LUND UNIVERSITY

6 x Saudek. Aspekter på ett konstnärskap

Flagge, Sara

2009

Link to publication

Citation for published version (APA):
Flagge, S. (2009). *6 x Saudek. Aspekter på ett konstnärskap*. [Doktorsavhandling (monografi), Avdelningen för konsthistoria och visuella studier]. Sekel Bokförlag.

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

6 × Saudek

6 × Saudek

Aspekter på ett konstnärskap

SARA FLAGGE

SEKEL

© Sekel Bokförlag och författaren, Lund 2009
Omslag: Marianna Prieto
Omslagsbild: Jan Saudek, *A View from My Window* (1984)
Tryck: Printing House Pozkal, Polen
ISBN 978-91-85767-40-3

Innehåll

Inledning 7

1. Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker 18
   - Saudeks fotografi 19
   - Tradition 25
   - Fyra jämförelser 34
   - Teatermasken – en kort reflexion 45

2. Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering 47
   - En värld mot en annan 48
   - Karnevalskt 56
   - Relativitet, och den tillbakariktade frågan 65

3. Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär 68
   - Mannen i rummet 69
   - Den försvinnande imitatören 74
   - Den rastlösa estradören 78
   - Samlaren 82
   - Nostalgikern 85
   - Den begärliga fantomen 89

4. Subjektets spelplan. Om fotografen, modellen och betraktaren 92
   - Fotografen 93
   - Modellen 100
   - Betraktaren 108
   - Jag(et) i, och inför, bilden 113

5. Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet 115
Barngestaltningar: variationer 116
Provokationer och oro 123
Little Mirka 129
Receptionsvägran? 136
6. Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår 138
Brevet 139
Självbiografi 143
Narrativa fotografier 147
Titlar, inskriptioner, fotograferade ord 150
Metareflexion och utställningar 155
Glöm mig inte 158
Några personliga anteckningar 165
Sammanfattning och avslutning 169
Summary and conclusion 174
Tack 179
Bildförteckning 181
Källförteckning 185
Personförteckning 191

Inledning

Jan Saudek är född 1935 i Prag, där han fortfarande lever och verkar. Genom hela sitt liv har han varit knuten till födelseorten, och låter sig knappast beskrivas som någon kosmopolit. Men som fotograf är han ändå ett slags internationalist: han finns representerad på konstmuseer och konsthallar i Tjeckien, Tyskland, Frankrike, Nederländerna, USA och Australien, och från 1969 fram till idag har han kontinuerligt haft separatutställningar i och utanför Europa.[1]

Saudeks fotografiska produktion famnar mer än femtio år.[2] Först, några snapshot på gatan och tidiga svartvita bilder av familj och vänner – fotografier som visar konstnärliga ambitioner, men som bara bitvis låter ana Saudeks senare och mer välkända arbeten. Därefter, från och med sent 1960-tal, iscensatta studiofotografier: teatrala självporträtt och porträtt av poserande modeller (framförallt kvinnor och barn).[3] Under 1970-talets slut började Saudek handkolorera huvuddelen av sina bilder.[4] Fotografierna, både de svartvita och de färglagda, har sina variationer men här finns också en enhetlighet, en likriktning eller konsekvens som syns i intresset för kroppen, i synnerhet den avklädda kvinnokroppen; i intresset för poserandet och agerandet; i intresset för det egna rollspelet; i intresset för fotografiet både som sceniskt uttryck och som porträtt; i intresset för erotiken. Saudek visar även ett

1. För en utförlig sammanställning av var Saudek finns representerad, och vilka utställningar han har haft, se *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006, 433 ff respektive 439.
2. Saudek är även verksam som målare, målningarna bygger ofta på motiv i hans fotografier. Se www.saudek.com/en/jan/obrazy.html (10 december 2008).
3. För en bred inblick i bildmaterialet se *Jan Saudek*, 2006.
4. Saudek anger själv att han började kolorera sina bilder 1977. Daniela Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006, 32.

intresse för, eller en dragning till, rampljuset – vid sidan av att han engagerar sig som modell i de egna fotografierna, skriver han sin självbiografi (*Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 2000, i fransk översättning *Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 2002) och medverkar också i filmer om sig själv och sitt liv.[5]

I filmen och den skrivna självbiografin, liksom i intervjuer, framträder Saudek som ett slags gränsfenomen: han rör sig mellan att framstå som generande och tankeväckande, retande och rörande, naiv och självreflexiv, simpel och mångbottnad.[6] Kanske kan något motsvarande sägas om hans verk – om fotografierna av avklätt poserande kvinnor, om bilderna av Saudek i teatrala roller, och om porträtten av barn som i likhet med de kvinnliga modellerna poserar och agerar i hans drama. I rörelsen mellan det retande och det rörande, det naiva och det självreflexiva, kan fotografierna och fotografen öppna för motstridiga gensvar: på ett sätt blir Saudek lätt att avfärda, på ett annat sätt blir han lätt att ta till sig, eller lätt att ta sig an.

Saudeks egna självpresentationer speglar i viss mån dubbelheten: på plats i rampljuset – synliggjord i självbiografin, i filmen, i intervjun – beskriver han sig som en fotograf som är både bekräftad och avvisad. Han berättar att det ständigt ringer på dörren till hans studio i Prag, men han framhåller också att kritiker och akademiker struntar i honom, negligerar honom.[7] Påpekandena kan äga sin riktighet. Jag har själv en frostig decemberdag 2005 ringt på hos Saudek (utan svar), och vad gäller förbiseendet: det finns utan tvekan en akademisk tystnad runt honom. Men samtidigt. Det här är en studie om fotografen, om Saudek och hans bilder.

---

5. Jan Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000; Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf*, Paris: Parangon, 2002. Se Slawomir Pultyns film *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles*, regisserad i samarbete med Jaroslaw Rybicki och Krystyna Krauze, producent Maciej Grywaczweski, West Long Branch: Kultur, 1999. Under hösten 2008 visades Adolf Zikas dokumentär *Jan Saudek. Trapped by his Passions, No Hope for Rescue* (2007) på biografer i Tjeckien. För en sammanställning över filmer om Saudek (eller som Saudek medverkar i) se *Jan Saudek*, 2006, 439.

6. Jfr. artikeln/intervjun ”Saudek on Saudek”, *The Prague Post*, www.thepraguepost.com/articles/2005/10/12saudek-on-saudek.php (22 juli 2008). Se även Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* passim; samt Pultyns film *Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*.

7. Se till exempel artikeln ”Saudek on Saudek”, *The Prague Post*, www.thepraguepost.com/articles/2005/10/12saudek-on-saudek.php (22 juli 2008).

Det bildmaterial som jag behandlar är Saudeks fotografi från 1960-tal fram till och med 1990-tal. Bilderna, som är valda med hänsyn till fotografens bredd såväl som likriktning, hör till Saudeks mer välkända och finns reproducerade i ett flertal böcker. Jag har även haft möjlighet att se verken utställda i Tjeckien, i Český Krumlov (2003) och i Prag (2005).

Studien är det första mer djupgående arbete som görs om Saudek och hans fotografi. Härmed inte sagt att den är ett isolerat kritiskt fenomen. Utöver ett antal artiklar och intervjuer finns en rad längre och kortare introduktioner till Saudek och hans fotografi.[8] Den senaste introduktionen, sammanställd av Daniela Mrázková (”The Phenomenal Jan Saudek”, 2006), är relativt omfattande vad gäller diskuterat bildmaterial, biografiska uppgifter och tolkningsalternativ.[9] Introduktionen ger också inblick i möjliga fotografiska influenser, i Saudeks teknik, liksom i hans kommersiella framgång.[10] Vid sidan om Mrázková kan nämnas bland andra Michel Tournier (”Jan Saudek or the Dark Underbelly of Prague”, 1991), Christiane Fricke (”Karolina, Marie and the Faces of Love”, 1998) och John Wood och James Crump (”Paradise and the Innocent Eye”, 2002) som i olika grad, och med olika ton, presenterar Saudek och hans bilder.[11]

Bokens titel, *6 × Saudek. Aspekter på ett konstnärskap*, säger något om formen för studien, och denna form ger en antydan om arbetets syfte. I sex relativt självbärande kapitel diskuteras Saudek och hans bilder. Vad läsaren erbjuds är infallsvinklar, sidor, aspekter. Här drivs ingen enstämmig tes, här ges ingen fullständig konsthistorisk kontextualisering och här finns heller ingen ambition att göra någon heltäckande kartläggning av Saudek och hans bilder. Det rör sig inte om en traditionellt historisk monografi utan om en samling perspektiv, en samling spridda men noga valda nedslag, och om en bestämd föresats att genom dessa – genom aspektseendet – ge en mångsidig och alltefter valet av aspekt skiftande bild av Saudek och hans fotografi.

---

8. För en bibliografisk sammanställning se *Jan Saudek*, 2006, 436 ff.
9. Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 13–48.
10. Ibid.
11. Michel Tournier, ”Jan Saudek or the Dark Underbelly of Prague”, *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991. Wood och Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, *Jan Saudek. Realities*, Santa Fe, New Mexico: Arena Editions, 2002. Christiane Fricke, ”Karolina, Marie and the Faces of Love”, *Jan Saudek*, Köln: Taschen, 1998.

Syftet i sig, föresatsen att ge en ”mångsidig och alltefter valet av aspekt skiftande bild av Saudek och hans fotografi”, är rymligt men det låter sig också preciseras och snävas in. På kapitelnivå differentieras det allmänna syftet. Vart och ett av bokens sex kapitel för med sig ett insnävat problemområde; varje kapitel diskuterar Saudek och hans bilder med hänsyn till några särskilda, men i grunden inte (för Saudek) konstnärsspecifika, frågor. I kapitel 1 berörs frågor om fotografiets förbindelse med teatern; i kapitel 2 berörs frågor om fiktionens status som en annan och karnevalsk värld; i kapitel 3 berörs frågor om upphovsmannens begär och begäret efter en upphovsman; i kapitel 4 berörs frågor om konstens funktion som en experimentell arena där subjektet – fotografen, modellen, betraktaren – låter sig prövas och omprövas; i kapitel 5 berörs frågor om barngestaltningen och dess specifika problematik; i kapitel 6 berörs frågor om förhållandet mellan visuellt och verbalt i Saudeks verk.

De sex frågekomplexen, och de sex kapitlen, kan delas in i tre grupper. De inledande två kapitlen, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker” (kapitel 1) och ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering” (kapitel 2), karaktäriserar Saudeks fotografi. De därefter följande två kapitlen, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär” (kapitel 3) samt ”Subjektets spelplan. Om fotografen, modellen och betraktaren” (kapitel 4), vidgar i en mening problematiken genom att se till subjektet – den som skapar, den som poserar och den som betraktar. De sista två kapitlen, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet” (kapitel 5) och ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår” (kapitel 6), kan förstås som avgränsade fördjupningar: i barnmotivet respektive i relationen mellan bild och ord. De kapitel som ”karaktäriserar” kompletteras av de kapitel som ”vidgar problematiken”, de kapitel som ”vidgar problematiken” kompletteras av de kapitel som ”fördjupar”. Sammantaget är de komplementära delarna tänkta att ge en bredare täckning, men också en punktvis fördjupande belysning av Saudek och hans fotografi.

Med de olika kapitlen och frågekomplexen aktualiseras teoretiker med blandad disciplinär hemvist. Jag vänder mig till konstvetare, litteraturvetare, kulturkritiker, filosofer, essäister. En del av dessa återkommer på flera håll i boken, andra inte. Det förekommer (i det kapitel som handlar om fiktionen som ett slags värld, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”) att diskussionen i högre grad koncentreras kring en enskild teoretikers idéer, men i huvudsak är bokens teoretiska referenser flertaliga. Strategin eller hållningen (att lämna utrymme åt och även tala

för en form av teoretisk pluralism) är i sig inte ny – den har länge varit central inom fältet *cultural studies*. Douglas Kellner skriver exempelvis: ”one could argue that the more interpretive perspectives one can bring to a cultural artifact, the more comprehensive and stronger one's reading may be”; ”[i]t therefore follows that a multiperspectival approach will provide an arsenal of weapons of critique, a full range of perspectives to dissect, interpret, and critique cultural artifacts”.[12]

På ett övergripande plan speglar de sex kapitlen, med tillhörande problemområden och skiftande teorier, just en intention att behandla det enskilda konstnärskapet via ett spektrum, ett större urval, av infallsvinklar och perspektiv. I den meningen differentieras inte bara det allmänna syftet, det omfattar också en särskild teoretisk och metodologisk aspekt: en ambition att arbeta med en mångröstad eller ”polyfon” teori. Som begrepp hör det ”polyfona” till musikvetenskapen, men termen har också använts av Michail Bachtin och är central i hans studie av Fjodor Dostojevskij, *Dostojevskijs poetik*.[13] ”Polyfonin” beskriver där hur Dostojevskijs verk är uppbyggda enligt dialogiska till skillnad från monologiska principer, och hur romanerna talar med ”flera stämmor” eller ”många röster” snarare än att hävda suveräniteten av ett enda enhetligt språk (ett bestämt perspektiv, ett entydigt synsätt).[14]

Bachtin ser dialogiska relationer både mellan olika element i romanstrukturen och mellan olika stämmor, han talar även om tänkandets dialogiska natur, och understryker att ”dialogiska relationer är ett betydligt mer vidsträckt fenomen än relationer mellan repliker i en kompositionellt uttryckt dialog”.[15] Det flerstämmiga kan också, med Bachtins ord i texten ”Discourse in the Novel”, till en del förstås som ”another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way”.[16] Överfört till min praktik, min studie av Saudek och hans bilder, ger konceptet några avgörande riktlinjer: det är i dialogiciteten, i spelet mel-

12. Douglas Kellner, *Media culture*, London: Routledge, 1995, 98. En central företrädare för motsvarande ståndpunkt inom visuella studier är Mieke Bal. Se till exempel Mieke Bal, *Reading ”Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, New York: Cambridge University Press, 1991, 25 f.
13. Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik* (*Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963/1972), Gråbo: Antrophos, 1991.
14. Ibid., 48, 97 och 141.
15. Ibid., 194 f.
16. Här resonerar Bachtin kring heteroglossia (det heterogena språket), en term som ligger nära det polyfona. Michail Bachtin, ”Discourse in the Novel”, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, red. Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1982, 324.

lan problemområden, aspekter och perspektiv, som något ska visas och sägas; det som här visas och sägs är tänkt att bygga på en flerstämmighet, men också – på samma gång – tänkt att ge spelrum åt min egen röst.

Den egna rösten ger i sig en antydan om att den som skriver inte kan skiljas från det som skrivs. Jag tänker kring och skriver om Saudek och hans fotografi, men jag blir också själv implicerad eller inskriven i mitt studieobjekt.

Studiens olika frågor eller problemområden – fotografiets koppling till teatern, fiktionens status som en annan och karnevalsk värld, etc. – är i grunden (det vill säga: var i början av arbetet) snabbt valda. Snabbheten talar om att valet av, och det tidiga arbetet med, nämnda problem har en intuitiv dimension: med intresset riktat mot Saudeks fotografi, och mot bakgrund av min egen teoretiska referensram och förförståelse, har frågorna formulerats mer eller mindre omedelbart.

Men vad som inledningsvis var ett tjugotal ”ögonblickliga” frågekomplex har reducerats successivt (genom att strykas, genom att ställas åt sidan, genom att slås samman) till femton, till tio, till sex. Allteftersom frågorna har bearbetats, och i någon mån besvarats i och genom skrivandet, har de genomgått en sållningsprocess: i relation till bildmaterialet, Saudeks fotografier, har vissa frågor och infallsvinklar visat sig vara fruktlösa eller i varje fall stelbenta (dessa frågor har jag strukit eller ställt åt sidan); i relation till annan teori och forskning har vissa frågor visat sig vara sinsemellan överlappande eller närbesläktade (dessa frågor har jag slagit samman).

De sex frågekomplexen – vilka de är, hur många de är – betingas och motiveras med andra ord av min över tid prövande dialog med materialet, liksom av mina läsningar av annan teori – andra hypoteser, annan forskning. Även den (i arbetet) övergripande ansatsen att lyfta fram för Saudek relevanta och vitt famnande problemområden, utan att för den skull upprepa aspekter som redan har behandlats grundligt i tidigare studier eller tidigare kritik, är avgörande för urvalet. Det står likaså klart att också tiden är en faktor som ovillkorligen spelar in – även tiden sätter ramar och tvingar eller uppmuntrar till kringskärning; en annan kringskärning ger en annan samling problem och även, med nödvändighet, en annan ”bild” av Saudek och hans fotografi.

Det senare påpekandet är på ett sätt trivialt, men hör samman med en för boken central grundsats: de betydelser som jag skriver fram är avhängiga de riktningar jag

väljer eller de frågor jag ställer; frågorna och de kritiska kontextualiseringar som de för med sig är, såsom Jonathan Culler och Jacques Derrida menar, i princip obegränsade (”Meaning is contextbound, but context is boundless.”); kontextens och kontextualiseringens gränslöshet är principiell, men den betydelseskapande praktiken har likafullt sina ramar.[17] En textförfattare möter sina intellektuella gränser, en bestämd kontextualisering kan utesluta en annan, en bok kräver obevekligt sitt avslut.[18] Det finns, och har för mig i mitt arbete med Saudek och hans bilder ständigt funnits, ett produktivt rus i idén om de oändliga kontexterna och den därför också oändligt skiftande betydelsen. Det finns också ett pragmatiskt förbehåll i tanken om ett ramverk: förbehållet tillåter mig att både välja och välja bort perspektiv, och att sätta punkt även om punkten – avslutet – måste vara satt inom citationstecken.

”Att sätta punkt” i meningen att avsluta arbetet, men framförallt i meningen att ange en bestämd tolkning eller fixera en viss betydelse, har för övrigt sin specifika problematik. Att ange en tolkning eller fixera en betydelse kan öppna ett verk eller ett konstnärskap, kan få det att expandera. Men det motsatta, det som stänger till, är också möjligt (Roland Barthes talar vid ett tillfälle om att en ”benämnd betydelse” är en ”död betydelse”).[19] Det är som om tolkningen av ett eller flera verk kan få hela den vibrerande betydelsepotentialen att stillna: vad som till en början är ett hissnande polysemiskt fenomen, blir – när det tillskrivs en bestämd betydelse, när det definieras, när det förklaras – tillplattat eller förstelnat som ”det” eller ”det”.[20]

Till en del är förhållandet oundvikligt. Till en annan del kan det kanske mildras. I mitt skrivande, i diskussionerna kring Saudek och hans bilder, är det (och

17. Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1983, 123.

18. För en inblick i kontextbegreppet se även Anders Palm, ”Kontext”, *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström, Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2000, 261–281.

19. Roland Barthes, ”Litteratur och signifikation”, *Kritiska essäer* (*Essais critiques*, 1964), Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1967, 288. Barthes diskuterar här litteraturen, och ser denna som en Orfeus som leder något – leder verkligheten – efter sig. Så länge litteraturen (Orfeus) vandrar med blicken framåt ”lever denna verklighet, andas, går”, men så snart litteraturen stannar till, och vänder sig om ”för att betrakta den älskade, håller den i sina händer endast en benämnd betydelse, det vill säga en död betydelse”. Barthes diskussion påminner om, och är kanske influerad av, Maurice Blanchots resonemang: i essän ”Orfeus blick” aktualiserar Blanchot myten om Orfeus och låter denna beskriva litteraturens villkor. Maurice Blanchot, ”Orfeus blick” (”Le Regard d’Orphée”, 1955), *Essäer*, Lund: Propexus, 1990.

20. Angående bildens (tecknets) polysemi se Jan-Gunnar Sjölin, ”Tecken”, *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström, Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2000, särskilt 100–103.

har det genomgående varit) angeläget för mig att behålla något av bildernas och konstnärskapets okända *x*. Att låta ett frågekomplex, eller ett kapitel, följas av ett annat; att låta en läsning avlösa en annan, som i sin tur kan avlösas av ytterligare en, och så vidare. Eller: att ringa in, men att ringa in utan att fullt ut omsluta. Formen för studien indikerar: det här är brottstycken. Jag tänker också gärna på arbetets titel som en dubbel markör – titelns × pekar på antalet angreppspunkter i studien, men ifall det matematiska tecknet för det okända (*x*) inte vore ett annat, historiskt, typografiskt och disciplinmässigt, hade jag också velat se titelns × som en antydan om försöket att i, och trots, tolkningens fasthållanden bevara en bit vibrerande potential, att i det skrivna vidmakthålla någonting oskrivet.

Bokens sex kapitel har ingen självklar läsordning, men det inledande kapitlet, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”, kan med fördel läsas just först. Kapitlet ger en mer allmän inblick i Saudeks metod, placerar hans bilder i ett fotohistoriskt sammanhang och lyfter fram vad jag ser som några saudekska särdrag. Även det följande kapitlet, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”, ger en mer svepande överblick över produktionen. Här karaktäriseras fotografierna genom den fiktiva värld som de etablerar, resonemanget berör också den sociokulturella kontext i vilken Saudek verkar och har verkat, och öppnar avslutningsvis för en reflexion kring fiktionens moral, eller undantagna moral.

I det tredje kapitlet, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”, står Saudek – konstnären, fotografen, upphovsmannen – i centrum. Han beskrivs här under en rad rubriker, eller framställs i en rad roller, och vad texten erbjuder är i det avseendet inte *en* version av fotografen, utan ett antal förslag till olika Saudekar beroende av vilket perspektiv man anlägger. Bokens fjärde kapitel, ”Subjektets spelplan. Om fotografen, modellen och betraktaren”, berör några av Saudeks metafiktiva verk. Jag tar här upp hur de metafiktiva fotografierna manar eller inbjuder till reflexioner kring tre subjekt (fotografen, modellen och betraktaren), hur subjekten är dynamiska och hur subjektsgestaltningarna i sin betydelsekomplexitet kan tänkas ha en kritisk potential.

Nästföljande kapitel, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet”, kretsar kring en specifik motivkrets i Saudeks fotografi:

texten handlar om Saudeks barngestaltningar, om spännvidden i dessa, om den provokativa kraften i hans mer kontroversiella fotografier av barn, och om olika sätt att möta – och röras av, beröras av – bilderna. I det sjätte och avslutande kapitlet, ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”, tar jag hänsyn till Saudeks ord och berättande. Diskussionen pekar på ett samspel men även på en friktion i förhållandet mellan bild och ord. Texten handlar också om hur Saudek med ord och bilder ser ut att vilja dröja sig kvar; ser ut att vilja sätta spår.

På sina ställen finns hänvisningar mellan bokens sex kapitel. Det rör sig om hänvisningar mellan textpartier som i något avseende – tematiskt, teoretiskt eller på annat sätt – kompletterar och överlappar varandra. Överlappningen är till någon del en upprepning som med tanke på bokens uppbyggnad är svår att undvika. Men överlappningen är, blir här, en upprepning som samtidigt aldrig riktigt renodlas. Att säga ”samma sak” i olika sammanhang, är i viss mån att göra något annat av ”det samma”.

Även när det gäller bildmaterialet finns upprepade referenser. Vissa verk berörs enbart i ett av de sex kapitlen medan andra bilder återkommer på flera håll i boken. Oavsett vilket: varje fotografi presenteras med en kortfattad motivisk beskrivning för att därefter diskuteras med hänsyn till den för kapitlet ledande problematiken. I anslutning till detta vill jag göra klart att studien inte ger, och heller inte är tänkt att ge, några fullständiga genomgångar av verkens olika betydelsenivåer – ofta läggs fokus just på en ikonisk betydelsenivå (vilket dock inte utesluter att jag, där det är meningsfullt för resonemanget, tar hänsyn till plastiska och verbala aspekter).[21]

Några påpekanden kan också göras angående den materiella betydelsenivån och frågan om bilderna som fysiska objekt. Saudek kopierar och kolorerar själv sina fotografier, bilderna cirkulerar dels som reproduktioner, dels som unika – det vill säga med tanke på handkoloreringen unika – originalkopior. De senare varierar i format (från ca 20 × 25 cm; ofta ca 30 × 40 cm eller 50 × 60 cm), men de är i regel större än de bilder som finns reproducerade i böcker. Medan de reproducerade

21. Om bildens materiella, plastiska, ikoniska och verbala betydelser, se Jan-Gunnar Sjölin, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag* (1993), Lund: Studentlitteratur, 2. uppl. 1998, 78–117.

bildernas ytstruktur bestäms av boksidornas papperskvalitet har originalkopiorna en blank yta, en yta på vilken färgerna har absorberats och blivit en del av motivet. Ytan på originalkopiorna kan uppfattas, men den upplevs knappast som betonad: tyngdpunkten ligger inte på bildens yta eller på bildens status som fysiskt objekt, utan på dess rum och inte minst på de avbildade människokropparna (vilket just ger avtryck i mina diskussioner).

Man kan säga att fotografierna i det avseendet fungerar som ett slags fönster; fönster som öppnas mot en värld, mot människor som poserar, mot kroppar som kläs av och kläs ut. I egenskap av ”fönster” blir bilden, det vill säga bilden som objekt, i en mening transparent: det är i Saudeks verk, liksom i många andra fotografier, inte ”glaset” utan vyn (sceneriet) som drar blicken till sig. Det är visserligen möjligt att tala om skillnader mellan reproduktioner och originalkopior, men jag får samtidigt framhålla att originalkopiorna – med sitt större format och sin föga varierande och återhållna ytstruktur – på ett sätt bara ger ett marginellt annat intryck än reproduktionerna: det rör sig inte om några slående storleksskillnader, och den tyngdpunkt på rummet (och de avbildade kropparna) som finns i originalkopiorna är också möjlig att uppfatta i reproduktionerna. Skillnaderna mellan originalkopia och reproduktion är i det avseendet sekundära, och de spelar heller ingen avgörande roll för de frågeställningar som är centrala här, i denna studie.

Avslutningsvis och helt kort några ord om mina arbetsförutsättningar och mitt eget förhållande till Saudek.

Arbetet med Saudek och hans fotografi har varit och är ett arbete på avstånd: jag lever och arbetar i Sverige, jag behärskar inte tjeckiska. Om detta är ett problem eller en styrka beror på, för på samma sätt som situationen begränsar mig (den förhindrar mig till exempel från att mer ingående ta del av den tjeckiska receptionen av Saudek), kan den också ge mig vissa friheter (lättare bagage ger, i bästa fall, ökad rörlighet). I båda händelserna har avståndet (mellan mig och Saudek, mellan min situation och verkens kontext) sin betydelse för studien och för de frågor jag ställer, eller inte ställer. Men detta kan förstås i sig också betraktas som del av ett helt principiellt villkor: forskning, tolkning och kritik är alltid betingade av, och kanske i grunden en fråga om just, avstånd och förståelsehorisonter.

Vad gäller mitt förhållande till Saudek: något första möte med Saudeks fotografi kan jag inte berätta om (jag minns inte när jag första gången såg hans bilder). Inte heller kan jag skriva om något faktiskt möte med fotografen (jag har aldrig träffat honom).[22] Det är här även svårt att säga någonting mer allmänt och summariskt om ”Saudek för mig”. Delvis för att jag ser det som att boken som helhet delger något om just detta. Men framförallt för att min uppfattning i sig är växlande: åtskilliga års arbete med ett och samma konstnärskap, ett arbete med blandade intryck av Saudeks bilder liksom av andras reaktioner på desamma, får nog gärna den effekten.

Vid något tillfälle har min hållning, min växlande och tänjbara uppfattning, bekymrat mig. Men jag har också, ändå, kommit att förlikas med tanken eller med känslan och jag ser den på ett sätt som värd att värna om: att initialt lyfta fram en tydlig och entydig uppfattning vore att lika tydligt och entydigt positionera Saudek; att precisera min hållning närmare skulle i det avseendet verka mot mina egna avsikter.

22. Jag har dock fått kontakt med Saudek via brev. Om mitt brev till Saudek och hans svar, se kapitel 6, ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”.

1. Den teatraliska bilden

Om iscensättningar, tradition och masker

I Roland Barthes essä om fotografiet, *Det ljusa rummet* (*La chambre claire*), sammanbinds fotografiet med måleriet, men också – framförallt – med teatern. ”Fotografiet har alltid plågats och plågas fortfarande av målningens spöke” skriver Barthes, och fortsätter några rader längre fram: ”Ändå är det inte (tycks det mig) i Måleriet som Fotografiet snuddar vid konsten, utan i Teatern.”[1] För Barthes är fotografiet ”som en primitiv teater, en *Tableau Vivant*, en framställning av ett orörligt och sminkat ansikte bakom vilket vi ser de döda”.[2]

Den koppling till teatern som Barthes ser i fotografiet har en särskild betydelse för en fotograf som Jan Saudek: det teatrala är ett signum för hans bilder. Huvuddelen av bilderna är studiofotografier av människor, fotografier som bygger på en avgränsad, arrangerad och i regel också stilla scen – en uppställd akt, en på förhand frusen tablå. Scenen kan kräva en viss rekvisita och en viss kostymering, den förutsätter också ett tydligt poserande och rolltagande. Kvinnor, barn och även Saudek står modell, och härmed skapas ett drama där fotografen både verkar som regissör och som medaktör. Dramat, som kretsar kring den avklädda kvinnokroppen men som också fungerar som ett skådespel där Saudek själv kan anta och pröva olika roller, har ett genomgående drag: arrangemanget är uppenbart, iscensättningen ofördäckt.

1. Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (*La chambre Claire*, 1980), Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986, 49.
2. Barthes, *Det ljusa rummet*, 50 f.

De iscensatta fotografierna rör sig i den meningen mot det övertydliga; det teatrala övergår i det teatraliska.

Det följande handlar om hur Saudek skapar sina bilder, men också om vad som på en övergripande nivå kännetecknar hans fotografi. I texten relateras Saudeks verk till vad A.D. Coleman kallar ”the directorial mode” och vad Mette Sandbye diskuterar som ”det iscenesatte fotografi”.[3] Bilderna placeras härigenom in i ett fotohistoriskt sammanhang, ett sammanhang som också öppnar för jämförande resonemang. Saudek jämförs här med E.J. Bellocq, Lejaren à Hiller, Joel-Peter Witkin och Cindy Sherman. Kapitlet avslutas med en kort reflexion över det orörliga och sminkade ansikte, den mask, som Barthes talar om.

Saudeks fotografi

Saudeks verk är rika på intertexter. Hans fotografi är en ekokammare i den meningen att bilderna ger eko av konstbilder och kommersiella bilder; av måleri, annat fotografi och film; av historiska eller religiösa scener; av teater och karnevalskultur; av pornografi; av cirkus.[4]

Michel Tournier talar, i en kortare presentation av Saudek, bland annat om Fellinis inverkan på Saudeks arbete, och John Wood och James Crump pekar i en mer omfattande introduktion på hur Saudek lånar motiv från konstnären Balthus och, framförallt, hur han låter sig influeras av den tidiga erotiska fotografin.[5] Tournier, Wood och Crump uppger influenser från film, måleri och fotografi medan Saudek själv lyfter fram en annan referensram.

---

3. Mette Sandbye, *Det iscenesatte fotografi. Fem amerikanske fotografer: Duane Michals, Les Krims, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman og Eileen Cowin*, Köpenhamn: Rævens Sorte Bibliotek, 1992. A.D. Coleman, ”The Directorial Mode: Notes Toward a Definition” (1976), *Light Readings. A Photography Critic's Writings, 1968–1978,* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

4. Saudeks referenser (till måleri, film, fotografi, cirkus etc.) är ofta fragmenterade eller indirekta, även om tydliga parafraser på enskilda verk också är vanliga. För ett resonemang om betydelsen av intertextualitet i Saudeks fotografi se även kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.

5. För en diskussion om Saudeks Balthuspastisch *Gitarrlektionen*, och om Saudeks bilder av barn, se kapitel 5, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet”.

Istället för att se till konstnärliga eller populärkulturella inflytanden berättar han om en erfaren verklighet som gör intryck och sätter spår. I en av sina texter beskriver han vad han urskiljer som en specifik referenspunkt eller stående förlaga för de egna bilderna: synen av nakna kroppar på en sommarstrand.[6] Fotografierna, menar Saudek, ”will never be anything more than a pale reflection of what I had seen, anything more than a feeble rendering of a memory from the end of summer”.[7]

Kommentaren fungerar som ett komplement till de förslag som ges av Tournier, Wood och Crump (Saudek understryker att det är fler ”bilder” än filmer, konstbilder, tidiga erotiska fotografier etc., som präglar honom och hans verk). Kommentaren, som förklarar den egna fotografin som ”a pale reflection” och ”a feeble rendering”, fungerar också som en generell ingång till Saudeks sätt att arbeta – det är mot en fond av intryck och influenser som han, liksom i princip alla konstnärer, skapar sina verk (bilderna *blir till* i Saudeks studio men också i relation till ett ”tidigare” och ett ”annanstans”; de blir till i relation till målningar, till någon annans fotografier, till en film eller, som Saudek själv menar, till en sommardag vid vattnet).

Saudeks fotografi förutsätter ett processuellt arbete; bilderna bygger på influenser och intryck men också på planering, på scenkonstruktion och på efterfotografisk bearbetning.

Saudek framhåller: ”I never work on impulse, without preparation.”[8] Hans förarbete kan vara idémässigt, men många gånger görs också en teckning eller en skiss. ”The composition is”, som han skriver, ”imprinted in my

6. Michel Tournier, ”Jan Saudek or the Dark Underbelly of Prague”, *Jan Saudek. Life, love, death & other such trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991, 8. John Wood och James Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, *Jan Saudek. Realities*, Santa Fe: Arena Editions, 2002, 22. Jan Saudek, ”The Dream”, *Jan Saudek. Life, love, death & other such trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991, 109.

7. Saudek, ”The Dream”, *Jan Saudek. Life, love, death & other such trifles*, 109. Saudek tycks även hänvisa till samma händelse i den kortfattad biografiska redogörelse som ges i boken: ”I find myself on a nude beach and am dumbfounded by the beauty and pathos of human beings, all of us.” Saudek, “Autobiography?”, *Jan Saudek. Life, love, death & other such trifles*, 153.

8. Ibid., 154.

mind before I take the photograph. I often make a sketch. I paint."[9] Skissen blir till fotografi, men bara via den scen som upprättas. I scenuppställningen får det förfotografiska arbetet bokstavligen kropp. De som poserar är ofta Saudeks familj eller andra personer som hör till hans umgängeskrets.[10] I första hand söker sig Saudek till kvinnliga modeller, ibland till barn och undantagsvis till män. Han väljer också att själv agera; att posera avklädd, påklädd, utklädd.[11]

Tillsammans bildar scenerna ett erotiskt präglat drama som fokuserar på den nakna kvinnan, men som också visar en form av "jagets skådespel" – ett skådespel där Saudek antar ett flertal olika roller. Rekvisita och kostymering förekommer, men akterna organiseras primärt kring kroppen eller kring förhållandet mellan kroppar. Ibland förutsätter scenerna en faktisk rörelse (rörelsen i en dragkamp, rörelsen hos en hoppande kvinna, rörelsen i ett slag mot en kind), oftare är poserna statiska. I de statiska tablåerna är Saudeks regi på ett sätt avgörande, men scenerna präglas också av modellens specifika kropp och kroppsliga handling – modellens sätt att tolka sin roll och uppgift, modellens sätt att posera, modellens sätt att rikta sin blick, modellens sätt att vara närvarande eller frånvarande i tablån.

När scenen är uppställd, belyses den och ett fotografi (eller en serie fotografier) tas. Saudek använder sig av, som han säger, "one 500 watt bulb" och "old, cheap cameras".[12] Till skillnad från den tidigare processen, som går från idé eller skiss och vidare till ett realiserat scenarrangemang, är arbetsin-

9. Jan Saudek, *The World of Jan Saudek*, Genève: RotoVision, 1983, 121.

10. Daniela Mrázková, "The Phenomenal Jan Saudek", *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006, 13–48.

11. De tidigare fotografierna är framarbetade i en källare, de senare är gjorda i andra lokaler men under liknande förhållanden som tidigare. Se Saudeks brev i en brevintervju med Darius Himes: www.photoeye.com/Saudek (12 januari 2004). Delar av brevsvaren återges även i en artikel i höstkatalogen för Photo-eye (2002): www.photoeye.com/catalogues/2002fall.pdf (12 januari 2004).

12. Saudek menar att hans tillvägagångssätt är detsamma såväl i tidigare som senare fotografi. "I deliberately work under the similar circumstances." Brev från Saudek till Darius Himes: www.photoeye.com/Saudek (12 januari 2004). De kameror som Saudek använder är Pentacon Six, Flexaret och Rolleiflex. Saudek prövar sig numera också fram med digital teknik, och de senaste åren har han även börjat använda blixt just för att kunna fotografera rörliga scener. Mejl från Sarah Saudek (6 juni 2008 respektive 18 juli 2008).

satsen nu kortfattad. I viss mening ögonblicklig. Detta är det fotografiska momentet: kameran riktas mot kroppen eller kropparna, och den scen som har förberetts blir bild. Fotografierna döljer inget av det sceniska arbetet. Tvärtom, med sin kamera fångar Saudek just det teatrala och demonstrerar den grundläggande regi som finns – i fotografierna syns poserna som poser, rollerna som roller, kostymerna som kostymer, och rekvisitan som rekvisita. Med andra ord: fotografierna är iscensatta och ser också så ut.

När scenen fångas fotografiskt, fixeras den ”stilla teatern” i en mer absolut mening. Men även om fotograferingen i det avseendet gör scenen definitiv, så är den i sig ingen slutpunkt i arbetsprocessen. Genom att i mörkrummet kombinera olika negativ, och på så vis kopiera in en bild i en annan, genom att sammanställa bildsviter eller serier och, inte minst, genom att kolorera sina bilder för hand, ägnar sig Saudek åt ett efterfotografiskt arbete. Handkoloreringen, som gör verket till ett unikt exemplar och ger fotografierna en stegrad färgskala, utmärker de bilder som är gjorda efter 1977.[13]

Den stegrade färgskalan förtätar fotografiernas teatrala karaktär – färgläggningen blir en form av ansträngd dekor som gör klart vad som redan är uppenbart: detta är fiktion, detta är sceneri.

För att sammanfatta: mot en fond av intryck och influenser formuleras idéer och utarbetas förberedande skisser. Idéerna och skisserna omsätts i scener som i sin tur belyses och fotograferas. Olika negativ kan kombineras, bilder kan ställas samman i serier och fotografierna handkoloreras. Metoden är flerledad, och man skulle kunna tala om en stegvis regi: en stegvis ”samordning och styrning av tekniska och artistiska resurser vid förberedelser, fotografering och efterarbete”.[14]

---

13. Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 32. Saudek började kolorera sina bilder 1977, men det händer också att han, efter 1977, färglägger bilder som är tagna tidigare (det vill säga före 1977).

14. Nationalencyklopedins definition av regi: ”samordning och styrning av tekniska och artistiska resurser vid instudering av en teaterpjäs eller vid förberedelser, inspelning och efterarbete av en film”.

Själva tydligheten i regin – regins synlighet – får fotografierna att framstå som teatraliska eller som, med Ann-Britt Grans begrepp, ”uttalat teatrala” (en scen uppställs, scenkonstruktionen är uppenbar; modellen eller Saudek poserar, posen är uttrycklig; fotografiet koloreras, koloreringen är överdriven).[15] Genom den uttalade teatraliteten talar bilderna ett tydligt men också ömtåligt språk. Det som är uttalat i sin teatralitet övertygar med hjälp av ”de stora gesternas” retorik, men det som är uttalat teatralt är, just på grund av de stora gesterna, samtidigt något som ständigt riskerar eller ständigt insisterar på att inte vara särskilt övertygande alls: när gesten (scenen, posen, färgen) förlorar sin transparens, och blir synlig *som* gest (som scen, som pose, som färg), förverkar den i en mening också något av sin suggererande kraft.[16]

Förhållandet skapar i grunden två nivåer i Saudeks fotografi. Jag kan i en bild se en förförisk kvinna, men jag kan också i samma fotografi se en modell som spelar just förförisk kvinna. Jag kan se en inbjudande eller avvärjande handrörelse, men jag kan också se den inbjudande eller avvärjande handrörelsen som en teatral vink. Jag kan se en himmel utanför det avbildade rummets fönster, men jag kan också se himlen som en färglagd bild i bilden. Ur den synpunkten ägnar sig Saudek åt en dubbel kodning – han bygger upp teatrala illusioner som han samtidigt, genom överdriften eller övertydligheten, underminerar. Eller: han konstruerar och dekonstruerar. Om dekonstruktionen är fullt avsiktlig kan diskuteras. Kanske är den ansträngda iscensättningen (som grundlägger, men som i ett avseende också förstör, den dramatiska illusionen) en utstuderad strategi, kanske är den en oreflekterad del av Saudeks arbete; kanske var den till en början ett resultat av ovana och av otillräckliga resurser, och kanske har den över tid kommit att bli en metod.

Kanske är också dubbelheten i bilderna, och själva glappet mellan roll och rolltagare eller mellan pose och posör, inte bara en fråga om Saudeks

15. Anne-Britt Gran gör en distinktion mellan det outtalat och det uttalat teatrala: det outtalat teatrala är ”det tilsynelatende autentiske som skjuler at det er iscenesatt” och det uttalat teatrala är ”det opplagte og synlige teatrale – det som peker på sin egen iscenesettelse”. Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Lysaker: Dinamo Forlag, 2004, 13.

16. För en diskussion om hur Saudeks bilder inte vill övertyga, och i en mening ”inte vill bli tagna på allvar”, se kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

arbete utan även om modellens medverkan. När det uppstår en diskrepans just mellan rollen och den som agerar, eller mellan posen och den som poserar, kan det vara modellens bristande skådespeleri som till någon del spelar in. Eller tvärtom (vilket jag, med tanke på människans agens och kraft och vilja att verka, tror är väsentligt): när ett glapp uppstår kan det vara modellens egen styrka – modellens ihärdiga reservation inför att spela en roll eller pose som i grunden inte är hennes – som har betydelse. Diskrepansen mellan pose och posör underbyggs då av ett slags individualitetens bångstyrighet. Modellen kan markera: jag poserar men jag gör inte, inte egentligen, den pålagda posen till min. Bångstyrigheten är i så fall modellens egen, även om den är uppfångad och kanske också – förmodligen också – önskad av Saudek.

Förutom att detta kan säga något om hur en diskrepans etableras i bilderna, så understryker förhållandet just att Saudeks fotografi inte med nödvändighet eller säkerhet står opåverkat av modellernas bidrag. Hans arbete är inte isolerat, det kräver uppenbarligen någon annans insats: den iscensättande metoden förutsätter modellens parallella, och kanske både samverkande och motsträviga, prestation.

Glappet mellan pose och posör, liksom tanken om modellens hävdade individualitet, riktar uppmärksamhet mot frågan om vad Saudek i allmänhet intresserar sig för: scenen eller modellerna i scenen, posen eller den som poserar.

I *My Mother* (illustration 1), ett kolorerat fotografi från 1976, syns en äldre dam. Avklädd och med en pälsboa över arm och mage står hon mot en vägg, en mur. Hennes ansikte är lätt vänt åt sidan, ögonen är riktade mot kameran; mot fotografen, mot betraktaren. I den ena handen har modellen ett inramat fotografi av en yngre kvinna, möjligen sig själv som ung. Med den andra handen håller hon upp pälsboan mot axeln. Bilden av kvinnan med porträttet i handen kan ses som en iscensättning där modellen ger kropp åt en av Saudeks idéer, och i den meningen blir ett redskap i hans teater (en teater som här ser ut att tematisera livets faser och tidens gång, eller tidens gång och fotografiets fixeringar).[17] Men: bilden är inte bara en realiserad

17. För en inblick i Saudeks förhållande till tid, till tid som går och tid som stannas, se kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.

tanke, eller en saudeksk idé som får kropp, den är också en gestaltning av en enskild person – ett fotografi av Saudeks mor; av hennes åldrade kropp, hennes smala ben, hennes rynkade panna, hennes sammanpressade läppar och hennes mörka blick som enträgen, orubblig, riktas mot mig (mot dig, mot honom) och fordrar uppmärksamhet, kräver gehör.[18]

Fotografiet markerar en tvåsidighet. Det är riktigt att Saudeks modeller, liksom han själv, ”ger kropp åt” en på förhand utarbetad idé eller skiss. I den meningen är de realiserade idéerna och de upprättade scenerna centrala, och Saudek såväl som hans övriga modeller fungerar som ett slags representanter; som ställföreträdare för ”mannen”, ”kvinnan” eller ”barnet” i den på förhand uttänkta eller skisserade scenen. Men fotografierna är också en form av porträtt. Porträtt där den poserande modellen (Saudek liksom hans vänner, barn, partners och föräldrar) får en position inte som representant eller ställföreträdare, utan som enskild person – som en särskild individ, som ett intresseväckande subjekt i en teatral situation.

Vad diskrepansen mellan pose och posör, eller mellan roll och aktör, i det avseendet tycks markera är en dubbel uppmärksamhet; ett hos Saudek delat intresse som gör honom till en fotograf som inte fullt ut kan, eller fullt ut vill, bestämma sig för om det är själva idén eller den som står modell (om det är scenen eller den enskilda personen, om det är rollen eller rollspelaren) som i grunden är det viktiga, det viktigaste.

Tradition

Saudeks bilder kan ses som en del av en mer allmän tradition eller trend inom fotografin – en iscensättande tendens som är särskilt framträdande från 1970-talet och framåt, men som också har sina historiska rötter.

Boken *Acting the Part. Photography as Theatre* (2006) belyser hur fotografiet står, och alltid har stått, i förbindelse med scenkonsten. Lori Pauli noterar i den inledande artikeln ”Setting the Scene” att ”theatricality has always been a part of photography”.[19] Hon menar att vår allmänna erfarenhet av mediet

18. Att det är Saudeks mor (Pavla Saudkova) som är fotograferad bekräftas av Sarah Saudek. Mejl från Sarah Saudek 18 juni 2008.
19. Lori Pauli, ”Setting the Scene”, *Acting the Part. Photography as Theatre*, red. Lori Pauli, London: Merrell, 2006, 15.

har sina teatrala aspekter (”we all tend to strike a pose when we are aware that our picture is being taken”), men hon riktar framförallt uppmärksamhet på hur det, sedan fotografins uppkomst, har funnits fotografer som medvetet har ägnat sig åt mer eller mindre dramatiska iscensättningar.[20] Fotografer som – i likhet med Saudek – har skapat teatrala scener genom att ge direktiv åt sina modeller eller genom att själva posera och agera framför den egna kameran.

Pauli, tillsammans med Marta Weiss, Ann Thomas och Karen Henry, ger i boken en historisk redogörelse för den iscensättande traditionen.[21] Här nämns en av de tidigaste fotograferna: Hippolyte Bayard, med sina teatrala självporträtt. Här nämns också O.G. Rejlander, Henry Peach Robinson och Julia Margaret Cameron, verksamma från 1850- och 1860-talet, som bland annat arbetade med narrativa tablåer; den så kallade piktorialismen (med motiv och scener inspirerade av måleriet) som var tongivande från 1880-talet och ca fyrtio år framåt; surrealistiska fotografer, såsom Man Ray och Claude Cahun, som arbetade med iscensatta porträtt och självporträtt; 1930-, 1940- och 1950-talets reklamfotografi och dess arrangerade scener; samt konstnärer som Duane Michals, Cindy Sherman och Yasumasa Morimura som, i nämnd ordning, har arbetat med iscensatt fotografi från sent 1960-, 1970- respektive 1980-tal.[22]

Pauli menar att den iscensättande traditionen ofta har ignorerats eller marginaliserats i fotohistoriska översiktsverk, men hon framhåller också att det som i dessa sammanhang har varit undanskymt likafullt har vunnit mark och kommit att bli dominant. Sedan 1970-talet har den iscensättande tendensen gradvis stärkts så att ”[s]taged photographs”, som Pauli skriver, ”now occupy a prominent position in the broader world of contemporary art”.[23] Saudek hör också just till de fotografer som från 1970-talet successivt fått ett ökat internationellt genomslag (trots att han, som verksam i Prag både under och efter kommunisttiden, har varit situerad i ett slags periferi).

---

20. Ibid.
21. Marta Weiss, ”Staged Photography in the Victorian Album”; Ann Thomas, ”Modernity and the Staged Photograph, 1900–1965”; Karen Henry, ”The Artful Disposition: Theatricality, Cinema, and Social Context in Contemporary Photography”, *Acting the Part. Photography as Theatre*, red. Lori Pauli, London Merrell, 2006.
22. *Acting the Part*, passim.
23. Pauli, ”Setting the Scene”, *Acting the Part*, 68.

