determined by nature of subject.
- Reality accepted as the whole working field and penetrated.
- Creative activity terminated by exposure.

Clues to the camera-as-brush concept:

- Surface of print included.
- Handwork on negative and/or print; optical and chemical alterations of negative and/or print.
- Rules of composition deduced from academic painting imposed on photograph.
- Reality altered considerably by any means.
- Creativeness continuing through printing.

Whites praktiska fotografiska lära kom under 1960-talet att få genklang i den spirande fotografiteoretiska diskussionen ledd av John Szarkowski som var ansvarig för fotoavdelningen på Museum of

Modern Art i New York 1962-1991. Szarkowski ympade över Greenbergs ideal om rena konstformer till fotografiet vilket kom att diktera den begynnande teoridiskursens utformning.

Under 1970-talet kom den fokusering på att till fullo behärska fotografisk teknik som ett sätt att nå verkligheten, liksom Szarkowskis ideal av rena konstformer, att förkastas av en grupp nytänkande fotografer. Det strikt optiska sökandet efter själen hos föremålen i världen ersattes med lekfulla experiment där gränserna för mediet testades. Gränserna mellan fotograf, verklighet, och fotografisk teknik som modernisterna hade hållit tydligt definierade, blev allt otydligare under 1970-talet, och ersattes av en idé om kamera och fotograf som en hybridiserad form av människa och teknik där båda komponenterna var aktiva i utformningen av en ny fotografisk epistemologi.

1970-talets synestetiska intresse

Under 1960- och 1970-talen spirade en motreaktion mot dominansen av det visuella som allmän förklaringsmodell vilken beskrivits av Constance Classen som "västerländsk visualism."⁸ Den rådande visualismen angreps från olika discipliner såsom poststrukturalism, feminism och antropologi. Inom konsten ifrågasattes hegemonins institutionaliserade grepp genom feministisk konst, body art och konceptuell konst. Denna multisensoriska förskjutning kan ses som en del av ett större postmodernt förhållningssätt till begreppet "verklighet" som kom att omdefinieras under inverkan av utvecklingen av visuella medier av olika slag. Som en av de viktigaste texterna för denna postmoderna förskjutning står Jean - François Lyotards *The Postmodern Condition* från 1979.

Lyotard hade observerat epistemologiska förändringar i de utvecklade länderna vilka han identifierade som symptom på ett postmodernt tillstånd. Dessa förändringar, menade Lyotard, hade en sak gemensamt: de visade alla på en misstro mot "metanarrativ" - ramberättelser som hade styrt och inramat modernismens datainsamling och kunskapsbildning.⁹ Det metanarrativ, som misstron inom 70-talets amerikanska iscensatta fotografi riktades mot, bestod av flera sammanlänkade hypoteser om förhållandet mellan verklighet, sanning, syn och fotografi vilka strukturerats enligt ett vetenskapligt mönster och ideal, och överförts till modernistisk fototeori och praktik. Genom att skapa fotografier som ifrågasatte vad fotografisk syn egentligen var och vad den kunde förmedla om världen, föreslog istället deras arbete hur omvärlden, liksom våra synintryck av denna, bör betraktas som oren i en synestetisk bemärkelse.

Den täta sammankoppling mellan visuellt fulländad teknologi och verklighet som utgjorde en kärna i *straight photography* innebar att alla andra effekter som var möjliga att få fram i en fotografisk bild - t.ex. oskärpa och dubbelexponeringar - ansågs vara uttryck för teknisk dilettantism, och som sådana mindre "verkliga". Mot slutet av sextioåret sköljde en anti-Adamsvåg över amerikanskt fotografi. Adams fick stå som symbol för *straight photographys* metoder och ideal, och hans namn aktualiserades upprepade gånger i anmärkningar från de iscensättande konstfotograferna om vad nytt fotografi inte borde göra. Duane Michals skrev 1976:

Photographers tell me what I already know. [...] You would have to be a refrigerator not to be moved by the beauty of Yosemite. The problem is to deal with one's total experience, emotionally as well as visually. Photographers should tell me what I don't know.¹⁰

Adams tekniska skicklighet blev högljutt förkastad av den amerikanske fotografen Jerry Uelsmann, som ofta utpekades som en föregångare till de iscensättande konstfotograferna eftersom han mycket tidigt utmanade den puristiska perfektionen med sina surrealistiska fotomontage. Uelsmann förespråkade fokus på ett holistiskt medvetande, som ledde bort från ögat och synens företräde inom fotokonsten. Uelsmanns nya fokus omöjliggjorde således inte bara modernisternas kunskapssteoretiska utgångspunkter, utan även deras tekniker vilka reflekterade dessa. I stället för Adams credo *pre-visualization*, förespråkade Uelsmann *post-visualization*, och uppmuntrade fotografer att om-

famna "the willingness on the part of the photographer to revisualize the final image at any point in the entire photographic process".¹¹



Adams, Ansel: *Oak tree, Sunset City, Sierra Foothills, CA, 1962.* Uelsmann, Jerry: *Untitled, 1969.* © Jerry Uelsmann

© 2013 The Ansel Adams Publishing Rights Trust

Skillnaden mellan Adams och Uelsmanns syn på fotografi ses i följande sammanställning av bilder. Adams träd, fast rotat i naturen, vars exakta utseende i det slutliga resultatet kalibrerades vid tidpunkten för exponering tack vare zonsystemet, kontrasterar mot Uelsmanns flytande och "överkliga" träd som producerats i mörkrummet med en montage teknik där fem olika bilder kombinerats och återfotograferats. Precis som Uelsmann menade Duane Michals, Lucas Samaras, och Les Krims retuscherade manuellt emulsionen av Polaroidbilder som de hade tagit, och Michals gjorde mörkrumsbeskärningar, dubbelexponeringar och inskriptioner på sina bilder. Men bilderna skapades inte bara efter exponeringen, utan också, vilket kanske var ännu viktigare, innan fotografiet togs. Idéerna, som väntade på att bli iscensatta, fanns i storyboards och som bilder i fotografernas medvetanden, ibland långt innan själva fotograferingen ägde rum.¹² Tanken och idén *var* fotografiet, och fotografiets idé skulle inte dikteras av valet av objektiv, tonskalor eller skärpedjup.

Samaras, Krims, Michals och Tress uttryckte inget eller litet intresse för sin kamerautrustning i en puristisk, modernistisk bemärkelse. Michals bilder är korniga, ofta underexponerade, suddiga med rörelseoskärpa eller innehåller inskriptioner. Krims fotografier har antingen tryckts på Kodalithpapper, vilket ger dem en kornig, kontrastrik, sepiatonad effekt som gör att de liknar daguerreotypen eller så är de bjärta Polaroidbilder, manuellt manipulerade, där proportionerna av nakna kroppar och kroppsdelar har luckrats upp genom att fotografen manuellt har sträckt dem eller förvrängt dem på olika sätt. Liksom Krims manipulerade också Samaras sin fotograferade kropp genom att trycka, klämna och smälta emulsionen i sina färgmättade Polaroidbilder. Tress är fotografen vars bilder mest ser ut som de modernistiska, men här används den visuella affiniteten som en viktig del av det motstånd mot *straight photography* som finns i hans produktion.

Att frigöra fotografien från *straight photographys* tekniskt raka ideal betydde inte nödvändigtvis att bilderna inte var tillverkade med stor uppmärksamhet. Snarare var de tekniska färdigheter som krävdes för att göra en bild "tekniskt omedveten" på rätt sätt svåra att skaffa sig. Les Krims kopierade under 70-talet ofta sina fotografier på Kodalithpapper. Kodalithpapper används ofta i grafik och ger fotografier med hög kontrast, vilka blir bruna eller gula om de överexponeras eller ges

kort framkallningstid.¹³ Les Krims minns Kodalitherfarenheten som en svår ”anti - Ansel Adams-prestation.”

The out-of-control development rendered the shadows, tones and textures of each print different, unique. This gesture was really a parody of what was then considered ultimate, perfectly repeatable, contemporary fine art printing, e.g., Ansel Adams prints. These prints were gritty and harsh, on super thin, fragile, paper base [...] The tones and color of the prints were all wrong, given what most photographers and critics considered to be right. Additionally, the shadow areas resembled Daguerreotypes, in that the angle of light had to be just right to see them. ... However, I never originally made many, because these were impossibly difficult to print. [...] Nine out of ten prints turned black before the radically accelerated developing process caused by overexposure could be stopped and fixed. [...] This was printing as performance.¹⁴

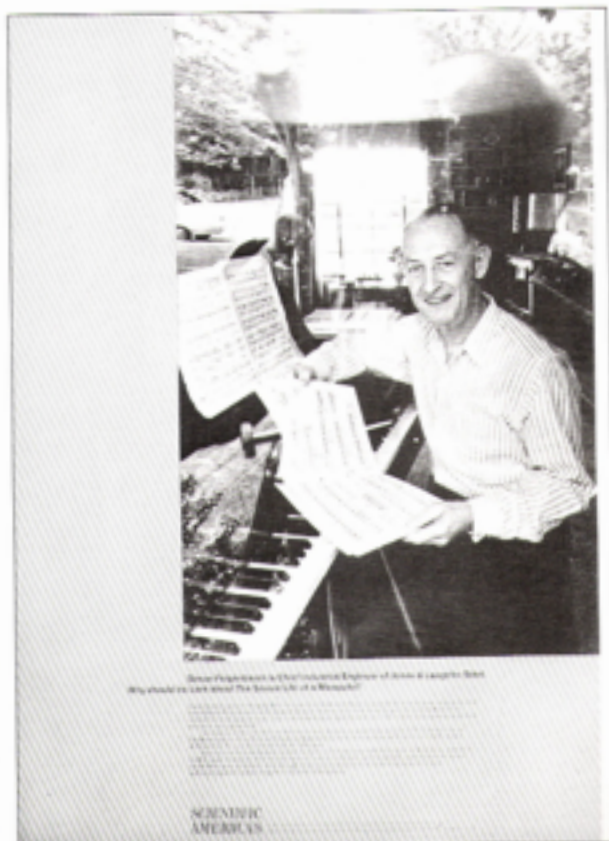
Polaroidkameran kom också att användas som en del av kritiken mot *straight photography* tekniska ideal - detta trots att Adams var högst involverad i dess utveckling i egenskap av Polaroid Corporations särskilda rådgivare i frågor om teknik och estetik. Det faktum att Polaroid Corporation lanserade sin produkt som en teknologi genom vilken objektivitet kunde uppnås, tilltalade modernisterna, eftersom tekniken sades kunna ”remove most of the manipulative barriers between photographer and the photograph.”¹⁵ Polaroids uppfinnare lanserade kamerateknologin som det perfekta äktenskapet mellan vetenskap och konst där begreppet fotografisk konst likställdes med *straight photography*. Trots dessa objektivistiska intentioner kom Polaroids färgkamera SX - 70, vilken lanserades 1972, att bli ett vanligt verktyg i konstnärliga kretsar som verkade och levde på gränsen mellan performancekonst, måleri, skulptur och fotografi. Den formbarhet Polaroidemulsionen erbjöd blev betydande för konvergensen mellan olika konstsfärer som hållits isär av modernistisk konstteori. Samaras, som var utbildad skådespelare och målare, och hade varit inblandad i New Yorks performancescen under sextiotalet, omformade definitionerna av både fotografi och skulptur genom att behandla fotoemulsionen som lera för att ommodellera fotograferade kroppsdelar och objekt. Les Krims använde SX- 70 på ett liknande, puristgäckande sätt när han bearbetade sina motiv genom att manipulera emulsionen manuellt. SX - 70-bilderna var dessutom bjärt färgglada vilket utgjorde en våldsam kontrast till den svartvita bilden inom *straight photography*.

Genom att återuppliva bortträngda manuella tekniker efter den långa hegemonin av omanipulerade skarpa silverutskrift, märkte iscensatt fotografi ut en stig där fotografiets relation till visualitet och verklighet snarare var komplicerat än okomplicerat. Dessa undertryckta möjligheter i fotografiet, som inte hade haft en plats inom *straight photography*, omdefinierade också begreppet verklighet: den var inte längre enbart visuellt tillgänglig, utan synestetiskt tillgänglig. När den modernistiska metoden mötte konkurrens från tekniska metoder som uppmuntrade andra sinnesintryck som en del av den visuella upplevelsen, blev det modernistiska metanarrativet, där verkligheten, det visuella, och fotografering var sammanflätade med sanningen, misstrott och utpekad som kusligt och verklighetsfjärmande.

De fjärmande effekterna av fotografisk renhet

I katalogen till utställningen "Mirrors and Windows" som ägde rum på MoMA 1978 gjorde John Szarkowski en berömd uppdelning mellan speglar och fönster som metaforer för fotografier. Fotografiet kan historiskt sett enligt Szarkowski antingen ses och användas som ett fönster, ett medium för att titta på och utforska världen genom, eller som en spegel - en återspeglning av fotografen som tog bilden och därmed ett medium för att uttrycka sig själv. Szarkowski förklarade vidare hur pendeln som ständigt svänger fram och tillbaka mellan dessa två poler, under sjuttiotalet hade stannat närmare den subjektiva spegeln.¹⁶

Sätter man Szarkowskis resonemang i relation till Krims, Samaras, Tress och Michals, kan man säga att de använde fotografiet som både ett fönster *och* en spegel, i stället för antingen-eller. Alla som har stått vid ett fönster och tittat ut har upplevt hur icke - transparent en fönsterruta är. Även om fönstret initialt har uppfattas som transparent kommer det förr eller senare att påminna dig om sin existens genom fläckar, ojämnheter i glaset, märken från din egen andedräkt eller reflektionen av dig som står där och önskar transparens. Det finns ingen total optisk transparens när det kommer till en teknologi - det må vara ett fönster eller en kamera. Fönstret är alltid också en spegel, och fotografi kommer aldrig helt att överge sin position som en teknisk medlare som skiljer oss från världen



Michals, Duane: Portrait of Simon Feigenbaum, image source: Bailey, Ronald H., *The Photographic Illusion: Duane Michals*, Thomas Y. Crowell Company Inc., Los Angeles, 1975, p. 77. © Duane Michals, Courtesy of DC Moore Gallery, New York.