Den tradition som Pauli med flera berör diskuteras också av Mette Sandbye i boken *Det iscenesatte fotografi. Fem amerikanske fotografer: Duane Michals, Les Krims, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman og Eileen Cowin* (1992).[24]

Som exempelsamling är Sandbyes studie mindre omfattande än *Acting the Part*, men tanken om att det inom fotografin finns en genomgående iscensättande tradition är densamma: ”Lige siden fotografiet blev opfundet for mere end 150 år siden”, skriver Sandbye, ”har der været fotografer, der har iscenesat deres fotografier”.[25] Hon klargör också vad hon här menar med iscensättning:

> Inden de [fotograferna] tog billedet, har de haft en præcis idé om, hvordan det skulle se ud. De har arbejdet med denne idé i lang tid før den dag, billedet skulle eksponeres. De har haft en studie, og som en teaterinstruktør har de lavet minutiøst planlagte iscenesættelser i studiet. Disse iscenesættelser har dannet grundlaget for deres fotografi.[26]

Vad Sandbye talar om, en iscensättande tradition (med en historisk förankring men också med ett starkt genomslag från 1970-talet och framåt), berördes även av A.D. Coleman redan 1976.[27] I artikeln ”The Directorial Mode: Notes Toward a Definition” lyfter han fram, och definierar, vad han uppfattar som en iscensättande tendens i den (för honom) samtida fotografin, en tendens som han kallar för ”the directorial mode”. Coleman skriver:

> Here the photographer consciously and intentionally *creates* events for the express purpose of making images thereof. This may be achieved by intervening in ongoing

24. Sandbye, *Det iscenesatte fotografi*.
25. Ibid., 7.
26. Ibid.
27. Coleman, ”The Directorial Mode: Notes Toward a Definition”, *Light Readings*. En iscensättande tendens inom fotografin diskuteras också av Anne H. Hoy (som, med exempel från framförallt 1970- och 1980-talet, talar om ”fabricated photography”) och Michael Köhler, Zdenek Felix och Andreas Vowinckel (som, med fokus på 1980-talets fotografi, skriver om ”staged photography”). Anne H. Hoy, *Fabrications. Staged, Altered, and Appropriated Photographs*, New York: Abbeville Press, 1987. *Constructed Realities. The Art of Staged Photography* (*Das konstruierte Bild – Fotografie arrangiert und inszeniert*, 1989), red. Michael Köhler, München: Kunstverein München, 1995.

> ”real” events or by staging tableaux – in either case, by causing something to take place which would not have occurred had the photographer not made it happen.[28]

Enligt Colemans definition bygger ett iscensatt fotografi på att fotografen ”får något att hända” (eller uppträda) framför kameran, antingen genom att ingripa i ett pågående skeende eller genom att iscensätta en tablå. Coleman poängterar att vad som här är avgörande just är det sätt på vilket fotografen förhåller sig till den yttre världen:

> The substantial distinction, then, is between treating the external world as a given, to be altered only through photographic means (point of view, framing, printing, etc.) en route to the final image, or rather as raw material, to be itself manipulated as much as desired prior to the exposure of the negative. [29]

Den iscensättande fotografen betraktar och behandlar världen som ett stoff; som ett råmaterial som kan påverkas ”as much as desired”.

Vad som avgränsar ett iscensatt fotografi mot andra typer av fotografi är med andra ord fotografens styrande och regisserande metod. Men i samband med att Coleman framhåller detta så noterar han vad andra fotohistoriker och fototeoretiker också har kommit att lyfta fram och utveckla senare: iscensättande strategier ligger till grund för, eller finns inlemmade i, en mängd fotografier, inklusive dokumentärt syftande bilder.[30] Att skilja ut det iscensatta fotografiet, eller att tala om en specifikt iscensättande tendens eller strömning, handlar därför om gradskillnader och nyanser – inte om art och inte om entydiga eller klara gränser. Colemans definition av ”the directorial mode” är i det hänseendet flexibel.

---

28. Coleman, ”The Directorial Mode: Notes Toward a Definition”, *Light Readings*, 250.
29. Ibid., 251 f.
30. Coleman skriver: ”directorial elements have entered the work of a vast number of photographic image-makers, including many who have been taken for or represented themselves as champions of documentary/straight/pure photography”. Ibid., 252. Fotografiets (allmänna) bindning till iscensättning diskuteras av Rune Gade, som också riktar kritik mot Colemans (med fleras) förståelse av ”det iscensatta fotografiet” som något ”radikalt *andet*”, se Rune Gade, *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & det pornografiske tableau*, Århus: Passepartout’s særskriftserie, 1997, 153–156. Gade kritiserar här inte bara distinktionen och den inkonsekvens som denna bygger på, han menar även att själva det puristiska/rena/objektiva fotografiet i sig är ett uttryck för en metodisk iscensättning.

I en senare text, ”The Image in Question. Further Notes on the Directorial Mode” (1987, reviderad 1998), kompletterar Coleman sitt tidigare inlägg.[31] Här snävar han också in sin definition, eller renodlar den, genom att precisera ”the directorial mode” som ett slags strikt kontrollerat drama:

> None of these images are reports on spontaneous human behavior; none are observations of ”found” human gestures or interactions. In all cases, the will of the subject has been surrendered to the dictates of the photographer, who *directs* his/her actors in the drama portrayed. This, too, has its roots in traditional photographic forms – think of the studio nudes of Ruth Bernhard and Edward Weston, or the formal portraits of Arnold Newman and Lotte Jacobi. Here, however, more clearly than in any other form, the people in the pictures have become the photographer's *dramatis personae*, the ”cast of characters” for the *tableau vivant* […] What the directorial photographer is involved in fundamentally, then, is the process of *evoking a performance* from a controlled configuration of props, stage sets, and/or actors for which she or he is fully responsible.[32]

Tydligare än i den tidigare artikeln bestäms det iscensatta fotografiet nu som en form av teater: fotografen ”*directs* his/her actors in the drama portrayed”, modellerna är ”the 'cast of characters' for the *tableau vivant*”, fotografen genererar en föreställning ”from a controlled configuration of props, stage sets, and/or actors”. Definitionen sammanfaller i grunden med Sandbyes förståelse av den iscensättande fotografen: för Coleman är fotografen en regissör, för Sandbye är han/hon på motsvarande sätt en ”teaterinstruktør”.

I den citerade textpassagen nämns *tableau vivant*. Jack W. McCullough beskriver, i avhandlingen *Living Pictures on the New York Stage*, principen för *tableau vivant*: levande modeller poserar i en statisk tablå som är hämtad från, eller inspirerad av, måleri, skulptur eller någon annan källa.[33] *Tableau vivant*-traditionen kan, som McCullough framhåller, spåras till medeltid och tidig

31. A.D. Coleman, ”The Image in Question. Further Notes on the Directorial Mode” (1987, reviderad 1989), *Depth of Field*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
32. Ibid., 59.
33. Jack Wheelock McCullough, *Living Pictures on the New York Stage* (1981), Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

renässans, men den slog framförallt igenom som underhållningsform under 1800-talet, för att vara populär fram till den tidigare delen av 1900-talet.[34] Coleman tar i sin artikel upp *tableau vivant* i förbigående, och den lösa associationen förstärker i grunden idén om bilderna som ett slags teater. Anknytningen antyder också något ytterligare, något som är mer uttalat i Sandbyes och Paulis diskussioner: att det iscensatta fotografiet, just i likhet med den historiska underhållningsformen, bygger på och förhåller sig till annan bildkonst.

Pauli menar att det iscensatta fotografiet, i sin historiska och samtida form, ofta refererar till konst och litteratur, och Sandbye framhåller något motsvarande när hon talar om hur fotografer som Cindy Sherman eller Joel-Peter Witkin inte gör anspråk på något ”rent” fotografi.[35] ”De erkender”, skriver hon, ”at det fotografiske medie ikke kan være ’rent’, men at det er influeret af andre kunstarter som litteratur, teater og maleri såvel som af reklamer, kitsch, lavkultur, familiesnapshots osv.”[36] Att, som Coleman gör, nämna *tableau vivant*, är i den meningen att rikta uppmärksamhet mot det teatrala men också mot vad som, med Sandbye och Pauli, kan förstås som ett tydligt refererande eller parafraserande drag inom den iscensättande traditionen.

Sandbye skriver, med hänsyn just till influenserna från (och referenserna till) måleri eller andra bilder, att det iscensatta fotografiet ”afspejler tydeligvis ikke en umedieret virkelighed”.[37] Häri – i influenserna, referenserna, parafraserna – ser hon ett slags medial självkritik; en kritik mot tanken om fotografiets neutralitet och objektivitet. Hon talar i bokens efterskrift om en ”ateism”: ”Det ateistiske forhold til fotografiet kendetegner iscenesætterfotograferne, der ikke tror på, at fotografiet ræpresenterer en given virkelighet. For dem er fotografiet altid en manipuleret konstruktion.”[38] När Coleman avslutar sin andra artikel om ”the directorial mode” markerar han något likartat: ”The directorial mode peremptorily challenges our long-cherished assumptions

34. Ibid., 1–8.
35. Pauli, ”Setting the Scene”, *Acting the Part,* 33–44; Sandbye, *Det iscenesatte fotografi*, 9.
36. Sandbye, *Det iscenesatte fotografi*, 9.
37. Ibid., 191.
38. Ibid., 190.

about the transparency of the photograph, its purported neutrality, its presumed objectivity; insistently undermining the credibility of the photograph, it *puts the image in question*".[39]

Den självkritik som Coleman talar om, och den "ateism" som Sandbye urskiljer, har också – som Sandbye låter förstå – vidare innebörder: Sandbye menar att det iscensatta fotografiet inte bara anger ett kritiskt förhållningssätt till idén om det neutrala (neutralt, förutsättningslöst avbildande) mediet, utan att det också kan ange ett kritiskt förhållningssätt till själva föreställningen om en given verklighet. En sådan reservation gentemot "verkligheten", och gentemot livet utanför bilden, finns kanske inte hos alla iscensättande fotografer i alla tider, men enligt Sandbye är attityden utmärkande för de fem fotografer som hon huvudsakligen behandlar, och som alla är verksamma efter 1970: Duane Michals, Les Krims, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman och Eileen Cowin.[40] Dessa fotografer visar med sina bilder, skriver hon, just "livet som en iscenesættelse".[41]

På en övergripande nivå fångar Colemans och Sandbyes definitioner och resonemang något väsentligt i Saudeks metod och fotografi: förarbetet, den på förhand avgjorda idén och iscensättningen i studion (Sandbye) liksom sättet att "få någonting att hända" framför kameran, uppställningen av scener och inställningen till världen som bearbetningsbar (Coleman). Colemans och Sandbyes tydliga betoning av det teatrala, liksom deras tankar om fotografen som en regissör eller teaterinstruktör, är träffande inte minst eftersom regin i Saudeks bilder är så märkbar. Där posen ser ut som pose, rollen ser ut som roll och rekvisitan ser ut som rekvisita, är det teatrala inte bara grundläggande utan också iögonfallande. Med sina bilder, och med den "uttalade teatraliteten", *pekar* Saudek i princip på sig själv som regissör och på sitt fotografi som teater.

39. Coleman, "The Image in Question. Further Notes on the Directorial Mode", *Depth of Field*, 60.
40. Sandbye, *Det iscenesatte fotografi*, 45, 189 ff (Sandbye gör här också en koppling till surrealismens tänkande, och till surrealistiskt fotografi).
41. Ibid., 191.

När Coleman i sin kompletterande artikel nämner *tableau vivant* riktar han uppmärksamhet mot ytterligare en aspekt som är betydelsefull för Saudek: modellernas poserande och agerande i en orörlig scen. Och dessutom – en orörlig scen som ofta, mer eller mindre tydligt, refererar till andra bilder (två av de mest avgörande principerna för *tableaux vivants* är i det avseendet betecknande för Saudeks fotografi).[42] På motsvarande sätt är Sandbyes resonemang om avfärdandet av det ”rena” fotografiet talande för Saudek och hans arbete: Saudek, som inte bara ställer upp scener utan också låter sig influeras av andra bilder och även väljer att kolorera sina fotografier, söker uppenbarligen ingen medial renhet – och han ger med sina iscensatta och kolorerade bilder knappast uttryck för en tro på fotografiets neutrala representation av verkligheten. Fotografiet visar scener: valda dramer, valda vinklar, valda färger.

Kanske tror Saudek heller inte på den ”objektiva och givna” verkligheten i sig. En sådan ”ateism”, för att använda Sandbyes ord, artikuleras i någon mån av honom själv när han kommenterar sitt arbetssätt: ”My method is artificial” framhåller Saudek, och fortsätter: ”but then life itself is artificial and we all go on living this way.”[43] Det artificiella arbetet svarar, som Saudek

---

42. I sin studie av *tableau vivant* skriver McCullough: ”Although tableau producers invariably emphasized the artistry of their productions and justified their performances on the basis of the great works of art represented, many of them adopted sensational advertising methods and clearly relied on the appeal of the female nudity.” I samband med detta noterar han också att de levande tablåerna ofta ”flew in the face of moralistic nineteenth century attitudes”, men att många producenter ändå ”were able to stay within the bounds of public acceptance and were able to generate an aura of 'true artistry' about their productions”. McCullough, *Living Pictures on the New York Stage*, 143. McCulloughs kommentarer skulle kunna användas för att beskriva Saudeks fotografi: ett fotografi som pendlar mellan kitsch och konst, som refererar till konsthistorien, som får uppmärksamhet genom den nakna kvinnokroppen och som omges – vilket de två senaste stora Saudekutställningarna i Prag gör klart – av omfattande reklamkampanjer, som (genom den avbildade kvinnokroppen och inte minst genom en del av barngestaltningarna) kan väcka moraliska reaktioner, men som under alla omständigheter är erkänt på en internationell konstscen. Det är alltså inte bara de stilla scenerna och referenserna till andra bilder som kopplar Saudek till den historiska underhållningsformen. Också själva vacklandet mellan konst och populärkultur, mellan kanon och kommers, liksom mellan provokation och erkännande, gör hans iscensatta fotografier till representanter för vår tids *tableaux vivants*.

43. Jan Saudek, *The World of Jan Saudek*, 121.

ser det, mot det artificiella livet – metoden speglar verkligheten, verkligheten speglar metoden. Det som Sandbye ser som typiskt för, och diskuterar som en form av kritisk metanivå, hos de fotografer som hon primärt studerar (Duane Michals, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Les Krims och Eileen Cowin) är på så sätt centralt även för Saudek.

Vad som däremot blir en konflikt mellan min förståelse av Saudeks bilder och (i synnerhet) Colemans definition av det iscensatta fotografiet, är den tonvikt som denne lägger på fotografens fullkomliga dominans.

När Sandbye talar om ”minutiøst planlagte iscenesættelser” markerar hon fotografens kontroll över sin arbetssituation, men Coleman är mer drastisk i sina formuleringar: han betonar fotografens regisserande insats så starkt att han i princip utesluter att modellen eller ”skådespelaren” också kan ha ansvar för, eller egen del i, den dramatiska gestaltningen. Coleman skriver, som citeras ovan, att ”the will of the subject has been surrendered to the dictates of the photographer”, och han talar om hur fotografen här är fullt ansvarig för scenen, för rekvisitan och för modellerna. Men förhållandet är, som jag ser det, möjligen och troligen ett annat i Saudeks fotografi.

Jag tänker mig att fotografen regisserar, men att ”the will of the subject” i många fall *inte* ”has been surrendered to the dictates of the photographer”: modellens vilja eller handlingskraft kan finnas och synas i ett ögonkast, i en hållning, i ett närvarande eller frånvarande ansikte, i en oengagerad eller engagerad pose, i ett leende som just är hennes eget. Där Coleman nekar, eller menar att fotografen nekar, modellen all agens måste jag alltså vidhålla möjligheten av att även modellen bidrar med något, och att Saudeks kontroll (hans kontrollerande och kontrollerade regi) kanske aldrig i någon bokstavlig mening är – eller ens kan vara – total.

Det ”något” som modellen kan bidra med kan också vara vad Saudek önskar och intresserar sig för. Men i den mån modellen äger den minsta agens, låter sig detta ”något” svårligen reduceras till en del som han restlöst planerar, kräver eller dikterar. I det hänseendet faller Saudek utanför ”ramen” eller utanför definitionen såsom den ges av Coleman. Eller: i det hänseendet

är definitionen otillräcklig. Invändningen är inte bara min. I artikeln ”Staged Photography in the Victorian Album” i *Acting the Part* skriver Marta Weiss, angående 1800-talets iscensatta fotografi, att Colemans begreppsförklaring är ”insufficient in that it does not allow for the possibility of a sitter (the photographer's 'raw material') exerting any control of the photograph”.[44] Tanken kan också jämföras med vad Ben Maddow skriver om fotografiska porträtt mer generellt. Det är, menar Maddow, ”the special naivité of the twentieth century to think that the artist alone determines the subject; in examining a succession of photographic portraits one is struck instantly by the will and force of the sitter”.[45]

Med andra ord: fotografen har ett ansvar, men den som fotograferas har också *sin* kraft att vara och verka, sin verkkraft. En verkkraft som Saudek såväl som betraktaren (jag) kan välja att se och ta fasta på.[46]

Fyra jämförelser

Den tradition eller den historiska kontinuitet som Pauli, Sandbye och Coleman diskuterar öppnar för jämförelser: Saudek kan vägas mot andra fotografer som arbetar med scenuppställningar, som låter modeller posera eller som själva agerar framför kameran.

Med sina porträtt av poserande och avklädda kvinnor påminner Saudek om fotografen E.J. Bellocq, som fotograferade kvinnliga prostituerade i New Orleans under 1900-talets början. Metodiskt kan Saudek föra tankarna till en reklamfotograf som Lejaren à Hiller, som under 1900-talets första hälft planerade och arrangerade de scener som han sedan fotograferade. Som internationellt etablerad konstnär låter Saudek sig diskuteras i relation till

44. Marta Weiss, ”Staged Photography in the Victorian Album”, *Acting the Part*, 82.

45. Ben Maddow, *Faces. A Narrative History of the Portrait in Photography*, Boston: New York Graphic Society, 1977, 22.

46. Modellens agens kan ses som en möjlighet som inte kan uteslutas. Modellens agens kan också, vilket jag uppfattar som riktigt, ses som en rimlighet eller till och med som ett mer eller mindre slående faktum (såsom Ben Maddow antyder; se ovanstående not): ett subjekt, även det subjekt som porträtteras fotografiskt, har egen kraft och vilja. Denna kraft och vilja *är*, och den är också möjlig att se. För infallsvinklar på modellens ”kraft och vilja” se kapitel 3 ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär” samt kapitel 5, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet”.

andra välkända fotografer, såsom Joel-Peter Witkin och Cindy Sherman, som just har verkat och vunnit erkännande parallellt med honom. De olika jämförelserna, som görs nedan, visar på likheter men också på olikheter. Olikheterna markerar något karaktäristiskt för Saudek, och säger något om särarten i hans arbete.

BELLOCQ. Under tidigt 1900-tal fotograferade E.J. Bellocq (1873–1949), som arbetade som kommersiell fotograf, kvinnliga prostituerade från Storyville – den tidens *red-light district* i New Orleans. Bilderna var länge undangömda eller bortglömda, men upptäcktes av Lee Friedlander som under 1960-talet lät reproducera dem.[47]

Kvinnorna i Bellocqs bilder är i allmänhet ensamma; fotograferade en och en. Modellen kan vara fullt påklädd, delvis påklädd eller naken, och hon poserar – står, sitter eller ligger – ofta med blicken riktad mot kameran, mot Bellocq. Ibland bär hon en mask som skymmer hennes ansikte. Bilderna är i regel tagna inomhus, och de scener som har arrangerats är enkla och i viss mening anspråkslösa: undantagsvis gestaltas någon form av aktivitet (kortspel, champagnedrickande), men oftare är det just den stilla (den stillastående, stillasittande eller stillaliggande) kvinnan som är det centrala. Hon, modellen, är huvudsaken. Hon är också, i många fall, ett huvudsakligen erotiskt blickfång; hon visas som begärlig, hon visas som förförisk.

Bellocqs fotografier är delvis skadade och i många fall (på ett flertal av negativen) har modellernas ansikten avsiktligt skrapats bort, antingen av fotografen själv eller av någon annan. Om det rör sig om en aggressiv eller värnande handling – om det handlar om ett slags våldförande eller, tvärtom, om ett sätt att skydda något av modellens integritet – är svårt att säga, men i vilket fall är effekten anonymiserande. De kvinnor som här poserar, utan namn och utan någon annan social placering än som ”prostituerade”, blir fullkomligt okända, fullkomligt anonyma. De bortskrapade ansiktena underblåser också vad som framstår som ett slags dunkelhet, en historisk mystik, i Bellocqs bilder. Bilderna, som nu är ett sekel gamla (och märkta av

47. Se E.J. Bellocq, *Storyville portraits. Photographs from the New Orleans Red-Light District*, red. John Szarkowski, New York: Museum of Modern Art, 1970. Bilderna är reproduktioner av Lee Friedlanders kopior (av Bellocqs negativ).

tid och försummelse), bär på en fjärran förflutenhet – bär på något avlägset, på glömda namn, på utraderade ansikten, på svunna tider.

På ett sätt har Bellocqs bilder, genom den ”historiska mystiken”, något otillgängligt eller fjärmande över sig. På ett annat sätt är fotografierna enkla att få grepp om: kvinnor poserar för den manliga fotografen, situationen bygger på ett samspel mellan Bellocq som ger direktiv och modellen som poserar, samspelet har en uppenbar genderiserad maktdimension (den kvinnliga modellen poserar på uppdrag av den manliga fotografen; den kvinnliga modellen är för honom ett estetiskt och erotiskt begärsobjekt). Det dels lättfattliga, dels ointagliga eller fjärmande, finns också hos Saudek. Men överlappningen är partiell.

I en mening är Saudeks bilder, med sitt fjärmande och enigmatiska ”då”, konstlade på ett sätt som inte svarar mot Bellocqs fotografi. Saudek låter sina modeller posera i gammalmodiga kläder. Han kan använda sig av ålderdomliga attribut i scenerna (såsom en monokel eller en cylinderhatt). Han kolorerar bilderna just som man gjorde innan färgfotografiet uppfanns, och många gånger daterar han också, i ytterkanten av fotografierna, sina verk med år som 1884, 1886 eller 1892. Saudeks historiska mystik framstår härmed som en retroestetisk konstruktion, eller som en dramatisk effekt som han mer eller mindre systematiskt frammanar. Hans fotografier låtsas vara vad Bellocqs bilder de facto är – lämningar från en annan tid, historiska reliker eller, som Susan Sontag skriver, ”a gift from the past”.[48]

Samtidigt är Saudeks iscensatta fotografier inte så mycket ”mer konstlade”, som mer intima och mer privat exponerande, än Bellocqs porträtt. Där det i Bellocqs bilder syns (nu) namnlösa och ibland också ansiktslösa kvinnor, skriver Saudek inte sällan ut modellernas namn i sina verktitlar; där Bellocq är en fotograf som håller sig bakom kameran, väljer Saudek att själv posera i sina scener; där Bellocqs modeller är prostituerade, engagerar Saudek modeller från sin familj och sin vänskapskrets. Det personliga och det privata livet integreras i verken, och till skillnad från Bellocq skapar Saudek med sina samlade fotografier ett slags familjealbum: hans arbete, och hans val av modeller, är direkt kopplat till det liv som han lever och har levt.

48. Susan Sontag, ”On Bellocq” (1996), *Where the Stress Falls*, New York: Picador USA, 2001, 223.

Fotografierna visar fram honom själv, såväl som hans föräldrar, hans bror, hans barn, hans vänner och hans partners. Ur det hänseendet är Saudeks bilder vad Bellocqs bilder inte är: självinvolverande, relationsmässigt intima.

HILLER. Den amerikanske reklamfotografen Lejaren à Hiller (1880–1969) arbetade från 1900-talets början med iscensatta tablåer. Han är framförallt känd för sin omfattande bildsvit över kirurgins historia. Bilden *Air attack over Lakhimpur* (illustration 33) är en annons som Hiller gjorde 1941 för Canadian Club.

Air attack over Lakhimpur är ett färgfotografi som visar en omsorgsfullt arrangerad scen. En man, en äventyrare eller kanske en boplundrare, hukar eller klättrar upp vid ett örnnäste på en klippavsats. Han höjer sin vänstra arm som för att med handen skydda sig mot den väldiga fågel som med utspärrade klor och öppen näbb flyger in mot boet. Precis bakom mannen, vid hans arm och rygg, löper en kraftig gren och i bakgrunden syns en blå himmel där vita moln tornar upp sig och bildar en ljus fond till den mörka fågeln. Annonsen visar inte sitt försäljningsobjekt (whiskeyflaskan) men skapar en dramatisk scen som ger ett betydelsesammanhang åt produkten: den kyligt blå himlen markerar friskhet, fågeln med sina utbredda vingar och utspärrade klor betecknar vitalitet och kraft, och situationen på klippan för tanken till äventyret och äventyrets tjusning, kanske också till lockelsen i ”förbjuden frukt”.

Dramatiken i Hillers bild är rik på konnotationer, den är också – samtidigt – polär: en man värjer sig mot en anfallande örn. Man mot fågel, människa mot djur, arm mot vingar, hand mot klor. I en mening är det drama som utspelar sig också homogent. Här finns ingenting som egentligen bryter mot det avgörande skådespelet eller mot det väsentliga i motivet. Mannens blick såväl som hans handrörelse anger en riktning mot den angripande fågeln, och varje kvist och sten, varje gren och molnformation, *varje detalj*, är på plats för att befästa scenen och det centrala spänningsmomentet på klippan. Med andra ord: Hiller arrangerar omsorgsfullt sitt drama, och han slår vakt om det; han värnar om illusionen. Betraktaren, jag, ska fångas av spänningen och den förestående kampen mellan man och örn – min uppmärksamhet riktas mot, och samlas runt, just detta.

Vad Hiller härigenom skapar är inte bara ett polerat, homogent drama utan också en koncentrerad betraktare. En betraktare som fokuserar just på den, som jag skriver, ”förestående kampen” och det ”centrala spänningsmomentet”. Iscensättningen är lik, och olik Saudeks fotografi. På motsvarande sätt som Hiller arrangerar scener i en studio iscensätter Saudek fotografier i sin ateljé i Prag. Och på motsvarande sätt som Hiller skapar en polaritet i bilden, arbetar Saudek gärna med en motsättningarnas dynamik (med en polaritet mellan man och kvinna, avklädd och påklädd, gammal och ung, barn och vuxen, hotande och hotad, betraktande och betraktad, och så vidare).[49] Men: där Hiller slår vakt om sitt drama är Saudek, kan man tycka, betydligt mer lättvindig. Han erbjuder ett huvudmotiv eller ett centralt tema, men han lämnar också plats för något annat. Något som pockar på uppmärksamhet vid sidan om huvudmotivet, något som kan störa illusionen eller den dramatiska effekten och som till viss del leder mig bort från ”det centrala spänningsmomentet”.

När jag tittar på en bild som *My Mother* ser jag den åldrade kvinnan som står mot muren och håller det inramade fotografiet i händerna. Men jag ser också, i bildens (och murens) nedre vänstra hörn, ett vägguttag med en instucken kontakt. Vägguttaget, som återkommer i andra av Saudeks bilder, blir en påminnelse om rummet (jag blir här varse lokalen, studion, Saudeks rum i Prag). Vägguttaget blir också en markör som får mig att se *vid sidan om*: vid sidan om den poserande modellen, vid sidan om den huvudsakliga spänningen, vid sidan om den väsentliga tematiken. Medan Hiller – med sin utstuderade scenkonstruktion, sina välplacerade stenar och grenar, sin samstämmiga finish – värnar om det enhetliga dramat och om min koncentration, är Saudek alltså på ett sätt försumlig: hans bilder får mig, mina ögon och tankar, att börja vackla.

I det avseendet görs jag av Saudek till en okoncentrerad betraktare. Inför hans fotografi, och som ett svar på möjligheten att just se ”vid sidan om”, tappar jag fokus. Förhållandet får mig att tänka på vad Barthes skriver om det ”unära” fotografiet – en typ av fotografi som (till skillnad från Saudeks bild) kan karaktäriseras som homogent: ”Som ett skyltfönster som inte skulle ställa ut något annat än ett enda belyst smycke, bygger det helt och hållet på

49. Den polära dramatiken diskuteras även i kapitel 2 ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

att det är bara en enda sak som visas upp”. [50] I det unära fotografiet finns det, menar Barthes, aldrig någonting ”i bakgrunden som halvt döljer, förhalar eller avleder”.[51] I Saudeks bild, bilder, uppfattar jag det motsatta: en eller flera detaljer som splittrar min uppmärksamhet, eller som – för att upprepa Barthes ord – ”halvt döljer” och ”förhalar” (döljer något av det centrala motivet, förhalar något av den tematiska poängen).

WITKIN. Joel-Peter Witkin (1939–) har sedan 1970-talet arbetat med iscensatt fotografi. I en studio och med hjälp av modeller arrangerar Witkin de scener som han sedan fotograferar. Han bearbetar och skrapar ofta sina negativ så att fotografierna ger intryck av att vara nötta eller gamla. De skrapade bilderna påminner om och är kanske influerade av Bellocqs bilder med de utraderade kvinnoansiktena.[52]

Witkins bildvärld präglas av det groteska och kretsar, motiviskt och tematiskt, kring sexualitet, död och religiositet (erotisk njutning och smärta, den döda kroppen, liksom korset och korsfästelsen). De modeller som Witkin fotograferar är ofta en form av ”outsiders”: det rör sig om transsexuella, om dvärgar, om siamesiska tvillingar, eller om människor med fysiska skador. Genom att söka sig till modeller som, mer eller mindre, står utanför den gängse kroppsnormen – och genom att låta dem posera i scener som är arrangerade, och som kan vara lånade från religiösa berättelser eller från kända och mindre kända, etablerade och omstridda, konstverk – skapar Witkin bilder där den som annars är marginaliserad och avvikande blir till ett oavvisligt centrum (ett estetiskt blickfång, en figur känd från konsthistorien, en helig gestalt).

Saudek delar Witkins hänsyftningar till konsthistorien, liksom intresset för sexualitet, död och religiositet – samtliga aspekter finns i hans bilder (i en referens till Balthus, i en explicit erotisk scen, i ett iscensatt självmord, i

50. Barthes, *Det ljusa rummet*, 64. Barthes menar att många reportagefotografier och, inte minst, pornografiska fotografier är unära. Vad han i det citerade stycket beskriver är det pornografiska fotot, som han skiljer från det erotiska fotot (som inte behöver vara unärt: ”den erotiska bilden är en störd, sprucken pornografi”). Barthes, *Det ljusa rummet*, 63 f.
51. Ibid., 64.
52. Se *Joel-Peter Witkin. Forty Photographs*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

en arrangerad korsfästelse). Saudek delar också Witkins hantverksmässighet: handkoloreringen är, på motsvarande sätt som Witkins bearbetning av negativet, ett manuellt arbete. Men när det gäller valet av modeller är Saudek i en mening mindre specifik, mindre fascinerad av ”outsiders”, än Witkin (Saudek avbildar kvinnor i olika form, storlek och ålder, såväl som barn i varierade åldrar, i olika kön och med olika kroppskonstitution). Samtidigt får man notera att hans bilder – med verk som *Nana as Mother* (1999) (illustration 2) vars poserande och avklädda modell är en gravid kvinna som också är dvärg, eller *The Girl I Loved* (1994) (illustration 3), som visar en flicka med benprotes och med kraftiga skador på vänster kroppshalva – också inkluderar den fysiskt marginaliserade människan. Han ger i sitt fotografi även märkbart utrymme åt det kolossala, åt väldiga kvinnokroppar som intar rummet, som tycks nå över sina breddar, och som med detta just står utanför normalitet och estetiska ideal. I det avseendet syns även hos Saudek en fascination för det kroppsligt aparta.[53]

Som fotograf söker sig Witkin till det som befinner sig på, eller på andra sidan om, ”gränsen”; han aktualiserar tabun, han provocerar. En bild som *The Kiss* (1982) är, och vill just vara, tydligt överskridande. Som titeln anger visar fotografiet en kyss. Två ansikten möts: öppna munnar, slutna ögon. Ansiktena, som visas i profil mot en obestämd bakgrund, är identiska: två identiskt åldrade, fårade och avmagrade mansansikten, med tufsigt hår på bakhuvudet och skallig hjässa. Ansikten som är utan kropp. Halsar som avslutas av hudremsor och uppfläkt kött. Vad som syns i bilden är en kyss, men också ett avhugget och kluvet huvud (placerat så att de två ansiktshalvorna möter varandra; panna mot panna, öga mot öga, mun mot mun).

Arrangemanget är ett slags dödskyss, och dödskyssen är i sig en cynisk, morbid provokation. Fotografen avbildar något innerligt eller ömt, men ömheten bygger på ett uppenbart våldförande – på obduktionens sönderdelande av kroppen, på fotografens egenmäktiga exploatering av den dekapiterade döde.

Witkins *The Kiss* gjordes 1982 och sex år senare skapade Saudek en bild med titeln *Kiss* (och den alternativa titeln *Saudek Brothers*) (illustration 4).[54] Fotografierna har sina motiviska paralleller. I Saudeks bild visas – i likhet

53. För en diskussion om de väldiga kropparna och kopplingen till det groteska, se kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

54. Angående Saudeks alternativa titlar, se kapitel 6, ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”.

med Witkins fotografi – två ansikten som, sedda i profil, möts i en kyss (mot bakgrund av den för Saudek typiska bakgrunden: muren). Liksom i Witkins *The Kiss* är ansiktena i Saudeks verk identiska. I fotografiet syns Saudek kyssa Saudek, eller Saudek kyssa och bli kysst av sin tvillingbror.[55] Men i Saudeks version har ansiktena kropp; här finns axlar och armar, och här finns händer som sluts kring den andres eller den sammes ansikte. Det som gestaltas i Saudeks *Kiss* är, just som i Witkins fotografi, en kyss mellan två som också är en. Kyssen blir (i båda verken) en narcissistisk handling som även bär en homoerotisk eller incestuös dimension, och motivet kan till någon del ha en provokativ potential. Men i Saudeks bild finns inget av Witkins cynism och chockeffekter – ingen skakande brutalitet, ingen mörk morbiditet, inget makabert som tveklöst och ihärdigt insisterar på att uppröra.

Saudeks fotografier av avklädda kvinnor kan uppfattas som reaktionära eller sexistiska. Hans gestaltningar av nakna barn, eller barn i potentiellt hotfulla eller sexuella situationer, kan väcka indignation och oro. Hans handkolorerade bilder kan, som i ett slags banalitetens provokation, irritera som svulstig kitsch. Hans porträtt av väldiga (svällande, gropiga, blånade) nakna kvinnokroppar kan upplevas som påträngande. Hans kommentarer om de egna bilderna, liksom hans frispråkiga texter (en samling berättelser och en fragmentarisk självbiografi) kan ses som ytliga eller smaklösa – som provokativa i sin vulgaritet.[56] Men Saudek är till skillnad från Witkin ingen skarp, ingen renodlad eller konsekvent, provokatör. Några av hans fotografier ser ut att vara medvetet trotsiga, en del av bilderna tycks provocera mer eller mindre oavsiktligt, och ett flertal av hans verk är knappast särskilt provokativa alls.

Saudeks provokationer ter sig, i jämförelse med Witkins, i hög grad som sekundära: Saudek kan provocera (politiskt, moraliskt och estetiskt) men han

55. Saudek har en tvillingbror, Karel Saudek. Se till exempel Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 13.

56. Jan Saudek, *Love as a Four-Letter Word*, Prag: BB Art Publishing, 1998 (berättelser). Jan Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000 (självbiografi); Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* (2000), Paris: Parangon, 2002 (självbiografi i fransk översättning). Berättelserna och självbiografin behandlas i kapitel 6, ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”.

arbetar inte systematiskt med det uttalat transgressiva. I sina överträdelser, i sin vilja att provocera, är Saudek i det hänseendet aldrig mer än en ”Witkin light”. Som ”Witkin light” framstår han knappast som radikal. Eller möjligen, sett på ett annat sätt, som ”Witkin light” framstår Saudek som radikalt oreserverad. Den medvetna och genomtänkta provokationen är radikal i det att den metodiskt närmar sig eller går över ”gränsen”; den oavsiktliga provokationen är radikal i det att den inte verkar bry sig om eller motiveras av någon utförligare tanke om vad som kan störa eller stöta.

SHERMAN. Cindy Sherman (1954–) är känd för sina fotografier av sig själv i olika roller och gestalter: sina *Untitled Film Stills* från 1970-talets slut, sina *History Portraits/Old Masters* från slutet av 1980-talet och, senare, sina *Hollywood/Hampton Types* och *Clowns* från 2000-talets början.[57]

När Sherman poserar i de scener hon skapar är hon kostymerad och sminkad. Hon är maskerad som *någon annan*. De roller som hon antar är variationsrika, och hennes poserande är exklusivt; Sherman är den enda aktören, den enda skådespelaren. Hennes scener är noggrant konstruerade, men har ofta en underlig stelhet, skevhet eller förvriden karaktär över sig. Stelheten, skevheten och det förvridna får scenerna att framträda som märkliga eller overkliga. Känslan av ”overklighet” förstärks också av att det i bilderna kan finnas detaljer som just avslöjar fotografiets status som iscensatt: en överdriven sminkning, en alltför dramatisk pose, en skarv mellan den antagna masken och den egna huden, en fullt synlig sladd till kamerans självutlösare.

Saudek och Sherman verkar samtidigt, i samma tid men på var sitt håll. Prag, New York. Deras sätt att arbeta liksom deras gestaltningar sammanfaller på vissa punkter. Saudek använder sig av modeller, men när han själv agerar i fotografierna gör han just som Sherman: han engagerar sig i föreställningen, han prövar olika roller. Saudek poserar i sina bilder som fotograf, som Jesus, som feminiserad gestalt, som manschauvinist, som tiggare, som soldat, som sexuellt subjekt, som sexobjekt, som läsare, som dansare, etc. Han låter sig alltså involveras i en omväxlande teater, ett jagets ständiga, växlande rollspel.[58]

57. *Cindy Sherman* (utställningskatalog; Jeu de paume, Paris 2006, med flera), red. Julie Rouart, Paris: Flammarion, 2006.
58. Saudeks rolltagande och rollspel diskuteras och tolkas även i kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.

I sitt rollspel, liksom i sina övriga porträtt, visar Saudek att poserna är poser, rollerna är roller och scenerna är scener – hans bilder gör därför, i likhet med Shermans fotografier, spelet eller den teatrala ”leken” uppenbar.

Shermans lek förstås och teoretiseras i regel som kritisk och subversiv, eller som revolutionär i viss mening. Sherman, tänker man sig, använder sig ofta av klichéer för att bryta sönder dem; hon visar genom sina antagna roller på identitetens (femininitetens) konstruktion och möjliga dekonstruktion.[59] Det är med andra ord en allvarlig lek som Sherman, enligt detta sätt att se, ägnar sig åt – en allvarlig och, ur ideologiskt hänseende, också angelägen lek. Saudeks ständiga maskerad, hans snabbt prövade och snabbt övergivna roller, har eller kan tyckas ha liknande implikationer. Också hans rollspel kan tänkas demonstrera hur identiteter inte är givna utan skapas och omskapas. Också hans bilder av sig själv, som Jesus eller som manschauvinist, kan visa hur våra jag bygger på typer eller på tidigare etablerade och repeterbara ”bilder”. Också hans fotografi kan synliggöra hur vår identitet är en fråga om representationer och re-representationer.[60]

Men medan implikationerna är en sak, kan ambitionen hos fotografen vara en annan. Om Shermans arbete är eller låter sig läsas som kritiskt och allvarligt, så framträder Saudeks rollspel och regi på ett annat sätt. ”Leken” framstår här som en lek i mer konventionell mening: den motiveras inte av några uttryckliga politiska eller filosofiska syften utan verkar i första hand vara kopplad till dagdrömmeri och till självunderhållningens praxis. Den framträder snarast som pueril, kanske som puerilt egocentrisk, och den tycks inte vara underordnad någonting annat än friheten eller den tagna rätten att leva ut den ”egna” fantasin (en fantasi som är Saudeks, men som

59. Se *Cindy Sherman*, red. Johanna Burton, Cambridge (USA): MIT Press, 2006. Se här särskilt Norman Bryson, ”House of Wax” (1993), 85; samt Douglas Crimp, ”The Photographic Activity of Postmodernism” (1980), 34 f. För en inblick i hur Sherman teoretiseras som subversiv (och polemisk bland annat gentemot den dominerande sociala ordningen och det patriarkala samhället), men också för en nyansering och problematisering av en sådan tolkning av Sherman, se Eleanor Heartney, ”Cindy Sherman: The Polemics of Play”, *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art*, red. Christopher Lyon, München: Prestel Verlag, 2007.

60. För ett resonemang om vad Saudeks fotografi säger om subjektet, se kapitel 4, ”Subjektets spelplan. Om fotografen, modellen och betraktaren”.

också kan förstås dels som en manlig fantasi om nakna kvinnor, dels som en uråldrig, och kanske allmänexistentiell, fantasi om att vara någon annan för ett tag).[61]

Saudek, tänker jag när jag tittar på hans variationer av självgestaltningar liksom på hans enträgna intresse för den avklädda eller nakna kvinnokroppen, bryr sig inte så mycket om det kritiska, det allvarsamma och det ”ideologiskt angelägna”: han ser ut att leka och ser ut att, mer avskalat eller mer fundamentalt, *bara* leka. Härmed inte sagt att leken för Saudek måste vara fri från allt allvar, eller att den är i sig oviktig.[62] Från en ideologikritisk synvinkel är Shermans verk viktiga, men ur mänskligt avseende framstår Saudeks fotografi som lika väsentligt: i ett halvt sekel har han oupphörligt fotograferat sina scener; under större delen av sitt liv har han arrangerat sina tablåer, tagit sina bilder och, kan man tycka, lekt sin lek.

Jämförelserna ringar in Saudeks iscensättningar. I bilderna visas påklädda, avklädda och nakna kvinnor, de teatrala porträtten påminner om den tidiga erotiska fotografin och präglas av en retroestetisk tendens, de bär också något av familjealbumets privata och självinvolverande intimitet. Bilderna visar ofta fram en enkel och polär dramatik, men de kan samtidigt innefatta något som går utanför, något som finns ”vid sidan om” och som i viss mening stör eller stjäl uppmärksamhet från det polära dramat (det centrala motivet, den centrala tematiken). I bilderna finns en hantverksmässighet, och ett intresse för sexualitet, död och religiositet liksom för det ”kroppsligt aparta”, fotografierna har sina provokativa sidor men Saudek blir för den skull aldrig någon skarp eller utstuderad provokatör. I sina verk engageras Saudek i vad som kan förstås som ett variationsrikt rollspel, rollspelet har kritiska implikationer men det kan också förstås som en självunderhållande lek.

---

61. Angående viljan eller begäret att vara någon som också, i viss mån, är ”någon annan” se kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.

62. Se även kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”. Här diskuteras ”skrattet” i Saudeks fotografi (ett skratt som inte enbart är muntert), här berörs också – från ett annat perspektiv – allvaret (liksom motviljan till, avståndstagandet från, det allvarliga eller allvarsamma).

Teatermasken – en kort reflexion

I *Det ljusa rummet* skriver Barthes (såsom jag tidigare citerar) om fotografiet som ”en *Tableau Vivant*, en framställning av ett orörligt och sminkat ansikte bakom vilket vi ser de döda”. Fotografiet blir, beskrivs här som, en uppsminkad död eller som en form av mask bakom vilken döden finns. Associationen mellan fotografi och död är genomgående i Barthes bok, och associationen är – liksom *Det ljusa rummet* i stort – också vemodig: Barthes är sorgsen när han skriver sin bok, och med boken gör han fotografiet till ett melankoliskt och till stor del smärtsamt medium.[63]

Saudeks fotografi har sina specifika kännetecken (den iscensättande metoden, den snäva motivkretsen, intresset för kvinnokroppen liksom för det egna rollspelet, det polära, leken, etc.). Men Barthes tanke – utpekandet av ett ”orörligt och sminkat” ansikte, det prioriterade känsloläget – är för mig särskilt träffande just när det gäller Saudek.

Saudek, hans verk, får mig alltid att tänka på teatermasken – på ett skulpterat och färglagt ansiktsskal. Bilderna av poserande modeller visar fram ”orörliga och sminkade ansikten”, och i metaforisk mening framträder också fotografierna i sig som ett slags masker; de är (förfotografiskt) formade och (efterfotografiskt) kolorerade, de är modellerade och färglagda. Masken och maskkaraktären har något belastat över sig. Belastningen kan bero på det teatrala som här rör sig mot det teatraliska; jag tänker att poserandets och rollspelets övertydlighet, liksom den dekorativa koloreringen, på ett sätt gör fotografierna dramatiskt och färgmässigt belamrade. Kanske ger också själva upprepningen, det repetitiva i motivet (de gång på gång fotograferade kropparna, och de gång på gång – i Saudeks produktion liksom i hela den västerländska konsthistorien – avbildade och avklädda kvinnorna) ett förstärkt intryck just av hopning och belamring.

Den saudekska masken har i det avseendet sin tyngd eller sin massivitet, kanske sin förvuxenhet. Men i allt det ”massiva”, det belamrade eller överlastade finns något som rämnar. Något som chanserar, som brister eller

63. I sin bok om fotografiet återkommer Barthes till förlusten, smärtan, sorgen och döden, och till fotografiet som ett tecken på vad som en gång var men som inte längre är. Barthes skrev *Det ljusa rummet* tiden efter det att hans mor avlidit (1977), och boken kan ses som en meditation över fotografiet som medium men också som ett sorgearbete i estetisk/filosofisk form.

förflyktigas. Något timligt, något som inte består: ansikten åldras och grånar trots påmålade kindrosor, muren i bakgrunden flagnar och spricker, blommor vissnar. Jag tänker också på det väggklotter som ofta syns bakom de poserande modellerna. Ett klotter som, såsom Rosalind Krauss i ett annat sammanhang gör klart, alltid måste markera ett ”då” och ett ”jag var här” – en närvaro som *var*, vilket också till någon del betyder: en frånvaro.[64] Jag tänker även på modellerna som med tio års intervall (eller så) återkommer till Saudeks studio och låter sig fotograferas i samma pose och i samma ”roll” bara för att markera en konstans som visar omöjligheten av konstans.[65]

Häri – i bilderna och i de iscensättningar som markerar det ”timliga”, det ”som inte består”, det ”som var” – aktualiseras Barthes sinnesstämning. Här finns en form av vemod. Ett vemod som direkt eller indirekt kan kopplas till vår ändlighet. Kanske kan man, när det gäller Saudeks fotografi, därför tala om teater och teatermasker men också om ett slags förgänglighetens melankoli.[66]

---

64. Rosalind Krauss skriver om klottret som ett index som säger ”jag var här”, inte ”jag är här”. Inskriften på väggen eller på muren ”is inevitably structured by the moment after its making”, skriver Krauss, och fortsätter längre fram: ”Thus even at the time the marker strikes, he strikes in a tense that is over […]. He delivers his mark over to a future that will be carried on without his presence.” Klottret, menar Krauss, gör – redan vid inskrivandet – klottraren frånvarande: ”it is as though he had gone up to a mirror to witness his own appearing and had smashed the mirror instead. Had thereby voided his own presence, leaving only his mark”. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge (USA): The MIT Press, 1993, 259 f.

65. För ytterligare kommentarer om de tvåbildsserier som härigenom kan visa eller berätta om hur ett barn växer upp (eller hur en människa, med tiden, är densamma men också en annan) se kapitel 3 ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”, kapitel 5, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet”, samt kapitel 6, ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”.

66. Espen Hammer föreslår just ”att melankolin är förbunden med vår ändlighet – att vi alla ska dö, att vi är utlämnade åt tiden, och att det inte existerar något som vi någonsin kan stå i förhållande till som inte självt är timligt och därför förgängligt. Vi skulle kunna kalla detta för melankolins ruinmotiv.” Hammer skriver också om hur melankolikern ”kan uppfattas som en nostalgiker som lider under tidens rörelse, och som oavbrutet försöker återvinna ett imaginärt eller verkligt tillstånd som har gått förlorat”. Espen Hammer, *Melankoli. En filosofisk essä* (*Det indre mørke. Et essay om melankoli*, 2004), Göteborg: Daidalos, 2006, 11. För en diskussion om nostalgi och om Saudek som nostalgiker, se kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.