Begreppet fotografi som ett fönster ställs mot dess funktion som en spegel på ett enkelt men effektivt sätt i ett porträtt Michals fick i uppdrag att göra för *Scientific American*. Istället för att ta ett konventionellt porträtt av Simon Feigenbaum, vice VD för ett stålföretag, valde Michals att ta bilden genom ett fönster, låtande sin egen och kamerans reflektion synas i fönsterrutan. Michals markerar här fönstrets icke-transparens, och dess samtidiga egenskap av både fönster och spegel. Fönstret blir till ett hinder mellan fotografen och hans relation till den "riktiga" världen. Detta gör den uppmärksamme tidningsläsaren medveten om det icke-transparenta fiktiva elementet i fotografiet, då det tar upp frågan om vem denna, och alla andra visuella representationer tillhör.

Ända sedan fotografiet lanserades 1839, kan man hitta beskrivningar av fotoupplevelser som består av ett simultant begär att utöka den visuella förmågan hos kroppen *och* en insikt om teknologins icke-transparens. Fotografi presenterades som ett verktyg som gav tillgång till ökad ontologisk kunskap om världen, vilket också lade grunden till dess framtida betydelse för vetenskapen.¹⁷ Den

viktiga roll som fotografiet kom att spela i den vetenskapliga utvecklingen under artonhundratalet bekräftade dess status som en "sanningssägare", och det fanns en tro på att det vetenskapliga kameraögat stod i direkt kontakt med en ontologisk dimension där föremålen avslöjade sina "riktiga" jag där den obeslöjade kunskapen om dem kunde nås.

Mot slutet av 1870-talet, fångade den amerikanske fotografen Eadweard Muybridge framgångsrikt momentana rörelser på en serie av plåtar: rörelsemönstret hos en galopperande häst, aldrig sett av ett mänskligt öga förut, presenterades steg för steg. Muybridges bilder blev en symbol för en antropomorfistisk optimism kring kamerans superöga som kunde kartlägga delar av världen det mänskliga ögat inte kunde registrera, en optimistisk tilltro jag också tidigare berört. Men allt detta skedde parallellt med en negativ varseblivning om teknologins förmåga att fjärma den kroppsliga upplevelsen från omvärlden, som förde med sig kunskapsteoretiska tvivel om relationen mellan teknik, öga och sanning. Desillusionerande vetenskapliga erfarenheter rapporterades både från mikrobiologiska studier av mikrografier, och från astronomi, där fotografiskt förstörade reproduktioner av månen inte visade sig matcha de detaljer som kunde ses av ögat med hjälp av teleskopet.¹⁸ Begränsningarna i fotografiet uppmärksammades också av konstnärer av olika slag. Frågan om vem som skulle diktera sanningen - det mänskliga ögat eller kameraögat - ifrågasattes, ofta på ett något sarkastiskt sätt som i novellen "Fotografi och filosofi" av August Strindberg. Huvudpersonen i berättelsen är en man vars tankar upptas av de förvirrande filosofiska implikationerna av fotografins sanningsanspråk :

Det var en gång en fotograf. Han fotograferade väldigt; profiler och facer, knästycken och helfigurer; och han kunde utveckla och fixera, tona guldbad och kopiera. Det var en huggare! Men han blev aldrig nöjd, för han var en filosof, en stor filosof och en uppfinnare. Han hade nämligen filosoferat att världen var bakvänd. Det kunde man ju se på plåten, när den låg i utvecklarer. Det som var höger på människan blev här till vänster; det som var mörkt blev ljusst, skuggorna blevo dagar, blått blev vitt och silverknappar blevo dunkla som järn. Bakvänt var det.¹⁹

Många av 1800-talets esteter ställde sig skeptiska till den nya ontologiska dimension som kamerans öga hade avslöjat. Den brittiske konstkritikern John Ruskin tyckte att bilder var livlösa reproduktioner och avfärdade fotografier som "popularly supposed to be 'true', and, at the worst, they are so, in the sense in which an echo is true to a conversation of which it omits the most important syllables and reduplicates the rest".²⁰ Kanske Ruskin fördömde fotografier av samma skäl som Walt Whitman fann det obehagligt att vara omgiven av porträtt: 'Phantom concourse—speechless and motionless, but yet realities. You are indeed in a new world—a peopled world, though mute as the grave'.²¹ Charles Baudelaire påpekade tidigt att den nya bildtekniken borde ses som konstens och vetenskapens tjänare, men inte som en vetenskap eller konst i egen bemärkelse.²² Den fotografiska ontologiska bilden av verkligheten matchade inte den levda erfarenheten av världen, och var dessutom otillgänglig och okontrollerbar utan vägledning från själva tekniken. Kameran hade skapat en kunskapsteoretisk desorientering genom sin rivalitet med det mänskliga ögat. Merleau-Ponty förklarade i "Eye and Mind" från 1961 Muybridges momentana fotografier av galopperande hästar vara "lögnaktiga" eftersom de inte var kända för kroppen.²³ Det är just denna alienerande effekt av fotografiet som blir tematisk för 1970-talets iscensättande konstfotografer.

Prostetisk teknologi och det kusliga

Relationen ovan kan genomlysas med Don Ihdes vetenskapsteori, vilken han etiketterar *post-fenomenologi*. I denna utökar Ihde den klassiska fenomenologiska studien av sambandet mellan sinne, kropp och verklighet genom att integrera teknologi i den fenomenologiska triangeln.

De historiska uttalandena ovan avslöjar en kunskapsteoretisk paradox. Å ena sidan finns begäret efter kamerans förmåga att visa det mänskliga ögat mer information om världen än det kan se i sitt nakna tillstånd. Å andra sidan finns desillusionen när fotografiet visar sig vara reduktionistiskt, eftersom en upplevelse av verkligheten innebär fler sensoriska dimensioner än fotografiet i sin optiskt rena form kan erbjuda. Teknik som betar sig på detta sätt har kallats *protetisk teknik* av Ihde, och den kännetecknas av just denna paradox mellan en längtan efter förlängning och en känsla av reduktion, som utmynnar i en insikt att min interaktion med världen inte helt tillhör mig och min kropp. Ihde menar att det finns protetisk teknik som har visat sig vara väl lämpad för förkroppsligande, såsom glasögon. Denna typ av teknologi kan "dra sig tillbaka" (withdraw) när den används.²⁴ Det finns alltså stunder när glasögonbäraren inte tänker på sig själv som glasögonbärare. Men denna önskan om förkroppsligande fungerar inte lika bra när det gäller all teknologi:

There is also a deeper desire which can arise from the experience of embodiment relations. It is the doubled desire that, on one side, is a wish for total transparency, total embodiment, for the technology to truly 'become me'. [...] The other side is the desire to have power, the transformation that the technology makes available. [...] The desire is, at best, contradictory. I want the transformation that the technology allows, but I want it in such a way that I am basically unaware of its presence.²⁵

Den frustrerande spänningen mellan strävan efter makt och strävan efter transparens i Ihdes redogörelse för detta förhållande kan också hittas i Freuds beskrivning från 1929 av hur mänskligheten hanterar sina nya tekniska uppfinningar: "Man has, as it were, become a kind of prosthetic God. When he puts on all his auxiliary organs he is truly magnificent, but these organs have not grown onto him and they still give him much trouble at times."²⁶

Freuds iakttagelse speglar samma ambivalenta protetiska förhållningssätt till teknologin som Ihde beskriver när det gäller teknologi som han kallar "quasi-other" eller "other to which I relate".²⁷ Denna ambivalenta relation, menar jag, går att likna vid Freuds begrepp *das Unheimlich* - vilket jag i fortsättningen kommer att kalla "det kusliga" - där upplevelsen av något välkänt plötsligt förändras, vilket framkallar en känsla av krypande, partiell alienation: upplevelsen av världen är delvis min, men den hör också till en "annan" vilken jag hela tiden tvingas relatera till, och som sådan är den inte helt min att styra och känna igen som min egen.²⁸ Ihdes koncept visar också stor samhörighet med Christopher Pinneys operationalisering av Bruno Latours hybriditetsbegrepp. Pinney föreslår att fotografiet varken bör uppfattas som kultur eller teknik, utan i stället befinner sig i en hybridzon innefattande en "kollektiv aktant" bestående av kameran och operatören, vilka smälts samman i en oförtruten process av revision och utformning.²⁹ På ett liknande sätt har Vilém Flusser föreslagit att fotografen är inflettad i kameran. I Flussers teoretiska modell utgör fotografen och kameran en "enhet", men kombinationen är alltid ett spel: fotografen spelar alltid *mot* kameran och vet att han aldrig kommer att se igenom den svarta låda som kamerans kropp utgör.³⁰ Denna protetiska paradox upplevd genom kamerateknologin, begränsningarna hos fotografiet att förmedla livserfarenheter, och den reducerade versionen av världen som släpps fram genom ett rent visuellt eller optiskt förhållningssätt, är alla teman som utvecklades i sjuttioalets iscensatta fotografi. En dominerande effekt som dessa teman hade på de iscensättande fotografernas arbete är att den version av verkligheten som presenteras genom deras fotografier verkar just främmande, kuslig, och "quasi-other" för oss.

Kusliga avslöjanden

Tack vare en lång idétradition där fotografiet tänkts ha tillgång till en ontologisk verklighet, och en lång historia där fotografi hyllats som ett objektivt sanningsvittne, kan fotografiet användas effektivt för att presentera lögnar och manipulationer som om de var trogna representationer av verklig-

heten. Denna makt har ofta beskrivits i termer av ”det kusliga” i texter om fotografi.³¹ Det kusliga inom fotografien har en lång historia. Tom Gunning har beskrivit hur den kusliga effekten av fotografi användes i ockulta sammanhang vid förra sekelskiftet.³² Med sin förmåga att skapa en parallell värld av fantomer och autonoma dubbelgångare genom eteriskt suddiga dubbelexponeringar hade fotografiet makt att destabilisera gränsen mellan liv och död. Gunning betonar att det faktum att fotografering både tillhörde det positivistiska vetenskapliga paradigmet, där det användes som bevis för materialistiska förklaringar, i kombination med att det kunde undergräva identiteten hos objekten i världen genom att producera spökliknande dubletter av dem, gav fotografering en kuslig kvalitet.³³ Under 1970-talet drog fotografer, trötta på fotografins sanningsanspråk, fördel av de gränsupplösande egenskaperna hos det fotografiska mediet och våldförde sig på föreställningar om den så kallade naturliga världen. Inspirerad av Gunning, ser jag i det kommande det kusliga som en effekt av konsekvenserna för upplevelsen av världen som kamerans teknik kom att få inom iscensatt fotografi. Denna mer teknologifilosofiska ingång till det kusliga bör i min mening komplettera den mer traditionella metoden att förstå det kusliga på, som hemmahörande på nivån för bildmotivet.

När kritikern AD Coleman först konfronterades med de tidigaste verken av 1970-talets iscensättande konstfotografer, fann han sig:

disturbed and left uneasy by encounters with certain photographs - not because they were unpleasant on a purely sensory level, but because some relationship between style, technique, form, subject matter, content, cultural context and the medium itself generated emotional and intellectual stress. These images aroused discomfiture, anxiety, anger - feelings I did not associate with what was generally called ‘creative’ photography.³⁴

Den "känslomässiga och intellektuella stress" Coleman beskriver ledde honom senare att samla dessa bilder under etiketten "the grotesque of photography" i egenskap av 'hallucinatory, visionary images that violate common knowledge of the workings of the natural world'.³⁵ Colemans "groteska", finner jag, visar en stark likhet med Freuds begrepp "det kusliga". En semantisk utredning av ordet "Unheimlich" lämnar Freud med en dubbel betydelse där *heimlich* innebär både (i)känd och bekant, och (ii)hemlig, beslöjad.³⁶ Antonymen Unheimlich kombinerar de två betydelseerna i en och pekar på kärnan i känslan Freud önskat beskriva: det kusliga är inget nytt eller konstigt, utan något bekant som har varit förtryckt och inte var tänkt att komma i öppen dager.³⁷ Detta innebär att spektrumet av kusliga effekter, som innehåller en rad olika men relaterade känslor, hålls samman i spännet mellan orden *erfarenhet* och *förfjärande*. När begreppet "det kusliga" tillämpas på de iscensättande amerikanska 1970-talsfotografernas verk skiljer jag mellan den kusliga effekt som är relaterad till de existentiella och kunskapsteoretiska konsekvenserna avamerateknik, och den känsla som framkallas genom det visuella innehållet på motivisk nivå i enskilda fotografier. Den teknologiska nivån och det motiviska kan inte skiljas åt helt utan kompletterar varandra, och verkar oftast tillsammans.