2. Den fiktiva världen

Om annanhet och karnevalisering

I boken *The Grotesque in Photography* (1977) skriver A.D. Coleman om hur iscensatta fotografier kan erbjuda en form av alternativa världar. Han talar om att bilderna ger ”glimpses and visions of worlds that are hardly consonant with what most people consider to be their everyday perceptions”.[1] De världar som Coleman talar om är arrangerade och fiktiva men de är samtidigt, menar han, verkligt påtagliga: ”if only for an instant and only by contrivance”, skriver Coleman, ”those worlds did, and do, and can, exist”.[2]

Med sina bilder skapar Jan Saudek en värld, ett slags ”Saudekland” som Daniela Mrázková skriver i sin introduktion till Saudek och hans fotografi.[3] Det rör sig om ett slutet och erotiskt präglat universum som tycks höra till en annan (till en del historisk) tid, och som rymmer kroppar av olika ålder, storlek och kön. Genom det slutna rummet och den historiska tidsmiljön är den saudekska världen ställd vid sidan om en yttre verklighet – det vill säga, med tiden och rummet markeras en alteritet, en grundläggande annanhet. Saudeks, i den meningen, alternativa värld präglas av det poläras dramatik. En dramatik där motsatser möts och till viss del relativiserar varandra. Världen utmärks också, trots eller parallellt med en melankoli som är möjlig att uppfatta i Saudeks fotografi, av en form av uppsluppenhet – de iscensatta scenerna genomsyras och ger eko av ett karnevalsskratt.

1. A.D. Coleman, *The Grotesque in Photography*, New York: Summit Books, 1977, 74.
2. Ibid.
3. Daniela Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, se *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006, 32.

I det följande diskuterar jag den värld som Saudek skapar. Kapitlet knyter Saudeks fotografi till det karnevalska, och med referens till Michail Bachtins karnevalsteori presenteras Saudeks värld som kännetecknad av kroppslighet, polär dramatik och skratt.[4] Diskussionen aktualiserar frågor kring den fiktiva världens förhållande till en allmän livsvärld liksom till en för Saudek specifik omvärld (sociokulturell kontext). Avsnittet berör också avslutningsvis hur Saudeks värld ”relativiserar sig själv” – relativiteten har etiska implikationer och ger även anledning till en kritikens eller kritikerns självviakttagelse.

En värld mot en annan

Att tala om en fiktiv värld, ett Saudekland, är att tala om ett koncentrat av bilder. Diskussionen förutsätter en räcka av fotografier: *The Mountain* (1996) (illustration 5), en bild av en kraftig, naken kvinna som hoppar hopprep med moln och stad – en silhuett av tak, antenner, skorstenar – under sina fötter; *Jacub* (1989) (illustration 6), en bild av en pojke som med blicken riktad mot betraktaren poserar i en maskeraddräkt, och med en vuxet inbjudande gest för undan sin klädedräkt och blottar en del av det bara barnbröstet; *Lady in Theatre Box* (1994) (illustration 7), en bild av en avklädd modell som vänder sitt ansikte mot betraktaren samtidigt som hon exponerar underliv och anus genom att akrobatiskt korsa fötterna bakom huvudet; *Gargoyle* (1992) (illustration 8), en bild av en kvinna som hukar ovanför en annan, de två modellerna bildar en sammanfogad figur (en stående konstellation av kroppar) där den övre kvinnan spärrar upp munnen på den nedre; *Burden* (1987) (illustration 9), en bild av en man som, avklädd och med ryggen vänd mot betraktaren, bär en kvinna på sina axlar och till viss del också döljs av hennes väldiga, nakna bakdel; *Daybreak* (okänt år) (illustration 10), en bild av en kvinna som har begått självmord genom hängning medan en man kan ses passera på ett fält utanför rummet (det rum som rymmer den livlösa kroppen); *My Mother* (1976) (illustration 1), en bild av en äldre dam – Saudeks mor – som avklädd

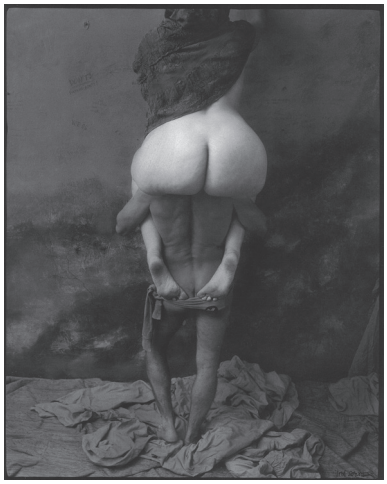
4. Se Bachtins Rabelaisstudie samt hans undersökning av Dostojevskijs poetik. Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (*Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa*, 1965), Gråbo: Anthropos, 1991. Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik* (*Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963/1972), Gråbo: Anthropos, 1991.

och med en pälsboa runt axlarna poserar med ett ungdomsfotografi eller ett fotografi av en yngre kvinna i händerna; *Pour Pierre* (1990) (illustration 11), en bild av en man och en kvinna som är inordnade i en vertikal spegelfigur, de två avklädda och bakåtböjda figurerna skymmer könet med händerna och ger intryck av att vara varandras spegelbilder; *Sará: The Pimp and Hooker* (1999) (illustration 12), en bild av en kvinnlig modell som antar båda rollerna i en stereotyp könsdualism (dels är hon klädd som man, dels är hon klädd – och avklädd – som kvinna); *The Girl I Loved* (1994) (illustration 3), en bild av en ung flicka med kroppsskador och benprotes, flickan poserar naken och vänder ansiktet mot den spegel som hon håller i sin ena hand.

The Mountain, *Jacub*, *Lady in Theatre Box*, *Gargoyle*, *Burden*, *Daybreak*, *My Mother, Pour Pierre*, *Sará: The Pimp and Hooker*, *The Girl I Loved*. Listan kan göras längre, men bara för att i stort åskådliggöra samma sak: sammantagna anger fotografierna några konstanter i Saudeks arbete.

Här finns en variation av kroppar: enskilda kroppar och kroppar i par, klädda och avklädda kroppar, vuxna kroppar och barnkroppar, kvinnokroppar och (i första hand genom att Saudek själv poserar) manskroppar, smala och korpulenta kroppar, korta och långa kroppar, unga och gamla kroppar, starka kroppar och skadade kroppar. Variationen är påtaglig, men i det som varieras finns också ett genomgående drag: den kropp som visas är ofta erotisk eller erotiskt suggestiv, den är också utpräglat fysisk. Detta är kroppen som materia – som kött, som ådror, som gropig hud, som slätt skinn, som ung och knappt påverkad av det levda livet, som levd och ärrad.

Kroppen, och kropparna, befinner sig i ett rum. I en del fotografier gestaltas rummet som tillslutet. I andra bilder finns en öppning, i regel i rummets inre vägg: ett enda fönster. Fönstret öppnar rummet mot ytterligare ett rum, mot en vägg, undantagsvis mot ett landskap, och oftare mot en blå himmel med molnformationer eller med vita strimmor efter flygplan som har passerat. Vissa verk presenterar också himlen, molnen, som en del av rummet. Oavsett om rummet på så vis är atmosfäriskt, har en utsikt eller är tillstängt så fungerar det i allmänhet dekontextualiserande: det rum som syns i Saudeks bilder refe-



rerar inte till någon känd miljö, och berättar heller inte mycket om vad som finns ”runtomkring” eller ”utanför”. Rummet som omsluter kropparna är i det avseendet ett avskiljt, okänt rum. Här spelar också muren, den murade vägg som många gånger utgör bakgrund i Saudeks fotografi, en särskild roll. Muren fungerar avskärmande och markerar rummets avstängdhet: den indikerar en andra sida, men gör samtidigt denna andra sida oåtkomlig.

Rummet har sin tid. Saudeks iscensatta och handkolorerade fotografier visar en historiserande tendens.[5] Genom sina metoder och tekniker pekar Saudek tillbaka på den tidiga erotiska fotografin. Men också via kostymer och andra attribut (såsom en cylinderhatt eller en monokel) genereras en historisk aura. Historiseringen är vag, och även inkonsekvent: det är inte givet vilken tidsperiod som gestaltas, och den historiska aura som här etableras är i sig uppbruten av tydliga samtidsmarkörer (till exempel en tv, eller just strimman efter ett förbipasserat flygplan). Tiden är därför vacklande eller obestämd – den placerar rummet och kropparna mittemellan ett beslöjat ”då” och ett punktvis framskymtande ”nu”.[6] Det framskymtande ”nuet” undergräver i en mening ”dået”, men samma framskymtande ”nu” kan också tyckas ha en motsatt effekt: genom sin kontrastverkan gör samtidsmarkörerna den historiska auran än mer påtaglig.

Kroppar i tid och rum. Materialitet och erotik. Historisering och dekontextualisering. Vad Saudek skapar är en fysiskt påtaglig och, med Robert Stams begrepp, ”panerotisk” värld – en värld där människokroppen, oberoende av ålder, kön och storlek, alltid och överallt är erotiskt tillgänglig.[7] En värld som kan sägas stå vid sidan om vår tid, och som till stor del även står vid sidan om verkligheten såsom vi rumsligt känner (eller snarare, kan känna igen) den.

---

5. För visuellt jämförelsematerial (bilder från 1849 till 1861), se exempelvis Serge Nazarieff, *Early Erotic Photography* (1993), Köln: Taschen, 2002. För en diskussion kring Saudeks metod, se kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.
6. En kommentar kring historiseringen i Saudeks fotografi ges även i kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.
7. Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, London: The Johns Hopkins University Press, 1989, 169.

Det handlar med andra ord om en fiktion som i tid och rum, liksom i dess panerotiska fantastik, markerar en åtskillnad från den referentiella omvärlden: fotografierna är tagna i Prag under 1900-talets andra hälft (och fortsättningsvis under 2000-talets början), men det Saudekland som etableras i bilderna visar sig i grunden som något *annat*. Varje verk blir i en mening en glugg mot och en form av ögats tillfälliga tillträde till ett slags ”annanstans”. Här spelar inte bara det avskiljda rummet, den historiserande tiden och den erotiska fantastiken en roll. Också handkoloreringen – de yviga färgerna, detaljerna i klara nyanser, rummet i blåskiftningar – har sin betydelse. Färgerna hjälper Saudek att avskilja sin värld från min.

Daniela Mrázková föreslår att Saudeks handkolorering (från och med 1977, när Saudek började färglägga sina bilder) intensifierade fantastiken i hans arbete, och ”marked a definitive break from reality”.[8] Kommentaren har sin relevans: att sätta färg är, blir här, ett sätt att undandra sig eller avlägsna sig från den referentiella verkligheten.[9] Men att tala om en ”definitiv brytning” är kanske mindre riktigt – bilderna har under alla omständigheter sin realism, sin ikoniska och indexikala anknytning till det verkliga. De avbildar faktiska människor, och är i egenskap av fotografier också spår efter något reellt. I den meningen står Saudeks fotografi med den ena foten i ”det realistiska” och den andra i ”det fantastiska”, och snarare än att bygga på ett absolut brott med verkligheten är hans värld avhängig en dubbel representationsstrategi.

Den dubbla representationsstrategin svarar i någon mån mot vad Milan Kundera i en av sina essäer just ser som ett särdrag i den tjeckiska kulturen (i den tjeckiska musiken, litteraturen, konsten): ett magiskt arv med en verklighetssyftande dimension.[10] Ett slags verklighetsmagi som i sin litterära, musikaliska eller konstnärliga praktik skapar ett ”autonomt universum” – en i viss mening verklig värld, men en värld som i sin magi och fantastik också visar sig som frigjord från en yttre tillvaro.[11] För Kundera är detta typiskt

8. Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 32.
9. Man kan samtidigt tänka att färgen, som avlägsnar rummet och kropparna från ”det verkliga”, också inför en ny nivå av verklighet i bilderna: penselns och handens rörelse över papperet, beröringen.
10. Milan Kundera, ”Prag – dikt som försvinner” (1980), *Radix. Tidskrift för humanism*, nr 1, årgång 4, 1981, 19–48 (särskilt 21 f).
11. Ibid.

tjeckiskt, men han talar också om motsvarande tendenser hos andra, hos filmskapare som Federico Fellini eller författare som Salman Rushdie och Gabriel García Márquez.[12]

Den senare tas för övrigt upp av John Wood och James Crump för att belysa Saudeks fotografi: Wood och Crump ser Saudeks bilder i ljuset av García Márquez berättelser, och associerar fotografierna med den litterära genre som författaren ofta anses företräda – magisk realism.[13] En genre som just utmärks av att den, i likhet med Saudeks verk, bygger upp en annan värld genom att väva samman vardagliga eller konventionellt verkliga element med sådana som är drömlika eller fantastiska.[14]

Saudeks värld (eller, om man så vill, magiska verklighet) är – med sitt rum och sin tid, sin erotism, sin kolorering, sina drömlika eller fantastiska inslag – skiljd från en allmän livsvärld. Det är också möjligt att se den fiktiva världen i kontrast till en betydligt mer specifik omvärld och omvärldserfarenhet: det forna Tjeckoslovakien och den faktiska erfarenheten av den kommunistiska regimen.

---

12. Kundera ser Kafka som en av företrädarna för den tjeckiska verklighetsmagin, och skriver i en annan artikel om hur Kafka ”slog upp en bräsch i det sannolikas mur”, men att detta var ”en bräsch genom vilken andra följde, var och en på sitt sätt: Fellini, García Márquez, Fuentes, Rushdie. Och andra, än fler andra.” Milan Kundera, ”Den helige Gartas kastrerande skugga”, *De svikna arven. Essäer* (*Les Testaments trahis*, 1993), Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1995, 51.

13. John Wood och James Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, *Jan Saudek. Realities*, Santa Fe: Arena Editions, 2002, 10 ff.

14. Om magisk realism (begreppets historik, fenomenets utveckling och uttrycksformens sociala och ideologiska aspekter) se *Magical Realism. Theory, History, Community*, red. Lois Parkinson Zamora och Wendy B. Faris, Durham: Duke University Press, 1995. Här redogörs för hur termen ”magisk realism” introducerades på 1920-talet av konsthistorikern Franz Roh, som då diskuterade en ny tendens inom det europeiska måleriet (Roh fann här en blandning av realism och fantastik). Franz Roh, ”Magical Realism: Post-Expressionism” (”Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei”, 1925), *Magical Realism*, 15–31. Theo L. D’haen diskuterar i samma bok (*Magical Realism*) hur den (postmoderna) magiska realismen just ”approprierar” realismens teknik, men inte för att ”kopiera” en verklighet utan för att skapa en alternativ värld. Theo L. D’haen, ”Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers”, *Magical Realism*, 195.

I intervjuer och egna texter berättar Saudek om det totalitära samhället och om en tillvaro som under många år präglades av en extensiv censur liksom av ett lagstadgat arbetsobligatorium som föreskrev Saudek att arbeta inom industrin fram till 1984, när han fick rätten att verka och försörja sig som fotograf.[15] Även efter kommunismens fall 1989 kvarstår, framhåller Saudek, en djupgående känsla av självcensur och styrning, ett slags kvardröjande och i kroppen eller tanken införlivat schema.[16] Här (i det beskrivna livet, den beskrivna upplevelsen) finns något som anger ett motsatsförhållande. Omvärldserfarenheten, och erfarenheten av en dubbel disciplinering av tanke och kropp, gör den fiktiva världen synlig som ett slags motvärld: i fotografierna erbjuds fantasteri istället för censur, erotiska excesser istället för arbete.[17]

Även när Saudek kommenterar kommunisttidens officiella konst, en konst som var sanktionerad därför att den understödde och estetiskt realiserade den rådande ideologin, ges anledning att se den panerotiska världen som en motvärld:

> I went to a photography exhibition in Prague: Some cretin had photographed some granny with a boy handing her a stick, and given it the title "Little Helpers". I was disgusted. Such was the official "art" of my country in those days. They also had pictures of workers gazing into an enchanting future and asexual young country girls working on the collectives.[18]

Textpassagen är kritisk, närmast sarkastisk. Den är också illustrativ som en konträr version av Saudeks eget arbete: de officiella verk som Saudek berättar om, och som han uppenbarligen kände avsmak inför, vidhöll ingen dekontextualiserande autonomi, de ville tvärtom anpassa sig till och avbilda den ideologiskt understödda "verkligheten"; de framhävde inte fantasins frihet utan verkade i enlighet med och gav visuell form åt den politiska agendan;

---

15. Jan Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, red. Michael Konze, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1997, 4 ff.
16. Ibid.
17. Efter kommunismens fall måste den sociokulturella kontexten naturligtvis beskrivas på ett annat sätt, men klart är att det inte hindrar att den tidigare erfarenheten (av det totalitära systemet; en erfarenhet som för Saudeks del spänner över drygt fyrtio år, och över större delen av hans konstnärskap) kan vara såväl individuellt som sociokulturellt betingande också efter 1989.
18. Jan Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, 5.

de gestaltade inte kroppen som erotisk och sexuell utan framställde den som arbetande och asexuellt produktiv.

På ett sätt framstår den sociokulturella situationen som avgörande. Saudeks fotografi tycks till viss del definieras av och invertera det liv som har levts, den tid som har varit och den ideologi som har dominerat. Med andra ord: en värld (fiktionens) låter sig förstås genom, och ses i opposition till, en annan (omvärlden). Samtidigt finns här utrymme för och kanske också behov av en nyansering, inte minst vad gäller den censur och de restriktioner som Saudek har fått erfara. Fotografen, liksom hans kritiker och uttolkare, återkommer gärna till erfarenheten av övervakning, rädsla och censur liksom till erfarenheten av det påtvingade arbete som Saudek utförde fram till 1984, men det finns också annat att väga in i beskrivningen.[19] Det får uppmärksammas att Saudeks bilder från och med 1960-tal har ställts ut i hemlandet med relativ kontinuitet, och att han själv företog en resa till USA redan 1969 (där han i Chicago träffade Hugh Edwards – som också kom att visa hans fotografier).[20] Det kan även understrykas att Saudek trots allt erkändes officiellt som fotograf 1984, och att hans fotografi redan då hade kunnat ses på ett flertal utställningar i både USA och Europa.[21]

Utan tvekan har Saudek levt och fotograferat i en totalitär regim, och utan tvekan har det funnits restriktioner och en instrumentell kontroll av tanke och kropp. Men det har också funnits en frihet – en frihet att skapa, en frihet att ställa ut, en frihet att möta andra verkligheter än den (då) tjeckoslovakiska. Detta förhindrar i sig inte att Saudeks fiktiva värld kan markera en annanhet, utgöra en motvärld och antyda en oppositionell dimension, men förhållandet gör klart att den totala bilden av det levda livet och de konstnärliga villkoren knappast är svartvit.

19. Se till exempel Wood och Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, *Jan Saudek. Realities*, 8–11; Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, 5 ff; Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 13–48. Mrázková efterlyser, och presenterar, också själv en mer nyanserad bild av Saudeks liv och arbete i det forna Tjeckoslovakien. Mrázková, ”The Phenomenal Saudek”, *Jan Saudek*, 22–30 (särskilt 29 f).
20. Mrázková, ”The Phenomenal Saudek”, *Jan Saudek*, 22–28.
21. Se utställningshistoriken i *Jan Saudek*, 2006, 433 ff.

När Saudeks fotografi ställs i kontrast till den sociokulturella kontexten, preciserad (men inte restlöst definierad) som undertryckande, framstår den fiktiva världen till stor del som reaktiv och supplementär: fiktionen, eller Saudek med sin fiktion, ser ut att vända sig bort från och kompensera för en torftighet och brutalitet i den sociala och politiska verkligheten.

Tanken har också tänkts av andra. John Wood och James Crump kommenterar i korthet hur Saudeks fotografi (i likhet med just den magiska realismen) kan teoretiseras som ett slags ”compensatory vision”.[22] Även Mrázková noterar tolkningsmöjligheten, men ställer sig omedelbart kritisk.[23] Hon talar om hur Saudeks bilder kan, skulle kunna, te sig som en reaktion på och en protest mot den situation som han under många år har befunnit sig i, men hon hävdar samtidigt att en sådan läsning i grunden vore oriktig. Saudeks verk, skriver Mrázková, ”could perhaps be expected to be a reaction to the political situation in his country, in one way or another, with a subtext or leitmotif of protest. But no: Jan Saudek was never politically active, not even in his work.”[24]

På ett plan är påpekandet giltigt. Saudeks fotografi och den värld han skapar är inte en explicit politisk kommentar, eller ett uttryckligt politiskt *statement*. I det avseendet kan man, som Mrázková gör, se hans arbete som apolitiskt eller politiskt oengagerat. Men som ett generellt avfärdande av tanken om att bilderna uttrycker en reaktion eller en protest, eller frammanar en form av motvärld, är Mrázkovás anmärkning mindre övertygande. En ”reaktion” kan vara något hos konstnären genomreflekterat såväl som oreflekterat, och en protest gentemot den sociala eller politiska situationen kan ta sig många olika uttryck, varav några kan vara tydliga eller övertydliga medan andra kan vara antydda eller implicita. Det kan också framhållas att en protestens ”undertext” knappast är avhängig ett uttryckligt politiskt engagemang.

---

22. Wood och Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, 10. Wendy B. Faris skriver också att ”magical realist texts” många gånger ”are written in reaction to totalitarian regimes”. Wendy B. Faris, ”Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”, *Magical Realism*, 179.
23. Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 30.
24. Ibid.

Saudek behöver inte vara eller visa sig politiskt aktiv för att med sina verk och sitt Saudekland svara på – polarisera mot eller söka kompensation för – en social och politisk verklighet. Däremot kan man tveklöst säga att han med sina egna kommentarer kring kommunisttiden just tillkännager en kritisk hållning: jag tänker på beskrivningen av censur och arbetstvång, på beskrivningen av den för tiden officiella konsten, och även på ett avsnitt i Saudeks självbiografi där kommunismen likställs med nazismen (det kommunistiska maktövertagandet efter andra världskriget förklaras i termer av ”nya människor, samma idéer”; en sax eller kniv, skriver Saudek, kunde lätt omvandla det nazistiska hakkorset till hammaren och skäran).[25]

Slutligen: i den mån Saudek i eller med sina bilder avstår från att visa ett tydligt politiskt engagemang, eller proklamera ett direkt politiskt budskap, kan även den aspekten – och kanske framförallt den aspekten – förstås som något som skiljer fotografiernas värld från den tidigare kommunistiska omvärlden. Den fiktiva världen blir ett undantagstillstånd, ett frirum, som med sitt ”politiska ointresse” och sina fantastiska och erotiska excesser, sitt sinnliga (kroppsliga, sexuella, färgmässiga) övermått, tar avsteg från en ideologityngd och starkt politiserad verklighet.

Karnevalskt

Idén om Saudeks värld som ett undantagstillstånd (och fiktionen som ett frirum) aktualiserar en central poäng i Bachtins välkända karnevalsteori: det finns något karnevalskt i undantagssituationen, eller snarare, det karnevalska definieras i sig som en undantagssituation; som ”*en andra värld och ett andra liv*” vilket manifesteras ”bortom allt det officiella” och erbjuder ”en tillfällig befrielse från den förhärskande sanningen och den rådande ordningen”.[26] Som *en värld mot en annan,* eller som *en värld undantagen från en annan,* blir Saudeks fiktion i någon mån karnevalsk.

Ändå är det inte i första hand det ovanstående som för tankarna till det karnevalska, utan något annat. Något som har att göra med den påtagliga

25. Se Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, 5 ff samt Jan Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000, 25; Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* (2000), Paris: Parangon, 2002, 25.
26. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 15 respektive 19 (sista citatet).

kroppsligheten (de avklädda, fysiskt betonade, inte sällan väldiga kropparna) i Saudeks bilder. Men också något som har att göra med det sätt på vilket den fiktiva världen organiseras kring och spelar med motsatspar, liksom det sätt på vilket världen kan tyckas vara präglad av en uppsluppenhet – ett glatt överflöd, en form av komik, ett skratt.

KROPPSLIGHET. När Bachtin i *Rabelais och skrattets historia* diskuterar karnevalen och det karnevalska talar han om människokroppens betydelse. Den karnevalska ”bilden” (som är det ord han ofta använder) av kroppen visar fram ”samlaget, havandeskapet, födelsen, dödskampen, ätandet, drickandet, tillfredsställandet av naturbehoven”.[27] På ett övergripande plan rör det sig, menar Bachtin, om en så kallad grotesk realism. En estetik som skiljer sig från ”den *färdiga och avslutade existensens estetik*” och gestaltar en kropp som inte är ”sluten, fullbordad eller färdig, utan når utöver sig själv, överskrider sina egna gränser”.[28]

I det karnevalska finns en preferens för vissa delar av kroppen: ”de delar av kroppen som antingen öppnar sig mot den yttre världen, dvs. de delar av kroppen där världen går in och ut, eller där kroppen själv skjuter ut i världen”.[29] Därför betonas alltid, framhåller Bachtin, kroppens ”öppningar, utbuktningar, alla förgreningar och utväxter: den vidöppna munnen, genitalierna, brösten, fallosen, den tjocka magen, näsan”.[30] Eller, som Peter Stallybrass och Allon White skriver:

> Grotesque realism images the human body as multiple, bulging, over- or under-sized, protuberant and incomplete. The openings and orifices of this carnival body are emphasized, not its closure and finish. It is an image of impure corporeal bulk with its orifices (mouth, flared nostrils, anus) yawning wide and its lower regions (belly, legs, buttocks and genitals) given priority over its upper regions (head, ”spirit”, reason).[31]

Den groteska realism som Bachtin definierar, och som Stallybrass och White summerar, kan uppfattas i Saudeks bilder.

27. Ibid., 28–36 (citat).
28. Ibid., 35.
29. Ibid., 35 f.
30. Ibid.
31. Peter Stallybrass och Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, New York: Cornell University Press, 1993, 9.

I de iscensatta fotografierna gestaltas människokroppen, och den kroppsliga existensens faser: graviditeten (*Nana as Mother*), barnet som växer upp eller föregriper sin vuxenhet (*Jacub*), åldrandet (*My Mother*) och döden (*Daybreak*). Här visas, allmänt sett, en kropp i omvandling: kroppen kostymeras och koloreras; kroppen antar och överger roller, ibland inom ramarna för en och samma bild (*Sará: The Pimp and Hooker*). Här presenteras också en kropp som, med Bachtins ord, ”når utöver sig själv”: kroppen i Saudeks fotografi sträcker sig ut i det omgivande rummet som bröst, som erigerad penis, som utsträckt tunga, som hull och massa; kroppen öppnar sig även för rummet genom en gapande mun eller en exponerad anus och ett blottat underliv.[32] I några fotografier är det också påfallande just hur kroppens ”lower regions” ges prioritet över dess ”upper regions”: i *Burden* ersätter (den väldiga) bakdelen (det till synes försvinnande lilla) huvudet.

Saudeks kroppsgestaltningar blir på ett sätt illustrativa för den groteska realismens kropp och kroppslighet, eller: beskrivningen av den groteska realismen blir i viss mån en redogörelse för kroppsestetiken i Saudeks fotografi. Kanske ger också hans fotografier, just i egenskap av bilder, en intensifierad eller förtätad version av den karnevalska kroppen. Det karnevalska är, såsom det beskrivs av Bachtin, visuellt talande: Bachtin behandlar en karnevaliserad litteratur men en litteratur som, såsom kommenterats, ger karnevalska ”bilder” av kroppen och det kroppsliga. För Saudeks del är bildmässigheten bokstavlig, och inte metaforiskt infriad: hans framställningar av kroppen är *de facto* bilder.

Möjligen förtätas också den karnevalska karaktäristiken när Saudek själv poserar i sina scener. Med sitt eget kroppsliga engagemang uppfyller han en karnevalsk praxis – i karnevalen (folkets fest, folkfesten) hävs, åtminstone i princip, gränsen mellan åskådare och deltagare.[33] Saudek fotograferar *och*

32. Här finns också exempel på kroppar som urinerar (till exempel *The Rain*, *Piss Orgy II*) och kroppar som kräks (till exempel *The Cigarette Smoker*). Se *Jan Saudek. Realities*, 77, 102 respektive 75 f.

33. Julia Kristeva skriver till exempel: ”A carnival participant is both actor and spectator; he loses his sense of individuality, passes through a zero point of carnivalesque activity and splits into a subject of the spectacle and an object of the game.” Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (*Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, 1969), red. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980, 78.

agerar, och han framhåller själv angående de egna fotografierna: ”Yes – it’s a theatre – and we are viewers and actors at the same time – and it’s a funny and sordid performance!”[34]

POLÄR DRAMATIK. Fotografierna aktualiserar en rad binära oppositioner: i *Daybreak* död och liv, i *My Mother* ungdom och ålderdom, i *Sará: The Pimp and Hooker* påklädnad och avklädnad, i *The Mountain* tyngd och lätthet, i *Burden* högt och lågt, i *Jacub* barndom och vuxenhet, i *Pour Pierre* man och kvinna. En betydande del av produktionen kretsar just kring motsatspar, och motsatserna skapar en dramatik – ett dramatiskt spänningsförhållande – i bilderna.[35]

Motsatserna förhindrar också det enskilda verket från att, motiviskt eller tematiskt, handla antingen om det ena eller om det andra; en bild som *Daybreak* handlar både om död och om liv, ett fotografi som *My Mother* handlar både om ålderdom och om ungdom, etc. De motsatser som aktualiseras i Saudeks bilder kan relativisera och även omkasta varandra. Den polära dramatiken är i den meningen inte bara en fråga om binära spänningar utan också om spänningar i det binära. I ett verk som *Jacub* relativiseras barndom av vuxenhet, eller, kanske snarare: med bilden *Jacub* relativiseras det dikotoma *förhållandet* mellan barndom och vuxenhet (pojken behärskar den vuxet förföriska gesten; vuxenheten bärs i någon mån av barnet).[36] Fotografier som *Sará: The Pimp and Hooker* och *Pierre* refererar till en könsdualism, men leker med densamma och spelar till en del på dualitetens upplösning. I det första verket blir kvinnan man eller är mannen också kvinna, i det andra verket framställs könsoppositionen även som en könssymmetri. I en bild som *Burden* sker också en ren invertering (av en polaritet): relationen mellan det nedre och det övre omkastas när kvinnans bakdel ersätter mannens huvud.

Den senare figuren är utpräglat karnevalsk; karnevalen förstås gärna som en arena där högt blir lågt och lågt blir högt (Bachtin skriver om ”den

34. Jan Saudek, *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998, 121.
35. För en kommentar kring den polära dramatiken se också kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.
36. I kapitel 6, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet” diskuteras bland annat detta fotografi.

uppochned-vända världen", en uppochned-vänd värld som i relation till "det vanliga, icke-karnevalska livet" framstår som "en värld 'på avigan'").[37] Men även när det gäller den polära dramatiken i allmänhet så är det, med referens till Bachtins teori, rimligt att tala om ett karnevalskt drag. Bachtin uppfattar just närvaron av (och leken med) motsatspar som grundläggande för den karnevalska världen, och han talar om de relativiserade och inverterade oppositionerna som uttryck för en särskild karnevalsk princip – en "ambivalent logik".[38] En logik som genomsyrar och organiserar den karnevalska världen, och som också gör varje fenomen eller koncept (liv, barndom, tyngd, kön, etc.) dubbelt.[39]

I livet finns döden, barndomen bär en vuxenhet, tyngden har sin lätthet, mannen speglar kvinnan, och så vidare. Eller, på en annan nivå: i fantastiken finns en realism, eller vice versa. Ur den synpunkten är det inte bara genom enskilda motiv och teman som Saudeks fotografi aktualiserar och relativiserar något polärt – även den för bilderna grundläggande representationsstrategin har sin tvåfaldighet och bär något av en karnevalsk ambivalens.

SKRATT. Det finns en komisk dimension i Saudeks fotografi. Komiken ligger till en del i de scener som är burleska eller clownartade. Jag tänker på verk som *Burden*, med mannen vars huvud övertäcks eller "sväljs" av kvinnans bakdel, eller på akrobatiken i en bild som *Lady in Theatre Box*. Med det uppslukade huvudet, eller med den böjliga kvinnokropp som i samma stund exponerar både ansikte och anus, framstår bilderna som ett slags farsartade skämt.

Skämtet förstärks av kroppsligheten i sig: den fysiska materialiteten i bilderna låter i någon mån kroppen framträda som ett bisarrt ting. Kanske gäller detta också för Saudeks fotografier generellt – fotografierna kretsar kring kroppen och det kroppsliga, och man skulle, som Henri Bergson gör, just kunna hävda att så snart "det fysiska gör sig gällande har man anledning

37. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 21.
38. Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, 21. V.V. Ivanov riktar uppmärksamhet på hur Bachtins karnevalsteori just handlar om en inversion av binära oppositioner. V.V. Ivanov, "The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites" (1977), J. Rostinsky, *Carnival!*, red. Thomas Sebeok, Berlin: Mouton, 1984, 11–35.
39. Jfr. Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, 133.

att frukta en infiltration av det komiska".[40] Sättet att ständigt återkomma till människokroppen, och det sätt på vilket Saudek också i en mening skapar "samma bild" gång på gång (arrangerar en scen, fotograferar den avklädda kroppen i ett avskärmat rum, kolorerar bilden), ger intryck av omtagning; repris. Fotografen upprepar sig, och även upprepningen som sådan bär sin komik eller sitt skratt. Man kan tala om en upprepningens absurditet. Man kan också säga att upprepningen markerar ett muntert övermått – det som upprepas blir gripbart som en sinnlig excess, som ett slags frosseri i kroppslighet, erotik och färg.

Här påminns jag om Bachtins tanke om ett karnevalskt överflöd: den karnevalska komiken är knuten till, och ligger egentligen i, det fysiska övermåttet. Bachtin talar om att det karnevalska skrattet i synnerhet motsvarar "ett *festens* skratt" och består i en munterhet som är förknippad med ett överflöd – ett överflöd som gör det kroppsliga "så storslaget, överdrivet, måttlöst".[41] Möjligen kan det övermått som just kommer med upprepningen också förstås som en garant för skrattet: Saudeks bilder kan framstå som farsartade skämt och hans upprepningar kan sägas uttrycka en absurd komik och "ett festens skratt", men upprepningarna kan i sig också tyckas understryka fiktionens status som konstruktion, *som fiktion*, och härigenom ge en legitimitet åt skrattet (Bergson skriver att ett monotont, iterativt arrangemang alltid riktar uppmärksamhet mot själva fiktionen och "skådespelet", och detta är avgörande eftersom de som roar inom komiken, som Bergson skriver, "i det verkliga livet aldrig [skulle] få oss att skratta om vi inte vore kapabla att se deras förehavanden som ett skådespel").[42]

Man kan också tala om att Saudeks bilder omfattas av en mer svepande otvungenhet, ett slags sorgfrihet. Den självmördade kvinnan i *Daybreak*, den åldrade modern i *My Mother*, och den unga, både begärliga och begärande, pojken i *Jacub* presenteras (kan man tycka) alla med samma lätthet: inget

---

40. Bergson, *Skrattet. En undersökning av komikens väsen* (*Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1910), Lysekil: Bokförlaget Pontes, 1987, 31. Bergson menar också att vi skrattar "varje gång en människa ger intryck av att vara ett ting". Ibid., 34.
41. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 21–29 (citat). Se dock verket i sin helhet för kännedom om karnevalsskrattet och det kroppsliga.
42. Bergson, *Skrattet*, 74.

här är för dystert, för kontroversiellt eller smärtsamt för att fotograferas och färgläggas, inget är heller för ungt eller för gammalt för att kläs ut och kläs av, för att lekas med, skrattas åt. Det uppsluppna i den saudekska världen är i det avseendet suveränt. Det finns överallt, det kan omfatta allt.

Men samtidigt: att skrattet omfattar allt och finns överallt garanterar inte löjets och komikens entydiga eller ensidiga dominans. Tvärtom. Där skrattet finns, finns också en påtaglig tvetydighet. Det är inte möjligt att fastslå om en bild som *The Mountain* – med den väldiga, böljande kvinnokroppen – avslöjar en bejakande fascination eller en cynisk fixering, om det uppsluppna här är relaterat till det monstruösa eller till det magnifika, om det rör sig om hyllning eller hån, eller om verket i stort är mer komiskt än tragiskt. Dessutom, och mer generellt: i Saudeks upprepningar finns uthållighetens närmast ceremoniella seriositet, och med den betonade kroppsligheten följer också ett erkännande av kroppens ovillkorliga sårbarhet och timlighet – ett erkännande som bär sin beska, kanske sitt vemod eller sin melankoli.[43]

Saudeks uppsluppenhet eller skrattet i hans värld är därför, just som Bachtin skriver om den karnevalska komiken, vacklande. Eller som Julia Kristeva, med hänvisning till Bachtin, framhåller: ”The laughter of the carnival is not simply parodic; it is no more comic than tragic; it is both at once, one might say that it is serious.”[44]

Saudeks fotografi omfattar och omfattas av ett allvarsamt skratt (ett skratt som kan röra och slå över i det tragiska, det vemodiga, det melankoliska). Samtidigt är ”allvar” ett begrepp som vållar problem när det gäller bilderna: hans värld är i mycket en plats bortom allvaret; en plats som avsäger sig allvar.

När Kundera i en av sina texter diskuterar Rabelais verk, det vill säga samma litteratur som Bachtin uppfattar som karnevaliserad, skriver han: ”Redan i de första orden lägger boken upp alla kort: det som berättas här är inte på allvar: här bekräftas inga sanningar (vare sig vetenskapliga eller mytiska), här anstränger sig ingen för att beskriva verkligheten så som den

43. Se kapitel 1 ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker” för en reflexion kring melankolin i Saudeks fotografi.
44. Kristeva, *Desire in Language*, 80.

är."[45] Påpekandet är enkelt, men angeläget: fiktioner behöver inte men de *har en möjlighet att* avsäga sig sanningsanspråk och allvar. Allt beror på hur författaren eller konstnären väljer att presentera sitt arbete och lägga grunden för sin värld. För Kundera rör detta en specifik författare med ett specifikt verk, men kommentaren har utan tvekan en vidare räckvidd – till stor, eller till och med avgörande del, tar Saudek fasta på den möjlighet som Kundera lyfter fram. Saudek lägger så att säga "korten på bordet": med fotografier som är uppenbart iscensatta och överdrivet kolorerade, med en panerotikens fantastik och ett rum som är utan kontextuella markörer och utan tidsmässig koherens, hävdar han knappast sanning eller trogen verklighetsbeskrivning.

Den värld som skapas *visar sig inte* som ett faktum eller som ett vittnesmål om något som finns eller ens kan finnas "på riktigt". Den fiktiva världen har utan tvekan sin materiella påtaglighet och sin både indexikala och ikoniska verklighetsanknytning, vilket kan ge anledning till att som Coleman (såsom inledningsvis citeras) hävda att den hör till världar som "did, and do, and can, exist", men den *presenteras* likafullt som en drömsk konstruktion eller som en villkorad saga. Den saudekska världen är i den meningen en värld som inte är på allvar, och som heller inte vill bli tagen för att vara det.

Här finns en möjlighet att fråga sig varför – varför vill fiktionen framstå som, eller varför vill Saudek göra sin fiktion till, en "drömsk konstruktion"? Svaret kan ta olika riktningar, men leder gärna tillbaka till den värld mot vilken Saudeks fotografi avtecknar sig (omvärlden, den erfarna totalitarismen). Den fiktion som inramas som "drömsk fiktion" eller som "villkorad saga" gör något annat än eller gör sig i någon mån kvitt den verklighet som på motsatt sätt tycks ta allt på allvar: Kundera föreslår just i en kortare essä som handlar om 1960-talets "Pragkultur" att en fiktionens "icke-allvarliga anda" förtär det "fasansfulla ideologiska allvaret".[46]

Tanken är också betydelsefull i Bachtins karnevalsteori, där allvar och sanning förstås som förknippade med den officiella makten – den makt från vilken karnevalen lösgör sig, eller den makt gentemot vilken karnevalen upprättar en fristad. Bachtin talar om "de tyngande fjättrarna av from vördnad

45. Kundera, "Den dag Panurge inte längre får någon att skratta", *De svikna arven. Essäer* (*Les testaments trahis*, 1993), Stockholm: Bonnier, 1995, 9.
46. Kundera, "Prag-dikt som försvinner", *Radix. Tidskrift för humanism*, 48.

och allvar" och det "tunga oket av sådana dystra kategorier som 'det eviga', 'det orörliga', 'det absoluta', 'det oföränderliga'", och han poängterar: en fiktion som är lösgjord från "fjättrarna" (av vördnad, av allvar) och "oket" (av det eviga, av det absoluta etc.) är en fiktion som just "renar från dogmatism, ensidighet, förstelning, från fanatism och kategorisk orubblighet".[47]

Att, för Saudeks del, fotografera allvarligt och sant – eller att göra anspråk på att fotografera "allvar" och "sanning" – vore i det avseendet att hemfalla åt ett dogmatiskt maktspråk. Men att göra tvärtom, att skapa en värld som på en grundläggande nivå alls inte kan tas för ett allvarstyngt faktum, kan däremot ses som ett sätt – eller en, enligt Bachtin, karnevalsk strategi – att intuitivt eller genomreflekterat undvika samma språk. Att undvika maktspråket är möjligen en protest (en vägran att "tala på samma sätt"). Att undvika maktspråket kan också ses som en genväg; som ett sätt att just få möjlighet att verka, att skapa: om fiktionen inte kan "tas på allvar" går den kanske fri från maktens eventuella reprimander (kanske kan bilderna, just såsom bilder "utan allvar" eller såsom bilder utan möjlighet att "ta på allvar", till och med väcka ett skratt hos dogmatikerna).

Den fiktiva världen är eller kan beskrivas som karnevalsk, men fotografierna överskrider också – glimtvis – en sådan avgränsning.

Här finns bilder som varken framhäver kroppens materialitet eller har att göra med ett festens skratt; som inte kan beskrivas i termer av "avskärmat rum" och "historiserande tid"; som knappast ger rum åt en "annan värld" eller fungerar som en "drömsk konstruktion"; bilder som just framstår som rent allvarliga, allvarstyngda. Jag tänker på en bild som *My Father* (1975)

47. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 90 f (Bachtin diskuterar här den medeltida parodin och dess förbindelse med "det folkligt-festliga skrattets former") respektive 127 (Bachtin skriver i detta sammanhang särskilt om det ambivalenta skrattet, och dess renande och kompletterande förhållande till det absoluta och absolutifierande "allvaret"). Att Bachtin och Kundera just riktar sin uppmärksamhet på och ser någonting befriande och försonande i det ambivalenta, det tvetydiga (i vid mening), det relativa och det icke-absoluta, kan i sig knytas även till deras erfarenheter av totalitarismen och dess politiska verklighet; Bachtin och stalinismen, Kundera och den tjeckoslovakiska kommunismen.

(illustration 13) – ett svartvitt fotografi av en äldre man på en kyrkogård. Det är sen höst, och mannen står bland fallna löv iklädd skor, byxor och jacka. På huvudet en kalott (kippa), på bröstet en davidsstjärna. Gestalten är vänd mot kameran, blicken är sänkt. Strax bakom mannen syns några gravstenar, ännu längre bort en mur som kringgärdar kyrkogården. Mannen i bilden är, som titeln anger, Saudeks far.[48] Fadern: åldrad, sammanbiten, jude.

På flera centrala punkter skiljer sig fotografiet från huvuddelen av Saudeks produktion. Ingen betonad kroppslighet. Ingen erotik. Inga färger. Ingen uppsluppenhet. Inget frirum, inget rum för sinnliga excesser. Möjligen finns här en motsatsernas samtidighet (mannen på kyrkogården, livet vid döden) men polariteten är knappast framhävd. Bilden, med dess titel, kan säga: en man, min far. Och berätta: min far är jude, min far har överlevt andra, min far lever nu med minnet eller i närvaron av de döda, närvaron gör honom kanske resignerad eller inåtvänd. Men bilden av den ännu levande på kyrkogården är, oavsett en eventuell polaritet, mer dokumentärt livstecknande än karnevalsk; bilden motstår i grunden beskrivningen av Saudeks fiktion som karnevaliserad.

Samtidigt: bilden av mannen på kyrkogården är också, ändå, en bekräftelse av samma beskrivning. Just som enskilda samtidsmarkörer kan bidra till att göra en historiserande aura än mer märkbar, kan också den icke-karnevalska bilden (ett livstecknande porträtt, som snarare än att vara bortom allvaret tycks vara bortom skratt, erotism och fantastik) förstärka intrycket av det karnevalska: kontrasten synliggör, och den – som det verkar – avstickande bilden understryker just vad som är enstaka ”glimtar” och vad som är genomgripande konstanter. Undantaget framstår som ett undantag, och regeln framstår som en regel.

Relativitet, och den tillbakariktade frågan

Saudeks fotografi visar (i regel) kroppen som ombytlig, det binära som relativt och omkastningsbart och skrattet som tvetydigt. Här ges med andra ord ingen absolut kropp, ingen absolut bipolaritet, och inget absolut skratt. Förhållandet är typiskt saudekskt, och typiskt karnevalskt: Bachtin beskriver

48. Att fotografiet visar Saudeks far (Gustav Saudek) bekräftas också av Sarah Saudek. Mejl från Sarah Saudek 18 juni 2008.

just hur karnevalen ”absolutifierar ingenting” när den ”förkunnar alltings muntra relativitet”.[49]

Relativiteten är grundläggande. Den manifesteras på olika nivåer, men radikaliseras genom de ”ramar” som Saudek sätter för fiktionen (och som just visar den fiktiva världen som en konstruktion eller ”drömsk konstruktion”): Saudeks värld relativiserar sig själv och allt som den omfattar. Den färgstarka, teatraliska, panerotiska världen gör klart att ingenting här är riktigt på riktigt, att ingenting här är fullt på allvar. Förhållandet har moraliska implikationer: där ingenting är riktigt på riktigt eller fullt på allvar bekräftas heller ingenting som helt och hållet rätt eller helt och hållet fel. Med andra ord, Saudeks fotografi upprättar en värld som inte kan och inte vill bli tagen för ett påstående, för ett postulat om verkligheten, eller för en förkunnelse över moraliska eller andra sanningar.

Det kan vara lockande att skriva att fotografierna saknar moral, men kanske är det riktigare att tala om en värld i vilken moralen (eller den moraliska ståndpunkten) fundamentalt är ”*satt på undantag*” – vilka också är de ord med vilka Kundera kommenterar Rabelais verk.[50] Tanken om en relativiserad och relativiserande fiktion som sätter moralen ”på undantag”, säger något om Saudeks fotografi. Samma tanke ger också vissa direktiv för den kritiska läsningen: i den mån Saudeks värld varken kan reduceras till en absolut utsaga eller till *en* ståndpunkt låter den sig knappast träffas av en polemisk kritik, det vill säga av en kritik som per definition bygger på att en ståndpunkt hävdas i stridbart förhållande till en annan. En relativiserande och relativiserad fiktion underminerar egentligen varje ansats till rigorös polemik – fiktionen sätter så att säga det polemiska på spel, snarare än att den polemiska kritiken förmår sätta fiktionen på plats (såvida nu inte denna polemik söker sin styrka i det absolutas nödvändighet, och genom denna upprustning går till angrepp mot det relativa *i sig*).

49. Bachtin skriver också: ”Karnevalsskrattet tillåter inte ett enda av växlingens moment att absolutifieras och stelna i ett ensidigt allvar.” Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, 134 respektive 176.
50. Kundera, ”Den dag Panurge inte längre får någon att skratta”, *De svikna arven*, 12.

Att fiktionen underminerar en polemisk kritik och kan ses i ljuset av en antidogmatik är inte samma sak som att en kritisk läsning och en vidgad problematisering är omöjlig. Att moralen sätts på undantag är heller inte detsamma som att grunderna för en etisk diskussion raseras. Möjligen är förhållandet det motsatta.

Bachtin skriver: ”I denna glada relativitet *utplånas* naturligtvis *inte skillnaderna* mellan vad som är rätt och vad som är orätt, sant och falskt […] men dessa skillnader *förlorar sin absoluta karaktär*.”[51] Där skillnaderna, som Bachtin betonar, förlorar sin absoluta karaktär – där dikotomierna vacklar eller där skrattet har sin beska – radar frågorna upp sig. Är den fiktion som ”inte vill bli tagen på allvar” feg eller rakryggad? Är Saudek, hans fotografier, hyllande eller förödmjukande? Är detta frigörelse, och i så fall vems? Är det en frigörelse på någons bekostnad? Och, kanske allra viktigast: Vem kan och vill bedöma, eller döma, och varför?