"Unhomely homes" hos Krims och Tress

I iscensatt fotografi från 1970-talet, framkallas en kuslig stämning i bilderna av absurda kompositioner och motiv. Vanliga motiv är nakna kroppar som gör överraskande saker i en privat hemkontext. Inre liv, fantasier och drömmar utagerade i den privata sfären - som normalt döljs - avslöjas i fotografierna. Skildringarna befinner sig långt från Adams objektivistiskt idealiserade vykortspanoraman. I iscensatt fotografi från 1970-talet dras det heimlich - tolkat som det privata - ut i det fria för att bli unheimlich. Les Krims bildvärld har liknats vid: "a middle-class family album that reveals the hallucinatory absurdity of normalcy"³⁸, en formulering som pekar på ett samtidigt igenkännande och ett upplevt främlingskap karakteristiskt för den kusliga upplevelsen. Ofta är intrycken av

Krims bilder absurt humoristiska, en aspekt av begreppet det kusliga som Nicholas Royle hävdar ofta ligger mycket nära till hands.³⁹ Bortsett från en oroande känsla av sönderfallande gränser, fyller det kusliga ofta en frigörande, kreativ, och avslöjande funktion i flera av de studerade 70-talsfotografernas verk. Denna emancipatoriska kraft hos det kusliga är närvarande i samtliga studerade fotografers verk och används där för att bryta sig loss från en hegemonisk modernistisk inställning till det fotografiska. Det hallucinatoriska, absurda familjealbum som Coleman såg i Krims bilder återfinns också i Arthur Tress fotografier. Tress fotografiska produktion från 70-talet är fyllt med människor som framställs som vanliga människor på vardagliga ställen, men som använder denna vanlighet för att skapa något extraordinärt. Tress är medveten om den emancipatoriska potentialen i det kusliga, och använder det på ett sätt som är nära besläktat med begreppet fantasi. För Tress är verkligheten en uppenbart fabricerad iscensättning som består av olika lager av fiktion och icke-fiktion som kan visas upp med hjälp av fotografi.⁴⁰ De dokumentära kvaliteterna hos fotografiet, eller som Tress beskriver det "its heavy texture of dirt och decay", kan visa objekt som om de var "verkliga" trots att vi vet att de inte är det på grund av fotografiets uppenbara tids- och rumsmässiga avskildhet från dessa objekt.⁴¹ Denna samtidiga förtrogenhet med tingen och ovana inför dem ger Tress förmågan att fullgöra sin avsikt med fotografering: "I believe it is the photographer's function to reveal that what is concealed, even if it be repugnant to the majority, not merely record what we see around us".⁴²

I fotografierna publicerade i *Theater of the Mind* från 1976, har Tress gett sig ut för att avslöja det som döljs i vanliga visuella representationer av familjekonstellationer med hjälp av följande närmast etnografiska metod:

The photographer asks the individuals how they feel towards one another and gets them to act out that relationship in a physical way so that it can be caught by camera. ... The photographic frame is no longer being used as a documentary window into undisturbed private lives, but as a stage on which the subjects consciously direct themselves to bring forward hidden information that is not usually displayed on the surface. The photographer hopes not only to show us what families look like, which we already know, but to penetrate deeper into their thoughts and emotions.⁴³

Tress syftar alltså här till att dra ut de känslomässiga relationer som förblir dolda i traditionella visuella representationer av familjer. Han gör det genom att få sina modeller att översätta sina känslomässiga relationer till visuella representationer genom att iscensätta dem genom symboliska gester och användning av lämplig rekvisita. Tress metod för tankarna till bilderna i en dröm, där vardagliga föremål som hittats i vårt "naturliga" habitat kan anta symbolisk makt och bli delar av en känslomässig upplevelse. De känslomässiga relationer Tress avslöjar på detta sätt är sällan präglade av ömhet, utan är nästan alltid våldsamma eller aggressiva. Som ett resultat blir Tress bildvärld både mardrömslik och humoristisk på en och samma gång.



Tress, Arthur: Ed Berman and his Mother, Brooklyn, New York, 1975. © Arthur Tress

I *Ed Berman and His Mother, Brooklyn, New York, 1975* finns det flera faktorer på motivnivå som uppmuntrar till en tolkning av bilden som kuslig. Titeln stör det humoristiska första intrycket av den absurda scenen. De två figurernas relation som mor och son symboliseras av att sonen stryker sin mors hand. Det pågår våldförelse här i ett antal avseenden. De faktorer som signalerar hem - den hemtrevliga miljön, att kvinnan är klädd i en quiltad morgonrock, och strykjärnet som ett verktyg som används hemma innan du går ut i offentligheten - tas över av mannens kusliga gest att stryka den gamla damens hand där den vilar på den solkiga strykbrädan. Kvinnans kusliga passivitet - hon låter honom göra det som om det var en naturlig sak att göra - väcker obehag. Mannens mörker när han stirrar stint ut ur bilden, står i kontrast till de vadderade, mjuka, vita dragen hos den gamla kvinnan, som har låtit hakan sjunka till bröstet. Utanför det smutsiga fönstret skymtar vi den vanliga, obrydda världen. Den, vid första anblicken, hemtrevliga scenen har förvandlats till en kuslig mardröm inför våra ögon.

En liknande kuslig förskjutning av det hemtrevliga ses i Krims bildvärld. Om omvandlingen från hemtrevlighet till kuslighet i Tress bilder präglades av en viss stillhet och långsamhet, är samma förskjutning i Krims bilder direkt och brutal. Precis som i Tress bilder är absurda scener här agerade i privata hem. Världen som återspeglas genom Krims fotografier är fylld med nakenhet, våld,

kitsch, detaljer som signifierar "Americanness", cynisk humor och politiska anspelningar. Iscensättningarna verkar vara noggrant beräknade, och det visuella intrycket av bilderna är skarpt, även om budskapet som förmedlas genom dem ofta är obehagligt tvetydigt och undflyende.



Krims, Les: Pussy and Crime Scene Fiction with visible Tampon String, 1969. © Les Krims

Pussy and Crime Scene Fiction with visible Tampon String, visar en halvnaken kvinnokropp täckt ner till midjan av en hög med höstlöv. En svart katt sitter vid den andra änden av stapeln. Inte mycket mer händer i bilden. Vi får intrycket av att den visar en brottsplats. Omgivningen framstår som hemvan för oss - vi känner igen villaträdgården, katten, och höstlöven som krattats ihop i en hög. Högen av löv är placerad i mitten av bilden, som om fotografen vill få en överblick över hela scenen istället för att koncentrera sig på den döda kvinnan. Det har föreslagits att Krims bilder anspelar på 'fears and frustrations which go even deeper than the sexual perversity of our culture'⁴⁴, och kanske dessa rädslor och frustrationer kan förklaras i termer av hur det kusliga bryter ner gränsen mellan verklighet och fiktion vilket Krims bilder tematiserar. Som ofta med Krims bilder ger titeln en ledtråd till bilden, får oss att se mer, och styr vår tolkning. Efter att ha läst titeln ser vi plötsligt tampongtråden mellan kvinnans lår, vi ser den semantiska kopplingen mellan pussy och pussy samt blir stärkta i vår association till kriminaltekniskt fotografi. Krims titlar fungerar således som ett komplement till den visuella informationen i bilderna, så att det visuella innehållet i bilderna registreras av dess textuella innehåll som kompletterar det. Formuleringen av titeln säkerställer, i detta fall, att det är en parodi - inte av kriminaltekniskt fotografi som sådant, utan av synen på fotografiet

som ett bevis. Krims bilder kämpar på flera fronter mot stabila betydelser i allmänhet, och det fotografiska sanningsanspråket i synnerhet.

Avförkroppsligande illusioner hos Michals och Samaras

Tittar vi nu på hur det kusliga inom iscensatt 70-tals fotografi kommer fram genom en tematisering av kamerateknologins tekniska, existentiella och epistemologiska inverkan, ser vi att en kuslig effekt framkallas som en följd av en iscensatt kollaps av tekniskt herravälde genom visuell information om omvärlden. Det poängteras att vi inte lär känna världen i traditionell bemärkelse genom att fotografera den, utan vi får i stället veta att vi inte kan lära känna den så länge vi enbart erkänner fotografiet som en optisk, visuellt ren representation av världen.

Nicholas Royle har identifierat två varianter av den kusliga upplevelsen som jag anser vara viktiga för en tekniskt framkallad erfarenhet av det kusliga i sjuttioalets iscensatta fotografi. Royle föreslår att det kusliga är:

a crisis of the natural, touching upon everything that one might have thought was 'part of nature': one's own nature, human nature, the nature of reality and the world. [...] The uncanny has to do with a strangeness of framing and borders, an experience of liminality. It may be that the uncanny is a feeling that happens only to oneself, but it is never one's 'own': its meaning and significance may have to do, most of all, with what is not oneself, with others, with the world 'itself'. It may thus be constructed as a foreign body within oneself, even the experience of oneself as a foreign body, the very estrangement of inner silence and solitude.⁴⁵

I den mån det kusliga är en "kris hos det naturliga" med upprinnelse i en insikt om att det som upplevs inte är det "naturliga", och att gränserna kring upplevelsen är godtyckliga och konstruerade, visar detta stor samhörighet med Ihdes teori om teknologi som protes såsom diskuterats ovan. Ihdes protes verkar motsvara det kusliga förklarar som en effekt av att inte kunna känna igen omvärlden som den presenteras av medlande teknologi som sin egen kända eller förväntade upplevelse. I den iscensatta fotografien från 1970-talet visas den verklighet som skildras genom fotografiet som avförkroppsligad: den liknar en värld känd för oss, men genom att betona betydelsen av kamerateknik och fotografi i denna medling, pekar de iscensättande konstnärerna ut kameran som upphov till vad Royle har kallat en "kris hos det naturliga." Den andra aspekten av det kusliga som är viktigt här, och som också beskrivits av Royle, är "upplevelsen av sig själv som en främmande kropp." En fotografisk visuell reproduktion av det visuella utseendet av kroppen kan alltså upplevas som kuslig och okroppslig just eftersom den bara är en visuell representation.

Michals identifierar upprepade gånger en "kris hos det naturliga" genom sina fotografier. I motsats till en antagen och önskad fotografisk förlängning ut i världen som är ursprunget till myten om kamerans heliga relation till verkligheten, reducerar fotografering för Michals upplevelsen av verkligheten genom att enbart kopiera världens utseende. Upplevelsen av reduceringen genom fotografering syns tydligt i hans anteckning *A Failed Attempt to Photograph Reality* från 1975, som är skriven på fotopapper för att ställas ut bland andra fotografier. Texten lyder:

How foolish of me to believe that it would be that easy. I had confused the appearance of trees and people with reality itself, and I believed that a photograph of these transient appearances to be a photograph of it. It is a melancholy truth that I can never photograph it and must always fail. I am a reflection photographing other reflections within a reflection. To photograph reality is to photograph nothing.

I ett misslyckat försök att fotografera verkligheten, har en möjlig fotografisk bild ersatts av nio handskrivna rader på ett fotopapper. De uttrycker tydligt Michals inställning till både verklighet och

fotografi: den del av verkligheten som fotografering kan fånga är en illusion av verkligheten, eftersom den visuella verkligheten också är en illusion, åtminstone så länge som det återges genom optiskt rena fotografiska medel. Michals ser verkligheten som något som ständigt undkommer dokumentation. För Michals är verkligheten istället närvaro - en mångfald av samtidiga sensoriska upplevelser, något som aldrig kan fångas med ett fotografi. Istället är det själva handlingen att vara fenomenologiskt i världen som utgör den enda sanna verkligheten för Michals:

I am writing this to you in my thirty-ninth year. It is the twelfth of June, 1971, and as I sit here I can feel the warmth of the sun through the window, and the only sound is the buzzing of a fly against the glass. I can feel my breathing. I am in the midst of consciousness, this life. Everything before has dissolved to this moment, and this too will become memory instantly.⁴⁶

För Michals resulterar varje försök att fotografiskt fånga det multisensoriska varat i världen i en avkroppsligad illusion av närvaro. De förfjärande krafterna i fotografiet använder Michals för att belysa det absurda i en enbart visuell representation av verkligheten, och för att tänja begreppet ”verklighet” till att inkludera det märkliga och det tvetydiga. Resultatet är en stor mängd fotografier som utforskar en mellanliggande region mellan värld, kropp och fototeknik, där allt är känt men på samma gång obekant. Michals bildvärld befinner sig på en plats av betydelseglidning och förskjutning av innebörd. Här är saker proportionslösa jämfört med en allmän förståelse av tingens ordning: deras betydelser är hala och queera.



Michals, Duane: *Things are queer*, 1973, nine gelatin silver prints, each paper 5x7 inches © Duane Michals, Courtesy of DC Moore Gallery, New York.

Sekvensen *Things are queer* är verkligen en övning i att frammana det kusliga genom fotografering. För varje bild vi ser anser vi att *nu* vet vi, *nu* förstår vi vad vi ser, men i nästa bild omintetgörs vår nyvunna kunskap. I den första bilden ser vi ett vanligt badrum. I nästa bild har ett jätteben plötsligt klivit in i mitten av det. Vår känsla av skala och proportioner utmanas. Är det kanske så att det är badrummet som är litet? Nästa bild är tagen från ett större avstånd. Här ser vi andra objekt som stöder uppfattningen att det är badrummet som är litet och att mannen, som nu böjer sig ner mot golvet, är av vanlig mänsklig storlek. Nästa bild visar samma bild igen, men nu som en illustration i en bok. Bokens text som ses under bilden verkar vara ett utdrag ur bröderna Grimms saga "Pojken som ville veta vad rädsla var" och i textutdraget vi ser nämns ordet jätte (giant). Den stora tumme som täcker en del av baksidan, tillsammans med texten, befäster återigen idén om en jätte, vilket ännu en gång stör vår uppfattning av skala. De två följande bilderna är ett steg tillbaka från scenen: den första visar läsaren av boken bakifrån, den andra samme läsare från ett större avstånd. Vi ser nu hur läsaren närmar sig en belyst dörröppning. Läsaren och den upplysta dörröppningen visas i nästa bild som innehållet i en inramad fotografisk bild hängande på en vägg, vilket i nästa bild visar sig hänga över ett vitt handfat. I den sista bilden - som också är densamma som den första bilden i sekvensen - har vi återigen förts tillbaka till platsen vi utgick från. Ramen med bilden, som vi knappt märkte vid mötet med den första bilden i serien, vet vi nu innehåller den fotografiska illusoriska representationens enigma. För att relatera sekvensen till protesfunktionen hos fotografisk teknologi utökar vi först visuellt in i det inre av badrummet, men i nästa bild är vi berövade vår nya förståelse. Den cykliska formen antyder att denna process är evig. Även om det kan finnas en känsla av successiv frigörelse från ordning under serien, har denna ordning åter stelnat i den sista bildrutan. Godtyckligheten hos den fotografiska representationen förstärks av den sekventiella presentationen, eftersom bilderna blir beroende av varandra för sin tolkning, och det cykliska formatet säkerställer på så vis att förvirringen är evig eftersom ingen referenspunkt är mer stabil än den nästkommande.