Frågorna öppnar för en vidgad diskussion kring Saudeks verk och värld. Den sista frågan säger också något särskilt om fotografiernas tilltal: den antyder att bilderna har ett tilltal som ytterst ifrågasätter (som ytterst ger anledning att fundera kring) det kritiska behovet eller den kritiska viljan att just ”bedöma” och ”döma”. Fotografierna och den fiktiva världen motiverar ur den synpunkten en kritikens och kritikerns självviakttagelse – jag söker mig till den fiktiva världen för att definiera, förstå och förklara, kanske för att formulera en kritik; världen låter sig inringas, men den vänder sig också i samma stund mot mig med en undran: vem kan och vill avgöra, och på vilka grunder?

Eller kanske (underförstått och mer drastiskt): vem är du att avgöra? Frågan är en fråga som också blir en anmärkning; ett slags tillrättavisning av uttolkaren och tolkningen, eller kritikern och kritiken.

---

51. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 439.

3. Upphovsmannen
Om Saudek, och om begär

Efter ”författarens död”, en död som under 1960-talets slut tillkännagavs av tänkare som Roland Barthes och Michel Foucault, kom konstnären – som tolkningsreferens och betydelsegarant – att omges av skepsis: att förklara en produktion biografiskt blev ingen självklar väg att gå, och under paroller som ”författarens död, läsarens födelse” vann den mottagande instansen mark.[1] Men likafullt: den som skapar finns ändå där. Här. Gör sig sedd, gör sig hörd; utmanar den proklamerade döden och, såsom Carla Benedetti skriver, ”continues to wander, like a ghost”.[2]

Saudek påkallar uppmärksamhet. Han syns och hörs bokstavligen: han poserar och antar roller framför den egna kameran, han låter sig avbildas av

1. Barthes skriver: ”the birth of the reader must be at the cost of the Author”. Roland Barthes, ”The Death of the Author” (”La Mort de L'auteur”, 1968), *Image, Music, Text*, New York: Hill & Wang 1996, 148. Se även Michel Foucault, ”Vad är en författare?” (”Qu'est-ce qu'un auteur?”, 1969), *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, del 2, Claes Entzenberg och Cecilia Hanson, Lund: Studentlitteratur, 1992. Upphovsmannen – som tolkningsreferens och könsbestämt koncept – har också kommit att kritiseras av andra, och på andra grunder än de som Barthes och Foucault för fram: för en välkänd kritik av den manliga genikulten se till exempel Linda Nochlin, ”Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971), *Art and Feminism*, red. Helena Reckitt, London: Phaidon, 2001. Se även Amelia Jones som problematiserar idén om (det underförstått manliga, autonoma och transcendenta) konstnärsgeniet: Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
2. Carla Benedetti, *The Empty Cage. Inquiry Into the Mysterious Disappearance of the Author* (*L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, 1999), Ithaca: Cornell University Press, 2005, 4.

andra fotografer, han samarbetar med regissörer som presenterar honom i dokumentära eller dokumentärt syftande filmer, han publicerar anteckningar och berättelser ”från det egna livet”, och han skriver också sin självbiografi. Med bilderna, filmerna och texterna insisterar Saudek i någon mening på sin närvaro eller sin obestridliga existens, men han framträder samtidigt (i samma bilder, filmer och texter) som en kluven gestalt. Han visar sig inte som *en* utan som många, och blir också påtaglig och undflyende i samma stund.

I det följande ger jag förslag på hur Saudek – som fotograf, som konstnär – kan förstås. Ett ledmotiv i texten är upphovsmannen, ett annat är begäret: konstnärens begär, men också begäret efter en konstnär. I kapitlet berörs biografiska uppgifter, intertextuella relationer, performativa aspekter, blickproblematik, och en tids- och minnesdimension. På en metanivå, och i ett avslutande avsnitt, diskuteras även Saudek i relation till det konstvetenskapliga projektet att ”hitta” konstnären och härmed ”förklara” verket. Genom de olika perspektiven presenteras ett antal Saudekar: mannen i rummet, den försvinnande imitatören, den rastlösa estradören, den falliska samlaren, nostalgikern och slutligen den begärliga fantomen.

Mannen i rummet

Vem är Saudek? För att, som man säger, börja från början: Saudek föddes 1935 i en judisk familj i Prag. En stad där han kom att stanna, och där han fortfarande är verksam som konstnär. Tiden, platsen och den judiska tillhörigheten har sin betydelse.

Den polske regissören Slawomir Pultyn gjorde 1999 en dokumentär skildring av Saudek, *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles*. I Pultyns filmiska porträtt framträder fotografen som raljant och självhävdande. Bakom mörka solglasögon presenterar han sig, positionerar han sig: ”I am a ham actor, but a great photographer.”[3] I filmen talar Saudek också om sitt liv och sin barndom, och han berättar om hur han som född och uppvuxen i Prag har präglats och i grunden skadats av två sociokulturellt dominanta skeden: andra världskriget och den tjeckoslovakiska kommunisttiden. Som

3. Slawomir Pultyn, *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles* (1999), regisserad i samarbete med Jaroslaw Rybicki och Krystyna Krauze, producent Maciej Grywaczweski. West Long Branch: Kultur, 1999. Filmen presenterar Saudek, och visar bland annat hur han arbetar i sin studio.

barn mötte han nazismens ohyggligheter och krigets gråzoner, och han återkommer också till hur han som vuxen fick erfara den politiska totalitarismens både direkt och indirekt tvingande makt.[4]

Under krigsåren placerades Saudek och hans tvillingbror Karel i ett arbetsläger för barn. Han beskriver även i en av sina texter (publicerad i en bok tillsammans med hans fotografier) barndomen som ”a time of immense helplessness”, en period när ”there was not one beautiful object around me, – not a melody, flower, painting”.[5] Den dystra torftigheten understryks också när Saudek, bland annat i sin självbiografi, framhåller att den enda bok han kan minnas från sin ungdom är *Resa till nattens ände* av Louis-Ferdinand Céline.[6] En författare vars böcker kretsar kring kriget och, som teoretikern Julia Kristeva skriver i sin analys av Céline, erbjuder ”en smärtans och fasans berättelse”.[7]

Krigets undertryckanden avlöstes senare av kommunismen, en ny form av despotism som enligt Saudeks sätt att se också var jämförlig med nazismen – det rörde sig, menar han, om en annan agenda, men i princip samma slags tänkande.[8] Regimen genomförde en omfattande censur som uteslöt eller sökte utesluta politiskt såväl som erotiskt utmanande konst, och den inrättade också det arbetsobligatorium som fram till 1984 förpliktigade Saudek att förvärvsarbeta inom industrin, och gjorde det omöjligt för honom att på heltid ägna sig åt fotografiska och konstnärliga aktiviteter.[9]

---

4. Jan Saudek i Pultyns film *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles*.
5. Jan Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1997, 5.
6. Jan Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000; Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* (2000), Paris: Parangon, 2002.
7. Man kan notera att denna bok (trots sitt ämne) för Saudek, och hans bror Karel, var en källa till njutning i ett hem som annars saknade böcker. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 27 (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 27). Se även Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, 5. För Kristevas analys av Céline se Julia Kristeva, *Fasans makt. En essä om abjektionen* (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980), Göteborg: Daidalos, 1992, 165–182, citatet på 165.
8. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 25 (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 25). Se även kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.
9. Saudek, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, 5. Saudek skriver: ”1984 My interminable drudgery in the factory is over: as if by a miracle I receive a membership card for the Czech Visual Artist's Fund. I'm free. But my boss insists I serve out 9 months' notice (his legal right). What is an extra nine months' senseless toil compared with the preceding 33 years?” Jan Saudek, ”Autobiography?”, *Saudek*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991, 153. Detta diskuteras, och nyanseras, också i kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

Förhållandena ser ut att kasta ljus över Saudeks konstnärliga metod: det är som om livsberättelsen ger en nyckel till verken eller en bevekelsegrund till arbetet: till handkoloreringen, till iscensättningen i studion, till det egna rollspelandet.

Man kan tänka att handkoloreringen till någon del har motiverats av att färgfilm var svåröverkomligt under kommunisttiden. Man kan också tänka att sättet att arbeta inomhus i en studio är föranlett av det politiska systemet och dess kraftfulla kontrollapparat – inte bara på grund av att det, efter dagarnas obligatoriska industriarbete, förmodligen var (ljustekniskt) enklare att arbeta inne än ute, utan också på grund av att maktmaskineriet (med dess kontroll och restriktioner) även i mer generell mening kan ha motiverat Saudek att söka sig till studions undanskymda rum. Det var här, i ett rum betingat men inte betvingat av yttre omständigheter, som han fick tillfälle att mer eller mindre fritt anta valda roller, fotografera avklädda kroppar och skapa erotiskt präglade scenerier.

Det är även möjligt att uppfatta själva lusten att anta roller och skapa erotiska, färgstarka scenerier som kopplad såväl till barndomens erfarenheter av krigsåren som till den kommunistiska eran. Principen är kompensatorisk: genom sin konstnärliga aktivitet kunde Saudek kontrastera barndomens fasor och gråskalor med fantastiska arrangemang och dekorativa eller överkompenserande färger; han kunde också – genom samma konstnärliga aktivitet – trotsa den officiella censuren med sexuella scener, och överskrida vardagens strikt reglerade och fixerade yrkesroll (eller nazismens definitiva stigmatisering av juden) med ett brokigt rollspel.

Studions avskilda rum är ur den synpunkten läsbar som en frizon eller tillflyktsort där Saudek, i vad som framstår som ett individuellt men också kontextbetingat motvärn, fick chansen att återta vad som annars, i barndomen såväl som i det vuxna livet, har nekats honom. Vägda mot barndomens erfarenheter, och mot det vuxna livet i det kommunistiska Tjeckoslovakien, antyder fotografierna på så vis att Saudek vänder bristen till överflöd: han svarar på sina erfarenheter av kriget och kommunismen (den färglösa barn-

domen, censuren av det erotiska, krigets liksom kommunisttidens inskränkningar) med ett kolorerat och sexuellt laddat sceneri öppet för en variation av självdefinitioner.[10]

Många men inte alla av Saudeks fotografier är kolorerade och erotiskt laddade, och många men inte alla självporträtt bygger på ett tydligt rollspel. I bilden *A View from My Window* (1984) (illustration 14) saknas den erotiska prägel, det kroppsliga och färgmässiga övermått och det teatrala eller teatraliska rolltagande som annars är utmärkande för Saudeks verk. Bilden är på så vis atypisk.[11]

A View from My Window är ett självporträtt; en bild av fotografen i sin studio. Självporträttet både erbjuder och avvisar vad titeln talar om. Saudek sitter i ett rum med ryggen vänd mot kameran. Framför honom, på rummets inre vägg, finns det fönster mot vilket han blickar eller mot vilket han kan antas blicka.[12] Fönstret öppnar och sluter studion i en och samma stund – det visar ingen vidsträckt himmel, inget landskap, ingen stadsvy, det ramar istället in en mur eller en murad vägg. *A View from My Window* visar alltså en man som vänder sig mot, som sitter vänd mot, en tillstängd passage; ett i bokstavlig mening utsiktslöst fönster.

---

10. För en diskussion om detta, och om den substituerande eller kompensatoriska sidan av Saudeks fotografi, se kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

11. Undantaget, och undantaget som i någon mening ”bekräftar regeln”, tas upp i kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

12. Titeln fungerar (med Barthes terminologi) förankrande (eller med Hans Lunds begrepp: titeln fungerar som en semantisk fokusering). Det vill säga, den pekar ut något som finns i bilden, en utsikt eller utblick, och förankrar eller förstärker härigenom verbalt vad som representeras visuellt. Men titeln talar samtidigt om något som inte finns i bilden; den berättar om en utsikt som, såsom bilden gör gällande, inte existerar. Bilden negerar i det avseendet vad texten föreslår. För ord–bild-relationer se Roland Barthes, ”Bildens retorik” (”Rhétorique de l’image”, 1964), *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, red. Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg, Stockholm: Norstedts, 1976, 121. Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund: LiberFörlag, 1982, 35. Se också kapitel 6 ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”.

Saudeks fotografi avbildar inga ögon, men det fokuserar likafullt på blicken eller på betraktandet och seendet. Greppet är väntat eller traditionellt i viss mening: porträtt och självporträtt handlar, som Jean-Luc Nancy betonar, i regel om blicken mer än om något annat.[13] Kanske kan man tala om att det finns en konstnärlig konvention som just gör blicken till porträttets centrum; kanske kan man också tala om att porträttets betoning av blicken mindre än att vara ett uttryck för en konstnärlig konvention är ett gensvar på ögonens starkt kommunikativa värde (blicken talar och avslöjar; blicken karaktäriserar; ögonen berättar om den jag möter är en vän eller en fiende).

Nancy tänker sig att porträttets blick antingen söker sig mot den yttre åskådaren, för att där vinna någon form av gehör, eller riktas mot ett odefinierat fjärran vid sidan om eller strax ovanför betraktaren. Denna senare blick är som Nancy ser det betecknande för geniet (den hinsides skådande, den gudomligt inspirerade).[14] Hans beskrivning av blicken, och blickens riktning, är giltig för många porträtt och självporträtt men inte för detta: i *A View from my Window* har Saudek, den självporträtterade konstnären, inga ögon fästa vid betraktaren eftersom han vänder ryggen mot denna, han riktar heller inte sin blick mot det odefinierbara eller oändliga. Det är alltså knappast fråga om något upplyft eller hinsides skådande konstnärsgeni. Allt som är, är en bortvänd och instängd man, med en bortvänd och instängd blick. En person som i sitt gråskalerum sitter framför eller står inför en blockerad utblick. Vilket också betyder: en potential som antyds och avvisas, en möjlighet som tillbakavisas (men som däremot inte utesluter en blick riktad inåt, mot fantasins kompenserande eller expanderande världar).

Den atypiska bilden blir på ett sätt typisk. Fotografiet av Saudek framför fönstret framstår som en iscensatt urscen; som en bild som just ger en bild av fotografens utgångsläge eller grundval. Inte för att fotografiet erbjuder något färgrikt och erotiskt sceneri, öppet för en variation av självdefinitioner, utan för att det visar fram vad som föregår och grundlägger detta. Här finns

13. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris: Galilée, 2000, se särskilt 43.
14. Ibid., 43 respektive 72 f (för en diskussion kring blicken och dess riktning).

det torftiga och utsiktslösa som kan länkas till barndomens fasor såväl som kommunisttidens restriktioner. Och här finns Saudek: mannen i rummet. Det slutna och avskilda rum som han, som en reaktivt begärande konstnär, kan fylla med färger, erotik och rollspel, och med detta omvandla den erfarna och här också framvisade bristen (det färgfattiga, det förvägrade) till dess inte framvisade men i andra verk uppenbara motsats – förverkligad möjlighet, sinnlig excess.

Den försvinnande imitatören

Samtidigt som *A View from My Window* presenterar Saudek som en enskild man i ett slutet rum, och samtidigt som hans verk och biografi kan berätta om en konstnär som ur bristen, instängdheten och gråskalan skapar ett överflöd (av erotik, av kroppar, av färger, av fritt tagna roller), så erbjuder fotografierna också en annan historia.

I Saudeks produktion finns en rad referenser: möjliga kopplingar såväl som direkta hänvisningar till andra bilder, genrer och konstarter. Ofta syns i bilderna influenser från den tidiga erotiska fotografin. Valet av motiv liksom den iscensättande metoden och den kolorerande tekniken påminner om 1800-talets erotiska studioporträtt (tagna av fotografer som Alexis Gouin och Bruno Braquehais), något som får bilderna att framstå som stilhärmningar av, eller pastischer på, de tidigare gestaltningarna.[15] I andra fotografier vidgas referenserna: ett verk som *The Walkman* (1984) (illustration 15) – en bild av en ung kvinna som ligger på sida över en draperad bädd, med ryggen vänd mot kameran och med freestylehörlurar för öronen – sammanblandar spåren från den erotiska fotografin med spår från västerländsk konstkanon. Den nakna kvinnokroppen (de lätt korsade benen, den markerade midjan, huvudet som vilar i handen, armen som bildar en triangelform, det veckade tyget etc.)

15. Se till exempel *Early Erotic Photography*, red. Serge Nazarieff, Köln: Taschen, 2002. Här syns bilder av nämnda fotografer. Även bilder knutna till andra namngivna fotografer visas (Philippe Derussy, Louis Jules Duboscq-Soleil, Félix Jacques-Antoine Moulin och Louis-Camille d'Olivier) liksom bilder tagna av okända fotografer. För en kommentar om intertextualiteten och en jämförelse mellan Saudek och E.J. Bellocq, med deras fotografier av prostituerade (1900-talets början), se kapitel 1, "Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker".

kan kännas igen från fotografier tagna av Gouin och Braquehais, eller andra fotografer från samma tid, men scenen går också tillbaka till Velázquez, och framstår som en parafras på hans berömda, eller famösa, Venusgestaltning. Fotografiet *The Guitar Lesson* (1992) (illustration 16) är, som titeln i sig markerar, en parafras på eller en spegelvänd variant av Balthus kontroversiella verk *Gitarrlektionen*; den förföriska pojken i *Jacub* (1989) (illustration 6) kan jämföras med Federico Fellinis barngestaltningar i filmen *Satyricon*, och akrobatiken i en bild som *Lady in Theatre Box* (1994) (illustration 7) kan ge eko av festtåget och manegen med dess artister och clowner.[16]

Genom kopplingar till måleri, till film och fotografi, till karnevalskultur och cirkus, finns här en rik intertextualitet (intertextualitet i ordets rymliga bemärkelse: förbindelser, intentionellt såväl som receptivt upprättade, mellan ett verk och andra bilder, texter, kulturfenomen).[17] I de fall där intertextualiteten just bygger på direkta influenser kompliceras också det tidigare: idén om den instängda och isolerade, som jag skriver, ”urscenen”. Om, eller snarare när, intertextualiteten är ett uttryck för påverkan eller medveten allusion blir det klart att en färglös barndom, ett mångårigt fabriksarbete och ett undangömt rum inte är den enda grunden till Saudeks konstnärskap. Det slutna rummet är inte så slutet, trots allt: Saudek har, som *The Guitar Lesson* eller *The Walkman* demonstrerar, haft annat att förhålla sig till än krig och kommunism, än gråskalig brist och *Resa till nattens ände*, än fångenskap och censur. Hans rum måste ha varit tillräckligt öppet och hans enskildhet tillräckligt relativ för att säkra och ge plats åt den bildbank som han så tydligt tillåter sig att låna ifrån.

❧

När Saudek lånar blir han (eller gör han sig) i någon mån läsbar som en imitatör, som någon som tittar på vad andra har gjort och som, med vissa förändringar eller tillägg, återskapar och varierar det redan gjorda. Parafrasen i sig kan, hos Saudek såväl som hos andra, uppfattas som ett försök att ta del

16. För en kommentar kring *The Guitar Lesson*, se kapitel 5, ”Bilden av barnet, barnet i bilden. Om spännvidd, problematik och intimitet”. Se även kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering” för en diskussion om det karnevalska i Saudeks fotografi.
17. Mary Orr diskuterar intertextualitetsbegreppet ingående. Se Mary Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge: Polity Press, 2003.

av eller att bli delaktig i en tradition. Att återskapa, återanvända och till viss del imitera är i den meningen ett sätt att ställa sig i ledet, och kanske att – på något vis parasiterande – låna till sig lite strålglans eller tyngd (att tillvinna sig en aura av konstnärlig pondus eller varaktighet).

Det angelägna just i att rätta in sig i ledet skulle för Saudeks del kunna vara förknippat med kommunisttidens censur: att låna något från Konsten eller Kulturen kan vara ett försök att söka skydd, att hitta ett uttryck som är befintligt och i någon mån etablerat, och som därigenom får de egna utsagorna, de egna verken, att undgå censur. Men, som Harold Bloom framhåller, är återskapandet – det imitativa – inte med nödvändighet knutet till kontextuella omständigheter, till konstnärens position i en viss tid och en viss plats. Snarare kan man i imitationerna uppfatta ett mer generellt begär efter att markera sin hemvist, men också efter att i ett slags ”anxiety of influence” profilera sig gentemot de föregångare som finns.[18]

Bloom menar att konstnärer (författare) genom reviderade efterbilder, eller kreativa felläsningar, kan göra föregångarnas verk till sina egna och på så vis triumfera över de tidigare rivalerna.[19] Pastischerna och parafraserna blir i det avseendet en fråga om lånad strålglans men också en fråga om kraftmätning: när Saudek gör som 1800-talets fotografer gjort eller när han tar efter någon välkänd målare får han tillträde till förelöparnas tyngd och aura, men när han samtidigt sätter sin egen prägel på bilderna (till exempel genom att själv agera modell eller genom att låta kvinnan i *The Walkman* lyssna på en freestyle) kan han också hävda sig som en fotograf eller konstnär i egen rätt. Imitatören blir, tack vare sina kreativa felläsningar, möjligen en ny mästare.

Triumfen är just sådan; möjlig. Men triumfen är kanske också begränsad. En kreativ felläsning, synlig i ett verk som *The Walkman*, kan (så att säga) ge Saudek konturer: genom att parafrasera Velázquez blir Saudek gripbar som en fotograf som gör måleri till fotografi eller fotografi till måleri; en

18. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973), New York: Oxford University Press, 1997.
19. Ibid., passim.

fotograf som (genom att just låta flickan bära en freestyle istället för en spegel) omvandlar den stumma men för åskådaren synliga spegelbilden i Velázquez målning till något auditivt, men något auditivt som samtidigt är oåtkomligt – ohörbart – för betraktaren. Med parafrasen positionerar sig Saudek, men parafrasen, eller mer allmänt den intertextuella väven, snärjer honom också på ett sätt: i egenskap av imitatör förlorar han sin status som stabilt upphov eller välavgränsat ursprung. Funktionen, och till viss del existensen, som upphovsman – som ”mannen bakom verket” – undermineras.

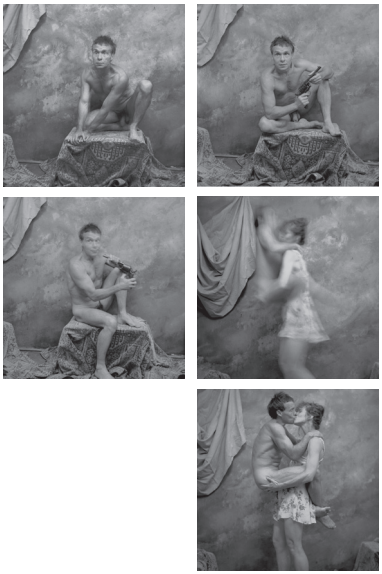
Signaturen (den namnteckning som anger bildens upphov och som säger ”jag gjorde detta”, ”jag var här”) framstår kanske inte som mer än som en låtsad underskrift. Ska regin, erotiken och koloreringen i bilderna tillskrivas Saudek eller andra, tidigare fotografer? Finns här, i de ”redan gjorda” bilderna, alls någon upphovsman – *en* skapare, ett *ursprung* – att hänvisa till? Istället för att triumfera eller istället för att bemyndigas av föregångarnas strålglans står nu Saudek inför sitt eget eventuella försvinnande: han bleknar, eller han är alltid redan förbleknad, i sällskapet av andra konstnärer, fotografer och illustratörer, och han drivs därför också närmare den principiella ”författardöd” som Barthes talar om.[20]

”Författardöden” har just att göra med det intertextuella: konstnären (författaren) är möjlig att dödförklara i och med att verket, som Barthes skriver, är ”a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture” (verket frigör inte ”a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash”).[21] Förhållandet är, som Barthes ser det, ovillkorligt: det gäller alla texter, alla verk. Men förhållandet intensifieras, eller blir också tydligare, just i de fall där intertextualiteten är explicit – i ett verk som ser ut som en imitation av ett tidigt erotiskt fotografi, i en bild som *The Walkman*, eller i Balthuspastischen *The Guitar Lesson*, koncentreras sorlet från den och de som kommit före eller som finns runtomkring. Sorlet förtätas och överröstar den enskilda fotografen.

---

20. Barthes, ”The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, 142–148.

21. Ibid., 146. Det får noteras att den intertextualitet som Barthes talar om inte begränsas till imitation, parafras, pastisch etc. – varje koppling, varje möjlig beröring, mellan en ”text” och en annan är i Barthes mening ett utslag för den intertextuella dynamiken.



Den rastlösa estradören

Saudek blir läsbar som en försvinnande imitatör, men han är också en posör som i sina framträdanden knappast låter sig skymmas av någon annan. Från 1960-talet och framåt poserar Saudek gång på gång i de egna fotografierna, och även i andra och andras bilder söker han sig, så att säga, performativt tillbaka från skendöden.

Saudek står vid upprepade tillfällen modell för fotografen och den tidigare partnern Sarah Saudek; han poserar också för fotografen Nina Sederholm, i hennes fembildsserie *In Jan's Studio* (1995) (illustration 34).[22] En av Sarah Saudeks bilder, *Portrét Jana Saudka* (2001) (illustration 35), visar Saudek iklädd skjorta och jeans. Han sitter med blicken riktad mot kameran samtidigt som han omfamnas bakifrån av (en kvinnas) nakna armar och ben.[23] I Sederholms serie är Saudek tvärtom avklädd, dels poserande ensam med en pistol, dels poserande tillsammans just med Sarah Saudek: på hemmaplan – i sin studio, i sällskap av den tidigare partnern (Sarah Saudek) och med egen rekvisita (pistolen) – får han här synlighet via Sederholms ögon.[24]

I de egna självporträtten är det dramatiska engagemanget hela tiden uppenbart. Bilderna innefattar poser, kostymer, smink och rekvisita, och dramatiken är genomgående accentuerad: med en "uttalat teatral" attityd iklär sig Saudek en rad olika, och inbördes motstridiga, roller.[25] Allt från nobel fotograf till barnlik karaktär, från dansare till tiggare, från maskulint

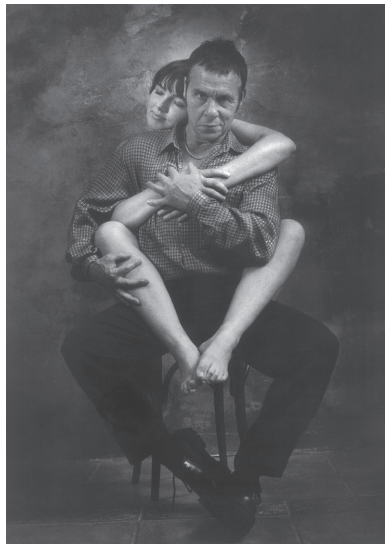
22. För Sarah Saudeks porträtt se *Sára Saudková*, Prag: BB art, 2003. Jan Saudeks och Sarah Saudeks relation bekräftas av Mrázková, "The Phenomenal Jan Saudek", *Jan Saudek*, 2006, 47. Sarah Saudek och Jan Saudek har en gemensam hemsida, och Sarah Saudek fungerar numera också som ett slags manager för Jan Saudek (kontaktperson för allmänna frågor, frågor om copyright, etc.).

23. Jan Saudek står modell för Sarah Saudek i ett flertal av hennes bilder (se *Sára Saudková*, 9, 39, 124, 150, 167, 168). Sarah arbetar, liksom Jan, med iscensatt fotografi, även om iscensättningen i hennes arbeten i regel betonas mindre. Sarah Saudek står även modell för Jan Saudek.

24. I samband med att Jan Saudek poserade för Nina Sederholm poserade också hon för – och fotograferades av – Saudek. Telefonsamtal med Nina Sederholm, 27 januari 2005.

25. Vad gäller "uttalad teatralitet" se kapitel 1 "Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker". Det uttalat teatrala är, med hänvisning till Anne-Britt Gran, ett framträdande som är uppenbart dramatiskt (en "performance" som avslöjar sin performativitet). Jfr Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Lysaker: Dinamo Forlag, 2004, 13.

sexobjekt till femininiserad gestalt, från heterosexuell älskare till självupptagen man, från manschauvinist till Jesus. Han är upphöjd och gemen, sakral och profan – det är som om han i eller med sina bilder jäktar från den ena kostymen eller positionen till den andra utan vare sig några absoluta preferenser eller några absoluta förbehåll.



Sarah Saudeks och Sederholms arbeten visar på motsvarande sätt fram en konstnär, och en modell, som på samma gång exhibitionistiskt och kameleontiskt är inbegripen i ett variationsrikt skådespel: både Sarah Saudeks och Sederholms verk kräver Saudeks teatrala agerande och performativa flexibilitet (i *Portrét Jana Saudka* är han påklädd, i *In Jan's Studio* är han avklädd; han bär en kvinna i Sarah Saudeks porträtt, och bärs själv av Sarah i Sederholms serie; han är stillasittande i det förra verket, och rörligt poserande i det senare). Verken gör, tillsammans med Saudeks egna fotografier, tydligt hur en akt, roll eller pose här avlöser en annan; hur ett framträdande godtas för att i nästa sammanhang kunna ersättas av ett annat.

Pultyns film *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles* förstärker intrycket av Saudek som posör. I filmen dokumenteras hur Saudek iscensätter ett självporträtt (han kan här ses arrangera, eller rekonstruera en iscensättning av, fotografiet *White Flesh Merchant*, 1997).[26] Men filmen, som inte bara dokumenterar Saudek "i arbete" utan också i samtal med Pultyn, säger även något mer om den poserande och agerande fotografen: i de resonemang som Saudek för i filmen låter meningarna som utbroderade repliker, gesterna ser ut som manér, och minspelet framstår som självmedvetet, som chosigt. Samtalen mellan Pultyn och Saudek visar på så vis indirekt hur Saudek är något av en posör och skådespelare också när han pratar om sin person, sitt tänkande och sina verk.[27]

De olika bilderna (de egna självporträtten, Sarah Saudeks och Sederholms fotografier, Pultyns film) åskådliggör hur Saudek är densamma, men ändå aldrig riktigt densamma. Oavsett om han syns i sina bilder, om han porträtte-

26. Pultyn, *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles*.
27. Ibid. Detta är särskilt slående när Saudek talar om sina verk liksom när han diskuterar stora frågor som döden, ensamheten och kärleken.

ras av en annan fotograf, eller om han deltar i en dokumentär, är han estradör. Och härtill: en estradör som – genom att (i de egna fotografierna såväl som de övriga fotografiska/filmiska porträtten) visa posen som pose, gesten som gest och repliken som replik – just avslöjar sig själv som sådan.

Avslöjandet kan sättas i relation till vad Saudek säger i Pultyns film. Han talar där om sig själv som en stor fotograf, men han beskriver sig också som ”a ham actor”, en dålig skådespelare. En dålig skådespelare är en estradör som inte lyckas dölja sin förkonstling; som kommer till korta i sina rollgestaltningar; som misslyckas med att i varje antagen roll framstå som sann, ärlig, äkta, genuin, trovärdig. Repliken, ”I am a ham actor”, är kanske hastig eller improviserad men den är också träffande: i allt han gör är Saudek i någon mån en dålig skådespelare – han spelar sin teater men han misslyckas eller undviker också att vara övertygande i de roller som han tar sig an.

Det uppenbara men bristfälliga skådespeleriet, liksom det rastlösa rolltagandet (jakten från en kostym till en annan), får Saudek att synas utan att riktigt fångas i bild. Och Pultyns film, som är avsedd att dokumentera och porträttera den enskilda konstnären, ger just en särskilt klar bild av det sätt på vilket Saudek låter sig exponeras utan att fixeras: i egenskap av dokumentär har filmen en stipulerande funktion (det vill säga, den låter honom effektivt bestämmas och synas som en enskild fotograf), men Saudeks agerande i filmen har också en otvetydigt upplösande verkan – tack vare sitt genomskinliga skådespel, sina manér eller sin chosighet, framträder Saudek som i grunden undflyende.[28]

Detsamma gäller för övrigt också för det konstnärsjag som presenteras i den skrivna självbiografin. I sin bok säger sig Saudek vilja skriva sin livshisto-

28. Å ena sidan är Saudek (i fotografi och film) ett erkänt ”jag”, å andra sidan är han undanglidande och potentiellt föränderlig. Detta har primärt att göra med den dramatiska insatsen (det föränderliga men aldrig övertygande rollspelet), även om man också brukar tala om hur fotografiet mer generellt gör jaget till en annan: genom att fotograferas bekräftas mitt jag, samtidigt som jag (inför min avbild) också kan se mig själv som annan. Jfr Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (*La chambre claire*, 1980), Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986. Jfr även vad Marsh skriver om Cindy Sherman: ”She becomes other by exploiting the mimetic faculties of the camera and the theatricality of the photographic medium.” Anne Marsh, *The Darkroom. Photography and the Theatre of Desire*, Melbourne: Macmillan, 2003, 193.

ria, men han antyder också att en sanningsenlig biografi inte är ett alternativ då den inte skulle bli annat än grå och monoton, alldaglig.[29] Hans antydan är avgörande: med självbiografin gör Saudek anspråk på att belysa sitt liv och konstnärskap, men det liv som gestaltas och det konstnärskap som skrivs fram är, som Saudek också betonar, något som kan vara tillrättalagt eller fabricerat (för att detta inte ska bli en bok om alldagligheter behöver den egna livsberättelsen, som han låter förstå, kanske förskönas eller uppdiktas). Med andra ord: kanske är det som berättas sant, kanske inte. Kanske är det som boken erbjuder en version som har korrigerats och fabulerats, och som inte fasthåller annat än en, för ett tag, antagen roll.[30]

I sin bok och sina fotografier, liksom i Sederholms/Sarah Saudeks porträtt och Pultyns film, blir Saudek till Någon utan att för den skull bli restlöst fången som denna Någon. Sättet att synas utan att fasthållas kan ses som ett uttryck för hans reaktiva begär, för en längtan efter att i fritt antagna, fritt övergivna och också fritt avslöjade roller utmana eller ersätta den sociala verklighetens (nazismens, kommunismens) strikta etiketteringar.

Men samma tendens, samma vilja att synas utan att fasthållas, kan också uppfattas som någonting betydligt mer allmänt: behovet av exponering utan fixering kan förstås som en variant av det intersubjektiva eller kanske universella begäret efter att på samma gång bekräftas och frigöras i sin identitet. Kulturkritikern Zygmunt Bauman diskuterar, med hänvisning till Henrik Ibsens gestalt Peer Gynt, just den existentiella slitningen mellan att å ena sidan vilja ha en identitet och å andra sidan vilja vara fri från densamma. Peer Gynt är en figur som vill erkännas och definieras (han vill vara någon), men han drivs också av rädslan att bli fast i, och inte kunna göra sig kvitt, detta erkännande (han vill inte fångas som någon).[31]

29. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 26 (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 26).
30. På ett sätt är inpasset, kommentaren om självbiografin som tillrättaläggs, också ett slags estetisk markering. I sin självbiografi, liksom i sitt fotografi, är Saudek noggrann med att klargöra sin insats. Han markerar: jag regisserar, jag sätter färg.
31. Bauman, Zygmunt, *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge/Malden: Polity Press, 2004, 89 ff.

Vad Peer Gynt med Baumans ord ”was afraid of more than of anything else was ’to know that you can’t ever free yourself’, and ’to be stuck’ in one identity ’for the rest of your days’. ’This thing of having no line of retreat … That’s a condition I’ll never give in to’.”[32] Bauman understryker också att även du och jag, även vi andra, ”are likely to be torn between the desire for an identity of our liking and choice, and the fear that once that identity has been acquired we may discover, as Peer Gynt did, that there is no ’bridge, if you have to beat a retreat’.”[33]

Möjligen kan Saudeks framträdanden vägas mot Baumans diskussion. Möjligen är Saudek just ett slags Peer Gynt, och möjligen är det Peer Gynts (mer eller mindre allmänexistentiella) begär som han agerar ut, och Peer Gynts rädsla som han söker överbrygga, när han i bild och text exponerar sig samtidigt som han – med sina uppenbara poser, sina manér och repliker, sitt dåliga skådespeleri, sin på samma gång uppriktiga och uppdiktade självbiografi – ser till att etablera en ”line of retreat”: en utväg från vad som annars skulle vara eller vad som annars riskerar att bli en fotografiskt, filmiskt eller litterärt låst identitet.

Samlaren

Saudek är estradör. Han är någon som blir sedd, och som blir sedd just som någon som vill synas. Han är också någon som ser och vill se, och som framförallt riktar sin uppmärksamhet mot kvinnor, kvinnokroppar. En genombläddring i en bok med Saudeks fotografier eller ett besök på någon av hans utställningar klarlägger snabbt grundvillkoren: Saudek tittar på och avbildar kvinnor. Kvinnor som ibland är klädda, men som oftare är avklädda eller nakna.

Han fotograferar outtröttligt och påfallande repetitivt den ena efter den andra; han rör sig från ung till gammal, kort till lång, blond till mörk, mager till korpulent, och skapar hundratals porträtt som många gånger är erotiskt suggestiva eller erotiskt explicita, och som med detta delar vissa aspekter med pornografin. Lusten att se, och att se till det sexuella, sätter också sitt avtryck

32. Ibid., 90. I sin kommentar citerar Bauman Ibsen, Ibsens Peer Gynt.
33. Ibid., 98.

i Saudeks självbiografi.[34] I boken, som präglas av en påtaglig visualitet (här prioriteras varken det narrativa förloppet eller dialogen, utan den synliga ”scenen”: anblicken av en människa, en miljö eller en händelse), återkommer Saudek vid upprepade tillfällen till kvinnokroppen och vad han här erbjuder är just ”bilder” av kvinnor: bilder av kvinnor som klär av sig, kvinnor som är nakna, eller kvinnor som är sexuellt involverade.[35]

I läsningen av biografin, liksom i betraktandet av fotografierna, ligger det – med referens till de senaste decenniernas genusteoretiska vokabulär – nära till hands att tala om hur Saudek intresserar sig för kvinnans visuella och erotiska begärlighet, och hur han härmed ger sig hän åt en traditionellt ”manlig fantasi”. En manlig fantasi, eller manlig blick, som med hänvisning till Laura Mulvey och hennes tankar kring ”the male gaze” definierar och bemäktigar sig kvinnan som ett estetiskt såväl som erotiskt objekt.[36] Men samtidigt: orden, det objektifierande bemäktigandet, blir lätt skeva eller schematiska – vad som händer i bilderna, det vill säga vad Saudek faktiskt gör med sina modeller och vad bilderna i sin tur gör honom till, är inte riktigt detta.

I sina fotografier lämnar Saudek i regel utrymme för en subjektiviserande aspekt hos de kvinnor som gestaltas. En aspekt som markerar att han som fotograf inte, eller åtminstone inte enbart, intresserar sig för att se, visa eller erövra kvinnan som ett rent (estetiskt, erotiskt) föremål. I ett verk som *Night Visitors* (okänt år) (illustration 17) sitter en kvinnlig modell i en annans knä. Modellerna är vända mot kameran, med sminkade ansikten och delvis exponerade kroppar. Den ena kvinnan bär en urringad och också uppdragen klänning, den andra är klädd i linne och kort kjol. Alltså: rödmålade läppar, markerade ögon, blottade bröst, bara ben. Men också, på samma gång:

34. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec* (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*), passim. Med tanke på Saudeks bilder (avklädda kvinnor, avklädda barn, avklädd Saudek; antydd och explicit erotik), framstår hans (tidigare citerade) kommentarer kring självcensur som något förvånande: av den känsla av ”self-censorship” som han talar om finns här inte många synliga spår. Förhållandet tycks närmast motsatt: han förnekar inte sig själv, sitt intresse.

35. Ibid. För en diskussion kring visualiteten i Saudeks berättande se kapitel 6 ”Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår”.

36. Laura Mulvey, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1973), *Visual and Other Pleasures*, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 1989, 14–26.

ögon som tittar tillbaka, ett minspel eller en gest som antyder en tanke, kroppshållningar (korslagda fötter, en framskjuten bröstkorg) som markerar en attityd, privata smycken (eller ett hårband kvarglömt runt en handled) som påminner om ett liv utanför studion.

Kvinnorna kan till någon del förstås som estetiska och erotiska objekt, men genom det objektifierande rastret bryter också det individuella, det specifika och det subjektsorienterade, fram: i bilden lämnas plats åt något som berättar, eller något som kan berätta, just om två personer. Om två levda liv, om två historier, om två subjekt.[37] Något – kanske en gest (de korslagda fötterna) eller ett attribut (hårbandet runt handleden) – som förstör *bilden* av kvinnan, det vill säga bilden av henne som rent (njutnings)objekt, och som gör att hon blir synlig som ett förkroppsligat, levt och levande subjekt.[38] Det som ”spolierar *bilden* av kvinnan” är av fotografen sanktionerat, och inte sällan understruket: det momentana leendet rödmarkeras, det privata smycket färgläggs, ärret koloreras etc. Saudek ser, och han vill också att vi (jag, du) ska se, det partikulära hos modellen.

Intresset för det individuella och partikulära understryks av Christiane Fricke, som skriver att Saudek som fotograf för tankarna, inte till Peer Gynt, men till en annan litterär gestalt: Milan Kunderas romankaraktär Tomas. En karaktär som (med Frickes och Kunderas ord) ”was obsessed with the desire to find in each woman he conquered even a ’millionth of something different’ that would distinguish her from all the others”.[39] Vad Saudek, i likhet med Tomas, tycks söka eller begära hos modellen är, enligt Fricke, just det som skiljer ut henne från alla de andra; det som i någon mening berättar något om *henne*.

---

37. Detta kan jämföras med den subjektifieringsprocess som diskuteras i kapitel 4, ”Subjektets spelplan. Om fotografen, modellen och betraktaren”.

38. Tanken kan vägas mot Anne Marshs resonemang kring hur modellen i Julia Margaret Camerons fotografi (ibland) ”punctuates the image with the real”. Marsh, *The Darkroom*, 128, se även 129..

39. Christiane Fricke, ”Karolina, Marie and the Faces of Love”, *Jan Saudek*, Köln: Taschen, 1998, 11 f.

Förhållandet säger i grunden något både om den saudekska blicken, som alltså söker sig till individualiserande skillnader, och om den saudekska repetitionen, som alltså är en differentierad omtagning. Det säger även något om det ”bemäktigande” av kvinnan som Saudek genom sina iscensättningar och fotograferingar tycks ägna sig åt: ”att bemäktiga sig” kan vara en homogeniserande process där det som ska bemäktigas reduceras till uniforma och därför också utbytbara objekt, men ”att bemäktiga sig” kan också vara en heterogeniserande process där det uniforma och utbytbara får stå tillbaka för det variationsrika och unika.

Vad Saudek ägnar sig åt är att estetisera och erotisera, i det avseendet homogeniserar han. Men han ägnar sig samtidigt åt ett slags fotografisk arkivering av en mångfald: genom att söka sig till olika kvinnor, och genom att just betona olikheten och individualiteten hos dessa, gör han på något vis den totala bildproduktionen till ett slags manligt erövrande register över en vid ”kvinnoflora”. Ur det hänseendet är han ett slags (fallisk) samlare. Han inte bara ser och fotograferar kvinnor, han samlar på dem.

Nostalgikern

Saudek är en samlare. Samlaren är kanske också en nostalgiker: det finns, skriver Karin Johannisson, en nostalgi ”innesluten i allt samlande och bevarande”.[40] Nostalgi: en längtan tillbaka, en upptagenhet vid tiden (tiden som var, tiden som går, tiden som räddas undan tiden).

Saudek intresserar sig för kvinnor, men i hans fotografier liksom i hans kommentarer om de egna bilderna finns också ett tydligt intresse för tid och (vilket överlappar detta) ett intresse för minnen. Intresset för tid, i synnerhet den tid som har varit, syns i den historiserande estetiken: tekniskt och motiviskt återkallar Saudek ”den tid som flytt” genom att handkolorera sina verk, ta efter motiv som var vanliga inom den tidiga erotiska fotografin och infoga attribut och kläder som anspelar på äldre epoker. Han fördaterar också ofta, i ytterkanten av fotografierna, sina bilder genom att ange år som 1884, 1889 etc.[41]

---

40. Karin Johannisson, *Nostalgia. En känslas historia*, Stockholm: Bonnier, 2001, 149.

41. Angående historiseringen i eller av bilderna se även kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker” samt kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

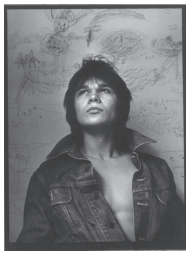
Även om Saudek inte helt befriar verken från samtidsmarkörer (här finns till exempel en Coca-Cola-burk, nagellack eller en freestyle), så rör han sig bakåt i tiden.[42] Han ger bilderna ett ålderdomligt drag, ett åldrigt skimmer, och man kan säga att han på så sätt är en konstnär som ”längtar sig tillbaka”, men då med förbehållet att han ”längtar sig tillbaka” till en egenhändigt hopplockad dåtid. På en mer övergripande nivå ägnar sig Saudek, i egenskap av fotograf, också åt att frysa tid: han regisserar sina scener och försäkrar sig sedan fotografiskt om att dessa scener, uppbyggda med hjälp av poserande vänner och familjemedlemmar, kommer att finnas kvar *precis så*.

Med hjälp av kameran fångas det som annars går förlorat: dramat bevaras i ett evigt fotografiskt presens. Saudek förhåller sig också mer uttryckligt till detta. I sin självbiografi, i ett resonemang kring den egna verksamheten som konstnär och fotograf, beskriver Saudek vad han uppfattar som fotografiets ”mening och uppgift”. Han talar om evig ungdom, och om att befinna sig på den, som han skriver, rätta sidan om floden, om att vila på en strand som aldrig förlorar sin värme, och som heller aldrig tillåter några avsked eller övergivanden.[43] Men han klargör också (angående sina fotograferingar och ambitionen att just vila på den strand som inte förlorar sin värme) att det rör sig om ”ynkliga försök”: han understryker det lönlösa i viljan att fånga de personer som han älskar, eller har älskat, och talar om att detta inte är annat än den gamla och befängda önskan om att stanna tiden.[44]

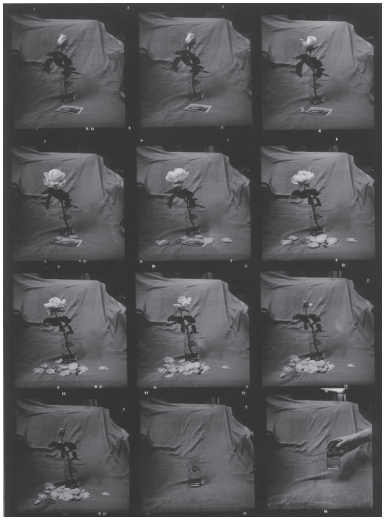
Tidsfixeringen, eller själva fixeringen just vid att fixera den tid som går, är uppenbar – även för fotografen själv. Vad som också är uppenbart för honom är det lönlösa i försöket att fånga vad som inte låter sig fångas: Saudek är på flykt från tiden, förändringen, åldrandet, döden, avskedet, förgängligheten etc. men han är också medveten om att flykten i sig är omöjlig.

42. Samtidsmarkören kan också (genom sin kontrastverkan) betraktas som en markör just av det ålderdomliga eller ”historiska” i bilderna. Se kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.
43. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 111 (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 117).
44. Ibid.

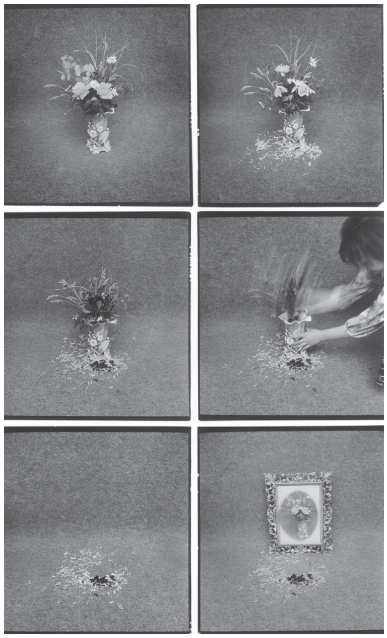
Temat återkommer, eller avspeglas, i hans bilder: i ett porträtt som *My Mother* (1979) (illustration 1), där Saudeks åldrade mor poserar med ett porträtt av en ung kvinna i händerna, och i en tvåbildsserie som *David* (1969, 1982) (illustration 18), där samma person fotograferas som pojke och (tretton år senare) som ung vuxen. De två verken säger ”detta är” och ”detta var”, och båda verken visar just hur tiden kan stoppas på samma gång som den faktiskt och ofrånkomligt också fortlöper: ungdom och barndom kan frysas fotografiskt, men ungdomen (i *My Mother*) är – det vill säga visas vara – lika lite evig som barndomen (i *David*).



Tiden som kan, och inte kan, stoppas tematiseras också i andra verk. *The Love Story* (1974) (illustration 19) och *The Story of the Flowers* (1981) (illustration 20) är två tydliga exempel. Det första verket består av tolv fotografier, fördelade över tre spalter och fyra rader (serien löper från vänster till höger, uppifrån och nedåt, som i traditionella seriemagasin). Här syns en ros stående i ett vattenglas, vid sidan om glaset ligger ett fotografi av ett kvinnoansikte. Allteftersom tappar rosen sina kronblad över fotografiet, som slutligen är övertäckt. I den näst sista bilden återstår bara vattenglaset, och i den avslutande bilden sträcks en hand in och lyfter bort det. Det andra verket, *The Story of the Flowers*, är uppbyggt på samma sätt men består av färre bilder: sex fotografier i två spalter och tre rader. Även här fotograferar Saudek blommor, en bukett i en vas, som vissnar. De tre inledande bilderna visar blombukettens successiva förfall, i den fjärde bilden griper en människa in och lyfter bort blommorna, och i den femte bilden finns enbart de vissnade bladen kvar. I den sjätte bilden syns fortfarande de vissnande blombladen, men här finns också ett nytt element: ett fotografi med förgylld ram. Fotografiet presenterar det från början prunkande blomarrangemanget.



Vad Saudek uppehåller sig vid i dessa serier är tid. Tid som går och tid som stannas; liv som chanserar och liv som konserveras. I *The Love Story* får den vissnande rosen det fotograferade kvinnoansiktet att försvinna. Fotografiets ”oupplösliga presens” begravs här under, eller spelas ut av, den tid som går; den förändring som är oundviklig. I det andra verket, *The Story of the Flowers*, skjuts den irreversibla tiden (det fortlöpande vissnandet, det kontinuerliga åldrandet) åt sidan av den sista serierutans guldinfattade fotografi – bilden av den ständigt blommande buketten – men, och detta är



betydelsefullt, på främre sidan om den inramade bilden finns påminnelsen: de vissnade bladen framför fotografiet indikerar omöjligheten i att helt och fullt stanna tiden.

Den i fotografierna framvisade möjligheten och omöjligheten att ”stanna tiden”, att ”gå tillbaka” eller att erbjuda ”evig ungdom”, kan jämföras med hur Saudek historiserar sina bilder utan att helt skilja dem från det samtida, eller hur han kommenterar sin konstnärliga verksamhet som en hopplös föresats att stanna tiden: *å ena sidan* är han en konstnär som genom sina historiserande arbeten ger glimtar av en svunnen era, som med sina fotografier söker en väg till tidlöst varande, och som i sin självbiografi förkunnar fotografiets ”mening och uppgift” med en elyseisk hänvisning till flodstränder som alltid är heta och händer som aldrig släpper taget; *å andra sidan* är han en fotograf som är oförmögen att till fullo längta sig tillbaka, upprätta någon tidlöshet eller finna sig tillrätta under ett evinnerligt solsken.

Det verkar som om sentimentaliteten inte räcker till. Eller, vilket jag tror är mer riktigt, det verkar som om Saudek i sin sentimentala retroestetik ständigt blir avbruten av en reflexiv medvetenhet. Detta är, för att återkomma till Johannissons tankar kring nostalgin, typiskt för nostalgikern: nostalgikern längtar sig tillbaka, och söker bevara, men vet och återkommer också till att hans (eller hennes) längtan och begär är – på något sätt – hopplös. I det som bevaras finns alltid spår av förlust eller förgänglighet: nostalgi är, med Johannissons ord, en ”bitterljuv” känsla, och en känsla ”som hela tiden iakttar sig själv”.[45]

Nostalgikern är, skriver Johannisson, en person som upptas av ett ”selektivt minne” och ägnar sig åt en ”medveten, experimentell lek med förflutenhet, längtan, begär, sinnlighet”.[46] Nostalgin ”förenklar, sentimentaliserar (förkänsligar), förgyller och förändrar” men den är ”sann i den meningen att den relaterar till ett levt förflutet, den egna livserfarenheten”.[47] Beskrivningen

45. Johannisson, *Nostalgia. En känslas historia*, 11 respektive 156.
46. Ibid., 156.
47. Ibid.,152.

är välfunnen när det gäller Saudek: visst rör det sig, när det gäller hans bilder, om ett ”selektivt minne”, om en ”medveten, experimentell lek med förflutenhet”, och om en estetik som ”förgyller och förändrar”; och visst finns det något här som just relaterar till ”ett levt förflutet”.

En del av Saudeks nostalgi kan tyckas vara given av mediet: fotografiet präglas av en inre spänning mellan närvaro och frånvaro (samtidigt som fotografiet fryser tid och kan återkalla en vald förflutenhet, så markerar det, såsom bland andra Barthes låter förstå, alltid att dåtiden inte längre är).[48] I det avseendet är nostalgin knuten till fotografiets egna betingelser. Men Saudeks nostalgi är också påtagligt personlig. Att Saudek tar bilder av sina partners, sina vänner, sina barn, och även sina föräldrar och sin bror, visar att han använder sitt konstnärskap just för att samla på och söka bevara ansikten och kroppar som är av ett särskilt värde och har en särskild betydelse just för honom. Hans nostalgi är ur den synpunkten privat och knuten till den egna livshistorien.

Den begärliga fantomen

Saudek är en nostalgiker som längtar sig tillbaka. En samlare som ställer samman ett variationsrikt kvinnoarkiv. En estradör som vill synas men inte fångas. En imitatör som lånar till sig lite strålglans men riskerar att förblekna i skenet av andra. En man som i sitt avskilda rum söker vad han i barndomen och det levda livet har förvägrats.

Säkert finns också fler rubriker att sätta, och fler begär att aktualisera. Saudek är också annat; Saudek är mer. Eller: han kan begäras vara mer. För som Benedetti visar, och som Barthes markerar, är konstnären, författaren och ”upphovsmannen” inte enbart någon som själv begär utan också någon som i sig begärs, en lockande och eftersökt figur som ”hålls vid liv” just genom sin egen begärlighet.[49] I texten ”The Death of the Author” redogör Barthes för det åtråvärda hos Författaren: ”To give a text an Author is to impose a limit to that text, to furnish it with a final signified, to close the

48. Se Barthes, *Det ljusa rummet*, särskilt 114 och 137.

49. Benedetti skriver: ”Even Barthes, in his later reflections, realizes that the figure of the author, far from being canceled out, is kept alive precisely by the reader and his [her] ’desire’.” Benedetti, *The Empty Cage*, 9.

writing."[50] Och han fortsätter: "Such a conception suits criticism very well, the latter then allotting itself the important task of discovering the Author (or its hypostases: society, history, psyché, liberty) beneath the work: when the Author has been found, the text is 'explained' – victory to the critic."[51]

Författarens, konstnärens och Saudeks begärlighet avgörs i den meningen av det (konst)vetenskapliga eller (konst)kritiska projektet och dess bevekelsegrund: att inringa betydelse och att i någon mening vinna det analytiska slaget – finn upphovsmannen ("or its hypostases: society, history, psyché, liberty") och du har nyckeln till verket. Nyckeln är eftertraktad, men aldrig på förhand given: detta är Barthes poäng, och poängen repriseras eller summeras också av andra – Mieke Bal och Norman Bryson påpekar att konstnären just är någon, eller någonting, som vi med hjälp av valda delar eller skärvor från bilder och texter "elaborately produce rather than something we simply find".[52]

Teorin gör, förstås, varje läsning av Saudek relativ. Och teorin etablerar en bild av konstnären som en fantom (en fantom i ordets dubbla mening). För det första: konstnären framstår som en figur som inte är given men som kan ge illusion av att vara det. För det andra: konstnären framstår som en figur som är konsttolkningens hjälte: upphovsmannen är nästan heroiskt behjälplig när det gäller att ringa in och bestämma en produktions eller ett verks "centrala" betydelser.

---

50. Barthes, "Death of the Author", *Image, Music, Text*, 147.
51. Ibid.
52. Bal och Bryson konstaterar att konsthistorien bygger på en "explanandum/explanation"-modell: här finns något som ska förklaras (verket) och här finns något som förklarar (någon form av kontextualisering). Det som "förklarar" verket kan vara just konstnären och konstnärens biografi, intentioner, kommentarer etc. Se Mieke Bal och Norman Bryson, "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders", *Art Bulletin*, juni 1991. Parentetiskt kan här noteras den lätthet med vilken Saudek, i de tidigare analyserna, låter sig jämföras med litterära gestalter (Ibsens Peer Gynt och Kunderas Tomas): den konstvetenskapligt producerade "konstnären" begripliggörs genom den skönlitterärt producerade "hjälten"; en konstruerad karaktär speglas gärna i en annan. För en kommentar kring kopplingen mellan Saudek och litterära gestalter se kapitel 6 "Bild, ord och narrativitet. Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår".

Konstnärens fantomfunktion kan utpekas teoretiskt. Fantomfunktionen kan också, till viss del, ses som något som Saudek själv – i eller med sina framträdanden – dramatiserar.

Card No. 343/11 ("Matsuda") (1989) (illustration 21) är ett porträtt där Saudek poserar med en kamera vars objektiv är riktat mot honom själv. Fotografen porträtterar här sig själv som en självporträtterande fotograf. Dubbleringen (en självporträttering i självporträttet) förstärks också av att Saudek bygger upp bilden enligt en spelkortsprincip: hans överkropp avslutas i midjehöjd för att där förlängas av en uppochnedvänd "spegelbild" av den övre kroppen. Gestaltningen gör honom just till en stoltserande huvudfigur: han visar sig som en fotograferad och fotograferande medelpunkt, en konstnär som samtidigt är ett estetiskt föremål, en fetischerad "hjälte". Men samma gestaltning gör honom också ofrånkomligen till en narr, en joker. En fördubblad och fördubblande figur, en gäckande konstruktion.

I Pultyns dokumentär syns något motsvarande. När Saudek med sina mörka solglasögon sitter framför filmkameran och talar om hur han är en stor fotograf ("a great photographer") hävdar han just att han är en åtråvärd stjärna: han klär sig, uppträder som och säger att han är en fotografins idol. Men i samma film aktualiserar han också, naturligtvis via Pultyn, bilden av sig själv som en harlekin. I samtalen framför filmkameran (samtal där gesterna blir till manér och meningarna blir till repliker) framträder Saudek som ett slags clown. En clown som i ett ständigt och övertydligt maskspel är, gör sig, svårgripbar: fotografen och konstnären omvandlas åter igen till en "fördubblad och fördubblande figur" och en "gäckande konstruktion".

Ur den synpunkten pekar Saudek, i sitt självporträtt såväl som i Pultyns dokumentär, både på sin storhet som "mannen med kameran" och sin status som stående skenbild. Han synliggör sig som ett heroiskt konstnärsfenomen men också som en förvillande gycklare. Med andra ord, performativt gör han sig just till en fenomenal fantom: en begärlig hjälte som inte låter sig ignoreras eller förbises, men som samtidigt och med samma nödvändighet också är en ombytlig figur och ett skenfenomen omöjligt att helt få grepp om eller fixera.

4. Subjektets spelplan

Om fotografen, modellen och betraktaren

I sin bok *Body Art/Performing the Subject* (1998) visar Amelia Jones hur performance eller så kallad ”body art”, vilket är den term hon använder, kan fungera som ett slags subjektets spelplan: genom konstnärens insats, liksom genom kritikerns engagemang, öppnar konsten för en diskussion kring subjektet, kring jag, du, hon, han.[1] Det rör sig i princip om en inbjudan eller en uppmaning till en sådan diskussion.

Uppmaningen finns också hos Saudek. Hans fotografi i stort, men i synnerhet hans metabilder (hans bilder om bilder, fotografier av fotografier, fotograferade fotograferingar) inbjuder till reflexionen: verken, som visar honom själv såväl som andra modeller, och som på olika sätt tematiserar både bildskapandet och bildbetraktandet, riktar min uppmärksamhet mot konstnären, modellen och betraktaren. Tre subjekt, eller tre subjektspositioner, som både är och inte är åtskilda: fotografen är en poserande modell, modellen kan posera eller anta rollen som betraktare, betraktaren (jag, du) kan se sig (mig, dig) själv i den som poserar.

I ett resonemang som rör tre metaverk lyfter jag här fram hur Saudeks fotografi får funktion som en subjektets spelplan, och hur verken – *The*

1. Amelia Jones undersöker bland andra Vito Acconci och Hannah Wilke, och diskuterar – med utgångspunkt i fenomenologi, genusteori och psykoanalytisk teori – vad deras verk säger om subjektet. I sin analys tar Jones hänsyn till kommentarer av konstnärerna själva, men den tolkning som hon lägger fram är också tydligt orienterad mot verket och inte minst mot den egna tolkande och receptiva erfarenheten av det. Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, passim.

Reporter (1994) (illustration 22), *The Story of the Demise of Romanticism in Bohemia, 1884–1984* (1984) (illustration 23) samt *T.V. Lovers* (1991) (illustration 24) – utgör experimentella arenor, arenor där fotografen, modellen och betraktaren låter sig diskuteras, definieras och omdefinieras. Kapitlet handlar om dynamiska subjekt, det markerar också att Saudeks subjektsgestaltning (i konsekvens av dynamiken) inte kan läsas som antingen progressiv eller regressiv, som antingen radikal eller reaktionär. Förhållandet är, som Jones just gör klart i sin studie av ”body art”, snarare det motsatta: bilderna måste i någon mening alltid vara både och.[2]

Fotografen

I det svartvita fotografiet *The Reporter* (1994) visas en fotograferingsscen. Till vänster i bilden poserar en avklädd kvinna i profil. Hennes ögon är slutna och hon har en pistol i sina händer. Pistolen är riktad mot hennes öppna mun. Framför kvinnan och till höger i bilden finns en man som liksom kvinnan är naken. Detta är Saudek själv.[3] Saudek håller i en kamera och ser ut att fotografera eller vara på väg att fotografera kvinnan. Vad som gestaltas i *The Reporter* är med andra ord en manlig fotograf ”i arbete” och en kvinnlig modell som befinner sig i dubbelt sikte.

Saudeks bild av fotografen och modellen kan, förutom att definieras som ett iscensatt fotografi, beskrivas som ett metafiktivt verk eller som ett verk som är, såsom Linda Hutcheon skriver om metafiktiv litteratur, i sig ”narcissistiskt”.[4] Fotografiet framstår som en självupptagen eller självbespeglande fiktion (ett avbildat bildskapande, en fotograferad fotografering, en

2. Jones skriver bland annat: ”Body art is not definitively or inherently progressive any more than it is definitively or inherently reactionary”. Ibid., 36. Medan Jones här talar om genren, talar jag (i den följande texten) om enskilda verk.

3. Att det är Saudek som poserar i den manliga rollen bekräftas av Sarah Saudek. Mejl från Sarah Saudek 9 december 2004.

4. Angående metafiktiv och ”narcissistisk” litteratur skriver Linda Hutcheon att denna ”includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” och vidare: ”’Narcissistic’ – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive.” Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1980), Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986, 1.

iscensatt iscensättning), och är en bild som tematiserar sina egna mediala, metodiska och upphovsliga betingelser: bilden visar kameran, pekar på iscensättningen av motivet, och gestaltar fotografen – Saudek – med sitt perspektiv, sin skaparblick.[5] Som narcissistisk fiktion har fotografiet en särskild inverkan på mig som betraktare. Den riktar mitt intresse mot fotografen, både som fiktiv figur och som verklig person, och den gör mig också uppmärksam på hur och under vilka villkor ett fotografi blir till. Eller kan bli till. Ett verk som *The Reporter* väcker i den meningen tankar kring mediets funktion, kring modellens position och inte minst kring fotografens seende och varande. Kanske kan man säga att verket, genom dess självbespegling, just fungerar som en inbjudan till den sortens reflexion.[6]

The Reporter demonstrerar en genderiserad konstnärspraktik. En konstnärspraktik eller avbildningspraktik som också framstår som ett slags sexuellt spel.

Vid ett första intryck tycks praktiken enkel att känna igen; den är närmast en schablonbild för en konstpraxis där fotografen är man och modellen kvinna, där mannen är den som tittar och kvinnan den som blir betittad, där mannen är den som avbildar och kvinnan den som avbildas, där mannen är den som begär och kvinnan den som är begärlig. I detta ligger också en lättidentifierad hierarki, en hierarki enligt vilken den manliga fotografen har – kan se ut att ha – ett övertag. Dels beroende på att han har visuell kontroll. Fotografen är den som ser, och den enda som ser. Dels beroende på att han är tryggad bakom sin apparatur. Fotografen är, i mot-

5. Min förståelse av metafiktion kan här även ses i ljuset av Patricia Waughs definition. Den metafiktiva karaktären i ett verk bestäms med Waughs ord bland annat av dess dubbla tendens ”to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge, 1984, 6.

6. Liknande tankegångar rörande det metafiktiva ”tilltalet” har också formulerats av andra. Rickard Schönström diskuterar exempelvis hur metadikten avkräver eller uppmanar till eftertanke och reflexion. Se Rickard Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995, 72.

sats till modellen, inte själv i sikte. Han är så att säga säkerställd medan hon, i sin ”blinda” position framför kameran och framför pistolen, är utsatt, hotad, placerad på gränsen till vad som kan förstås som förbildligandets men också dödens definitiva fixering.

Den fotografiska praktiken blir här förknippad med våld, och kameran kan i sig associeras med ett vapen: kamera och pistol är i bilden åtskiljda men parallella – de svarar mot varandra i den meningen att båda på en gång riktas mot modellen. Något som också får bilden att ge återklang av vad Susan Sontag skriver om fotografiet. I sin välkända artikel ”In Plato's Cave” (1977) talar hon uttryckligen om kameran som ett vapen, och menar att det ligger ”something predatory in the act of taking a picture”: ”To photograph people is to violate them.”[7] Hon föreslår också att fotograferandet kan ses som ”an act of non-intervention”, och att handlingen att fotografera till viss del är att ”participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability”.[8]

På dessa punkter öppnar Sontags resonemang och Saudeks fotografi för samma sak: Sontag skriver om kameran som ett vapen, och talar om fotograferingen som ett sätt att göra sig delaktig i annan människas förgänglighet, och Saudek etablerar en scen som parallelliserar kamera och vapen, och som också visar en fotograf som just avbildar en modell som (genom att rikta ett vapen mot sig själv) står inför sin egen ”mortality, vulnerability, mutability”. Sontag är ängslig och beklämd inför den våldsamhet som hon uppfattar som karaktäristisk för fotografiet. Hon markerar med sin reflexion en kritisk hållning, och hon sätter sig delvis till doms över mediet. Men där Sontag dömer, är Saudeks attityd en annan: han öppnar med sitt metaverk för en parallell mellan vapen och kamera (och för en scen där fotografen kan ses som rovgirig och delaktig i modellens sårbarhet), men han gör så utan att ängslas eller visa sig beklämd – hans dramatisering är i sig inte normativ.[9]

---

7. Susan Sontag, ”In Plato's Cave”, *On Photography*, London: Penguin Books, 2002, 14.
8. Ibid., 11 resp. 15.
9. För en diskussion kring Saudeks fotografi och moral, se kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

Den maktdimension som visas, eller tycks ligga i fotograferingen (där fotografen på ett plan kan tyckas sanktionera modellens potentiella offer), är i Saudeks fall ett könsmaktsförhållande. Mannen är ett skapande, seende och överordnat subjekt, kvinnan är ett avbildat, sett och underordnat objekt. Mönstret aktualiserar Laura Mulveys begrepp ”the male gaze” och tanken om den manliga blicken som en allrådande, kontrollerande och heterosexuellt objektifierande blick.[10] En blick som i konsthistoriska sammanhang ofta illustreras med ett verk som just har motiviska, tematiska och även kompositionella likheter med *The Reporter*: jag tänker på Albrecht Dürers träsnitt av en manlig tecknare upptagen med att göra en perspektivritning av en kvinnlig modell.[11]

Men till skillnad från vad som kan sägas om Dürers träsnitt inbegriper *The Reporter* upphovsmannen själv: det är konstnären *per se* som här syns vara ”upptagen framför sin modell”. Upphovsmannen gestaltar sig som upphovsman; fotografen tar rollen som fotograf. Att Saudek träder in i verket, och

10. Laura Mulvey, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1973), *Visual and Other Pleasures*, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 1989, 14–26.

11. Dürers träsnitt tematiserar, liksom Saudeks fotografi, bildskapandet: båda verken gestaltar en manlig konstnär framför en kvinnlig modell, och båda bilderna är metaverk som visar en apparatur (perspektivapparat/kamera), en iscensättning (modellen som poserar för konstnären) och en auktorial synvinkel (tecknarens/fotografens position och blick). I Dürers träsnitt är tecknaren och modellen, i likhet med fotografen och modellen i *The Reporter*, inordnade i höger respektive vänster bildhalva; modellen i träsnittet är, liksom i fotografiet, avklädd och placerad med slutna ögon framför tecknaren, som iakttar henne via den utrustning som finns uppställd i mitten av det avbildade rummet. För exempel på hur Dürers träsnitt används som illustrativt exempel för resonemang kring bland annat ”den manliga blicken” se till exempel Svetlana Alpers, ”Art History and Its Exclusions”, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, red. Norma Broude och Mary D. Garrard, New York: Harper & Row, 1982, 187; Geoffrey Batchen, *Burning With Desire. The Conception of Photography*, Cambridge: MIT Press, 1997, 11; Barbara Freedman, *Staging The Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, New York: Cornell University Press, 1991, 1; Lynda Nead, *Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality*, London/New York: Routledge, 1992, 11 resp. 28. Helen Diane Russel, *Eva/Ave. Woman in Renaissance and Baroque Prints*, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1990, 23. De som, av nämnda teoretiker, lägger tyngdpunkt på vad de uppfattar som en patriarkalisk maktdimension och/eller manlig blick är i synnerhet Nead och Russel, men även till viss del Alpers. Batchen och Freedman har en annan hållning.

antar rollen som skapande och seende, understryker i viss mening hans ställning som konstnär. Man kan säga att *The Reporter* speglar och intygar hans konstnärliga position just som fotograf. Men vägt mot det ovanstående tycks det också som att samma rolltagande säger något mer. Saudeks val att själv agera och posera i verket – och att i detta självrefererande rollspel just göra sig till seendets, maktens och begärets exklusiva aktör – kan ses som en strategi att framhäva och auktorisera den egna maktimpregnerade maskuliniteten. Detta gör att *The Reporter* (och Saudeks konstruktion av och inträde i den seendes, skapandes och begärandes roll) kan framstå som konstnärligt men också som patriarkalt bekräftande: när Saudek hukar på rätt sida om dubbla sikten, pekar han på sig själv som fotograf samtidigt som han (just i enlighet med en binär och hierarkisk ordning) också pekar på sig själv som gynnat subjekt; som gynnat subjekt och som suverän och, för att använda de ord med vilka Sontag också beskriver fotograferingen, ”sublimerat mördande” betraktare.[12]

Men här finns förstås anledning att hejda sig: verket förmedlar även något ytterligare. Något som överskrider den binära ordningen, och som också kan sägas rucka såväl på det manliga subjektets auktoritet som den manliga blickens makt.[13] Det är tydligt att *The Reporter* visar Saudek som en seende, begärande och kontrollerande fotograf, och att bilden synliggör hans blick som allrådande i relation till modellens slutna ögon. Men inom ramarna för fiktionen är det också klart att hans kontroll och makt är ömtålig både i förhållande till modellens egen handlingskraft och i förhållande till hennes kraftfulla vapen. Och när bilden betraktas, av mig eller någon annan, är det ofrånkomligt att Saudeks framträdande gör honom själv till ett objekt för betraktarens, mina, ögon och begär. Dessutom: själva synliggörandet av hans seende kan relativisera snarare än stärka hans blick.

12. ”Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time.” Sontag, ”In Plato’s Cave”, *On Photography*, 14.

13. Jfr vad Batchen skriver i sin kommentar just kring Dürers träsnitt: ”Perspective as an all-encompassing masculine order: Is this then the message of Dürers print? At first glance it seems to confirm the subject–object opposition said to be inherent to perspective (here reproduced as an opposition of masculine/feminine as well as viewer/viewed). But what of that which here escapes this binary order?”. Batchen, *Burning With Desire*, 108 ff.

För det första: när fotografen står inför modellen blir hans kontroll och hans kamera möjlig att väga mot hennes handling och hennes pistol. Det kan verka som att fotografen, som tidigare kommenterats, sanktionerar modellens handling. Men att sanktionera är inte samma sak som att ha den avgörande viljan eller det yttersta övertaget: det är modellen som har fingret på avtryckaren, det är hon som håller i pistolen och siktar, och det är också hon som – om hon så skulle vilja – kan rikta sin pistol åt ett annat håll, sikta mot fotografen och omvandla hans kamera till ett kraftlöst skydd. Detta gör inte bara fotografens kontroll och handlingskraft mindre exklusiv, utan sätter också denna kontroll och handlingskraft i gungning – gör den villkorlig, gör den avhängig *hennes* beslut och hennes handling.

För det andra: när Saudek visas fram blir han själv föremål för beskådande. Han är, kan man säga, gestaltad som ett subjekt men inramad som ett objekt. Eller, som Barbara Freedman skriver om Dürers träsnitt: ”we in turn frame the painter as well. The painter as a privileged spectator is himself displaced by being made the object of our look.”[14] Denna inramning låter fotografen fångas som ett estetiskt fokus, men också som ett – med hänsyn till hans nakenhet och uppvisade kroppslighet – potentiellt blickfång för ett erotiskt begär. Genom att anta rollen som fotograf, och genom att själv både förbildligas och exponeras, är Saudek på så vis lika mycket seende som han är sedd och lika mycket begärande som han är begärlig. Han är i det avseendet också lika mycket kontrollerande som kontrollerad: Saudek har kanske den kvinnliga modellen ”i sin makt” men bara under förutsättningen att han själv är underkastad och bokstavligen blottad för åskådarens lockade, liknöjda eller, för den delen, avvisande ögon.

För det tredje: i förhållande till modellen kan fotografens seende förefalla absolut (hans blick är den enda synliga och dominerar på så vis scenen), men inför den externa åskådaren är hans ögon inte längre ensamma, inte längre suveräna eller allrådiga. Som betraktare kan jag se hur Saudek – denna manliga, vita, medelålders fotograf – hukar, hur han kikar, hur han försöker hitta rätt vinkel. I *mina ögon* är hans seende alltså avslöjat i sin villkorlighet. Och detta villkorliga seende, eller betingade blickande, är knappast oantastligt

14. Barbara Freedman, *Staging The Gaze*, 1.

som något absolut (allsmäktigt, universellt, oupplösligt, oavvisligt, neutralt, för alltid givet) sätt att se. Förhållandet är snarare det motsatta: som synliggjord är fotografens blick radikalt blottad för analys, ifrågasättande, kritik och alternativa ”sätt att se”.[15]

Gestaltningen av seendet, fotograferingsakten, auktoriserar den manliga blicken samtidigt som den också öppnar för ett ifrågasättande av densamma.[16] Framvisandet av fotografen liksom synliggörandet av blicken har med andra ord en på samma gång stärkande och försvagande verkan. Vad som på *en nivå* ser ut som en konstruktion av ett premierat manligt subjekt (eller en premierad manlig betraktare) är på *en annan nivå* läsbart som en dekonstruktion av detsamma.

I den performativa insatsen finns också ytterligare en inneboende splittring. Rolltagande eller rollspelande kan på samma gång erkänna och underkänna Saudek som en maktfullkomlig fotograf: kanske framstår Saudek som ett egenmäktigt subjekt, med förmånsrätt vad gäller att se, begära och kontrollera; kanske – om det tydliga blir övertydligt, eller om scenen här övergår i parodisk fars – blir Saudek istället synlig som skådespelare, och det i verket postulerade mansjaget ter sig då inte som annat än en spelad eller lekt figur: en ”dramatisk effekt” och en i grunden föränderlig karaktär.[17] Med Mulveys ord är det ”as though man, in exercising patriarchal power and

15. Detta kan också ses i ljuset av vad Batchen skriver om Dürers bild: ”Dürer's woodcut can today be read as a telling critique of perspectival representation itself […] It also undermines any claims perspective might have to naturalness.” Batchen, *Burning With Desire*, 111.

16. Lars O. Ericsson framhåller: ”Som synlig skulle blickens makt undergrävas. Ifrågasättandet av dess föregivna naturlighet (seendet som endast underkastat universella, oföränderliga, fysiologiska lagar) skulle då nämligen inte kunna undvikas. Och härmed inte heller frågan om seendets normer, koder, begränsningar, hierarkier och maktförhållanden.” Lars O. Ericsson, ”Hur ser vi egentligen?”, *I den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Stockholm: Carlssons, 2001, 67.

17. Erving Goffman skriver om jaget: ”det är en dramatisk effekt som uppstår ur en scen som visas upp, och allt hänger på om det kommer att anses trovärdigt eller väcka misstro”. Erving Goffman, *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets dramatik* (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), Stockholm: Rabén Prisma, 1994, 218.

freezing woman into spectacle, has also turned himself into a masquerade" – "a masquerade" (en rollfigur) som kan falla samman ("that can crack") just genom att den är blottlagd som en föränderlig karaktär eller dramatisk effekt.[18] Vad fotografiet härmed medger är inte enbart ett "sublimerat mord" på den kvinnliga modellen, utan också på föreställningen om det objektiva seendet och på tanken om det grundmurade "mansjaget".

En bild som *The Reporter* ger kanske uttryck för ett försök att intyga, eller ett försök att ge en visuell försäkran om, en manlig överhet eller manlig identitet förknippad med aktivitet, begär och dominans. Men bilden markerar också en osäkerhet: ansatsen eller *behovet* av att "intyga" – att "ge en visuell försäkran om" – tyder i sig på en instabilitet. Som Jones uttrycker det: "the very need for the continual performance of masculinity [...] testifies not to its durability and coherence but, rather, to its radical instability."[19] Att, som Saudek gör, framträda som en begärande och maktfullkomlig man (fotograf) är med andra ord inte detsamma som att restlöst bekräftas som sådan. Den performativa inblandningen, den egna självgestaltningen, pekar även åt motsatt håll.

Modellen

The Story of the Demise of Romanticism in Bohemia, 1884–1984 (1984) är till skillnad från *The Reporter* en handkolorerad bildserie, bestående av sex fotografier.[20] Fotografierna visar en och samma kvinna som i princip också står i en och samma pose: hon är vänd mot kameran och möter den yttre betraktarens blick.

I den första bilden har den kvinnliga modellen hatt, guldblont hår och ett rävskinn runt halsen. Hon håller i en solfjäder och är klädd i blus, handskar

---

18. Mulvey i ett resonemang om Barbara Kruger. Laura Mulvey, "Dialogue with Spectatorship: Kruger and Burgin" (1983), *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 1989, 130. På svenska: Laura Mulvey, "Dialog med åskådaren: Barbara Kruger och Victor Burgin", *Tankar om fotografi*, red. Jan-Erik Lundström, Stockholm: Alfabeta, 1993, 250.

19. I det ovanstående citatet diskuterar Jones Vito Acconcis arbeten. Hon skriver även: "Ironically, however, it is Acconci's continued fascination with masculinity that makes his works potentially so destabilizing to the norm" och framhåller att Acconci's verk "exposes heterosexual, white masculinity *as an intersubjectively determined construct*, a fiction of its own". Jones, *Body Art*, 111.

20. När jag fortsättningsvis hänvisar till detta verk förkortar jag den långa titeln till *The Story*.

och kjol. Hennes ansikte är nyanserat vitt med rosiga kinder, röda läppar och markerade ögon. I de följande bilderna kan man se hur två människor (en snabbt framskymtande Saudek och en person som bara är synlig genom sina händer) successivt klär av kvinnan: handskar, kläder, rävboa och peruk tas av, samtidigt som också färgerna så att säga försvinner från modellens kropp och ansikte.[21] Det sista fotografiet presenterar kvinnan avklädd och i ”svartvitt” (bilden täcks dock av en blågrön ton) – med undantag för ett blått ärr över buken och några blå ådror på det ena bröstet och den ena armen.

I likhet med *The Reporter* har den fotograferade avklädningsakten en metafiktiv karaktär. Dels eftersom Saudek och hans ”assistent” är synliga i bilden: det regisserande eller iscensättande ingripandet är explicit, och bildsviten innefattar på så vis en direkt referens till själva scenskapandet. Dels eftersom verket erbjuder en fiktion samtidigt som det också självmedvetet blottlägger denna just *som* en fiktion, konstruktion eller illusion: det första fotografiet presenterar en kvinnogestalt i ”sekelskiftesaura”, medan de senare bilderna upplöser denna gestalt (och, med ord lånade från Roland Barthes, skingrar dess ”air av magi”) genom att visa vad som då ser ut som, eller vad som då kan ge intryck av att vara, kvinnan och modellen bakom den fiktiva konstruktionen eller historiserande illusionen.[22]

På motsvarande sätt som *The Reporter*, genom sin självreferens, utgör en inbjudan till reflexion är också *The Story* (med dess hänvisning till scenskapandet, och dess illusionsskapande och illusionsbrott) läsbar som en metafiktiv inbjudan. Verket riktar nu min uppmärksamhet inte så mycket

---

21. Även rummet i stort förändras vad gäller ljus och färg: det sker här en övergång från en rödgul, varmare ton till en ton som är blågrön och svalare. Att verket visar ”en snabbt framskymtande Saudek” är mitt antagande – det är troligtvis Saudek som syns i serien.

22. Waugh skriver att metafiktiva verk ”tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion […] and the laying bare of that illusion”. Waugh, *Metafiction*, 6. Gällande begreppen ”sekelskiftesaura” och ”air av magi”: Med ”sekelskiftesaura” menas här inte ett utseende som enbart och exakt andas sekelskifte (hos seriens kvinna finns vissa sekelskifteselement men också andra element från senare tid), termen syftar snarare till en mer diffust historiserande karaktär; en aura av svunnen tid. Formuleringen ”air av magi” är hämtad från Barthes som skriver om kabarén: ”pälsverk, solfjädrar, handskar, plymer, nätstrumpor, med ett ord en hel utstyrsel, sveper ständigt den levande kroppen i en sorts lyx och ger människan en air av magi”. Roland Barthes, ”Striptease”, *Mytologier* (*Mythologies*, 1957), Lund: Arkiv förlag, 2007, 155.

mot fotografen som mot den poserande kvinnan, som här försätter mig i en kluven position: som betraktare kan jag delvis försjunka i fiktionen och se det första fotografiets kvinnogestalt som om hon vore ”från en annan tid”, men jag tillåts eller tvingas samtidigt ge avkall på illusionen och konfrontera de följande fotografiernas alltmer ”verkliga” kvinna.

I seriens första bild är den kvinnliga modellen framställd som en mer eller mindre schablonartad fiktionsfigur. Hennes kroppsliga särprägel är utslätad eller utsuddad (övermålad, förklädd, retuscherad) och hon framträder som en feminin och förförisk typ. En typ som jag, i ett slags *déjà vu*-upplevelse, tycker mig ha sett förut (utan att riktigt veta var eller hur).[23] I den meningen fungerar den första bildens modell som en kliché – på samma gång ansiktslös (utslätad) och identifierbar (igenkännlig) i sin sekelskiftesfemininitet. I kontrast till denna kliché står den sista bilden och dess avklädda kvinna. Modellen är här, när hon presenteras utan den historiserande klädseln och de kosmetiska färgerna, inte längre gripbar som stereotypisk. Hon är istället synlig som en partikulär kropp: en kropp som inte låter sig specificeras av eller identifieras genom kläder och attribut, men som däremot i sin fysiska singularitet – i sin hud, i sitt ärr – antyder en individualitet och en identitetsgivande livshistoria.[24]

Härigenom uppstår en polaritet *mellan* den första bilden och den sista: en klichémässighet kontrasteras mot en partikularitet, en specificerande kostym kontrasteras mot avsaknaden av en sådan, en klädd och förallmänligad kropp kontrasteras mot en som är avtäckt och särpräglad. Man kan även säga att det uppstår en polaritet *i* den första bilden såväl som *i* den sista. Som kliché men

23. Jag skriver här *déjà vu* för att markera att det jag ser i bilden är något ”redan sett” även om det inte kan tillskrivas någon definitiv härkomst: det rör sig om en sammansatt igenkänning som saknar särskild referens.

24. Angående det identitetsgivande ärret jfr Peter Brooks kommentar rörande de grekiska tragedierna och Odysseus ärr: ”It is as if identity, and its recognition, depended on the body having been marked with a special sign, which looks suspiciously like a lingustic signifier.” Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (USA): Harvard University Press, 1993, 3.

också som partikulär kropp är modellen identitetslös på samma gång som hon är identitetsbärande: i det första fallet (den första bilden, klichén) är hon kroppsligt anonymiserad men samtidigt också socialt/kulturellt definierad, och i det andra fallet (den sista bilden, den partikulära kroppen) är hon – såsom avklädd i ett slutet rum – socialt eller kulturellt anonym men samtidigt också kroppsligt specifik.[25]

Ur denna synpunkt fungerar kvinnan i *The Story* som en komplex knutpunkt för vad som, med Jay Bernsteins ord, kan benämnas ”the unbearable tension between anxious singularity and clichéd identity”.[26] I öppningsbilden är hon en schablonartad Någon (tilldelad en socialt och kulturellt och historiskt igenkännbar roll), i avslutningsbilden är kvinnan en singulär Någon (erkänd i sin kroppsliga egenart eller kroppsliga individualitet): vad som i den första bilden vinns i social identitet förloras i kroppslig unicitet, vad som i den sista bilden vinns i kroppslig unicitet förloras i social identitet eller sociokulturell tillhörighet.

Övergången från den första bildens kliché till den sista bildens partikulära kropp fullgörs, som redan noterats, genom att modellen kläs av. Ju färre plagg som modellen har på sig, och ju mindre färg som täcker hennes kropp och ansikte, desto mer faller schablonfiguren samman och desto mer framträder den kroppsligt specifika kvinnan. I denna process är modellen passiv. Hon är fixerad i sin pose och fixerad som bild, och denna dubbla fixering skärps av att hon kläs av: modellen är orörlig men rörbar, hon är ett föremål eller ett objekt för någon annans aktivitet.

Men parallellt med denna passivitet finns också en aktivitet hos kvinnan. Modellens kropp framstår som ett objekt för, snarare än en agent i, skeendet.

25. Med socialt och kulturellt definierad avser jag det sätt på vilket modellen i den första bilden framstår som en ”sekelskiftesdam” eller en ”tjusande kvinna från en annan tid”; med socialt och kulturellt anonymiserad avser jag det sätt på vilket modellen i den sista bilden är fråntagen, eller befriad från, de klädmässiga och kontextuella markörer som annars skulle kunna bestämma hennes sociala roll.

26. Jay Bernstein, ”The horror of nonidentity”, *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*, red. Peter Osborne, London: Serpent's Tail, 2000, 122.

Men hennes blick är riktad: i synnerhet i de två avslutande bilderna ter sig blicken extrovert, vaken, aktiv. Som betraktare kan jag se att kvinnan ser. Jag kan också känna mig sedd eller betittad, och i denna situation uppleva ett möte mellan mig och modellen: hon tittar på mig som tittar tillbaka på henne. I detta möte, eller utbyte av blickar, blir ”hon” mitt ”du” liksom jag blir hennes: jag ser dig, du ser mig (och jag undrar: vem är du, vad tänker du, hur har du levt ditt liv, hur lever du?). Modellens ögon, hennes blickande och tittande, pekar därför på ett brott mot den passivitet och föremålslighet som hon i övrigt kan tyckas fångad i. Genom ögonen återtas det agentskap och det subjektskap som fråntagits kroppen.

Kvinnan i *The Story* presenteras i det avseendet dels som passiv, dels som aktiv – dels som föremål för någon annans handlingar, dels som någon som riktar sin blick och möter en annans ögon. I sammanhanget blir det också betydelsefullt att påpeka hur själva hanteringen av modellen som ett föremål att agera på – att ta kläderna av, att ta färgen från, att fotografera – inte är liktydigt med en ensidig objektifiering: i samma stund som Saudek och hans ”assistent” klär av kvinnan, och därmed behandlar henne som ett föremål att handskas med, så träder den klichéartade identiteten undan för, som jag skrivit ovan, en ”fysisk singularitet” och en kropp som ”i sin hud och sitt ärr antyder en individualitet och en identitetsgivande livshistoria”. Vad som skulle kunna tas för en objektifierande, och också sexualiserande, rörelse (avklädnaden) ger med andra ord ett till viss del subjektiviserande resultat.

Växlingen från klädd till avklädd, från kliché till kropp, öppnar i *The Story* för flera möjliga tolkningar. Bortsett från att serien mer bokstavligt tycks åskådliggöra hur kvinnan är en yta på vilken mannen (Saudek) verkar, eller – i vidare bemärkelse – hur människan är formbar eller disciplinerad utifrån, så kan det också framstå som att verket säger något om kvinnans ”bestämmelse” antingen som stereotypt feminin (första bilden) eller som naturgiven kropp (sista bilden).

I ett avseende verkar det som att *The Story* anger att det stereotypt feminina är vad som finns ”från början” – från början av serien, från början

av historien, från början av förloppet. Femininiteten visas med andra ord fram som en form av ”ursprungligt tillstånd”, och den följande utvecklingen (avklädnaden, sönderdelandet av schablonen) framstår ur den synpunkten som ett slags upplösning av detta ursprung. Något som också gör det möjligt att förknippa demonteringen av klichén med en form av avfall eller förfall: den ”sköna damen” är den *feminina urtypen* som raseras undan för undan så att det som slutligen återstår bara är en ”fallen skönhet”. Framställningen av femininiteten (den feminina klichén) som *ursprunglig* kan i sig ses som ett sätt att naturliggöra eller konservera den: att vidhålla ett fenomens ursprunglighet är nära förbundet med att framhålla dess äkthet, dess genuina karaktär eller dess aktningsvärde.

Ett annat sätt att förstå omvandlingsprocessen, och som också får verket att framstå som mindre uttalat reaktionärt (men som fortfarande svarar mot en uppenbar traditionalism), är att denna process, som Barthes skriver i en diskussion om striptease, visar eller hävdar ”att nakenheten är kvinnans *naturliga* klädsel”.[27] Strategin är här att inledningsvis presentera modellen som ”ett [påtagligt] utklätt föremål” för att sedan, ”via [en] befrielse” från vad som ter sig som ”en egendomlig och konstig dräkt”, låta den avklädda kroppen framträda just som okonstlad och naturenlig.[28] Övergången från klädd till oklädd är i det hänseendet en process där nakenheten retoriskt görs till kvinnans ”sanna natur”. Den nakna kroppen är det för kvinnan oförfalskade: den rena natur som annars är förvanskad eller dold av kläder, attribut och smink. Associationen kvinna–kropp (kvinna–natur, nakenheten som kvinnans ”naturliga klädsel”) är för övrigt något som kan kännas igen såväl från den västerländska konsten som från det västerländska tankearvet.[29]

---

27. Barthes, ”Striptease”, *Mytologier*, 153. Barthes skriver också, vilket kan jämföras med mitt tidigare resonemang, att avklädnaden (såväl som den tilltagande nakenheten) inte är någon garant för en entydig objektifiering eller sexualisering (Barthes kommenterar just förhållandet mellan avklädnad och avsexualisering). Ibid., 152.

28. Ibid., 152 f.

29. Se Helen McDonald, *Erotic ambiguities: The female nude in art*, London: Routledge, 2001, 31. Angående den intellektuella förbindelsen mellan kvinna och kropp (natur) se Genevieve Lloyd *Det manliga förnuftet. ”Manligt” och ”kvinnligt” i västerländsk filosofi* (*The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Philosophy and Literature*, 1984), Stockholm: Thales, 1999, särskilt 23–42.

Tolkad på något av dessa två sätt tycks det som att den fotografiska serien, med dess avklädnadsprocess, essentialiserar eller söker essentialisera kvinnan endera som ursprungligt feminin eller som naturlig/naturgiven kropp. Men verket ger också utrymme för andra förklaringar: det är möjligt att *The Story*, genom sin nedmontering av klichén och genom sin sexledade inramning av modellen, tvärtom urholkar bilden av (eller tanken om) såväl den ”ursprungliga femininiteten” som den ”naturliga kroppen”. Något som gör en essentialistisk läsning vansklig, åtminstone som enda förståelsemodell.

Vad gäller det första, den ”ursprungliga femininiteten”, kan framhållas att serien i själva uppställandet och isärtagandet av den historiserande stereotypen visar att femininiteten (i detta fall ett slags iscensatt sekelskiftesfemininitet) är något som är rekonstruerbart såväl som dekonstruerbart. Som rekonstruktion kan den feminina klichén förvisso ge *sken av* ursprunglighet eller genuinitet men det är samtidigt klart att den, skenet till trots, inte är mer än en efterbildning – en efterbildning som här saknar fastställbar förlaga.[30] Ur det avseendet, och med hänvisning till Judith Butlers teori om genusparodin, tycks verket och dess efterbildande men ändå förlagelösa ”urfemininitet” både avslöja (den i detta fall historiserande) genusidentiteten som en konstruerad identitet och peka på att genusidentiteten är en imitation utan fast ursprung.[31] Serien utmanar på så vis ”the very notion of an original”: den feminina essensen är uppenbarad som konstruktion och det ursprungliga är synliggjort som mytiskt snarare än faktiskt.[32]

Vad gäller det andra, den ”naturliga kroppen”, är det möjligt att se *The Story* som bestående av sex bildrutor vilka alla konsekvent håller modellen, och hennes kropp, inom representationens gränser. Den principiellt likformiga och repetitiva inramningen signalerar i sig att kvinnan är lika medierad och representationsberoende i den sista som den första bilden. Snarare än att insistera på dess rena natur, eller dess naturgivna och utomsymboliska

30. Som tidigare noterats så känns den ”feminina typen” igen, men denna igenkänning är som jag skriver ”utan särskild referens”.
31. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990, 137 ff.
32. Ibid., 138–141, citatet på 138.

essens, kan serien visa att kroppen och kvinnan (såsom vi kan se eller förstå den och henne) alltid redan är inramad eller alltid redan är symboliskt eller medialt ”klädd”. Något som också får relateras till det blåfärgade ärret och de blåfärgade ådrorna på modellens hud i den sista bilden. Koloreringen: Saudeks signum, men också ett tydligt tecken på hur natur är märkt av kultur eller hur kroppen, med ord lånade av Milan Kundera, just alltid redan ”är sminkad, maskerad, *tolkad på förhand*”.[33]

Den i *The Story* gestaltade övergången (från klädd till avklädd) kan markera genusidentitetens konstruktion och kroppens plats i det symboliska, den kan också sägas framhäva femininitetens ursprunglighet eller kroppens naturlighet. Från den synvinkeln har serien, och presentationen av kvinnan som kliché och partikulär kropp, samma tvåsidiga effekt som *The Reporter*: verket kan tyckas essentialisera det kvinnliga subjektet (antingen som ursprungligt feminint eller som naturlig kropp), men verket kan också destabilisera de essentialistiska kategorierna så att varken femininiteten eller kroppen kan fungera som någon given och definitiv referenspunkt för en kvinnlig subjektivitet.

Här finns ett mångdimensionellt spänningsfält. Den avklädda och klädda kvinnan är en knutpunkt inte bara för ”the unbearable tension between anxious singularity and clichéd identity”, utan även för fiktion och verklighet, passivitet och aktivitet, för antydd essens såväl som demaskerad konstruktion: hon är en fiktionsfigur men också en verklig kvinna; hon är en

33. Kundera skriver här om världen, som ”när den rusar fram mot oss i det ögonblick vi föds, redan [är] sminkad, maskerad, *tolkad på förhand*”. Milan Kundera, *Ridån. Essä i sju delar* (*Le rideau*, 2005), Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2007, 87. Förbindelsen mellan ärret och den kulturella ”inskriptionen” kan också relateras till Brooks resonemang. Som tidigare noterats skriver Brooks att det identitetsgivande ärret i sig ”looks suspiciously like a linguistic signifier” och han fortsätter: ”The sign imprints the body, making it part of the signifying process. Signing or marking the body signifies its passage into writing, its becoming a literary body, and generally also a narrative body, in that the inscription of the sign depends on and produces a story. The signing of the body is an allegory of the body become a subject for literary narrative – a body entered into writing.” Ärret, och i synnerhet det blåfärgade ärret, markerar en kropp som inträtt i ”skriften”: det symboliska, det kulturella. Se Brooks, *Body Work*, 3.

människa som både är (socialt och kroppsligt) partikulariserad och (socialt och kroppsligt) anonymiserad; hon är ett seende, levt och levande subjekt men också ett modellerbart objekt och en kulturell inskriptionsyta.