Michals fotografiska utredning av omvärlden genom tekniken verkar ha drivit honom gradvis mot insikten att verkligheten är svårfångad. Han beskriver hur hans egen upplevelse av verkligheten förändrats genom hans fotografiska metoder som "some kind of growth but I find it frightening because I'm losing things out of my life that my ego can't account for. ... The familiar is becoming unfamiliar".⁴⁷ Samaras rapporterar en liknande upplevelse där fotografering verkar göra hans känsla av att vara avkroppsligad eller främmande för sin egen kropp manifest för honom. Samaras verk består av egentagna färgfulla Polaroidbilder som ofta visar delar av hans avklädda, eller delvis klädda, kropp. Ibland poserar han i helfigur uttryckande missnöje via obekväma kroppsställningar eller sneda grimaser. Varken Samaras förhållande till den egna kroppen eller förhållandet till kameran framstår som harmoniskt. Snarare verkar Samaras konst vara en konstant fotografisk jakt efter sin identitet eller egen essens - en jakt han vet är förgäves. I en egenhändigt gjord så kallad "Autointerview" från 1971, besvarar han sin egen fråga på följande sätt:

- What is your reflection to you?
- A disembodied relative.⁴⁸

Avståndet Samaras upplever från sin kropp förmedlas via hans oändliga bildmässiga rapporter och hans undersökningar av den egna kroppen och självet, vilka resulterar i en föreställning om hur jaget är ogripbart och avvikande. Donald Kuspit har jämfört Samaras med den grekiska guden Proteus, på så sätt att han delar Proteus förmåga, eller handikapp, att lura alla utom sig själv.⁴⁹ Jag föreslår att den fotografiska bilden kan hållas ansvarig för att generera, eller förstärka, en sådan Proteuseffekt. Den spegelbild som Polaroiden erbjuder blir i Samaras bildvärld en kuslig föreställning om att vi visuellt alltid bara kan känna oss själva som "disembodied relatives." Den krypande rastlösheten i Samaras stora bildproduktion, med sina många skildringar av hans kropp och kropps-

delar, kommunicerar en frustration över fotografiets begränsade befogenheter att förmedla något utöver visuell information av kroppen och jaget.



Samaras, Lucas: Photo-Transformation, May 4, 1974. © Lucas Samaras, courtesy Pace Gallery

I en av sina bilder står Samaras bredvid sin spis i sitt kök. Från andra bilder tagna i hans lägenhet känner vi igen den orange stekpannan, och aluminiumfoliet under spiskåpan. Mystriet på väg att hända sker i Samaras hemmiljö, vilken också har blivit känd mark för oss via frekvent exponering. Samaras har dragit ett vitt plagg, kanske ett linne, framför sitt ansikte. Tyget verkar symbolisera hans yta, hans hud, och de strålar som utgår från under linnet verkar stråla ut från hans inre kraftkärna. I akten då Samaras visar detta inre jag för kameran och allmänheten, täcker Samaras sitt ansikte. Det verkar som om han försöker säga att för att avslöja det sanna inre jaget, måste ansiktet - ofta betraktat som punkten för tillträde till en person - täckas och förstås som en visuell illusion av en människas inre karaktär och sanna själv. Samaras konst tycks föreslå att den fotografiska representationen av jaget alltid kommer att stanna vid att vara en avkroppsligad och kuslig visuell reflektion av en delvis känd, men även okänd, kropp. Samaras bild är ett bra exempel på hur det kusliga inom det fotografiska mediet och det kusliga på motivnivån är omöjliga att separera, eftersom temat för den alienerande fototekniken här uttrycks genom motivet.

Iscensatt, orent och kusligt

Min analys av sjuttioalets iscensatta fotokonst i Amerika har visat hur ett förkastande av den teknikfetischism som strukturerade idéerna inom amerikanskt modernistiskt *straight photography* ledde de iscensättande fotograferna att spela med det kusliga och med de godtyckliga gränserna mellan människa, teknologi och verklighet. Med hjälp av Ihdes begrepp ”prostetisk teknologi” kan vi tolka det brott som skedde mellan *straight photography* och de iscensättande fotograferna som en övergång från en okomplicerad syn på kameran som ett bättre öga till synen på kameran som en protes med inbyggda motsättningar mellan förväntad upplevelse och faktisk. Genom att iscensätta drömscener, tankar, konceptuella idéer och inre världar, destabiliserar och kusligförklarar Krims, Samaras, Tress och Michals det verklighetskoncept som inom *straight photography* ansågs kunna nås med hjälp av en tekniskt skicklig, optisk användning av kameran. Verkligheten utpekas som en konstruktion, och de iscensatta, konstruerade scenerna presenteras som lika verkliga och sanna som alla andra definitioner av verkligheten och sanningen. De kusliga effekterna av bilderna kan spåras både till motivets nivå och nivån för de kunskapsteoretiska konsekvenserna av kamerateknik: på en motivnivå gör bilderna, ofta med draghjälp av sina titlar, det hemtrevliga kusligt och okänt genom att destabilisera gränsen mellan vad vi tror oss veta och det som är okänt för oss. På den kamerateknologiska nivån gör oss bilderna medvetna om problemen med kamerateknikens förmåga att representera en mångsinnlig verklighet, och de avkroppsligande effekterna av visuell representation som gör oss till främmande kroppar endast delvis kända för oss själva.

¹ Mieke, Bal, ”Visual essentialism and the object of visual culture,” *Journal of Visual Culture*, 2/5 (2003), 5–31. s. 9.

² Michael, Köhler, ”Arranged Constructed and Staged—From Taking to Making Pictures,” i Michael, Köhler, (red.), *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, München: Kunstverein München, 1995, s. 15–46, s. 18.

³ Grupp f.64:s manifest finns i Ansel, Adams, *An Autobiography* (1985), London: Thames & Hudson, 1986, s. 111-112.