Betraktaren

I det handkolorerade fotografiet *T.V. Lovers* (1991) syns två gestalter i ett dunkelt rum: en avklädd man, som är Saudek själv, och en likaså avklädd kvinna. Mannen och kvinnan är båda avbildade bakifrån, från en betraktningsvinkel i nivå med golvet. De står lutade framåt mot en tv. I tv:n syns ytterligare en gestalt – en kvinna med övertäckt ansikte och naken kropp. Vad som iscensätts är ett bildbetraktande: en akt där två personer, den bortvända mannen och kvinnan, tittar på bilden av en tredje.

I likhet med de tidigare diskuterade verken har *T.V. Lovers* metafiktiva och självrefererande kännetecken. För det första: det rör sig om ett fotografi som uttryckligen dramatiserar betraktandet. På motsvarande sätt som *The Reporter* lyfter fram bildproduktionen, lyfter *T.V. Lovers* fram bildreceptionen. Och på motsvarande sätt som *The Reporter* är en bild som tematiserar sina egna betingelser är *T.V. Lovers* principiellt självbespeglande, åtminstone i den mån varje bild behöver sin betraktare. För det andra: det rör sig om en bild av en bild. Fotografiet innesluter en tv, och den bild som syns i tv:n är ett av Saudeks porträtt (den gestaltade seendeakten uttrycker på så vis, genom så kallad intratexualitet, en förstärkt narcissism: genom att aktualisera en annan bild från samma konstnärskap pekar verket med ökad styrka på sig självt).[34]

Liksom *The Reporter* och *The Story* fungerar *T.V. Lovers* med sitt ”dramatiserade åskådarskap” och sin ”bild i bilden” som en metafiktiv inbjudan – fotografiet väcker funderingar kring vem betraktaren är, vad hon eller han ser och, inte minst, hur.

---

34. Kerstin Munck (som, från ett litteraturvetenskapligt perspektiv, ger en kärnfull presentation av de metafiktiva greppen) skriver: ”Den sortens intertexter, som rör sig inom ett och samma författarskap [här: konstnärskap], brukar även kallas ’intratexter’.” Denna intratextualitet kan (som en form av intertextualitet) ses som ett metafiktivt uttryck. Se Kerstin Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004, 42. Intratextualiteten i *The Reporter* förstärks också av de bilder som kan ses (mot väggen, vid golvet) till höger – dessa är också, som det ser ut, fotografier tagna av Saudek.

Dramatiseringen av seendeakten får *T.V. Lovers* att ge återklang av receptionsteorins tes om bildens beroende av en åskådare. Iscensättningen medger i någon mening att verket blir förverkligat av och genom en annans ögon: det är, såsom litteratur- och receptionsteoretikern Wolfgang Iser framhåller, åskådaren som realiserar bilden.[35] Och, mer exakt: det är åskådaren som ger mening åt den avbildade kroppen. *T.V. Lovers* visar, just som Jones skriver i sin studie av ”body art”, hur kroppen – den i tv:n poserande och avklädda kvinnan – ”is not self-contained in its meaningfulness”: kroppen är (liksom bilden) avhängig ”a receptive context in which the interpreter or viewer may interact with it”.[36]

Vad som är anmärkningsvärt i Saudeks synliggjorda receptionssituation är att fotografiet inte visar fram några ögon eller blickar. Kvinnan i tv:n har ett övertäckt ansikte och, vilket är avgörande, de gestaltade betraktarna står bortvända. Det är klart att de två tv-tittarna *ser*, men seendet är underförstått: betraktarnas ögon syns inte, och blickarna förblir hela tiden dolda bakom deras ryggtavlor (att mannen och kvinnan tittar får alltså utläsas på annat sätt – tv:n är en ledtråd, de framåtlutade kropparna en annan). Det betyder också att vad som är mest påtagligt eller mest gripbart i *T.V. Lovers* inte så mycket är synen som kroppen. I fotografiet står det materiella, det fysiska i centrum: den manliga åskådarens spänstiga och krökta figur, och den kvinnliga betraktarens korpulenta och framåtböjda gestalt. Två kroppar som låter sig definieras och specificeras av kön och kroppsställning. Men som också låter sig bestämmas av ålder och hudfärg, längd och volym, muskelmassa och hull, ben och senor, ådernät och celluliter. *T.V. Lovers* erkänner ur den synpunkten inte bara det för bilden (eller för den gestaltade kroppen) konstituerande åskådarskapet. Verket situerar också detta åskådarskap, markerar dess kroppslighet. Bilden anger att betraktandet eller tv-tittandet ”har kropp”, men framhäver också att betraktandet just har sin alldeles särskilda – sin individuella – kropp.

---

35. Se Wolfgang Iser, *The act of reading. A theory of aesthetic response* (*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976), London: Routledge, 1978.
36. Jones, *Body Art*, 34.

Att betraktandet har kropp, och att det har sin alldeles särskilda kropp, för in kroppen i bildreceptionen och visar också hur denna reception är differentierad: blicken eller seendet låter sig hos tv-tittarna inte frigöras från det fysiskt partikulära (det singulära, det enskilda) och betraktarna i *T.V. Lovers* kan därför, lika lite som fotografen i *The Reporter*, beskrivas som några generella eller universella åskådare med generella eller universella perspektiv. Den som ser, ser här – just som det brukar framhållas i kritiska resonemang kring seendet och blicken – under alla omständigheter utifrån en specifik kropp, en specifik situation och ett specifikt perspektiv.[37]

Det sätt på vilket de kroppsligt differentierade betraktarna tittar på tv utmärks av handling. Mannen och kvinnan agerar – de *böjer sig fram* mot tv-rutan. Handlingen präglas av en vilja eller en lust att se; de krökta ryggarna kan både föranledas av och avslöja ett begär. Med andra ord: mannens och kvinnans seende är kroppsligt och specifikt, det är också performativt involverat – inte passivt, inte rent kontemplativt.[38] Bilden antyder: att se är att vara involverad och att se är att göra, att agera.

I *T.V. Lovers* bidrar det engagerade och performativa seendet till att i konkret mening minska avståndet mellan åskådare och bild, och skapa en närhet mellan den som ser och den som ses: mannen och kvinnan lutar sig framåt och kommer därför närmare tv:ns nakenfigur. Men scenen visar även en motsatt tendens. Betraktarna närmar sig den exponerade kvinnokroppen på samma gång som de, osynliga för den ”förblindade” tv-kvinnan, är avskiljda från denna kropp: i den upprättade närheten finns alltså också en distans. I driften eller begäret att se engagerar sig betraktarna i bilden utan att för den skull införlivas helt med den.

37. Jfr till exempel John Berger, *Sätt att se på konst* (*Ways of Seeing*, 1972), Stockholm: Bromberg, 1990.

38. Med referens till Jones (och Jones tolkning av Kant), kan verket ses som ett visuellt tillbakavisande av den kantianska idén om det oengagerade eller intresselösa betraktandet. Jones diskuterar hur ”the Kantian notion of disinterested judgment requires a pose of neutrality”. Jones menar att själva föreställningen om det intresselösa betraktandet är en föreställning, eller ett inom konsthistorien framträdande ”imperativ”, som döljer det sätt på vilket seendet just präglas av intressen och begär. Se Jones, *Body Art*, särskilt 242 f, not 11.

Helt allmänt tycks kombinationen av närhet och avstånd ge visuell form åt vad som, med Jurij Lotmans formulering, kan kallas konstens eller bildens krav på ”en tvåfaldig upplevelse”: konstens eller bildens krav på det betraktande subjektets ömsesidiga inlevelse och distans (”Konsten kräver en *tvåfaldig* upplevelse – man ska på samma gång både glömma att det man betraktar är ett konstverk och inte glömma detta [– – –] Samtidigt som han *nästan* glömmer att det han betraktar är ett konstverk, får åskådaren eller läsaren dock aldrig *helt* glömma detta.”).[39] Men mer specifikt kan också själva samtidigheten av närhet och avstånd peka på ett bildbetraktande som är förenat med voyeurism. Mannen och kvinnan gör i en mening som voyeuren: de söker sig tillräckligt nära för att se, men håller också ett avstånd; de tittar, men de är (med tanke på tv-kvinnans övertäckta ansikte) själva tryggade från den seddas tillbakariktade blick.

Samtidigt som betraktarna betraktar, och i någon mån framträder som voyeurer, så är de också själva fokus för en yttre blick – en blick som (genom bildens grodperspektiv) är smygande. Den reversibilitet mellan seende och sedd som kan urskiljas i verk som *The Reporter* och *The Story* låter sig alltså också uppfattas i *T.V. Lovers*: på liknande sätt som fotografen i *The Reporter* är en privilegierad betraktare men också en kropp möjlig att betrakta och begära, eller på liknande sätt som modellen i *The Story* fungerar som sedd men också seende, så är mannen och kvinnan i *T.V. Lovers* både blickens bärare och ett fokus för någon annans ögon. De två tv-tittarna är fixerade bakifrån och de är i något avseende själva ovetande eller blinda för den blick som fångar dem. Även de är föremål för en form av tjuvtittarögon; ögon som utan att tyckas riskera något kan se nakenheten, kroppsligheten och den intima aktivitet (det intima åskådarskap) som utspelar sig framför tv:n.

---

39. Jurij Lotman, *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*, övers. Bengt Eriksson, Stockholm: Pan/Norstedts, 1977, 55. Det dubbla förhållningssättet i betraktandet/läsningen kan också jämföras med vad Ingemar Haag tänker om (det skrivna) verket och begäret inför detsamma: vi (läsare) kan eller vill inte inta verket helt, för om vi gör det så har vi ”internaliserat det, gjort det till en del av oss själva och kan därför inte se det”. Ingemar Haag, ”Det sköna som frestelse och vara”, *Ailos* (*Det Sköna*), nr 25–26, årgång 11, 2005, 24.

En bild betraktas i bilden. De avbildade bildbetraktarna betraktas i sin tur av mig och kanske blir också jag en betraktare som betraktas av någon annan: medan betraktarna i bilden fungerar som första stegets åskådare, fungerar jag som andra stegets åskådare. Man kan även tänka sig en tredje stegets åskådare, det vill säga en åskådare som betraktar mig (detta led av betraktade betraktare låter sig i princip förlängas med fjärde, femte, sjätte etc stegets åskådare). När jag tittar på scenen konfronteras jag, just via det tredje stegets åskådare, med mitt eget betraktarskap och med frågan: Hur ser jag, hur ser jag ut att se? Kan samma sak som sägs om bildens avbildade betraktare sägas om mig när jag, i min tur, betraktas utifrån?

Den tolkningssituation som till en början låter mig tala om ”henne”, ”honom” och ”dem” blir nu en annan. Verket leker i någon mening med mig: det lämnar utrymme för ett resonemang som handlar om andra, men som sedan också måste omfatta mig och min roll som den som ser. Även min blick har sin specifika, kroppsliga situation; även min blick betingas av ett intresse och av en, eller flera, handlingar som påverkar vad jag ser.[40] Förhållandet kan sättas i relation till vad Hutcheon kallar den metafiktiva textens paradox: ”The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflective and yet focused outward, oriented toward the reader.”[41] Detta innebär, som Hutcheon konstaterar, också att ”[t]he reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text” – den narcissistiska fiktionen, metafotografiet, riktar uppmärksamhet mot min relation till bilden och även mot mitt ansvar inför densamma.[42] Jag ser och inser att jag inte enbart är seende och att jag heller inte är den enda som ser: jag ser mig själv se och jag måste, eller får möjlighet att, förhålla mig till denna bild och självbild.[43]

---

40. Den av bilden utpekade åskådarpositionen kan naturligtvis också tillskrivas fotografen. En extern betraktare – den som tittar på de två framåtböjda betraktarna – är alltså möjlig att förstå som Saudek men kan också, vilket intresserar mig här, förstås som jag (eller du).

41. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 7.

42. Ibid., 27.

43. Om det, som Hutcheon skriver, rör sig om ett tvång eller om det kanske snarare rör sig om en tillåtelse – ett positivt medgivande och en frihet – att just se och kännas vid den egna positionen och det egna ansvaret inför fotografiet, kan diskuteras. Ansvar är som bekant ett tveeggat fenomen.

Jag(et) i, och inför, bilden

Fotografen, modellen och betraktaren är i Saudeks verk seende och sedda, dominerande och utsatta, bekräftade i en egen agens men också tillgängliga för den andras blick. Hos *fotografen* syns jagets tvingande makt och lika tvingande bräcklighet: i försöket att markera, eller i behovet att intyga, sin maskulinitet riskerar mannen att själv falla samman som en fiktionsfigur. Hos *modellen* syns en grundläggande kluvenhet: som ett föremålsligt ”hon” men också som ett tilltalat ”du” rör sig kvinnan mellan det klichéartade och det individualiserade, mellan det naket ”naturliga” och det alltid redan kulturellt ”inskrivna”. Hos *betraktaren* syns hur jaget, seende som sett, betingas av sin relation till en annan: på samma sätt som jag kan säga något om betraktarna framför tv:n, kan betraktarna framför tv:n också säga något om mig.

Subjekten i och inför Saudeks bilder slipper inte undan sin kroppslighet men de (vi) är heller inte fastnålade i givna positioner – de eller vi är präglade av förhållandet till eller interaktionen med varandra. De diskuterade metaverken – *The Reporter*, *The Story* och *T.V. Lovers* – tycks med detta dela några mer allmänna teoriska och kritiska poänger: verken kan ses som visuellt talande exempel på hur subjektet är förkroppsligat eller kroppsligt, liksom på hur subjektet får betydelse i relation till andra. Kanske kan man tala om att Saudeks fotografi ger synlighet åt, eller synliggör en idé om, det så kallade postcartesianska subjektet; ett subjekt som inom en rad teoretiska fält (såsom fenomenologi och genusteori) förstås som kroppsligt och som präglat av sitt förhållande till, eller sin interaktion med, ”den andra” (fotografierna pekar, som Jones också skriver om ”body art”, på ”what fenomenology and psychoanalysis have taught us: that the subject 'means' always in relationship to others”).[44]

Bildernas i det avseendet ”kritiska kapacitet” är kanske väntad: Mark Currie understryker hur metafiktiva verk assimilerar ett kritiskt perspektiv,

44. Jones, *Body Art*, 14. Angående det cartesianska subjektet: René Descartes hypotes är att tänkandet bekräftar jagets existens: ”Jag tänker alltså finns jag till” (*cogito ergo sum*, *je pense donc je suis*). För en kort översikt se D.W. Hamlyn, *Filosofins historia* (*History of Western Philosophy*, 1987), Stockholm: Bokförlaget Thales, 1995, 143–157. Det cartesianska subjektet *är* utan att bekräftas av andra, och utan att bestämmas som kroppsligt; detta subjekt definieras i den meningen som ett självtillräckligt medvetande.

och Patricia Waugh framhåller att en narcissistisk eller självreflexiv fiktion just kan bidra med ”a useful model for understanding the construction of subjectivity”.[45]

I diskussionen kring Saudeks metabilder, och kring fotografen, modellen och betraktaren som tre centrala subjekt, intresserar jag mig för verkens kritiska potential. Med resonemangen föreslår jag också att Saudeks fotografier ”berättar om”, ”synliggör”, ”talar om”, ”antyder” etc. Men samtidigt får jag, inför en bild som *T.V. Lovers*, också ta fasta på hur seendet, inklusive mitt eget bildbetraktande, är (eller, i bilden, visas vara) både intentionellt och performativt.

T.V. Lovers ”berättar om” det engagerade åskådarskapet (hans, hennes, mitt). Det vill säga, bilden berättar om ett åskådarskap där akten *att se* också är att engageras och *att göra*. Men en sådan ”berättelse” kan i sig, om jag accepterar idén, förstås som beroende av och genererad ur mitt eget, aktiva och investerade sätt att se. Verket ”synliggör”, men ”synliggörandet” som sådant styrs av min riktade uppmärksamhet eller mina spekulativa begär: vad *T.V. Lovers* kommer att betyda är något som bestäms av mina intressen, begär och investeringar. Intressen, begär och investeringar som likafullt är utpekade av eller utpekade i själva verket, i bilden. Paradoxen är påtaglig, och väl inte obekant: här, i gestaltningen av tv-tittarna och i min läsning av samma fotografi, finns just den fantastiska paradox som säger att betraktaren skapar bilden, men att bilden i något avseende också skapar betraktaren: jag definierar verket, men verket definierar också mig.

---

45. Mark Currie, ”Introduction”, *Metafiction*, red. Mark Currie, London: Longman, 1995, 2 ff. Waugh skriver att metafiktionen ”may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels” och att den kan också fungera som ”a useful model for learning about the construction of ’reality’ itself”. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 3.

5. Bilden av barnet, barnet i bilden

Om spännvidd, problematik och intimitet

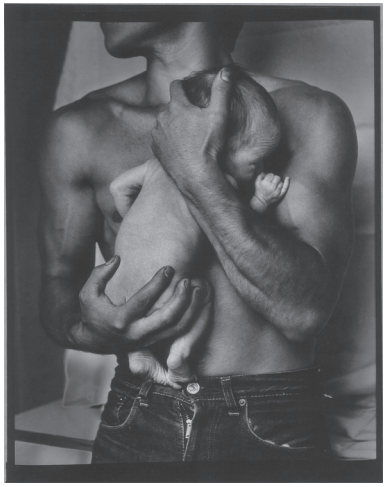
I introduktionen till sin bok *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood* kommenterar Anne Higonnet barngestaltningens status idag: ”Pictures of children”, skriver hon, ”are at once the most common, the most sacred, and the most controversial images of our time.”[1] Alldagligheten, heligheten och den kontroversiella kraften i dessa bilder ger barnmotivet en särställning: det är ett motiv som omspänner ytterligheter. Det rör sig från trivialitet till tabu.

Jan Saudeks produktion innefattar ett flertal bilder av barn. Han fotograferar spädbarn, småbarn och förpubertala barn, både pojkar och flickor. Barnen, som kan vara klädda såväl som nakna, presenteras ensamma, i grupp eller tillsammans med vuxna. I en del verk, i bildserier, visas också barn som växer upp och själva blir vuxna: en pojke som blir en ung man, en flicka som blir kvinna. Sammantaget ger Saudek med sina fotografier knappast någon entydig vision av ”barnet” eller ”barndomen”. Snarare aktualiserar hans fotografi just den spännvidd som Higonnet talar om: Saudek dokumenterar, romantiserar och provocerar, och han gestaltar – i olika och sinsemellan motstridiga bilder – oskuldsfulla barn, självmedvetna barn, begärande och begärliga barn.

1. Anne Higonnet, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London: Thames & Hudson, 1998, 7.

Det följande kapitlet handlar om Saudeks barngestaltningar. Jag diskuterar spännvidden i bilderna, och berör också den moraliska problematik som är förknippad med barnmotivet. En problematik som förtätas just när det gäller fotografier, ett medium som är så tydligt förbundet med det verkliga: det som gestaltas kan vara fiktivt, men det som visas – barnets framträdande eller barnets posering framför kameran – har ägt rum. Detta skapar oro, en oro som kan ha sin relevans men som också, samtidigt, är problematisk. Som en avslutande del av kapitlet, och som ett försök att hitta ett alternativ till en oroad kritik, skriver jag om en bild som särskilt rör och berör mig: *Little Mirka* (1972) (illustration 25). Jag gör en känslomässigt investerad läsning av det specifika fotografiet.

Barngestaltningar: variationer



I sina porträtt av kvinnor och, kanske tydligast, sina självgestaltningar lämnar Saudek utrymme för variationer: han intresserar sig för föränderlighet, ombytlighet, rollspel.[2] Och lika lite som det finns någon likriktning i hans val och gestaltning av kvinnliga modeller, eller någon enhetlighet i hans porträtterade ”jag”, finns det någon enhetlighet eller likformighet i hans barngestaltningar. Han är på så sätt konsekvent: han söker sig till det heterogena i ”kvinnan”, i ”jaget”, i ”barnet”.

Ett av Saudeks mest spridda verk är en bild av ett barn: *Life* (1966) (illustration 26). I fotografiet syns ett spädbarn i armarna på en man, Saudek själv (fotografen lämnar motstridiga uppgifter angående barnet: han skriver att det är hans egen son som syns i bilden, men han talar på andra ställen om att barnet är någon annans son, men att det är han själv som håller i spädbarnet).[3] Mannens huvud sträcks uppåt och försvinner ut ur bilden, så att fokus förläggs på det nakna barnet som vilar mot hans bara överkropp: barnets rumpa ryms i en hand, de små fötterna tar spjärn mot byxlinningen, det fjuniga huvudet vilar mot bröstet. Scenen bygger på polaritet (mellan liten och stor,

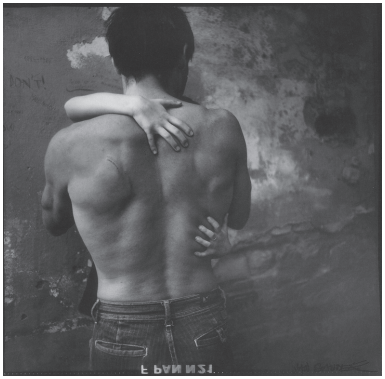
2. För en diskussion kring Saudeks självgestaltningar se kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.

3. Se Jan Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000, 105 f. Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* (2000), Paris: Parangon, 2002, 109 f. Se även Jan Saudek, *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991, 27.

och mellan sårbar och kraftfull), men den handlar också om närhet: det lilla barnet blir buret, och bärandet är en intim omfamning där hud möter hud. Intimiteten öppnar för igenkänning: som betraktare kan jag känna, känna igen, den närhet och den hud-mot-hud som bilden visar.

En annan och helt annorlunda bild, *The Guitar Lesson* (1992) (illustration 16), är kanske mest känd på grund av sin förebild – den franske konstnärens Balthus målning med samma titel.[4] Fotografiet fungerar som en spegelvänd och delvis varierad version av målningen, och visar (liksom Balthus verk) en klädd kvinna och en förpubertal, eller tidigpubertal, flicka.[5] Flickan har en tunn blus som faller över bröstets övre del, i övrigt är hon naken och ligger utsträckt i en halvcirkel över kvinnans knä. Kroppen bildar en naken båge som spänner från golv till golv. Flickans kön markerar både bågens och fotografiets mittpunkt. I likhet med *Life* visar fotografiet ett barn som, i någon mening, blir buret; uppburet. Men bärandet framstår inte som ömsesidigt kontakt- och närhetsskapande. Tvärtom: den kraftlösa flicka, som ligger avklädd över klädda knän, tycks blottad och utlämnad.

Ytterligare en bild: *Dancers* (1984) (illustration 27). *Dancers* omsluter både något av *Life* och något av *The Guitar Lesson*. I fotografiet finns en bortvänd man som håller om och själv hålls om av ett barn: mot den nakna ryggtavlan, som har en skråma, syns en späd arm och två små händer. På ett av fingrarna sitter en ring – barnet i bilden är kanske en flicka. Barnets, flickans, ena hand vilar mellan mannens skulderblad. Den andra handen griper hårdare, barnfingrarna och de solkiga naglarna pressas mot ryggen. De klöser mannen utan klös och bildar fåror i huden. Bilden är fundamentalt tvetydig: speglar den den ömsesidiga ömheten i *Life* eller utsattheten i *The Guitar Lesson*?



Tvetydigheten i *Dancers* står i kontrast till entydigheten och schablonmässigheten i ett av Saudeks tidigare fotografier: *The Childhood* (1966) (illustration 28). Här visas två korslagda ben och en hand som griper tag om en vit fjäder. Benen och handen avslöjar, i sin litenhet och knubbighet, att den som

4. Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), *Gitarrlektionen*, 1934.

5. I Balthus målning, men inte i Saudeks bild, håller kvinnan sin ena hand mot flickans lår (vid hennes kön) medan hon med sin andra hand griper tag i hennes hår, flickan håller i sin tur en av sina händer vid kvinnans ena bröst, som är blottat i bilden. I målningen liksom i fotografiet ligger en gitarr på golvet, i målningen syns också ett piano i bakgrunden.

syns i bilden är ett barn – en flicka eller pojke, ett slags förallmänligat barnneutrum, som barfota och med lappade jeans sitter på en sönderfallande mur. Här finns ingen kropp-mot-kropp att känna och känna igen, inget blottat kön, inga sorgkanter under naglarna; här finns bara hudens släthet, den lilla handens rundning och de små fötternas mjukhet mot den råa muren. Vad som gestaltas i *The Childhood* är med andra ord en ren, klichéartad ”barnhet”.

Men medan den rena ”barnheten” hävdas i *The Childhood* visar andra (och senare) verk något annat och något motsatt. I *Jacub* (1989) (illustration 6) avbildas en pojke som – med rosiga kinder och blåskuggade ögon – står mot en vägg och riktar blicken mot kameran. Han håller den ena handen i sidan samtidigt som han med den andra handen för undan sin dräkt. I en inbjudande, och både vuxenvärldsmedveten och självmedveten handrörelse exponeras kroppen, det bara pojkbröstet. Porträttet påminner om och bildar ett slags duo med ett tidigare fotografi, *Milan* (1975) (illustration 29), där en flicka med hatt, och med en jacka som öppnas mot magen och bröstet, möter betraktarens blick. Hon håller liksom pojken i *Jacub* den ena handen knuten mot höften. I den andra handen, mellan pekfinger och långfinger, glöder en cigarett. De två barnen – flickan i *Milan* och pojken i *Jacub* – gestaltas med Anne Higonnets begrepp som ”knowing children”: ”These knowing children”, skriver Higonnet, ”have bodies and passions of their own” samtidigt som de, i sina kroppar och begär, också ofta är medvetna om ”adult bodies and passions, whether as mimics or only witnesses”.[6]

Via poser, blickar och attribut associeras barnet i *Jacub* och *Milan* med något vuxet: en vuxen begärlighet, ett vuxet begär. I andra bilder tematiseras ”vuxenheten i barnet” på ett annat sätt. *David* (1969, 1982) (illustration 18) är en tvåbildsserie som visar samma person vid två tidpunkter. I seriens första

6. Higonnet, *Pictures of Innocence*, 207. Fotografiet *Milan* kan i sin tur föra tankarna till ett annat, tidigare fotografi taget utomhus i förortsmiljö (Prag). Bilden, som Saudek tog 1958 och som förefaller vara en ögonblicksbild på gatan, visar en grupp människor vid ett marknadsstånd. I förgrunden syns tre barn, två pojkar och en flicka, i olika åldrar. En av pojkarna (ett barn i 10–11 års ålder) står med ena handen i jackfickan, i sin andra hand håller han en cigarett. Från pojkens mun sprids rök. Saudek tycks själv ha en särskild relation till bilden: ”Years later I can still see the child in the middle, with a glowing cigarette – I've never found out where the children are now, but I'm still (unduly) proud of this picture.” Jan Saudek, *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006, 20.

fotografi avbildas en pojke med uppknäppt skjorta, huvudet är lätt höjt och blicken riktad uppåt. Han sitter mot en ristad (nedklottrad) mur. I det andra fotografiet, taget tretton år senare, sitter han i en motsvarande pose men nu som en tonåring, eller som en ung man, klädd i en öppen jeansjacka. Serien antyder att barnet i någon mening bär sin (kommande) vuxenhet, på samma sätt som den vuxna bär sin (tidigare) barndom. Man kan notera att den bakomliggande muren i seriens andra bild är täckt av vad som ser ut som inristade eller klottrade barnteckningar – bakgrunden i sig blir ytterligare en påminnelse om att den som inte längre är ett barn ändå bär med sig sin barndom eller sin bakgrundshistoria (barndomen visas här bokstavligen som en fond).

I *David* sammanblandas barndom och vuxenhet, men vuxenheten blir inte, såsom i *Milan*, en del av barndomen genom ”vuxna” poser eller ”vuxna” attribut. Det rör sig istället om ett dokumenterat – och med serien (med de samordnade poserna, och de sammanställda bilderna) också iscensatt – existentiellt villkor: barn växer upp och blir vuxna, vuxna har en gång varit barn.

Vid sidan om att det i Saudeks barngestaltningar finns en uppenbar vidd, som just ger utrymme för motstridiga versioner (visioner) av barnet och barndomen, så blir det – med verk som *The Guitar Lesson*, *Jacub* och *Milan*, och även *Dancers* – tydligt hur Saudek inte värjer sig för eller sluter ut det sexuella och det sexuellt suggestiva i sina bilder av barn. Tvärtom: han kan söka sig till och öppna för detta.

I *The Childhood* ger Saudek utrymme åt idealet om ”det oskuldsfulla barnet” – ett sött, charmerande barnneutrum – men han skapar också bilder i vilka barn kan ses som sexuella objekt såväl som sexuella subjekt: i Balthuspastischen är barnet fullkomligt blottat för kvinnans (liksom fotografens och betraktarens) ögon, och flickan framstår i grunden som ett värnlöst föremål för någon annans vilja och möjliga begär; i *Jacub* och *Milan* blir situationen en annan när barnet självt, med sina riktade blickar och erotiskt effektsökande poser, agerar i vad som kan uppfattas som ett vuxet spel. Barnet i *The Guitar Lesson* är passivt och blottställt, men pojken i *Jacub* och flickan

i *Milan* är aktiva och, med Higonnets begrepp ”knowing”: ”These knowing children”, skriver hon om typgestalten, ”have bodies and passions of their own” samtidigt som de, i sina kroppar och begär, också är medvetna om ”adult bodies and passions, whether as mimics or only witnesses”.[7]

Ingen av de tre typerna – det romantiskt oskuldsfulla barnet, det exponerade värnlösa barnet eller ”the knowing child” – är exklusiva för Saudek. Bilden av barnet som ett försvarslöst föremål för någon annans blickar och begär är uppenbarligen inte *hans*; med *The Guitar Lesson* tar han som noterats efter och anspelar på en annan konstnär. Han imiterar och varierar Balthus konstruktion. Men lika lite som den exponerade eller exploaterade värnlösa flickan är Saudeks egen konstruktion, är det oskuldsfulla barnet eller den motsatta figuren, det sexuellt medvetna barnet (”the knowing child”), unika för honom. I konstbilder och massbilder syns idealiserande såväl som erotiserande barngestaltningar, och överlag utmärks den visuella domänen av en märkbar komplexitet och bredd: ett romantiskt ideal hävdas, samtidigt som samma romantiska ideal också möter alternativa eller konträra barndomsversioner, versioner som konfronterar föreställningen om barnets upphöjda oskuld med idealets uteslutna skuggsidor – med utsatthet, med sexualitet, med vuxenvärldsmedvetenhet.[8]

Med tanke på hur barn gestaltas inom måleri, fotografi, film och reklam framstår Saudeks bilder (som presenterar barnet som både passivt och aktivt, och både begärligt och begärande, och som sträcker sig mellan det sexuella och det sentimentala, mellan det personligt familjära och det pastischartade, mellan det uppenbara och det tvetydiga, mellan det ömma och det hotfulla) som ett slags provkarta över det visuella fältet – ett fält som alltså inte erbjuder någon unison bild av barnet. Eller snarare: Saudeks fotografier ser ut som en provkarta över de *variationer* som finns där. Det ”heterogena” i Saudeks barngestaltningar svarar i den meningen mot en heterogenitet i tidens bilder: han, eller hans fotografier, lever ut ett redan befintligt register.

7. Higonnet, *Pictures of Innocence*, 207.
8. För en översikt som ger belysande exempel på variationen av barngestaltningar se ibid., särskilt 105–158.

Att tala om hur mångsidigheten i Saudeks fotografier av barn svarar mot en heterogenitet i tidens bilder, kan säga något allmänt om hans metod: Saudek tar intryck, han tillägnar sig andra (andras) bilder.[9] Men det finns också en annan mening med att notera hur han med sina barngestaltningar svarar mot och, som jag skriver, ”lever ut” ett redan befintligt register.

I sin artikel ”Melancholy Objects” nämner Susan Sontag, helt parentetiskt, författaren och fotografen Charles Lutwidge Dodgson, mest känd som Lewis Carroll.[10] Carroll skrev *Alice i underlandet* men han var också, vilket Sontag tar fasta på, intresserad av att fotografera barn: små flickor. Utan att i sin text gå närmare in på Carrolls bilder föreslår eller snarare konstaterar Sontag att fotografen – Carroll – ”is locked into an extremely private obsession”.[11] I sitt sammanhang är kommentaren formulerad som en utvikning, eller som ett mer obetydligt inskott (en halv mening, och en hänvisning i en parentes), men orden är likafullt tydliga i sin positionering av Carroll: för Sontag är Carroll med sina ”flickbilder” fångad i en fixering som utan tvivel är *hans* – detta rör sig, säger Sontag, om en låsning som är *extremt privat*.

Sontags ord är patologiserande, och i grunden är de också typiska. De speglar en allmän uppfattning: om barn avbildas på ett sätt som överträder familjefotograferingens gränser och på ett sätt som bryter mot idealet om ”det oskuldsfulla barnet” (eller på ett sätt som kan få barnet att framstå som erotiskt), diskuteras detta snart som något som är för bildskaparen helt privat. Man, eller vi, vill framhålla att detta rör sig om den enskildes individuella fixering; om en fixering eller låsning som under alla omständigheter inte är vår. James Kincaid skriver just att en visuell eller litterär erotisering av barnet i regel ”is blamed on somebody else, as if it were an accidental and freakish thing we could wipe out by being sufficiently sanctimonious”.[12]

---

9. Se kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker” samt kapitel 3 ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”.
10. Susan Sontag, ”Melancholy Objects”, *On Photography* (1977), London: Penguin Books Ltd, 2002, 58.
11. Ibid., 58.
12. James Kincaid, *Erotic Innocence. The Culture of Child Molesting*, Durham: Duke University Press, 1998, 281. Se även Henry Jenkins, ”Introduction. Childhood Innocence and Other Modern Myths”, *The Children's Culture Reader*, red. Henry Jenkins, New York: New York University Press, 1998, 23 f.

Kincaid gör klart att tanken om den privata besattheten, eller om denna ”freakish thing” som ”inte är vår”, är schematiserad och onyanserad. Men han betonar också att den, kanske just på grund av sin brist på nyanser, är lätt att ta till. Den är lätt att ta till när det gäller Carroll, och den skulle också kunna vara lätt att ta till när det gäller en fotograf som Saudek – särskilt vid betraktande av mer kontroversiella eller potentiellt kontroversiella bilder som *The Guitar Lesson*, *Dancers, Milan* och *Jacub*. Av den anledningen blir det betydelsefullt att uppmärksamma och lyfta fram den intertextuella ramen. Det vill säga, det blir betydelsefullt att lägga märke till och tala om hur Saudeks barngestaltningar speglar den visuella kultur som omger oss.

Detta gör inte att bilderna blir alltigenom oproblematiska, men det pekar på – det gör gällande – att det vore orimligt att se och diskutera Saudeks fotografi (eller delar av Saudeks fotografi) som ”an accidental and freakish thing”, hänförbar till en enstaka man med ”an extremely private obsession”. När Saudek i sin sammantagna produktion avbildar barn, och visar fram en heterogen vision, överskrider han snarare det strikt privata.

Vad gäller besattheten som sådan – den ”obsession” som Sontag skriver om – är det, på ett principiellt plan, också möjligt och möjligen nödvändigt att förhålla sig kritiskt: Sontag väljer att se till och tala om en ”extremely private obsession”, men denna besatthet konstateras utan att närmare diskuteras och definieras. Vad handlar besattheten, ifall det nu rör sig om en sådan, om? En vuxen mans fixering vid små flickor (eller, för Saudeks del, små flickor och pojkar); en besatthet av barn som erotiska subjekt eller objekt? Eller kanske något annat: kanske en fixering hos någon som inte vill växa upp, som vill dröja sig kvar i barndomen; kanske en vilja eller en önskan om att själv i någon mening, med ord lånade av Kristian Petri, vara ett ”evigt barn”.[13]

13. Se Kristian Petri, som diskuterar Balthus men inte Carroll. Petri menar just att Balthus i sitt liv och sin konst ”ville vara ett barn för evigt”. Kristian Petri, ”Det eviga barnet”, *Anteckningsboken. Artiklar i urval 1985–2003*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2004, 113–116.

Provokationer och oro

Saudek anstränger sig inte, varken med sina barngestaltningar eller med sina övriga bilder, för att vara systematiskt provokativ. Men hans fotografi har ändå sin provokativa kraft.[14] Bilderna av barn blir provokativa på ett särskilt sätt, eller på ett särskilt påtagligt sätt: motiviskt kan de reta, uppröra, oroa. De kan också, i synnerhet genom de mediala villkoren, framstå som verkligt problematiska.

Saudek berättar, i sin självbiografi och även i andra texter, om hur han för många år sedan visade bilden *Life* för en redaktör för en fotografisk tidskrift.[15] Fotografiet fungerade då som en oavsiktlig provokation: ”He was”, skriver Saudek om redaktören, ”outraged. ’Get rid of that photo’, he ordered, ’thank God nothing like that will ever be printed in our pages. What pathetic rubbish!’”[16] Det rör sig om, det tycks ha rört sig om, ett slags patetikens (den sentimentala trivialitetens) provokation – en provokation som väl inte är obekant. Anthony Savile talar om hur en sentimental gestaltning tillåter betraktaren att vända sig bort från realitetens baksidor och luta sig tillbaka i en fiktion eller i en imaginär sfär i vilken hon eller han ”is comfortably and protectively cocooned”.[17] Om man uppfattar det sentimentala på så sätt, och samtidigt tänker sig att konsten har ett socialt och politiskt ansvar att konfrontera verkligheten i direkt mening, kan en bild som *Life* och kanske ännu hellre som *The Childhood* uppfattas som provocerande.[18]

Denna patetikens eller trivialitetens möjliga provokation är uppenbarligen inte den enda, och inte den mest framträdande i Saudeks barngestaltningar. Det mest tydligt provokativa finns i de bilder som snarare än att fungera som

---

14. Se kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.
15. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 105 f. Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 109 f. Jan Saudek, *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, 27.
16. Ibid.
17. Anthony Savile, *The Test of Time. An Essay in Philosophical Aestetics*, Oxford: Clarendon Press, 1982, 240.
18. Richard Shusterman talar till exempel om risken med att bilden, eller konsten (fiktionen, inklusive dramat), får betraktaren att fly undan den oroliga eller oroande verkligheten, och hur konsten härigenom kan fungera ”not as an effective stimulant to real moral feeling and action but as a facile and self-deceptive substitute for them”. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, 155 f.

en bekväm tillflyktsort sluter ut det sentimentala och presenterar, eller kan tyckas presentera, barnet antingen som sexuellt utsatt eller som självmedvetet och vuxenvärldsmedvetet begärande eller begärligt.[19] En bild som *The Guitar Lesson* blir provokativ för vad den visar (den brutala exponeringen av den nakna barnkroppen) och för vad den antyder (en sexuell laddning, en sexuellt präglad situation där barnet kan förstås som ett begärsobjekt). *Dancers* blir provokativ i sin suggestiva tvetydighet (bilden öppnar för en på samma gång erotisk och våldsam spänning – ett, om betraktaren så vill, pedofiliskt eller incestuöst förhållande mellan man och barn). *Jacub* och *Milan* blir provokativa för hur de presenterar barnet som vuxet förföriska, hur de inte låter barnen ”vara barn”.

Som typer strider det utsatt värnlösa barnet såväl som det vuxet förföriska barnet mot en konsensus om hur barn är och bör vara, liksom mot en allmän moralkodex för hur barn får och inte får uppfattas: barn ska vara trygga, barn ska ”få vara barn”; barn får inte uppfattas som sexuella, som förföriska, som erotiskt begärliga. På dessa punkter blir Saudek, gör sig Saudek, tillgänglig för kritik – fotografierna framstår som kontroversiella, och öppnar för diskussioner: en moraliskt syftande diskussion om det oriktiga eller det riktiga i att gestalta barn på ett sätt som är eller kan tolkas som sexualiserande, en receptionsorienterad diskussion kring betraktarens eget ansvar för sina tolkningar och projektioner, en estetisk diskussion om konstens villkor – dess etiska ansvar eller, tvärtom, dess etiska ansvarsfrihet.

På ett motiviskt plan är bildernas provokationer lika problematiska som de är problematiserande. Det vill säga, i lika hög grad som bilderna kan kritiseras, famnar de också själva en kritisk potential: fotografierna pekar på att barnet, som koncept, knappast är någonting givet eller samfällt utan att det snarare är

19. Om barngestaltningar som provocerar, se Higonnet, *Pictures of Innocence*, 207. Ett tecken på att det finns en provokation i vissa av Saudeks barngestaltningar, och att bilderna kan uppfattas som kontroversiella (kanske som för kontroversiella), kan vara att ett större antal fotografier av barn utelämnas i den engelska översättningen av den tjeckiska boken *Jan Saudek* (2005). Det rör sig om ett tjugotal bilder som har strukits från den översatta utgåvan. Jämför *Jan Saudek. Fotograf český*, red. Daniela Mrázková, Prag: Slovart, 2005 med *Jan Saudek*, red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006.

en konstruktion som är rekonstruerbar och dekonstruerbar – den insikten ger mig som betraktare också anledning att reflektera över min egen förståelse av ”barnet” och ”barndomen”, och låter mig (i dubbel mening) problematisera mitt ”sätt att se”.[20] Vad kännetecknar och motiverar min vision av barnet och barndomen? Och vad är det hos mig som, inför en tvetydig bild som *Dancers*, får mig att urskilja en öm omfamning eller, omvänt, en incestuös situation?[21]

Men på en referentiell nivå blir problematiken en annan, och den blir också mer akut. Barnen i Saudeks bilder är inte bara fiktiva gestalter, inte bara ”typer” eller ”projektioner som kan vara problematiska och problematiserande. De är också faktiska barn: levande, tänkande, kännande. Flickan som syns i *The Guitar Lesson* och pojken i *Milan* är ett barn som i verkligheten får stå, eller i verkligheten har fått stå, framför kameran. Posen i bilden har ägt rum, och den har ägt rum för att Saudek vill det: barnet har lyssnat till, och till någon del följt, fotografens direktiv.

Här tränger sig verkligheten på, eller som Wendy Steiner skriver: ”photography – so much closer to reality than painting – raises all the difficulties of the live stage”.[22] Fotografen ger direktiv, men hur är det med flickans eller pojkens samtycke; kan barnet ge sitt medgivande till den vuxna fotografen och, om så, vad är det då som medges? Är barnet en aktör eller ett verktyg för fotografen? Vill barnet posera eller är poseringen förknippad med någon form av direkt eller indirekt tvång? Vad händer, eller vad har hänt, sedan bilden en gång togs: hur påverkas barnet, till exempel flickan i *The Guitar Lesson*, av att representeras (av att synas) som naken, blottad, värnlös? Och hur påverkas betraktaren av den balthuska fantasi som här får ”riktig kropp” – kan den explicita eller suggererade fantasi som är förankrad i det verkliga också, på något sätt, komma att inta verkligheten?

---

20. När Saudeks bilder visar att ”barnet” och ”barndomen” är konstruktioner, demonstrerar de vad som också är idéhistoriskt belagt. Se Philippe Ariès, *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life* (*L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*), New York: Vintage Books, 1962. Ariès bok är banbrytande just vad gäller den socialkonstruktivistiska synen på barnet och barndomen.

21. Genom att väcka dessa frågor hör fotografierna till en grupp bilder som med Wendy Steiners ord ”provoke thoughts we may need to think”. Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure. Art in an Age of Fundamentalism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, 49 f.

22. Ibid., 41.

Bilderna knyts härigenom till verkligheten och verklighetens allvar, och inför detta allvar är det inte enbart den referentiella situationen som framstår som bekymmersam. Också de möjliga efterverkningar som fotografierna kan ha, efterverkningar på det avbildade barnet och inte minst på andra barn ”där ute”, skapar olust. Steiner diskuterar just hur fotografiet omges av en oro som betingas av dess indexikala verklighetsanknytning, men som också handlar om bildens tänkbara konsekvenser: en oro ”that fantasies will come true, will invade the world of public action”.[23] ”None of the arts provokes these fears more urgently than photography. The photographic arts belong to reality more literal than any other aesthetic representation.”[24]

Det som oroar i ett fotografi som *The Guitar Lesson*, *Dancers* eller *Milan* har på så sätt att göra dels med det faktiska barn som fotograferas, dels med de faktiska men inte specifika barn som finns utanför bilderna. Inför denna dubbla oro kan man, intuitivt eller omedelbart, tänka att det vore rimligt eller viktigt att ta ställning. Och kanske inte bara att ta ställning, utan också (inför eventualiteten att barnet framför kameran far illa och inför misstanken att det som gestaltas eller suggereras på något sätt skulle kunna inta verkligheten) söka sig till det normativa och säga: ”detta är fel”. Det är som att farhågan i sig kan mana till ett utdömande av de provokativa bilderna, och med referens till debatter kring andra fotografer – fotografer som Robert Mapplethorpe och Sally Mann, som båda har skapat kontroversiella bilder av barn – blir det uppenbart hur den oro som bilderna väcker snabbt kan omsättas i ett entydigt avvisande. [25] Själva tanken att barnet är eller kan komma att bli ett möjligt offer, ett objekt i någon annans våld, tycks i dessa fall vara skäl nog, det vill säga uppfattas som skäl nog, för ett utdömande av det visuella materialet (och av fotografen).

23. Ibid., 38. Steiner diskuterar här (mer specifikt) pornografins bilder och oron inför dessa, men hon lyfter också fram att denna oro för bildens konsekvenser blir som starkast just när det gäller fotografier.
24. Ibid., 40.
25. Se Higonnet, *Pictures of Innocence*, 166–169 resp. 194–197.

Men samtidigt som de hotande eventualiteterna bekymrar och manar till ställningstaganden, så är det möjligt att hotbilden i sig är forcerad. Vad gäller bildernas effekter på betraktaren och på verkligheten kan man tänka sig att idén om fotografiernas negativa verkningskraft är överdramatiserad, och att bildernas inflytande egentligen skulle kunna vara motsatsen till vad som föreslås ovan: ”We will not”, skriver Steiner, ”be led into fascism or rape or child abuse through aesthetic experience. Quite the contrary – the more practiced we are in fantasy the better we will master its difference from the real.”[26] Vad som från ett perspektiv kan ses som farligt, blir från en annan synvinkel något gynnsamt, något nyttigt.

Man skulle också, vad gäller den referentiella situationen, kunna ta fasta på eller bättre fånga upp vad Carol Mavor och Anne Marsh lyfter fram i sina studier: att barn som fotograferas själva är aktiva subjekt.[27] I ett resonemang kring Carrolls bilder menar Mavor att de avbildade barnen, snarare än att vara objekt i fotografens våld, oscillerar ”in a performative space: they are ’not artist’, yet they are ’not, not artist’”.[28] Marsh framhåller också något motsvarande när hon (i anslutning till en diskussion som bland annat rör Carroll och, från vår tid, Mann) skriver: ”Children perform for the camera so as to make their mark on the world, so as to become visual […] In the eyes of the child the camera is a performative tool that can capture the pose and record a fantasy.”[29]

Posen kan vara imiterat vuxen, och fantasin introducerad och understödd av en fotograf, men spelet, och kanske också ett behov av synlighet (av bekräftelse, av att vara till, av att sätta spår) är ändå läsbart som barnets eget.[30] Kanske är pojkens agens i *Jacub* (hans sätt att vika undan dräkten, hans sätt att titta in i kameran) just hans, och kanske är flickans blick och posering i

26. Steiner, *The Scandal of Pleasure*, 211. Steiner ställer sig kritisk till enkla resonemang om orsak och verkan. Ibid., 64–71. För en liknande kritik se Walter Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York: Viking, 1987, 236.
27. Carol Mavor, *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham: Duke University Press, 1995, 27 ff. Anne Marsh, *The Darkroom. Photography and the Theatre of Desire*, Melbourne: Macmillan, 2003, särskilt 129–140, 258 f.
28. Mavor, *Pleasures Taken*, 28.
29. Marsh, *The Darkroom*, 259.
30. Ibid., 259.

Milan just hennes – inte ett svar på absoluta direktiv, inte en direkt spegling av fotografens vilja, inte ett resultat av några oeftergivliga krav.[31] Betraktat ur Mavors och Marshs perspektiv blir den ängsliga tanken om barnets renodlade offerposition överdriven eller grov: en sådan tanke placerar barnet i en förgivettagen objektposition, en position som kanske mer uppfattas av vår tids kritiska ögon än vad den upplevs av barnet eller, för den delen, ges av fotografen.

Fotografier som *The Guitar Lesson*, *Dancers*, *Milan* och *Jacub* leder tankarna till barnets utsatthet, och även om tankarna måste tänkas och (vilket blir tydligt via Steiners, Mavors och Marshs resonemang) också måste nyanseras, så finns det något i själva utgångsläget – något i den omedelbara oron – som jag upplever som vanskligt.

Kincaid skriver, i sin omdebatterade bok *Erotic Innocence. The Culture of Child Molesting*, om hur barn i allmänhet just är omringade av rädslor, och att de närmast är definierade av sin förutsatta skyddslöshet och utsatthet: ”We are so worried about children that we project our worry into what they are; and we scurry then, with the best intentions, to bury them within corpulent and suffocating narratives of danger.”[32] Med vår oro gör vi själva, menar Kincaid, barnen till utsatta objekt, och i all vår omedelbara välmening eller spontana sympati begraver vi dem med massiva och kvävande ”narratives of danger”. Orden är starka och i sig utmanande, men de har sin relevans.[33]

Kincaid förnekar inte att det finns verkliga faror att uppmärksamma och

31. Angående modellens egen verkkraft, se även kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.

32. James Kincaid, *Erotic Innocence. The Culture of Child Molesting*, Durham: Duke University Press, 1998, 282.

33. Angående det provokativa i Kincaids teori: Kincaids bok *Erotic Innocence*, och hans kritik av omvärldens ”narratives of danger”, väckte debatt i Storbritannien och han kom själv att attackeras för att i sina teser ”give comfort to paedophiles” (en attack som i sig kan tyckas understödja Kincaids tanke om hur dominerande dessa ”narratives of danger” är). Kincaid kommenterar denna kritik i artikeln ”Producing Erotic Children”. James Kincaid, ”Producing Erotic Children”, *The Children's Culture Reader*, red. Henry Jenkins, New York: New York University Press, 1998, 250 f.

förhålla sig till, men han markerar det riskabla i att barn ständigt beskrivs (förklaras, diskuteras, tolkas) utifrån en ”oroshorisont” och ett oreserverat offertänkande, och han inbjuder härigenom till andra alternerande eller komplementära förhållningssätt – andra infallsvinklar, andra attityder, andra narrativ.

Little Mirka

När jag tittar på en av Saudeks tidigare barngestaltningar, *Little Mirka*, drabbas eller såras jag i någon mening. Upplevelsen är subjektiv och svidande; bilden gör mig hudlös. Men det är inte en fråga om att jag här uppfattar barnet som tvivelaktigt representerat och därför störs, eller att jag ser barnet som utsatt i en besvärlig referentiell situation. Det som drabbar mig handlar om något annat. Med hänvisning till Roland Barthes kan man kanske tala om en *punctum*-effekt. Ett *punctum* är, såsom det beskrivs i *Det ljusa rummet* (*La chambre claire*, 1980) något i fotografiet som ”hemsöker” betraktaren; mig.[34] Det är en detalj i bilden, eller aspekt av fotografiet, som av en tillfällighet träffar och sargar mig känslomässigt. En detalj eller aspekt som verkar tala rakt till mig, och som får mig att känna något genomträngande och personligt intensivt i relation till det som finns avbildat eller den som är porträtterad.[35]

Bilden, som är svartvit, visar en flicka som poserar mot en mur i Saudeks studio; hans källare i Prag. Flickans nästan trumpna ansikte inramas av ett kortklippt hår och hennes späda kropp är klädd i en löst sittande, kortärmad klänning som är uppknäppt en bit ner på bröstet. Hon tittar mot kameran och mot mig. Armarna hålls intill sidorna. De löper längs den styva flickkroppen. Händerna tar tag om klänningen; fingrarna griper om den nedre klänningskanten, och tyget dras upp så att de spinkiga benen, de smala låren, blottas. Det här är alltså vad som syns: en flicka som står mot en mur, som

34. Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (*La chambre claire*, 1980), Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 2006. När Barthes diskuterar fotografiets *punctum* talar han om, och drabbas han av, ett fotografi av sin mor som barn. Barthes, 91–106.
35. Ibid., 44 och 66.

tittar in i kameran och som, kanske i ett försök att följa fotografens önskemål, håller upp sin klänning. Liksom i de flesta av Saudeks bilder är rummet slutet och den pose som flickan antar uttalad. Med andra ord, scenen är avgränsad och poseringen tydlig. Bilden är i viss mening trist, och flickfiguren på något sätt sorglig: ansiktet så allvarligt, kroppen så tanig, och handlingen (klänningen som hålls upp) så avig.

Med en gest som skulle kunna vara (och som kanske syftar till att vara) erotiskt inbjudande eller erotiskt lockande, ser flickan – där hon med nakna och pinniga ben står mot muren utan att släppa fotografen och därmed mig med blicken – tafatt ut. Hennes gest blir, i förhållande till den stela kroppen, det allvarsamma ansiktet och det ständiga tittandet, något annat än förförisk. Den blir märkligt fristående, på något sätt lösryckt och därför också bokstavlig: ingenting i barnets övriga kroppsställning eller ansiktsuttryck understödjer egentligen händernas handling, och den gest som skulle kunna fungera, men ändå inte gör det, som en lockande invit är så att säga ”det den är” (två barnhänder som kramar om klänningstyget, medan kroppen är stel och ögonen bara tittar och tittar). Det bokstavliga ligger här i att gesten förlorar sin betydelse eller sin slagkraft som ”vink”, invit eller inbjudande tecken, och blir för mig som betraktare en ren handling – händer som griper om och håller upp en klänning.

Bilden skulle kunna röra och uppröra på många sätt (och den kan också föra mig tillbaka till den föregående diskussionen), men det som särskilt fångar mig är något i barnets handling och blick: det är den bokstavliga gesten och de öppna ögonen som rör mig, berör mig; som involverar mig känslomässigt och får mig att så att säga dras in i bilden.

När jag ser *Little Mirka* och gesten som är ”det den är”, tänker jag att det som är bokstavligt för mig inte behöver vara det för flickan. Barnet poserar och har, föreställer jag mig, en förståelse av sin pose.[36] Men *hur* hon förstår denna pose, hur hon uppfattar sin blick och sin över tunna ben upphållna klänning, måste inte, kan inte, vara samstämmigt med hur jag förstår blicken, klänningen och de händer som håller upp den. Kanhända är handrörelsen

36. Jfr Steiners kommentar (rörande Sally Manns fotografier): ”our understanding of her children's poses is unbearably strained by the fact that *they* had an understanding of the poses, too”. Steiner, *The Scandal of Pleasure*, 69.

för henne just så förföriskt laddad, så lockande eller så gracil, som den ”skulle kunna vara”. Kanhända är den något helt annat. Detta är för mig gripande: att se och att också veta att jag, när jag ser, ser flickan utifrån; att inför den aviga gesten slås av tanken att min bild är en annan än hennes.

Jag rörs med andra ord av avståndet mellan mig och barnet. Men samtidigt som jag, genom mitt utifrånperspektiv och hennes inifrånperspektiv, är åtskiljd från flickan så är jag också, eller så uppfattar jag mig också som, sammanbunden med henne. Hennes ögon, som aldrig upphör att titta, svarar i något avseende mot mina. Hennes ögon är som mina, de är *lika* mina, vilka också inför fotografiet är ”ständigt tittande”. När jag ser flickan som ser, upplever jag en glidning just mellan denna likhet och en identifikation. Hon tittar och jag tittar, och jag känner det jag ser. Jag känner muren bakom mig, jag känner klänningskragen mot halsen, jag känner luggen över pannan, jag känner bröstkorgen hävas, jag känner luften som omger huden.

Häri finns något paradoxalt. Det som fångar mig i *Little Mirka* handlar både om en separation och om ett sammanfallande. Jag betraktar fotografiet av flickan och ser att, tänker att, min bild är annorlunda än hennes: mitt vuxna utifrånperspektiv är ett annat än barnets inifrånperspektiv. Jag betraktar fotografiet av flickan och ser samtidigt, eller känner samtidigt, hur barnet i bilden är jag: i min vuxna kropp känner jag det barn som jag ser. Konfrontationen mellan åtskillnad och identifikation är inte bara rörande. Upplevelsen av att vara men att ändå inte vara flickan i bilden – av att inför *Little Mirka* känna och känna igen mig i ett barn som jag så tydligt också kan uppfatta utifrån – är också skavande. Det skaver att se en annan och på samma gång se eller känna att denna andra i något avseende är jag.

Jag påminns här om, eller upplevelsen ger i sig eko av, något som jag tidigare erfarit. För en tid sedan gick jag igenom fotografier av mig själv som barn och stannade till inför ett av dem. Det avbildade tillfället var bekant, men scenen – bilden – kändes likafullt främmande: den självbild eller självförståelse som jag kunde minnas från när jag då sex år gammal fotograferades, svarade inte mot vad jag nu (i fotografiet) kunde se. Jag mindes mig själv, mitt sexåringsjag, som en ballerina under kristallkronan i mormor och morfars vardagsrum, men jag såg med mina vuxna ögon en spinkig, kortklippt flicka som med alldeles för stort nattlinne snurrar runt framför en påslagen tv. Foto-

graferad och med vuxen blick betraktad, blev jag en annan och annanheten överrumplade mig; sårade mig i ett avseende.

Vad *Little Mirka*, med den bokstavliga gesten och de öppna ögonen, ”träffar” är med andra ord något som redan, sedan tidigare, ömmar. Här lånar jag förstås någonting av Barthes som i *Det ljusa rummet* förklarar fotografiet som den ömmande upplevelsens medium *per se*, och som också tillåter sig själv att vara sårad och sårbar, att vara innerligt intim, när han skriver om fotografiet och fotografiets *punctum*.[37] Att förmedla den upplevda *punctum*-effekten måste, enligt Barthes, alltid vara ”ett sätt att utlämna sig själv”.[38]

Den intima bildupplevelsen eller intimiteten i den estetiska erfarenheten har, som Mieke Bal betonar, ett analytiskt värde och en plats inom visuella studier.[39] Mitt resonemang kring *Little Mirka* kan ses som ett svar på en sådan tanke, och också som ett svar på något som Sontag efterlyser i sin kända artikel ”Against interpretation” (1963).[40] Sontag talar där om hur vi, som kritiker eller teoretiker, måste ”recover our senses”: ”We must”, som hon skriver, ”learn to see more, to hear more, to feel more.”[41]

Att ”recover our senses” – att se mer, höra mer, känna mer – är på ett sätt att bli ställd utanför eller att ställa sig utanför en gemenskap: att tala om det som sårar just mig, att tala om en åtskillnad och ett sammanfallande som skaver (och som träffar något som hos mig redan ömmar), är subjektivt

37. Barthes, *Det ljusa rummet*, passim.
38. Ibid., 66.
39. Mieke Bal lyfter fram betydelsen av en perceptuell (och emotionell) mottaglighet och självmedvetenhet, och talar om a ”close engagement with the [art] work itself”. Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago: University of Chicago Press, 2001, 12.
40. Susan Sontag, ”Against Interpretation” (1963), *Against Interpretation* (1966), London: Vintage, 1994, 3–14. Vad som tilltalar mig här är Sontags fokus just på en emotionellt engagerad läsning av konstverk (vilket inte utesluter att det finns andra aspekter av hennes resonemang som kan diskuteras – för några kritiska kommentarer till Sontags artikel se Jan-Gunnar Sjölin, *Studier till bildens och konstens historia. En forskningsteoretisk introduktion*, Lund: Edition Arcana, 2007, 185 f).
41. Sontag, ”Against Interpretation”, *Against Interpretation*, 14.

och till en del också ensamt (erfarenheten och sensitiviteten är inte delad; den är min egen). Men för att ge det intima eller det innerliga någon form av allmän giltighet, och som för att därigenom också lätta enskildhetens tyngd, söker jag – börjar jag söka – efter något generellt i upplevelsen: något som rör sig, eller något som skulle kunna röra sig, bortanför det subjektiva. Kanske gör Barthes, i *Det ljusa rummet*, också något liknande. Han är intim, personlig, men han ger samtidigt intimiteten en breddad giltighet: han erkänner det partikulära och det subjektiva utan att för den skull utesluta möjligheten av något mer representativt i de personliga partikulariteter som presenteras.[42]

I min upplevelse av *Little Mirka* finns två saker som tycks vara mer allmänt betecknande, och som därför blir värdefulla att notera (för att ge giltighet åt tolkningen, för att slippa ut ur ensamheten). För det första verkar det mer typiskt än tillfälligt att det just är en bild av ett barn som fångar mig och som ger anledning till en subjektivt investerad reflexion. För det andra framstår det som nästan lika typiskt att vad som (mer specifikt) berör mig i bilden är ett dynamiskt förhållande mellan mig och en annan, eller en annan och mig.

Barn i bilder eller bilder av barn har, med hänvisning till Higonnet och Mavor, en speciell dragningskraft. Som Higonnet framhåller verkar det avbildade barnet ha en särskild förmåga att gripa tag i betraktaren: få motivgrupper tycks så tydligt och så konsekvent beröra, engagera och – vilket är väsentligt – uttryckligen vända sig till det subjektiva, som barnmotivet.[43] Inget motiv framstår därför heller som mer givet eller som mer väntat än just detta när det

---

42. De omskakande erfarenheter (de *punctum*-effekter) som Barthes tar upp är, som filosofen Dana Hollander noterar, ”not mere examples of what photography can achieve – they are also exemplary for photography as whole”. Det subjektiva äger i det avseendet en större, vidare, giltighet här. Hollander skriver också: ”what appears to be most particular and most subjective – the author's personal, incommunicable experience of a single photograph – is actually what constitutes his conceptualization of photography in general”. Dana Hollander, ”Puncturing Genres. Barthes and Derrida on the Limits of Representation”, *Panorama. Philosophies of the Visible*, red. Wilhelm S. Wurzer, New York: Continuum, 2002, 35.

43. Anne Higonnet, ”What do you want to know about children?”, *Picturing Children. Constructions of childhood between Rousseau and Freud*, red. Marilyn R. Brown, Aldershot: Ashgate, 2002, 205.

kommer till att tala (eller skriva) om sådant som, vilket jag noterar tidigare, ”rör” och ”berör”, ”fångar” och ”griper tag”, ”drabbar”, ”hemsöker”, ”träffar” eller ”sårar”, ”skaver”.[44] Förklaringen till detta är handfast och lättfattlig. Vi har alla en gång själva varit barn, och många av oss är också föräldrar till barn – vi är i den meningen redan så personligt involverade att en engagerad och känslomässigt grundad läsning ligger nära till hands, samtidigt som en distanserad hållning om inte är omöjlig så i alla fall svåråtkomlig.

Higonnet skriver: ”Many of us are parents of children. All of us were once children. We have a stake in this subject so personal we can perhaps never be as critically objective about it as we would like, as scholarly as we would hope.”[45] Hon påpekar även att barnet, som alltså i princip och inte bara av en slump eller ren händelse talar till det subjektiva i oss, är den Andra utan fundamental annanhet. ”Unlike social art history, feminism, queer studies, or multiculturalism, which all deal with the problem of being Other in relation to a Centre, or a secure Self, we can never speak about children as either Other or Self”, skriver Higonnet. Hon framhåller också: ”We have all, ourselves, been that Other – we are all still, somewhere in our memories, that Other. And yet of course we are no longer”.[46]

Higonnet understryker detta för att markera hur en diskussion eller en betraktelse kring barn och kring representationer av barn skiljer sig och måste skilja sig från andra undersökningar. Men hennes inpass säger också något om det spänningsförhållande som fångar mig i *Little Mirka* – det är som om min ömmande upplevelse, min omvälvande och subjektivt inskrivna erfarenhet av att vara men ändå inte vara flickan mot muren, är ett gensvar på ett helt allmänt och också helt grundläggande problem där barnet är den Andra som också samtidigt är jag. Mitt subjektiva gensvar är alltså väntat, men också min erfarenhet av det som mer bestämt skaver – själva erfarenheten av separation och sammanfallande, av ”att se en annan och på samma gång se, eller känna,

---

44. Se Mavor, *Pleasures Taken*, 4 f. Resonemanget behöver inte med nödvändighet vända tillbaka till Barthes, men man kan, som en parentes, påpeka att det är träffande att Barthes väljer ett fotografi av sin mor *som barn* som en avgörande bild i en bok som just lyfter fram den subjektiva *punctum*-effekten.
45. Higonnet, ”What do you want to know about children?”, *Picturing Children*, 205.
46. Ibid., 205.

att denna andra i något avseende också är jag" – tycks komma ur ett mer eller mindre elementärt, och mer eller mindre allmänt, problem.[47]

Att ett fotografi som *Little Mirka* väcker mitt personliga engagemang behöver därför inte enbart ha att göra med vissa egenskaper i den specifika bilden och med min egen mottaglighet inför dessa kvalitéer. Samma engagemang kan också tänkas ha att göra med den roll som barnet, och barnet-i-bilden, spelar mer generellt.

Tillbaka till Barthes, och hans tankar i *Det ljusa rummet*. Barthes menar att fotografiets *punctum* inte ger något företräde åt det moraliska eller åt den goda smaken: han skriver att det inte finns några "krav på moral eller god smak i ordet *punctum*, utan detta *punctum* kan mycket väl vara något ouppfostrat".[48] Kanske är det *punctum*, om det nu rör sig om ett sådant, som träffar och sårar mig i *Little Mirka* just på det sättet: det visar ingen preferens för den goda smaken; det kan vara – det kanske är – "ouppfostrat". Eller: det bryr sig inte om, det är ingen fråga om, moral. Det som träffar och sårar mig i *Little Mirka* är för mig, i min affekt, inte förknippat med hyfs, hövlighet eller rätt och fel, med brist på moral eller med ett moraliskt övertramp. Vad jag upplever och berättar om (den bokstavliga gesten och de ständigt tittande ögonen, en svidande upplevelse av att den andra också är jag) har inte eller tycks inte ha att göra med etik eller med en känsla grundad i etiska överväganden.

Men ändå: den subjektiva och även intersubjektivt relevanta erfarenheten, erfarenheten av att inför barnet engageras känslomässigt och härigenom uppfatta mig själv i den andra (eller den andra i mig), har likafullt sin etiska dimension. Min upplevelse av *Little Mirka* rör sig delvis, men inte enbart, om att se: att se barnet, att se den andra. Erfarenheten är också förknippad

47. Att mitt gensvar blir personligt och intimt, och att gensvaret också rör sig kring en dynamik mellan separation och identifikation, kan diskuteras med hänsyn till en könsidentifikation. Att barnet i fotografiet är en flicka låter sig alltså tas i beaktande: det är möjligt, och troligt, att *Little Mirka* talar till mig på ett särskilt sätt eftersom barnet är en flicka och jag en kvinna som själv, en gång, har varit en flicka (härmed inte sagt att jag inte skulle kunna "träffas" eller "drabbas" av en bild av en pojke).

48. Roland Barthes, *Det ljusa rummet*, 68.

med en självalternering. Det vill säga, det som är främmande i den andra får jag erkänna eller vidkänna som främmande i mig och, på motsatt sätt, en aspekt av mitt egna ”jag” får jag vidkänna som en del av någon annan. Jag ser barnet men inser och vidkänner alltså även något mer. Från en etisk synvinkel är detta betydelsefullt. När jag tittar på *Little Mirka*, och ser en annan som i något avseende också är jag, förhindras jag från att hemfalla åt och även från att upprätthålla en strikt oppositionell logik. En oppositionell logik som i sig är problematisk på grund av sin inneboende asymmetriska, hierarkiska och i många fall även repressiva disposition. Så även om jag i min läsning av *Little Mirka* inte uttryckligen söker mig till moralfrågor (och även om jag här, med min berättelse, heller inte vill formulera en moraliserande hållning) så har den framskrivna erfarenheten ändå principiellt moraliska implikationer.

På samma sätt som det intima och innerliga kan ha sin mer intersubjektiva betydelse och allmänna räckvidd, så kan med andra ord den självalternerande affekten i den meningen också expandera och få en vidare etisk innebörd: bilden motiverar, ger grund för, en ”vidkännandets etik”.[49]

Receptionsvägran?

Kopplingen mellan Saudeks barngestaltningar och det etiska kan göras på olika nivåer och på olika sätt: från en synvinkel är Saudeks bilder moraliskt tvivelaktiga, från en annan vinkel är de etiskt värdefulla. Men samtidigt som detta kan sägas, så finns det något i resonemanget som stör: vad händer med bilden, med konsten, när det estetiska blir – eller görs till – en etisk fråga?

Jag tänker på vad Harold Bloom hävdar i sin välkända och omdiskuterade kanonstudie: att det varken är önskvärt att hylla eller att klandra ett konstnärligt (i Blooms fall litterärt) verk med referens till moraliska eller ideologiska principer. Det värsta sättet att försvara, värna om, rättfärdiga eller prisa litteratur är enligt Bloom ”att hävda att den förkroppsligar samtliga av de sju dödligt moraliska dygder som utgör det spektrum av normerande

49. Jag refererar här till Victoria Fareld som med sin artikel ”Från erkännande till vidkännande” har inspirerat mig i resonemanget kring erkännande, vidkännande och etik. Victoria Fareld, ”Från erkännande till vidkännande”, *Glänta*, nr 2–3, 2006, 20–35. Se även Victoria Fareld, *Att vara utom sig inom sig. Charles Taylor, erkännandet och Hegels aktualitet*, Göteborgs universitet, Inst. för idéhistoria och vetenskapsteori, 2007, särskilt 274 f.

värden och demokratiska principer vi brukar yvas över."[50] Men det omvända, det vill säga det etiskt grundade utdömandet av ett eller annat verk, är heller inte bra: en läsare bör "undgå att omsätta sin moraliska avoghet […] i en estetisk straffdom" och hon eller han ska, som Bloom ser det, försöka att, åtminstone delvis, sätta en parentes runt det ideologiska.

Bloom konstaterar krasst och, förstås, trotsigt: "Att läsa för en ideologis skull är som jag ser det att inte läsa alls."[51] Varför? Rüdiger Safranski talar i en av sina artiklar om "konstens ansvar att förbli sig själv", konstens ansvar (och frihet) att inte reduceras till moral och ideologi.[52] "Naturligtvis", skriver Safranski, "blir konsten insnärjd i de politiska, moraliska, samhälleliga intressena. Och ändå finns det ett mervärde i den som pekar utöver alla dessa områden."[53] För Safranski är mervärdet avgörande – och mervärdet är också just vad som hotas när konsten görs till (tolkas, kritiseras, bedöms som) något etiskt värdefullt, eller moraliskt förkastligt.

I min berättelse om *Little Mirka* är ambitionen inte att snärja bilden med, eller reducera bilden till, några utomestetiska intressen men ändå rör jag mig mot en punkt, ett slags slutsummering, där fotografiet beskrivs med hänvisning till "vidkännandets etik": den intima, estetiska erfarenheten blir här likafullt en fråga om moral, eller en fråga om moralisk verkan. Safranski beskriver själv fenomenet som en form av "receptionsvägran", och kanske har hans tanke, trots min intima mottaglighet inför *Little Mirka*, sin poäng också här.[54]

---

50. Harold Bloom, *Den västerländska kanon. Böcker och skola för eviga tider* (*The Western Canon: The Books and School of the Ages*, 1994), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000, 42 f.
51. Ibid., 39 resp. 43.
52. Rüdiger Safranski, "Om konstens ansvar att förbli sig själv. Anförande vid mottagandet av Ernst Robert Curtius-priset i juli 1998", *Res Publica*, nr 46–47, 1999, 471–478, citatet på 477.
53. Ibid., 477. En liknande idé syns också hos Bloom som talar om att det finns "något evigt oreducerbart i det estetiska". Bloom, *Den västerländska kanon*, 37.
54. Safranski (med hänvisning till Ernst Robert Curtius), "Om konstens ansvar att förbli sig själv", *Res Publica*, 472.

6. Bild, ord och narrativitet

Om fotografier och texter, och viljan att sätta spår

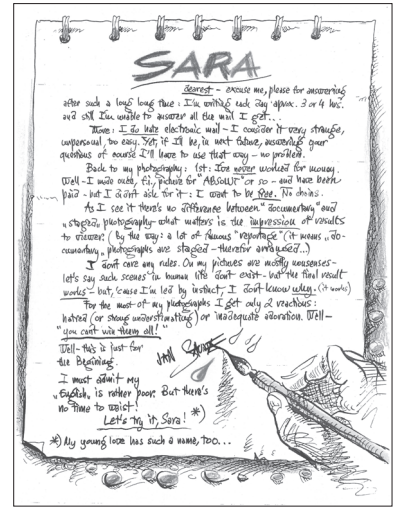
I *Teckenriket* (*L'empire des signes*, 1970) skriver Roland Barthes om Japan, med sin bok aktualiserar han också förhållandet mellan ord och bild.[1] På ett ställe i boken finns en kalligrafisk teckning återgiven, och under teckningen, som ett slags kommenterande bildtext, står en fråga: ”Var börjar skriften, var börjar måleriet?”[2] Den direkta och nästan naiva frågan är också en upplysning: genom sin undran pekar Barthes på den förutsatta åtskillnaden, men också den flytande gränsen, mellan verbalt och visuellt, mellan symboliskt och ikoniskt, mellan textens berättelser och bildens synliggöranden.[3]

Saudek skapar bilder och är känd som fotograf, samtidigt har ord, text och berättande sin betydelse även här. Fotografen skriver brev, han låter publicera

1. Roland Barthes, *Teckenriket* (1970), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1999.
2. Ibid., 32.
3. Förhållandet mellan bildkonst och litteratur har diskuterats sedan antiken. Under de senaste decennierna har en intermedialitetsforskning etablerats, med en rad analyser av relationen mellan ord och bild (och även med ett ifrågasättande av själva gränsen mellan visuell och verbal analys). Se till exempel W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995 och Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991. För en historisk översikt se Jean Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.

kortare berättelser och ger ut en självbiografi. Texterna är på olika nivåer förbundna och sammanvävda med fotografi och visualitet. På motsvarande sätt har Saudeks fotografier en anknytning till narrativitet och till språk. Bilderna genererar berättelser, de förses med titlar, de innefattar verbala element, de samlas under utställningsrubriker, de kommenteras och diskuteras i text av fotohistoriker och kritiker. Mellan bild och ord finns i Saudeks arbete en rad hopfogningar. Mellan bild och ord finns också ett spänningsmoment: här samspelar visuellt och verbalt, men här markeras också något mer – Saudek söker sig till språket, samtidigt som han punktvis också antyder en misstro: en skepsis gentemot orden, texten, den verbala utsagan.

Det följande handlar i huvudsak om en, såsom Barthes lyfter fram, närvarande men rörlig skiljelinje mellan visuellt och verbalt. Jag diskuterar olika förbindelser mellan bild och ord i Saudeks arbeten, jag berör det narrativa i hans fotografi, och jag tar också upp hur Saudek använder sig av språket – ordet – samtidigt som han förhåller sig kritiskt till det. Vid sidan om detta kommenterar jag hur Saudek, med bild och ord, ”skriver in sig själv”: hur han, med sina fotografier och texter, ser ut att vilja sätta spår, att vilja dröja sig kvar, och hur detta kvardröjande bemöts och fångas upp av de kritiker och konsthistoriker som diskuterar hans bilder.



Brevet

Tidigt i mitt avhandlingsarbete, och som om ett första försök till kontakt, skickade jag ett brev till Saudek. Jag presenterade mig, förklarade min uppgift, ställde några frågor. Jag hörde mig också för om det kunde vara tänkbart med en framtida korrespondens. Det dröjde, men till slut kom svaret: ett handskrivet och färglagt meddelande, lagt i ett kuvert på vilket mitt namn och min adress likaså hade textats för hand och dekorerats i färg – ett brev som var skrivet med omsorg om det visuella (illustration 30).[4]

Själva brevtexten ryms på en A4-sida och är inramad av en enkel skiss: orden och meningarna omsluts av en stående rektangel som i sig föreställer ytterkanten av ett spiralblock. I det nedre högra hörnet av det skissade anteckningsblocket, eller skissade ritblocket, finns också en tecknad högerhand.

4. Brev från Jan Saudek, april 2003.

Handen håller i en penna och är placerad just vid sidan av den för brevet avslutande underskriften; Saudeks namnteckning. På så sätt är den ritade handen Saudeks hand, som har skrivit och signerat det textmeddelande som finns nedtecknat på (det skissade) spiralblocket. I brevet framhåller Saudek att han är en upptagen man; att han dagligen ägnar flera timmar åt att besvara de brev som han får. Han berättar att han aldrig har fotograferat för pengar, här finns också en kommentar rörande ett frihetsbehov hos honom själv, och en reflexion över de extrema reaktioner (antingen förkastelse eller tribut) som han med sina bilder anser sig väcka.

Tankarna om pengar, frihet och omgivningens reaktioner finns sedan tidigare redovisade i Saudeks självbiografi, där de också behandlas betydligt mer ingående.[5] Ur det hänseendet var, är, brevsvaret inte speciellt givande – det delger inte mycket nytt. Inte heller har det lett till någon fortsatt brevväxling, trots att Saudek bemöter min fråga om en framtida dialog med ett avrundande ”Let's try it, Sara!” Samtidigt finns här något som är särskilt åskådliggörande, och detta har egentligen mindre att göra med vad som sägs, och mer att göra med att det sägs och inte minst hur det sägs. I brevet händer två saker. För det första gör sig Saudek språkligt meddelsam. Han presenterar sig (sig själv, sin sysselsättning, sina bilder) i text. För det andra ger han orden med vilka han presenterar sig och sitt fotografi en bildmässig karaktär. Denna bildmässighet är inte metaforisk utan bokstavlig: brevets handskrivna text framstår som ett slags skönskrift vars sebarhet bekräftas eller förstärks av färgläggningen och skisserna. Man skulle kunna säga att det sätt på vilket brevet är sammanställt förflyttar fokus från det symboliska till det ikoniska, så att skriften också visar sig som bild.[6]

5. Jan Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000; Jan Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* (2000), Paris: Parangon, 2002.

6. Brevet fungerar härigenom som en, med W.J.T. Mitchells terminologi, ”imagetext”: ”The term 'imagetext' designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text.” Mitchell, *Picture Theory*, 89, not 9. När skriften här ”visar sig som bild” rör det sig, med hänvisning till Mitchells fem ”typer” av bilder (grafiska, optiska, perceptuella, mentala och verbala), om en ”grafisk” bild. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986), Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 10.

Vad Saudeks svar visar är en dubbel ansats att förbinda bild med ord: här finns dels ett bemödande om att i text kommentera det egna bildskapandet och de egna bilderna, dels en strävan efter att synliggöra orden och låta det verbala framträda i sin visualitet; i sin figur, form, färg. Den dubbla förbindelsen, där fotografen presenterar sig med ord på samma gång som han presenterar orden som bild, präglas också av en dubbel självreferens: Saudek förhåller sig i brevet både till sin roll som konstnär och till sin roll som brevskrivare. Det ligger något medialt balanserande i detta: parallellt med att brevet fungerar som en verbal reflexion över bildskaparen, bildskapandet och bilden, så fungerar det också som en visuell kommentar om textskrivaren, textskrivandet och texten.

Brevet från Saudek är ett enstaka inlägg i en kort korrespondens, de övriga tillfällen när jag har sökt kontakt har (som sagt) varit utan framgång. I den meningen rör sig detta om ett avsteg; ett undantag i en annars genomgående tystnad. Men ser man till de brev som Saudek har skrivit till andra än mig, så blir det tydligt att framställningen (med texten, färgerna och skisserna; med ritblocket, handen och pennan) där är likartad. Breven visar sig nästan alltid som ett slags verbalvisuella metabrev – de förmedlar något i skrift men de kommenterar också visuellt den egna statusen just som brev.[7]

Om man sedan tittar på de berättelser, eller kortare prosastycken, som Saudek har skrivit, och som finns publicerade i böcker som *Love as a Four-Letter Word* och *Letters*, så påminner även dessa om brevet (breven): också här gör sig Saudek verbalt meddelsam samtidigt som han, genom handskrift och bildinslag, låter texten bli till något visuellt påtagligt; något nästan kalligrafiskt, något som kan läsas men som också, i sig, bär visuella kvaliteter.[8] Saudek är på den punkten konsekvent: med breven och berättelserna låter han orden framträda

7. Se särskilt korrespondensen mellan Jan Saudek och Eva Frančeová. Eva Frančeová och Stanislav Vaník, *Ahoj Jane. Dopis fotografovi českému*, Prag: Petrklíč, 1998, passim.

8. I *Love as a Four-Letter Word* och *Letters* återges Saudeks fotografier tillsammans med ett antal texter skrivna av honom. Berättelserna är episodiska och ger, som en form av lösryckta anteckningar, hastiga nedslag i Saudeks liv och vardag: här avhandlas en incident i trafiken, här berättas om ett läsfynd som görs bland grannens kasserade böcker, här beskrivs ett erotiskt möte med en kvinna. De i regel vardagsnära skildringarna leder ibland vidare mot mer existentiellt engagerade resonemang. Jan Saudek, *Love as a Four-Letter Word*, Prag: BB Art Publishing, 1998. *Letters*, red. Sarah Saudek (Sára Saudková), Prag, 1995.

i sin visualitet. Härmed förstärker han också något som kan förstås som ett givet villkor: W.J.T. Mitchell framhåller att den skrivna texten av princip, och bokstavligen, gör språket synligt.[9] Han betonar också att "[w]riting in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal". [10]

Saudeks handskrivna texter tillvaratar och lyfter fram språkets figurativa aspekt. Texterna gör även något annat, något ytterligare. De anger med sin ton men kanske framförallt med sin form – med handskriften – en personlig intimitet eller informell förtrolighet, och de riktar min uppmärksamhet mot handen som har rört sig över papperet.

I brevet, där handen som håller pennan finns avbildad, är utpekandet explicit. Saudek är tydlig med att ange den egna fysiska närvaron. Men även de handskrivna berättelserna i *Love as a Four-Letter Word* och i *Letters* markerar indirekt en sådan närhet till kroppen. Språkets figurativa aspekt skulle i sig kunna tillvaratas och lyftas fram på annat sätt än genom den handskrivna texten (med dess teckningar), men när det gäller att skriva in sig själv – sin hand, sin kropp – har just handskriften en särställning. Med handskriften kan fokus inte bara förflyttas från det symboliska till det ikoniska utan också från det symboliska till det indexikala, så att texterna, oavsett vad de i övrigt handlar om, blir signaturer som pekar vidare, eller tillbaka, mot handen, mot Saudek; mot den kropp som trots att den (nu, här) är frånvarande också, ändå, markerar sin närvaro.[11]

9. "Writing makes language (in the literal sense) visible (in the literal sense)." Mitchell, *Picture Theory*, 113.

10. Mitchell skriver (om ett förhållande som väl är tämligen uppenbart): "'pure' texts incorporate visuality quite literally the moment they are written or printed in visible form". Ibid., 95.

11. Det rör sig här om ett särskilt slags, och en särskilt påtaglig, indexikalitet: handskriften som ett spår efter handen, efter kroppen, efter Saudek (men man kan förstås mer generellt också tala om att alla texter är indexikala och att indexikaliteten är flerdelad: en text kan peka på sin författare, på den dator på vilken texten har skrivits, eller på den skrivare som har skrivit ut texten). Tankarna om handskriftens indexikalitet, och om handskriften som tecken på en närvaro (men också en frånvaro), kan ses i ljuset av Rosalind Krauss diskussion om klottret (och klottrets uttryckta "jag var här"). Se Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge (USA): The MIT Press, 1993, 259 f. För en reflexion över detta se även den i detta kapitel kommande diskussionen kring den nedklottrade muren i Saudeks fotografi.

Självbiografi

I sin självbiografi *Svobodny, zenaty, rozvedeny, vdovec* (2000) redogör Saudek för sitt liv.[12] Boken är maskinskriven, men det som berättas är, i egenskap av levnadsteckning, just förtroligt och pekar på – organiseras kring – Saudek som fotograf och människa. Till sitt tema svarar självbiografin mot vad brevet och berättelserna också uttrycker grafiskt: en intimitet, ett självutpekande.

Arbetet är indelat i tjugosju kapitel som tillsammans ger spridda och i regel fragmentariska nedslag i Saudeks barndom, ungdom och vuxna liv. Minnen av föräldrarna varvas med kärlekshistorier från tonåren, erfarenheter från kommunisttiden, anekdoter om sexuella eskapader, skildringar av familjerelationer, utläggningar om hemorten Prag, burdusa vitsar liksom mer filosofiskt hållna funderingar kring döden och kärleken. I självbiografin finns även berättelser om fotograferandet, tankar om estetiska ambitioner, och diskussioner kring konstnärliga erkännanden och underkännanden.[13] Boken innefattar ett tjugotal fotografier, somliga diskuteras direkt i texten.[14]

Under rubriken ”Om fotografiet” (”O Fotografii”, ”De la photographie”) skriver Saudek om sitt konstnärliga skapande och om sina bilder.[15] Han framhåller att han som fotograf drivs av en nödvändighet, ett inre tvång; han talar om hur han, i bävan för sanningen, förskönar verkligheten med sina bilder; han beskriver också sitt fotograferande som ett sätt att förjaga döden och som ett försök att ”stanna tiden”.[16] I korthet: Saudek berättar om ett nödtvång, ett skönmålande och en jakt efter det eviga. Resonemanget är inte långt, men anspråket klart: med sina ord vill Saudek förklara det egna fotograferandet, och hans text får i det avseendet funktion både som konstnärens självbekännelse och som skapandets förklaring.

---

12. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec* (Saudek, *Célibataire, marié, divorcé, veuf*).
13. Ibid., passim.
14. Fotografierna utgör ett betecknande urval för Saudeks produktion med dess centrala motiv, men också med dess motiviska och tematiska variationer. Bilderna fungerar i den meningen som en samling representativa påminnelser om hans konstnärskap.
15. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 103–111 (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 109–117).
16. Ibid., 110 f (ibid., 116 f).

I kapitlet finns tre fotografier återgivna. Dessa kommenteras också i texten. Kommentarerna är sinsemellan likartade, de rör sig på ett referentiellt plan och säger något kort om hur bilden har arrangerats, och om vem som är fotograferad. Saudek skriver även något om hur den färdiga bilden har bemötts: han beskriver hur chefredaktören för en fotografisk tidskrift avvisade hans fotografi *Life*, samma bild som tjugo år senare hade ”farit jorden över”; han menar att bilden *Marie Nr. 142* har kommit att få kultstatus; han redogör för hur några vänner förkastade fotografiet *Pavla poses for the first and last time* som en intetsägande upprepning av vad andra redan har gjort.[17]

Bildkommentarerna är initierade kringhistorier. De kontextualiserar fotografierna med hänsyn till tillkomst och mottagande, men de visar knappast någon ansats att förklara bilderna i en djupare eller vidare mening.[18] När det kommer till de specifika fotografierna är Saudek på så sätt mer modest, eller mer kritisk, i sina utläggningar. Det är som att han här tvivlar på att språket eller på att han med sin text har något att tillägga: bilden kan kommenteras, men den får framförallt tala själv – utan ord.

När Saudek skriver sin självbiografi så omformar han, kan man tycka, sin roll: genom biografin gör han sig till skribent.

Fotografen blir författare. Men ändå inte. Det liv som Saudek skriver, beskriver, säkrar hela tiden hans konstnärsroll och etablerar, mer specifikt, en föreställning av honom som fotograf och outsider. I levnadsteckningen återkommer Saudek till hur han står vid sidan av ”de kulturella”, de radikala konstnärerna såväl som de som upptagits i kulturetablissemanget.[19] Vid ett tillfälle minns han unga konststudenter som, med stora svarta kartonger under armarna, demonstrerade i Prag:

---

17. Ibid., 103–110 (ibid., 109–116). Saudek nämner själv inte verktitlarna, som här är hämtade från *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006, 67, 112 resp. 117.

18. Man kan notera att det alltså rör sig om en extern kontext. För kontextbegreppet, se Anders Palm, ”Kontext”, *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Bodström, Stockholm:Carlssons Bokförlag, 2000, 261–280 (särskilt 275).

19. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, passim (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, passim.)

> Över Wenzelplatsen flanerade åter unga kreativa konstnärer: flickor med häpnadsväckande frisyrer, alla med sina stora svarta pappmappar under armen – jag var utom mig av avundsjuka – i spårvagnen brukade jag ställa mig på tå bredvid dessa utvalda och också vilja betyda något … Vad innehöll de hemlighetsfulla nattsvarta mapparna? Säkert skapelser mäkta överskridande allt som hittills skapats inom konsten, sannerligen innovativa uppfinningar: allt det här ska vi en gång få se i prestigefyllda gallerier – efter många år har jag ingenting sett. De hade ingenting där, dessa klåpare, i sina jätteviktiga pärmar – och en gång fick jag i en halvfull tunnelbanevagn uppleva hur en kantig dokumentportfölj, som tillhörde en påtänkt företagare av samma typ [som konstnärerna], öppnades av misstag, ut föll en smörgås insvept i en pappersservett, som hans hustru förberett åt honom, och lömskt rullade ett äpple ut – annars fanns där ingenting.[20]

Först avund, en längtan efter samhörighet, och en vilja att vara någon. Sedan misstro och bruten fascination.

Rollen som outsider, som någon som står vid sidan om andra konstnärer eller vid sidan om andra konstnärsaspiranter, skrivs fram med samma ambivalens genom hela självbiografin. Å ena sidan formuleras en önskan om att vara delaktig och kulturellt erkänd. Å andra sidan uttrycks en syn på ”de kulturella” och de ”riktiga konstnärerna” som ihåliga, som utan någon verklig substans.

Textpartiet om demonstranterna, och om affärsmannen med portföljen, säger inte bara något om den framskrivna konstnärsrollen (och om Saudeks insisterande: jag skriver, men jag är en bildkonstnär som skriver). Stycket visar också på betydelsen av visualitet i Saudeks berättande.

Medan Saudek i sitt brev och i sina handskrivna berättelser riktar uppmärksamhet mot den direkt figurativa aspekten av språket, så tycks han i självbiografin – med sin språkstil, sitt berättande – uppmana läsaren: se, titta. Titta, på torget demonstrerar konststudenterna med sina svarta pappkartonger under armarna, samtidigt som jag själv står på tå utanför, grön av avund; titta, på tunnelbanan avslöjas affärsmannen av sin portfölj, med

20. Ibid., 125 f. (ibid., 131 f). Den svenska tolkningen av citatet (från den tjeckiska utgåvan av självbiografin) är gjord med hjälp av Karolina Kollenmark Andersson och Jonas Hruby.

dess brödbit och dess trotsigt utfallande äpple. Scenen är avgörande. Det är just genom den, just genom det som visas, som något låter sig berättas.

Biografin, den skrivna texten, är till stor del ett bildflöde: här framskrivs syner av kvinnor, av landskap, av staden, av floden, av den källare som Saudek arbetar i.[21] Bitvis koncentreras bildmässigheten genom att den scen som beskrivs ställs inom en ram: vid ett tillfälle skriver Saudek om vad han ser när han kikar in genom ett titthål i väggen, vid ett annat tillfälle beskriver han sin egen spegelbild i slaktarens skyltfönster.[22] Kikhålets ram liksom fönstrets ram betonar, intensifierar scenens status som bild. Något motsvarande händer också när Saudek berättar om hur han, tillsammans med sin far, reste över den tjeckiska landsbygden. De stannade till vid ett hus och knackade på dörren. Dörren öppnades och där stod en katt ovanför vilken ytterligare en katt tittade fram, ovanför den syntes ett barn och därefter en farmors skrynkliga ansikte, ovanför farmodern fanns sedan en bondfru med sina äppelkinder, och högst upp mot dörrkarmen stod bonden. Inför scenen, eller synen, sa fadern: ”Vilken bild det vore! Det vill jag fota!”[23]

Repliken, med dess estetiska distansering, är avgörande. Med faderns ord markeras ett förhållningssätt som i grunden är centralt för självbiografin i sin helhet: i boken skriver Saudek in bildstrukturer i den värld han gestaltar, och genom dessa, med Hans Lunds terminologi, ”ikoniska projektioner” omvandlar han det berättade livet just till en samling bilder.[24]

---

21. Ibid., passim. Bildmässigheten i Saudeks berättande tas även upp i kapitel 3, ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”. Det rör sig här, med referens till Mitchells typer, om”verbala bilder”. Mitchell, *Iconology*, 10.

22. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 37 resp. 134 f. (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 39 resp. 140).

23. Ibid., 130 f. (ibid., 136). Den svenska tolkningen av citatet är gjord med hjälp av Jonas Hruby.

24. Hans Lund använder begreppet ”ikonisk projicering” för att beskriva hur författare ”tolkar in bildstrukturer i en konkret eller fiktiv objektvärld”. Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund: LiberFörlag, 1982, 150. Om den ikoniska projiceringen (i litteratur) skriver han också: ”Typiskt för dessa texter är att projiceringen gärna sätts in i en i textens fiktion immateriell ram eller i en i textens fiktion fysisk ram i form av en dörr eller ett fönster. Betraktaren framträder antingen i egenskap av verkintern gestalt i episk text eller i egenskap av det Morten Nøjgaard kallar textens ’författarperson’, det vill säga den lyriska textens talande jag eller den episka textens berättare.” Ibid., 64.

Narrativa fotografier

Självbiografin – det i text berättade livet – framkallar bilder, syner. Fotografierna kan också, på omvänt sätt, framkalla eller erbjuda berättelser. Fenomenet är, allmänt sett, inte obekant och markerar att narrativitet är en aspekt av det visuella. Mieke Bal och W.J.T. Mitchell skriver om hur narrativiteten ofta betraktas som ett element i den verbala representationen (ett element som, med Mitchells ord, litteraturen kan tyckas överräcka som en ”gåva” till den visuella representationen), men både Bal och Mitchell invänder mot ett sådant synsätt och understryker att det narrativa – snarare än att definieras som en mediespecifik essens – måste förstås som en del i såväl det visuella som det verbala.[25]

Betydelsen eller vikten av en narrativ dimension i det visuella och, mer specifikt, i fotografiet framhålls av Saudek själv: ”If a photograph doesn't tell a story it's not a photograph”, påpekar han vid ett tillfälle.[26] Hans kommentar kan läsas som normerande (ett ”riktigt” fotografi ska, för att vara ”riktigt”, berätta en historia). Kommentaren markerar också ett för Saudek grundläggande intresse för berättande och dramatik. Ett intresse som för övrigt inte är ovanligt inom den genre eller tradition som han arbetar inom – iscensatt fotografi.[27]

De mest uppenbara berättelserna i Saudeks produktion kan tyckas ligga i, eller komma ur, Saudeks serier. Bildsviten *The Soldier's Story* (1984) (illustration 31), som också kan ha rubriken *The Target*, består av sex handkolorerade fotografier. I den första bilden syns en man som står mot en mur. Mannen, som kan antas vara Saudek själv, är klädd och ansiktet skyms av ett tygstycke. Allteftersom kläs han av. I det tredje fotografiet framträder ett rött märke på mannens undertröja; i den fjärde bilden har han ett rödfläckat skynke runt magen; och i den femte bilden syns han naken, blödande eller sårad i sidan. Han håller armarna rakt åt sidorna, kroppen är nu transparent och bakom ryggen visar sig ett kors hänga. I den sjätte och sista bilden återstår bara korset och muren, som är rödfläckad.

25. Bal, *Reading Rembrandt*, 4. Mitchell, *Picture Theory*, 160.
26. Jan Saudek, *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998, 69.
27. För en diskussion om detta se kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.

Serien är narrativ: genom succession etableras ett händelseförlopp, och med detta händelseförlopp låter sig något berättas – bilderna berättar om eller skapar en dramatisk historia om en sårad man (kanske en sårad soldat), som i ett slags Kristusoffer tynar bort, försvinner, dör.

Generellt sett tycks många fotografier ha en koppling till det narrativa. Det enskilda fotot kan förstås som ett ögonblick omgivet av ett ”före” och ”efter”. Detta implicita ”före” och ”efter” skapar ett underliggande narrativt sammanhang. Ett sammanhang som i regel är referentiellt och handlar om den ”verklighet” och det skeende som kan antas föregå och avlösa det fotografiska ögonblicket.

I *The Soldier's Story* är ett sådant sammanhang på ett sätt utan vikt. Vad som där är väsentligt är den berättelse som upprättas inom fiktionen och att se till en referentiell narrativ koherens vore egentligen att bryta illusionen, att förstöra hela dramat. När det gäller Saudeks övriga verk, som är mer eller mindre utarbetade som isolerade akter, framstår också dessa som utan signifikant ”före” och signifikant ”efter”.[28] Det verkar alltså inte ha någon större betydelse vad som faktiskt händer ”innan” och vad som faktiskt händer ”sedan”. Men ändå, eller samtidigt, så öppnar fotografierna i många fall just för referentiella berättelser och, mer precist, för berättelser om den eller de som är porträtterade.