⁴ Minor, White, ”Your Concepts Are Showing. How to Judge Your Own Photographs,” (1951) i Stephanie Comer & Deborah Klochko (red.), *The Moment of Seeing. Minor White at the California School of Fine Arts*, San Francisco: Chronicle Books LLC, 88–94. s. 90.

⁵ Ansel, Adams, *The Making of 40 Photographs*, Boston: Graphic Society and Little Brown, 1983. s. 177.

⁶ Comer & Klochko, s. 24.

⁷ White, ”Your Concepts Are Showing,” s. 90.

⁸ Constance, Classen, *Worlds of sense. Exploring the senses in history and across culture*, London: Routledge, 1993, s.6.

⁹ Jean-François, Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), Manchester: MUP, 1986, xxiv.

¹⁰ Duane, Michals, *Real dreams: photostories*, Danbury, NH: Addison House, 1976., s. 4.

- ¹¹ Jerry, Uelsmann, 'Post-visualization' (1966), i Peninah R., Petruck (red.), *The Camera Viewed. Writings on twentieth-century photography, II: After World War II*, New York: E. P. Dutton, 1979, s. 71–5. s. 74.
- ¹² "Visions and Images: Duane Michals", intervju med Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, 1980, Duke University Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Diamonstein-Spielvogel Video Archive, <http://library.duke.edu/digital-collections/dsva>, citerad 23/10 2012. tid: 23:32.
Les Krims, e-mail till författaren, 2/2 2012.
- ¹³ <http://www.npg.org.uk/collections/explore/glossary-of-art-terms1/kodalith.php>, citerad 12/11 2012.
- ¹⁴ Les Krims, e-mail till författaren, 22/3 2012.
- ¹⁵ Deborah, Martin Kao, "Edwin Land's Polaroid: A New Eye," i Deborah, Klochko & Barbara, Hitchcock, *Innovation/imagination: 50 years of Polaroid photography*, New York: Harry N. Abrams, 1999, s. 13–19. s. 18.
- ¹⁶ John, Szarkowski, *Mirrors and windows: American photography since 1960*, New York: Museum of Modern Art, 1978. s. 25.
- ¹⁷ "Bill Presented to the Chamber of Deputies, France, June 15, 1893," i Vicky, Goldberg (red.), *Photography in print: writings from 1816 to the present*, New York: Simon & Schuster, s. 31–35.
- ¹⁸ Lorraine, Daston & Peter, Galison, *Objectivity*, New York: Zone books, 2007. s. 178.
- ¹⁹ August, Strindberg, "Fotografi och filosofi" (1903) i *Samlade skrifter, xxxviii: Sagor och Ensam*, Stockholm: Bonniers, 1916, s. 47–53. s. 47.
- ²⁰ John, Ruskin, "Excerpt from *Cestus of Agalia*" (1865), i Jane M., Rabb (red.), *Literature and photography*, s. 113.
- ²¹ Walt, Whitman, "Visit to Plumbe's Gallery", July 2, 1846", i Rabb, s. 20–21. s. 21.
- ²² Charles, Baudelaire, "From The Salon of 1859" (1859), i Rabb, s. 65–8.
- ²³ Merleau-Ponty, 'Eye and Mind' (1964), i *The Primacy of Perception, and other essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*,; Evanstone: Northwestern University Press, 1985, s. 159–90. s. 185–6.
- ²⁴ Don, Ihde, *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, s. 73.
- ²⁵ Ibid, s. 75.
- ²⁶ Sigmund, Freud, *Civilization and its Discontents* (1930), New York: W.W. Norton, 1962, s. 44.
- ²⁷ Ihde, s. 107. Min kursivering.
- ²⁸ Ibid, s.107.
- ²⁹ Christopher, Pinney, "Camerawork as technical practice in colonial India," i Tony, Bennett & Patrick, Joyce (red.), *Material Powers. Cultural studies, history and the material turn*, London: Routledge, 2010, 145–70., s.167.
- ³⁰ Vilém, Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (1983), London: Reaktion Books, 2012. s. 27.

- ³¹ Se till exempel Jennifer Blessing & Nat Trotman (red.), *Haunted. Contemporary photography/video/performance*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2010, för en genomgång av hur begreppet lever inom samtida konstfotografi.
- ³² Se Tom, Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny," i Patrice, Petro (red.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington: Indiana University Press, 1995, s. 42–71. och Gunning "Re-newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century", February 1998, <http://web.mit.edu/m-I-t/articles/gunning.html>, citerad 24/10 2012.
- ³³ Gunning, "Phantom Images," s. 42 ff.
- ³⁴ A.D., Coleman, *The Grotesque in Photography*, New York: Summit Books, 1977., s.6.
- ³⁵ Ibid. s. 9.
- ³⁶ Freud, "The Uncanny". s.132.
- ³⁷ Ibid. s. 134 och s. 148.
- ³⁸ A.D., Coleman, "Les Krims: Four Photographs That Drove a Man to Crime," *New York Times*, 11 April 1971, i A.D., Coleman, *Light Readings. A Photography Critic's Writings 1968–1978* (1979), New York: OUP, 1982, s. 58-60, s. 59.
- ³⁹ Nicholas, Royle, *The Uncanny*, Manchester: MUP, 2003. s. 2.
- ⁴⁰ *Tresspassing: American Photographer Arthur Tress*, regisserad och producerad av Raleigh, Souther, ©Creative Crossings, 2011, <http://vimeo.com/32642301>, citerad 24/10 2012., tid: 12:25.
- ⁴¹ *Photoprofiles: Arthur Tress PtI*, regisserad och producerad av Thomas, Schiff, <http://www.youtube.com/watch?v=IyWF4L8vUJQ>, citerad 24/10 2012, tid: 04:19.
- ⁴² Arthur, Tress, "Excerpt from Phallic Fantasy" (1978) i Marco, Livingstone, *Talisman*, Oxford: Thames & Hudson, 1986. s. 152.
- ⁴³ Arthur, Tress, "Family portraits: the techniques of Theatre of the Mind" (1976), i Livingstone, *Talisman*, s. 151.
- ⁴⁴ Ibid. s. 59.
- ⁴⁵ Royle, s. 1f.
- ⁴⁶ Duane, Michals, *The Journey of the Spirit after Death*, New York: Winter House, 1971, s. 1.
- ⁴⁷ Ronald H., Bailey, *The Photographic Illusion: Duane Michals*, Los Angeles: Thomas Y. Crowell, 1975., s. 40.
- ⁴⁸ Lucas, Samaras, *Samaras Album. Autointerview, Autobiography, Autopolaroid*, New York: Whitney Museum of American Art and Pace Editions, 1971., s. 6.
- ⁴⁹ Kuspit, Donald, "Lucas Samaras: Master of the uncanny," i Lucas, Samaras, *Objects and Subjects 1969–1986*, New York: Abbeville Press, 1988, s. 32–49. s. 33.