Det finns ofta något i Saudeks porträtt som leder mig bort från den frysta scenen, den antagna posen och den uppenbara rollen, och riktar mitt intresse mot den poserande modellen och mot modellens tillvaro utanför bilden. Det rör sig om detaljer: det kan vara ett ärr, en vigselring, ett avskavt nagellack, ett hårband kvarglömt runt handleden. Ärret, ringen, nagellacket eller hårbandet fungerar som ett spår och också som en invit, som en inbjudan till en narrativ utvikning eller som en ledtråd i en outsagd men antydd berättelse om det liv som levs, den tillvaro som finns, alldeles vid sidan om fotografiet.[29]

---

28. För en mer ingående beskrivning av Saudeks iscensatta fotografier och hans konstnärliga metod se kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och masker”.
29. Se även kapitel 4 ”Subjektets spelplan. Om fotografen, modellen och betraktaren”.

En sådan berättelse är, till skillnad från historien om den sårade mannen, inte given och inte nödvändig, men den vilar där – antydd, tänkbar, potentiell.

I några verk aktualiseras också modellens historia, ”berättelsen om modellen”, explicit. Jag tänker på de fotoserier som visar samma person vid olika tidpunkter, inte sällan med flera års mellanrum: tvåbildsserien *David* (1969, 1982) (illustration 18) visar, i seriens första bild, ett barn som sitter mot en mur; i den andra bilden, som är tagen tretton år senare, har barnet blivit en ung man (som på motsvarande sätt, och i en motsvarande pose, sitter mot muren).[30] Det rör sig här liksom i *The Soldier's Story* om en bildsvit, och om ett berättande genom succession, men den berättelse som ges i tvåbildsserien bygger på ett liv som levs och en tid som går utanför fiktionen: i verk som *David* etableras ett narrativ (i kortform) som är förankrat i, och som handlar om, verkligt passerande tid och verkligt växande, åldrande kroppar.[31]

Man kan därför, när det gäller Saudek, tala om en narrativitet både på ett fiktivt och på ett referentiellt plan. Helt övergripande kan man också säga att Saudeks bilder, i likhet med den självbiografi som han har skrivit, grundläg-

30. Verket, som enbart består av två bilder (och i det avseendet är en diptyk), fungerar som en serie i den meningen 1) att det visar en (kortast tänkbara) sekvens av fotografier, 2) att bilderna står i ett tidsmässigt förhållande till varandra, 3) att bilderna tillsammans berättar en historia och 4) att samspelet mellan bilderna – att sekvensen – är avgörande för verket. Jfr Nationalencyklopedins definition av en serie.

31. Det förkortade narrativ som etableras genom tvåbildsserien förutsätter både fotografens insats och betraktarens investering: Hans Lund diskuterar berättelsen, och den berättande bildserien, och talar (med hänvisning till John Bergers idé om att ”ingen berättelse fungerar likt cykelhjulet som har kontinuerlig kontakt med vägen”, och med referens till Wolfgang Isers teori om *Leerstellen*, luckor) om hur en berättelse bygger på vissa tydliga nedslag men också på vissa tomrum som läsaren eller betraktaren själv måste fylla i: ”Detta gäller även för den tecknade serien. Även serien 'går på ben'. Läsaren måste föreställa sig vad som händer mellan de enstaka rutorna, hon/han måste själv fylla i 'tomrummen'.” Hans Lund, ”Bildberättelser och tecknade serier”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur, 2002, 72 f. Iser (som Lund hänvisar till) diskuterar litteratur, men receptionsteoretiska aspekter och tanken om att betraktaren ”själv måste fylla i 'tomrummen'” behandlas inom konstvetenskapen även av Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: DuMont, 1985.

ger ett slags generell personhistoria. Inte bara för att verken fungerar som allmänna avtryck av hans liv och verksamhet, utan också och framförallt för att Saudek över tid har fotograferat sig själv, sin bror, sina föräldrar, sina barn och de kvinnor som han har levt med, eller på annat sätt har haft en relation med.

Bildernas persongalleri är knutet till det privata livet, och när fotografierna visas, i böcker eller utställningar, skapas bildsamlingar som implicit ger ”berättelsen om Saudek” och hans liv.[32] Principen är fotoalbumets: i fotoalbumet sammanställs bilder av oss själva och våra närmaste, och genom dessa bilder förmedlas i någon mån en livshistoria. Fotoalbumet antyder, just som Saudeks samlade fotografier: detta var jag, detta är jag; detta är mina föräldrar, mina barn, mina vänner; detta är tiden som går; detta är mitt levda liv.[33] Bilderna berättar, och berättelsen är – just som brevet, de handskrivna texterna och den utgivna biografin – självutpekande.

Titlar, inskriptioner, fotograferade ord

I Saudeks fotografier är signaturen, som anger Saudeks namn och som även fungerar som ett avtryck (index), en grundläggande självutpekande gest. Signaturen är också språkets stämpel, eller språkets inflöde i bilden. Något liknande gäller också för titeln: rubriken som står där vid sidan om, under eller ovanför det aktuella fotografiet och, så att säga, ger ord åt det visuella.

I en av de handskrivna berättelserna i *Love as a Four-Letter Word* finns ett stycke där Saudek raljerar över konsten, och där han också – i några rader – berör titeln och titelsättningen. Han skriver här om hur han efter ett galleribesök bestämmer sig för att måla om sitt köksskåp, men av misstag slår omkull en röd färgburk:

---

32. Detta förstärks också av de fotografier från ”livet utanför studion” (bilder av Saudek, hans familj, vänner etc.) som kan finnas infogade inledningsvis eller avslutningsvis i fotoböckerna. Se särskilt *Jan Saudek*, 2006, 14–19 resp. 24 f. Boken visar ett fyrtiotal ”privata” fotografier. Man kan också notera att flera av dessa fotografier är försedda med text i form av pratbubblor, eller har andra inskrifter med serieteckningskaraktär.

33. Angående anknytningen till det privata livet se även kapitel 1, ”Den teatraliska bilden. Om iscensättningar, tradition och tomhet”.

> a red pool spreads all over the blue. It looks great because it is spectacular and showy. I can see I am also an artist. The only thing I need now is the title. How about *Grief in the Concrete Paintjobber's family*, for example? No, that runs too long. What about *Permutation # 12* like the thing I saw in the gallery? Or that title that never fails: *Hommage to Franz Kafka*?[34]

Händelsen, ommålningen och missödet, gör honom till konstnär, och han söker efter en lämplig titel till sitt spektakulära alster. Titeln framstår här som angelägen. Men den ter sig också som ett slags löjeväckande tvång, som en form av meningslöst obligatorium som är förknippat med ett uppenbart godtycke.

Passagen omfattar i det avseendet en ironisk hållning som gör den moderna (icke-föreställande, slumpskapade) gallerikonsten men också, vilket är det centrala här, språket – titeln – till något mer eller mindre befängt. Titeln kan formuleras på ett sätt men också på ett annat sätt och ytterligare ett. Det första förslaget motiveras till någon del av den specifika ”bilden” (den utspillda färgen i köket får den dramatiska och berättande titeln *Grief in the Concrete Paintjobber's family*), det andra förslaget motiveras av konstdiskursen (”alstret” lånas en rubrik från det tidigare besökta galleriet, *Permutation # 12*) och det tredje förslaget motiveras av en allmän opportunism (den utspillda färgen tilldelas en titel som alltid ”måste fungera” eller som alltid vinner gehör, *Hommage to Franz Kafka*).

Det citerade stycket är en kritisk markering (gentemot ordet, titeln), och på ett sätt säger passagen också något om Saudeks egna verktitlar. I allmänhet har de satta rubrikerna en spännvidd som svarar mot den ovanstående: några titlar är långa och närmar sig hela satser, många är också helt korta; en del är tydligt kopplade till den aktuella bilden (till vem den avbildade modellen är, till hur den arrangerade scenen ser ut), andra är mer öppet eller associativt formulerade; vissa titlar består av nummer, såsom *Card No. 344* eller *Card No. 350*, och det finns också exempel på rubriker som apostroferar, inte Kafka, men en konstnär som Vincent van Gogh eller en serietecknare som Robert Crumb: *Tribute to Great Vincent*, *Tribute to Robert Crumb*.[35]

34. Saudek, *Love as a Four-Letter Word*, onumrerade sidor.
35. Dessa titlar och verk finns i nämnd ordning i *Jan Saudek*, 2006, 202 resp. 174 f.

Det är inte ovanligt att titlarna, i likhet med ”*Grief in the Concrete Paintjobber's family*”, är litterära och till någon del narrativa, eller att ett och samma fotografi har fler än en titel beroende på var den visas eller finns återgiven. När Saudek i sin berättelse om den utspillda färgen föreslår tre alternativa rubriker speglar han sin egen praktik. Ett fotografi som i ett sammanhang har rubriken *Medailon* [sic] kallas till exempel i ett annat sammanhang *Only Your Memories will Remain*, och ett fotografi som har titeln *Summer* heter också *Stormy Weather*.[36] För Saudeks del är ett fotografis titel knappast absolut, den är snarare utbytbar och i många fall uppenbarligen också utbytt.

Om det i dessa fall handlar om ett av Saudek kolorerat verk, skulle man kunna tänka sig att de olika titlarna markerar hur en bild, i varje handkolorerat exemplar, är unik även om det ursprungliga fotografiet är detsamma. Olika titlar blir då av princip liktydigt med olika verk. Men de alternativa titlarna skulle också, och kanske hellre, kunna uppfattas som ett tecken för en uttalad nyckfullhet. Som ett slags uttryckt *laissez faire*, ett slags allmän axelryckning inför rubriken. En axelryckning som i sig också är en invändning, en protest mot orden och texten: genom att rycka på axlarna underkänner eller avfärdar Saudek språket, genom att variera titeln får han den att förlora sin tyngd. Titeln finns där, den spelar utan tvekan roll, men alternerandet blir samtidigt ett tecken på ordens godtycklighet och fotografens otvungenhet: en bild är inte bunden till en bestämd rubrik, och Saudek kan – vilket han demonstrerar – fritt formulera och omformulera sig. Titeln tillmäts ett visst värde, men värdet är inte större än att de valda orden kan bytas ut (och titelvariationen undergräver i viss mån ordens kraft: ju fler rubriker som anges, desto mindre tycks titeln väga).

När Barthes skriver om relationen mellan bild och ord talar han om avbyte (*relais*) och förankring (*ancrage*). Vad gäller det senare menar han att språket kan ha som funktion att tydliggöra vad bilden visar eller tematiserar. Orden och språket kan ge fäste åt, förankra, en bestämd betydelse i den annars flertydiga, polysemiska, bilden.[37] Saudeks titlar kan fungera och

36. För titlarna i nämnd ordning, se: *The Best of Jan Saudek*, Prag: Saudek.com Ltd, 2005, 71. *Jan Saudek*, 2006, 96. *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, 83. *Jan Saudek*, 2006, 199.

37. Roland Barthes, ”Bildens retorik” (*Rhétorique de l'image*, 1964), *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm: Pan/Norstedts, 1975.

beskrivas som förankrande. De riktar fokus på ett bestämt element eller en bestämd dimension av (tematik i) bilden, och de styr betraktarens – min – förståelse av vad det är jag ser. Titeln är på så vis dominant, tongivande. Men samtidigt blir förhållandet också ett annat: Saudeks protest mot språket, hans ”axelryckning inför rubriken”, lockar i någon mån till en motsvarande axelryckning hos betraktaren, hos mig.

Om rubriken inte är orubblig, om den uppenbarligen är utbytbar, är den möjlig att ställa åt sidan, möjlig att räkna bort. Också jag kan ta vikten från orden och, till någon del, strunta i titeln. Titlarna kan därför läsas och beaktas, och de kan även ange en tolkningsriktning, men i sin förevisade varians låter de sig också sättas inom parentes: jag tänker att titeln i Saudeks arbeten namnger verket utan att riktigt höra samman med det, utan att riktigt vara en del av det, och jag tänker att det är Saudek själv, med sina alternativa rubriker, som får mig att se det så.[38]

I något fall har Saudek skrivit in titeln på själva fotografiet, på bildytan. Den inskrivna titeln är, till skillnad från de övriga rubrikerna, så att säga cementerad – den är inte variabel, inte utbytbar. Den blir också, såsom en integrerad del av bilden, nästan ofrånkomligt tolkningsriktande. En inskriven titel utgör alltså ett brott mot det ovanstående, men den är samtidigt helt undantagsmässig. Vad som däremot är betydligt mer vanligt i Saudeks bilder är ord och ordfragment som finns skrivna eller klottrade, inte så ofta på bildens yta men på den mur som i regel utgör en bakgrund i hans fotografier. Vad står skrivet på muren? Ett överkryssat ”don't” i versaler, ett utsirat ”true love” och också, framförallt, andra ord. Ord som kan anas men inte tydas. Otydliga ord, ord som utgör en vag, obestämd språkfond i bilderna.

Dessa inskriptioner kan till en början väcka frustration. De låter sig inte dechiffreras och de tillkännager, som det verkar, ingenting (inskriptionerna

38. Saudeks ”axelryckning” motiverar min, men man får också notera att det – generellt sett – inte är ovanligt med alternativa titlar: Leo H. Hoek betonar hur ”en och samma målning ofta betecknas med olika titlar” och också ”att många målningar har identisk titel”, vilket tillsammans ger skäl för om inte en axelryckning så en viss försiktighet när det gäller att låta titeln bestämma tolkningen av verket. Leo H. Hoek, ”Bildtitelns poetik”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur, 2002, 37.

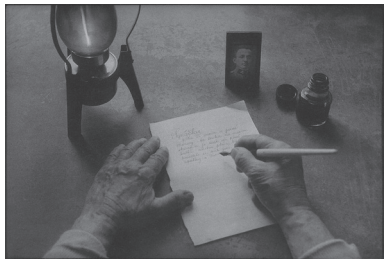
liknar på ett sätt de alternativa titlarna i det avseendet att de har tappat sin språkliga vikt). Istället för att ge några meningsfulla meddelanden så erbjuder muren en negerad skrift, en skrift som inte har några verbala betydelser utan som endast visar sig som ett slags tomt betecknande, som en synliggjord men inte läslig text (eller, med referens till Barthes via Louis-Jean Calvet: muren erbjuder ”det grafiska utan mening”; den visar ett språk som är frikallat från verbal betydelse, vilket också innebär: muren visar texten som visualitet, inte texten som verbalt meddelsam).[39]

Murens oläsliga klotter påminner i någon mån om Saudeks brev och berättelser som i och för sig kan läsas men som också, som noterats, riktar uppmärksamhet mot språkets figurativa aspekt. Orden på muren gör, liksom orden i brevet, språket synligt. Men just som handskriften i brevet (och egentligen också Saudeks namnteckning på bilderna) även fungerar som ett slags spår, så har murens ord inte bara en ikonisk sida utan också ett indexikalt anslag: någon har skrivit, ritat, tecknat, på väggen; någon har här satt sitt märke. Inskriptionen, klottret, representerar i sig en frånvarande närvaro; inskriptionen betecknar, som bland andra Rosalind Krauss lyfter fram, ”jag var här”.[40] Vem är det jag som var här? Saudek, det är möjligt. Men kanske också en av hans modeller, eller någon annan. Klottret, de oläsliga orden, visar sig på så vis som en dubbel gåta.[41]

39. I flera av sina analyser, och inte minst i *Teckenriket*, berör Barthes idén om en skrift som saknar mening. I *Teckenriket* formuleras tanken om ett utopiskt tecken som är skrivet, visuellt gripbart och frikallat från mening. Barthes, *Teckenriket*, passim. Dalia Kandiyoti diskuterar Barthes förhållningssätt och talar om ”a celebration of signs without content, a retreat into form and gesture”. Dalia Kandiyoti, ”Roland Barthes Abroad”, *Writing the Image After Roland Barthes*, red. Jean-Michel Rabaté, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, 234. Louis-Jean Calvet skriver också om hur Barthes just talar om sin egen konstnärliga aktivitet och sina teckningar i termer av ”det grafiska utan mening”. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. En biografi* (*Roland Barthes, 1915–1980*, 1990), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, 253.

40. Krauss, *The Optical Unconscious*, 259 f.

41. Krauss skriver att graffitimålaren, eller klottraren, sätter sitt märke (sitt ”I was here”) och ”understands that the mark he makes can only take the form of a clue. He delivers his mark over to a future that will be carried on without his presence.” Ibid., 260.



I Saudeks fotografier finns också andra avbildade ord eller texter än murens negerade, opaka inskrifter. Ett av Saudeks tidigare fotografier, *The Letter* från 1975 (illustration 32), visar ett brev som ligger på ett bord, och som skrivs av någon som, med undantag för sina händer, är utanför bilden. I fotografiet, på bordsskivan, syns en fotogenlampa, ett litet inramat fotografi av en man, ett bläckhorn, och två händer vid ett ark med några nedtecknade rader. I den högra handen vilar en penna. Brevskrivaren själv (med sitt ansikte, sina ögon) befinner sig där jag, som betraktare, är; från samma plats tittar vi båda på det brev som är på väg att författas.

Texten i brevet är, för den som kan tjeckiska, möjlig att uttyda och när bilden återges i böcker finns orden också renskrivna (och översatta till engelska) i ett slags bildkommentar till fotografiet: ”I am writing to you again, my son, from springtime Moravia, the meadow behind our house is once more full of flowers, all the birds that nested here are back, and life …”[42] Medan texten på så vis är både läslig och synlig, är den som skriver anonym. Att döma av händerna ser det ut att vara en man som är betydligt äldre än vad Saudek var vid tiden för fotograferingen. Att döma av brevtexten rör det sig om någon som skriver till sin son. Samtidigt får man säga att brevskrivaren också sammanfaller just med fotografen och även med betraktaren: perspektivet får händerna vid brevet att, så att säga, höra till den som tittar.

En bild som *The Letter* är illustrativ på så sätt att den understryker Saudeks intresse för ord och språk, hans intresse för både ord och bild, för språkets visuella aspekter men också för bildens kapacitet att synliggöra och även kommentera det verbala.

Metareflexion och utställningar

I det tjugosjunde och sista kapitlet i sin självbiografi diskuterar Saudek två av sina tidiga utställningar i Prag, utställningar som presenterades av den tjeckiska författaren Bohumil Hrabal.[43]

När det gäller den första utställningen skriver Saudek om Hrabals inställning till honom och hans bilder och kommenterar också utställningens följder. Jag refererar: Saudek framhåller att författaren Hrabal egentligen var

42. *Jan Saudek*, 2006, 90.
43. Saudek, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, 212 ff. (*Célibataire, marié, divorcé, veuf*, 219 ff).

likgiltig inför hans fotografier, vad som snarare intresserade Hrabal var den sidenskjorta med tryck (som i en tidning) som Saudek hade på sig. I författarens framförande fanns till och med uttalandet: ”ursäkta, kan jag få läsa er?” Utställningen försvann, som Saudek fortsättningsvis påpekar, utan att sätta några spår. Men vad Hrabal anbelangade (författaren som också hade disputerat) så kände alla snart till honom.[44] Inför den andra utställningen träffades Saudek och Hrabal igen, ett möte mellan ”ordets man” (Hrabal) och ”ingentings man” (Saudek).[45] Vid sammankomsten förstod Saudek att författaren inte hade det minsta minne av honom, och när han flera år senare kom att läsa Hrabals samlade verk så insåg han dessutom att den presentation som Hrabal vid invigningen av utställningen hade tillägnat hans bilder, egentligen var formulerad vid ett tidigare tillfälle som en studie av en helt annan fotograf.[46]

I berättelsen om Hrabal och utställningarna tematiserar Saudek förhållandet mellan ord och bild och aktualiserar därigenom den relationen på en metanivå. Han upplever, och visar, en friktion i detta förhållande. Berättelsen framstår som särskilt tydlig på den punkten: den erkänner inget riktigt möte vare sig mellan den lästa texten och de utställda fotografierna eller mellan författaren och konstnären. Tvärtom, här öppnar sig ett gap – en påtaglig polaritet. Med polariteten lyfts även en hierarki fram. Författaren Hrabal framstår, med sitt språk och sin titel, som överlägsen i sammanhanget: det är han som till skillnad från Saudek, och Saudeks utställda fotografier, har prestige eller värde nog att göra sig hörd och bli ihågkommen.

Hrabals överlägsenhet är uppenbar, men den är också vacklande. Här finns en möjlighet för ombytta roller: Hrabal är litteratören som, egentligen oförmögen att se bilderna framför sig, bländas av Saudeks sidenskjorta och ber om att få läsa fotografen, som sedan inte kan minnas vad eller ens att han ”har läst”, och som i denna blindhet och glömska låter Saudek presenteras med ord som ursprungligen är skrivna för någon annan och någon annans bilder. Ordets man, som han ter sig från den synvinkeln, visar sig knappast vara den starkare parten i mötet med bilden, eller med fotografen.

44. Ibid., 212 (ibid., 219).
45. Ibid., 213 (ibid., 220).
46. Ibid. (ibid., 221).

Vad berättelsen, metareflexionen, mynnar ut i är härigenom en oupphävd polaritet, men ett omvändbart maktförhållande: mellan ord och bild, författare och konstnär, finns ett gap men det är inte avgjort, eller enkelt att avgöra, vilken sida av detta gap som är den starkare.

Berättelsen om Hrabal och utställningarna handlar om författaren och konstnären, om texten och fotografiet, och om ett möte som inte är något möte, men berättelsen framställer också själva utställningen, utställningssituationen, som ett prisgivande. Saudek gör klart att han, när han som fotograf visade sina bilder, inte blev sedd och snart glömdes bort. Med sin text säger han: att ställa ut är ett risktagande, ett blottställande där ambitionen att synas och ge avtryck kan mötas av åsidosättande och förbiseende.

Erfarenheten från de tidiga utställningarna kan sättas i relation till två av Saudeks senare visningar. 1998 och 2005–2006 kunde hans bilder ses i Prag. Det rörde sig om omfångsrika retrospektiva utställningar som båda hölls just intill gamla stans torg, Staroměstské Náměstí. Bilderna ställdes med andra ord ut vid Prags hjärtpunkt och främsta turiststråk, och på reklampelare över stora delar av staden fanns också utställningsaffischer uppsatta. De två utställningarna kallades ”Goodbye Jan – Jan Saudek’s Final Exhibition” och ”The Best of Saudek”.[47] Rubrikerna är anspråksfulla, nästan demonstrativt pretentiösa. Den första talar om en slutpunkt, ett sista erbjudande, ett ”nu eller aldrig”. Den andra talar om valda guldkorn, och underförstått också om ett stort konstnärskap: ”best of” förutsätter ett omfattande oeuvre; en verksamling som tål ett urval.

Medan de tidiga utställningarna (enligt fotografens egen beskrivning) var förbisedda och snabbt bortglömda, så tycks härigenom de senare utställningarna – med sina namn – arbeta för det motsatta. Utställningsrubrikerna fordrar uppmärksamhet, och ger de fotografier som visas ett skimmer av sensation. ”Goodbye Jan – Jan Saudek’s Final Exhibition” var dock, visade det sig, inte Saudeks sista utställning, och ”The Best of Saudek” omfattade

47. Mrázková skriver om den marknadsföring som omgav den förstnämnda utställningen. Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 42. Den andra utställningen, med dess reklamkampanj, såg jag i Prag i december 2005.

över 200 verk, vilket snarare än att vara några väl valda guldkorn utgör en betydande del av hans totala produktion. Det finns förstås en kommersiell sida av detta (Daniela Mrázková talar om exceptionella besökssiffror vid den första utställningen).[48] Men här finns också en annan aspekt, som ger eko av Saudeks egen metareflexion och hans sätt att visa att bild och ord samspelar men inte alltid möter varandra: avskedsutställningen (som inte är den sista utställningen), och ”best of”-samlingen (som består av drygt 200 verk), gör klart att orden inte svarar mot eller säger något ”riktigt” om bilderna – orden blir i någon mening ”bara ord”.

Orden blir ”bara ord”, men orden (som ger bilderna sitt sensationsskimmer) är också performativt verksamma: nu, när det inte längre är Hrabal som står för språket, är orden ett verktyg för självhävdelse, ett verktyg för att markera den egna storheten och exklusiviteten.

Mrázková skriver i sin diskussion kring Saudeks avskedsutställning: ”And so his ’goodbye’ must be taken with reservation, or *as another sophisticated attempt to make himself yet more precious, more desirable*. It is, and simultanously is not, his farewell.”[49] Med orden, rubrikerna, kan Saudek bli uppmärksammad, sedd, ihågkommen. Och när det gäller att bli sedd och ihågkommen har det ingen betydelse att ”Goodbye Jan – Jan Saudek’s Final Exhibition” visar sig gå under falskt namn, eller att ”best of”-utställningen är så omfattande att den knappast kan sägas bygga på ett vidare exklusivt urval.[50]

Glöm mig inte

Saudeks berättelse om sina tidiga utställningar, liksom hans ironiska kommentar om de alternativa verktitlarna, understryker att han – trots den sammanblandning eller den interaktion mellan ord och bild som finns i hans fotografier och texter – reserverar sig gentemot språket och orden. Man skulle, i ett slags sammanfattande analys (och med referens till Hans Lunds

48. Mrázková, ”The Phenomenal Jan Saudek”, *Jan Saudek*, 42.
49. Ibid. Min kursivering.
50. Det är inte givet att Saudek själv har satt utställningstitlarna, men det finns heller inget som motsäger att han skulle ha haft inflytande över dem.

och A. Kibédi Vargas undersökningar av samspelet mellan bild och ord), kunna tala om en diskrepans mellan objektnivå och metanivå.[51]

På en objektnivå ”kombinerar”, ”integrerar” och ”transformerar” Saudek ord och bild.[52] Det vill säga: med sina titlar sammanställer han visuellt och verbalt (kombinerar); med brevet liksom den handskrivna berättelsen, klottret på muren och ett fotografi som *The Letter* låter han det visuella och det verbala ingå i en sammansatt helhet (integrerar); med sina kommentarer av de egna bilderna, och med sina ikoniska projiceringar, ”omvandlar” han i viss mening bild till text och text till bild (transformerar).[53] På en metanivå, däremot, rör han sig åt motsatt håll: det är slående hur Saudeks egen metareflexion, trots alla överlappningar eller täta samband mellan ord och bild som finns i hans övriga arbete, markerar en så stark polaritet.[54]

---

51. Varga menar att förhållandet kan etableras på en objektnivå men också på en metanivå. A. Kibédi Varga, ”Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer”, *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth m.fl., Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993, 107.

52. Hans Lund presenterar, med hänvisning till A. Kibédi Varga och Leo H. Hoek, ett schema som beskriver tre olika relationer mellan medierna: en som bygger på kombination, en som bygger på integration och en som bygger på transformation. Hans Lund, ”Medier i samspel”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur, 21.

53. Det finns andra scheman än det som Lund ställer upp. Simon Morley talar till exempel, i sin undersökning om hur ord används inom den moderna konsten, om fyra huvudtyper av ord–bild-relationer (typer som också bygger på Leo H. Hoeks teorier om förhållandet mellan ord och bild): ”trans-medial relationship” (ord och bild relaterar till varandra men är separata), ”multi-medial relationship” (ord och bild samexisterar på samma yta men är fortfarande tydligt åtskiljda), ”mixed-media relationship” (ord och bild samexisterar på samma yta och är bara minimalt åtskiljda) samt ”inter-media relationship” (den visuella aspekten av språket betonas: ”This category especially emphasizes the fact that writing is indeed *visual* language.”). Dessa fyra huvudtyper kan alla återfinnas i Saudeks material. Se Simon Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Berkeley: California University Press, 2003, passim.

54. Man kan tala om en diskrepans, men man kan också säga att den dubbla attityden (en attityd som betonar en tät sammanblandning och som samtidigt hävdar en djup separation) på ett sätt är typisk: båda hållningarna präglar diskussionen kring samspelet mellan ord och bild. Medan Hillis Miller till exempel hävdar att ”The picture means itself. The sentence means itself. The two can never meet”, skriver W.J.T. Mitchell att ”the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representation are heterogeneous; there are no ’purely’ visual or verbal arts”. Hillis Miller, *Illustration*, London: Reaktion Books, 1992, 95. Mitchell, *Picture Theory*, 5.

I metareflexionen (resonemanget kring titelsättning, redogörelsen för de tidiga utställningarna och Hrabals presentationer) insisterar Saudek på en åtskillnad mellan visuellt och verbalt. Han förknippar också orden med ett underkännande, ett brännande förbiseende av honom själv. Ett förbiseende som, kan man tycka, vägs upp eller kompenseras av senare utställningsrubriker. Orden ska där garantera synlighet, inte representera försummelse: spektakulära fraser, dramatiska överdrifter, skroderande – här är orden kanske ”bara ord”, men i vilket fall gör de (eller kan de göra) Saudek sedd, uppmärksammad och ihågkommen.

Orden som ”bara är ord” men som gör Saudek ihågkommen, får mig på ett sätt att tänka på Saudeks brev med dess avslutande ”Let's try it, Sara!” En fras som ”Let's try it” ger intryck av att vara, men är inte (visar det sig) ett löfte om en fortsatt korrespondens. Frasen blir eller är i någon mening tom, orden är bara ord. Kanske var en avslutning som ”Let's try it” allvarligt menad i skrivande stund, för att senare få komma att stå tillbaka för sådant som var mer akut eller mer lockande: saker som måste göras, andra brev som Saudek hellre skriver. Men kanske är ”Let's try it” något annat: en dörr som lämnas öppen bara för sakens skull – kanske ser Saudek, med sin avslutning, till att ge och säga precis så mycket som behövs för att dröja sig kvar, för att inte glömmas eller helt räknas bort.

Utställningsrubriker som ”Goodbye Jan – Jan Saudek's Final Exhibition” och ”The Best of Saudek”, liksom frasen ”Let's try it”, blir möjliga att läsa som spridda exempel på ett slags fastnaglande, en saudeksk uppmaning att inte glömmas. Ett motsvarande ”fastnaglande” finns i viss mening också på annat håll: i handskriften och signaturen (och även handkoloreringen) med dess indexikala betydelser; i självbiografins liksom de samlade fotografiernas ”berättelse om Saudek”; möjligen också i den fotograferade murens klotter – ett inristat eller inskrivet ”jag var här” som kan, men inte behöver, vara bundet till Saudek. Att Saudek just fotograferar sig själv, att han ständigt poserar och agerar modell framför den egna kameran, framstår i sammanhanget också som ett uttryck för en motsvarande vilja att sätta spår. Orden och bilderna säger i någon mån samma sak: glöm mig inte.[55]

Det finns ett flertal böcker som visar Saudeks bilder och som, med kortare och längre introduktioner till honom och hans fotografi, hjälper till att motverka glömskan. Den mest genomgripande presentationen av Saudek och hans verk ges av Mrázková i den, vad gäller analysen men framförallt vad gäller bildmaterialet, omfattande boken *Jan Saudek* (2005; översatt till engelska 2006).[56] Mrázková ger synlighet åt fotografen. Hon skriver också om hur Saudek är en fotograf som ständigt söker efter "recognition, which he believes he has not achieved" och mot slutet av sin text återkommer hon till frågan om Saudeks strävan efter erkännande och kommenterar hans handskrivna och illustrerade brev.[57] Breven är för Saudek, menar Mrázková, en väg till uppskattning; de är även en form av kvardröjande: Saudek, skriver hon, "writes in the knowledge that the recipient will not throw his letters away, but will keep them. It is as though with every written contact he anticipates that thanks to the letter he will remain constantly present."[58]

---

55. Att Saudek själv står modell kan även vara motiverat på andra grunder: att han poserar framför kameran, istället för att anlita en annan manlig modell, kan ha sina praktiska och ekonomiska skäl; att han går in i och prövar olika roller kan knytas till ett mer allmänt behov av självförverkligande. För en diskussion om behovet att synas (och att vara Någon), se kapitel 3, "Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär".
56. *Jan Saudek. Fotograf český*, red. Daniela Mrázková, Prag: Nakladatelství, 2005 (i engelsk översättning 2006; se tidigare hänvisningar).
57. Mrázková, "The Phenomenal Jan Saudek", *Jan Saudek*, 13–48, citatet på 13. Mrázková ger en bred läsning av Saudek (hon presenterar Saudek och hans bilder med hänsyn till biografi, konstnärliga referenser, centrala motiv, konstnärsimage, utställningar och kommersiell framgång. Hon tar upp Saudeks egen syn på fotografiet, berör bildernas koppling till pornografin och skisserar tre faser i hans konstnärskap). Mrázková diskuterar även de kritiker eller historiker som kommenterar Saudeks verk: diskussionen om konstnären och bilderna är alltså även en diskussion om de texter som finns skrivna om honom.
58. Ibid., 41.

I sin text jämför Mrázková Saudek med den franska 1500-talsförfattaren Rabelais: ”Saudek is for photography a kind of modern Rabelais.”[59] Hon likställer på den punkten Saudek med en skribent. Associationen mellan fotograf och författare, eller fotografi och litteratur, är – vad gäller de texter som har skrivits om Saudek – inte ovanlig. Man jämför gärna fotografen med författare från olika tider, i olika genrer.[60] Det händer också, vilket kan vara mer tänkvärt, att Saudek liknas vid litterära figurer. Wood och Crump diskuterar (i sin introducerande text) fotografen i ljuset av en rad författare, de liknar honom även vid en litterär person: pojken Oskar i Günter Grass bok *Bläcktrumman*.[61]

Här – i det kritiska synliggörandet av konstnären, i den tolkande text som handlar om fotografen och fotografierna – är Saudek inte bara *som* en författare, han är också (han beskrivs också) *som* en fiktiv gestalt. Något liknande kan också ses hos Christiane Fricke, i hennes presentation av Saudek (Fricke skriver: ”Saudek often brings to mind thoughts of Milan Kundera's character Tomas.”).[62] För Fricke påminner Saudek om Tomas. För mig, i

---

59. Ibid., 44. Rabelais är en författare som enligt Michail Bachtin företräder det ”karnevalska”, vilket också Saudek med sina bilder kan menas göra. Se Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (*Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa*, 1965), Gråbo: Anthropos, 1991. För en diskussion om Saudek och det karnevalska, se kapitel 2 ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

60. Ibland bygger kopplingen på kontrast (Michel Tournier, som själv är författare, jämför Saudek med, och skiljer honom från, Jules Verne), men i regel markeras en stark parallell: Wood och Crump liknar Saudek, som (de menar) ”sings and celebrates the glory of the body”, vid poeten Walt Whitman; de kopplar hans bilder till den litterära genren magisk realism, och till både Günter Grass och Gabriel García Márquez; de talar om likheter med Franz Kafka; de associerar honom med den engelske 1600-talspoeten John Donne; och de lyfter också fram en parallell till Hrabal (samma Hrabal som presenterade Saudeks tidiga utställningar). Michel Tournier, ”Jan Saudek or the Dark Underbelly of Prague”, *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991, 7. Wood och Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, *Jan Saudek. Realities*, Santa Fe, New Mexico: Arena Editions, 2002, 7–25. För kopplingen mellan Saudek och den litterära genren magisk realism se kapitel 2, ”Den fiktiva världen. Om annanhet och karnevalisering”.

61. Wood och Crump, ”Paradise and the Innocent Eye”, *Jan Saudek. Realities*, 11.

62. Christiane Fricke, ”Karolina Marie and the Faces of Love”, *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998, 11 f.

kapitlet ”Upphovsmannen. Om Saudek, och om begär”, påminner Saudek om en annan litterär karaktär: Henrik Ibsens figur Peer Gynt.

I en mening pekar denna typ av beskrivningar, eller associativa tolkningar, på analogins betydelse i tolkningspraktiken. I en annan mening speglar det ovanstående Saudeks eget sätt att ”skriva in sig själv” i sina bilder och texter: genom självbiografin gör sig Saudek bokstavligen till en litterär karaktär, till en gestalt som existerar i och genom texten (även om textens framskrivna Saudek också svarar mot, eller är tänkt att svara mot, verklighetens Saudek), och när han uppträder (poserar, antar roller) i sina fotografier blir han också här ett slags fiktiv figur, en scenisk gestalt. Att i den kritiska diskursen tala om honom som ”Tomas”, ”Oskar” eller ”Peer Gynt” framstår på så sätt som en form av tjänstvillighet – en följsamhet inför, eller en förstärkning av, Saudeks egen självpresentation, hans egen metod att i bild och ord påkalla uppmärksamhet just som en fiktionsfigur.

Men att (som Fricke, Wood och Crump, liksom jag själv) lyfta fram Saudek som en litterär gestalt svarar inte bara mot hans egen självpresentation som fiktionsfigur: den tolkande text som förbinder fotografen med ”Tomas”, ”Oskar” eller Peer Gynt” tillmötesgår också i en mening det fastnaglande, det glöm-mig-inte, som kan uppfattas i hans ord och bilder. En framträdande romanfigur – ”Tomas”, ”Oskar”, ”Peer Gynt” – kan visserligen inom sin fiktion underkastas både glömska och förbiseende, men samma figur är samtidigt, oavsett det inomfiktiva ödet, i princip odödlig. Sammankopplad med den litterära gestalten får Saudek en aura av beständighet, av oförglömlighet: som associerad med romanfiguren, den eviga huvudperson, blir Saudek, med Mrázkovás ord, ”constantly present”.

Några personliga anteckningar

Att sammanfatta avhandlingen bjuder motstånd, och när jag skisserar avslutningen till boken återkommer jag gång på gång till ordet ”svårt”. Också i inledningen finns uttrycket: det är svårt, skriver jag, att säga någonting mer allmänt och summariskt om ”Saudek för mig”. Svårigheten att summera har där att göra med min rörliga uppfattning av fotografen och bilderna, men möjligen är summeringen (ansatsen att förkorta, förtäta och konkludera, och i någon mening enhetliggöra) i sig alltid besvärlig, kanske besvärande, i en studie som prioriterar aspektseendet och de spridda nedslagen, som syftar till att ge en mångsidig bild av Saudek och hans bilder, som vill lämna utrymme åt det polyfona och som inte minst vill ”ringa in utan att fullt ut omsluta”.

”Motstånd”, ”svårt” och ”besvärligt” blir snabbt tröttande ord. Jag tänker, och tänker om. Läser de olika kapitlen på nytt och letar efter en sammanfattning utan motstånd. Ser mig om efter något som inte är svårt utan lätt. Nu stannar jag inför, och låter mig absorberas av, passager som jag tycker särskilt mycket om. Ögonstenar. Stycken och enstaka meningar som genom mitt arbete med Saudek har unnat mig en känsla av direkthet: textpartier som är förknippade med en form av aha-upplevelse; med en njutbar och kanske i första hand individuell erfarenhet av avgränsad skärpa. Det rör sig i regel inte om några för kapitlen avgörande argument eller för boken centrala poänger, utan om formuleringar och tankar som är mer sidoställda och ibland närmast parentetiska i sitt sammanhang.

Jag stannar inför, absorberas av, en tanke om modellens närvaro och möjliga handlingskraft i den scen som hon medverkar i (kapitel 1, s. 34); en tanke om absurditeten men också det ceremoniella allvaret i fotografens ständiga omtagningar (kapitel 2, s. 62); en tanke om detaljens betydelse i fotografierna, och detaljens kraft att i en mening ”spoliera bilden” (kapitel 3, s. 84); en tanke om spänningen mellan kroppslig unicitet och social identitet (kapitel 4, s. 103); en tanke om att känna det jag ser – ”muren bakom”, ”klänningskragen mot halsen”, ”luggen över pannan” (kapitel 5, s. 131); en tanke om Saudeks handskrivna brev som en intim och motstridig markör på en kroppslig närvaro och frånvaro (kapitel 6, s. 142). Varje tanke bär referenser, svagare eller starkare, till en eller annan teoretiker. I första fallet en referens till Ben Maddow, och härefter till Julia Kristeva, Anne Marsh, Jay Bernstein, Roland Barthes, Rosalind Krauss. Varje tanke sätter också, när jag på nytt tänker den, en annan i rörelse. Som om passagerna vore utgångspunkter för andra texter eller kapitel, snarare än fragment av redan slutförda resonemang.

Att samla ögonstenar är att gå i medvind. Det är lätt, lustfyllt. Så blir också samlingen ögonstenar något annat, både något mindre och något mer, än en allmän sammanfattning. Tankarna om modellens närvaro, om omtagningens absurditet och allvar, om detaljens betydelse etc., är spillror av sina större textsammanhang. De sammanställda spillrorna säger något om Saudek, och om de sex kapitlens problemområden och kritiska läsningar: de speglar bokens tematiska och teoretiska spännvidd, de fungerar (genom att lyftas fram) som uttryck för min egen röst och mitt eget engagemang, de antyder också möjligheten av andra i någon mening summerande och engagerade sammanställningar – jag kan göra mitt sammandrag, du kan göra ditt. Mina ögonstenar är kanske inte dina.

Samlingen tankefavoriter (som rör Saudek, fotografierna, betraktaren, liksom tolkningen i sig) blir i viss mån en övergripande kommentar till studien. De sammanförda och sinsemellan skiftande tankarna antyder på vilket sätt det skrivna svarar mot syftet att, som jag framhåller i inledningen, ”ge en mångsidig och alltefter valet av aspekt skiftande bild av Saudek och hans fotografi”. De anger också på vilket sätt arbetet ”lämnar utrymme åt det polyfona”. Här finns även en mer allmän ingång till min nu tillbakablickande förståelse av de sex kapitlen: *6 × Saudek* är ett försök att ringa in Saudek och

hans bilder; *6 × Saudek* är i någon mån en process där jag själv involveras och omsluts av ett engagemang; *6 × Saudek* har sin slutpunkt men är samtidigt ett oavslutat arbete – texterna är avstamp, texterna öppnar sig mot läsaren.

Det handlar i stort om en rörelse i tre riktningar: studien famnar Saudek, den famnar mig, den riktar sig utåt. Den tredelade rörelsen får mig att tänka på en textrad i en av Susan Sontags artiklar: ”Writing”, skriver Sontag, ”is an embrace; a being embraced; every idea is an idea reaching out.”[1]

I tillbakablickandet – slutreflexionen – påminns jag om Sontags mening, men jag kommer även att tänka på ett annat textfragment: ”Det finns någonting som märks just när det inte märks”, står det i en av Gunnar Ekelöfs dikter.[2] Orden tycks ha sin betydelse också här, i en studie som i någon mån alltid måste leda till den slutliga frågan om vad som fattas eller vad som saknas. Frågan ges av arbetets upplägg, av de sex kapitlen och de sex valda frågekomplexen som tillsammans indikerar möjligheten, och därför också – kan man tänka – frånvaron av ytterligare kapitel.

Frågan om vad som saknas, eller vad som ”inte märks, och därför märks”, framstår som självskriven. Och frågan väntar på ett svar. Eller, i alla fall: väntar på att kommenteras. Att kommentera blir för mig att tillstå: utan tvekan vore det möjligt att vidga de frågekomplex som kapitlen redan omsluter, och utan tvekan vore det möjligt att ta hänsyn till fler än sex problemområden. Tveklöst vore det också möjligt att skriva ett sjätte, sjunde, åttonde (etcetera) kapitel om Saudek och hans fotografi. Men samtidigt som jag medger och i grunden också understryker detta, får jag påpeka: att fler problemområden är möjliga att ta i beaktande innebär inte att de skulle ha en vikt som överskuggar relevansen i de frågor som trots allt behandlas eller att de skulle ha en tyngd som gör dem riktigt saknade. Bara det som är tillräckligt vägande gör sin avsaknad verklig, eller verkligt påtaglig.

1. Susan Sontag, ”Writing Itself: On Roland Barthes” (1982), *Where the Stress Falls. Essays*, London: Jonathan Cape, 2002, 87. Sontags artikel handlar, som titeln anger, om Roland Barthes och hans skrifter.
2. Gunnar Ekelöf, ”Det finns någonting som ingenstans passar”, *Färjesång* (1941), i *Dikter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1983, 132.

Så: finns det någon central eller avgörande aspekt som utelämnas i arbetet om Saudek och bilderna? Det är rimligt att undra. Det är också enklare att undra än att svara, och frågan leder mig dessutom – när jag funderar kring studien – inte så mycket mot en faktisk frånvaro som mot en närvaro: när jag söker efter saknade, väsentliga aspekter ser jag mig likafullt röra mig mot och gripa efter idéer, spår, som finns i något eller några av de sex kapitlen. Jag söker, och jag tänker att jag kanske kunde skriva (att jag kanske kunde ha skrivit) en text om ”det sinnliga” i Saudeks fotografi, en text om ”kitschestetiken” i hans bilder, eller en text om ”undantagen” och ”avvikelserna” i produktionen. Aspekterna kan tyckas angelägna, de kan också anas i det skrivna.

Förhållandet är knappast förvånande. En viss aspekt eller ett bestämt problemområde kan tänkas ha sin egen givna tyngd, men tyngd och bärighet är också något som ges av att aspekten eller problemområdet direkt eller indirekt aktualiseras av den tolkande eller kritiska texten. Att söka och finna frånvarande aspekter blir därför, från min synvinkel, gärna att söka och ta fasta på något befintligt, något redan antytt. Det kan röra sig om vaga eller hastiga spår, tanketrådar som bara löper genom ett par rader eller något stycke åt gången, men ändå: tanketrådar som finns där, *finns här*, för att säga något om Saudek och hans bilder.

Tanketrådar kan uppfattas och fungera på olika sätt. I värsta fall framstår de som lösa trådar, trådar som i någon mening försummas och lätt försvinner eller tappas bort. I bästa fall, och det är min förhoppning, rör det sig om trådar som är förankrade men som (med referens till Sontag) just sträcker sig ut. Det handlar då om uppslag – om tankar tänkta för någon annan att ta sig an och, så att säga, tänka vidare.

Sammanfattning och avslutning

6× *Saudek. Aspekter på ett konstnärskap* handlar om Jan Saudek och hans fotografi. Boken behandlar bilder från 1960-tal fram till och med 1990-tal, och omfattar sex relativt fristående kapitel. Varje kapitel aktualiserar ett specifikt frågekomplex: här berörs 1) frågor om fotografiets förbindelse med teatern; 2) frågor om fiktionens status som en annan och karnevalsk värld; 3) frågor om upphovsmannens begär och begäret efter en upphovsman; 4) frågor om konstens funktion som en experimentell arena där subjektet låter sig prövas och omprövas; 5) frågor om barnmotivet och dess problematik; 6) frågor om förhållandet mellan visuellt och verbalt i Saudeks verk. De två första kapitlen karaktäriserar Saudeks fotografi; de därefter följande två kapitlen vidgar problematiken genom att se till den som skapar, den som poserar och den som betraktar; de två sista kapitlen kan ses som avgränsade fördjupningar – en fördjupning i barnmotivet respektive en fördjupning i relationen mellan bild och ord.

Studien driver ingen samfälld tes och den utgör heller ingen traditionell konsthistorisk monografi. Det rör sig om en samling valda (brett täckande såväl som punktvis fördjupande) nedslag, och om en föresats att – genom de olika nedslagen – ge en mångsidig och alltefter valet av aspekt skiftande bild av Saudek och hans fotografi. Syftet är öppet, men avgränsas genom de nämnda problemkomplexen. Syftet omfattar även ambitionen att arbeta med en polyfon teori – en teori som bygger på en flerstämmighet och som

också ger spelrum åt min egen röst. Den egna rösten är, blir här, en metateoretisk vink. Den indikerar att den som skriver inte kan skiljas från det som skrivs: jag tänker kring och skriver om Saudek och hans bilder, men jag blir också själv inskriven eller implicerad i mitt studieobjekt.

KAPITEL 1. Saudeks fotografi bygger på en stegvis regi där fotografen ger direktiv och där en eller flera modeller medverkar. Bilderna är del i en iscensättande tradition, och Saudek kan vägas mot – i vissa avseenden liknas med, i andra avseenden skiljas från – historiska såväl som samtida fotografer: E.J. Bellocq med sina erotiska fotografier av kvinnliga prostituerade, Lejaren à Hiller med sina arrangerade reklambilder, Joel-Peter Witkin med sina provokativa tablåer, och Cindy Sherman med sina självporträtt. I Saudeks teatrala arbeten finns en form av redundans: här visas poserna som poser, gesterna som gester, rollerna som roller, och färgerna som färger. De i den meningen teatraliska fotografierna påminner mig om teatermasker. Masker som är överlastade och massiva, men som samtidigt (genom vissa motivval, genom några tematiska tendenser) rämnar och lämnar plats för ett slags förgänglighetens melankoli.

KAPITEL 2. Saudeks iscensatta fotografi frammanar en annan och (i förhållande till Saudeks egen omvärldserfarenhet) substituerande ”värld”: ett fantastiskt, panerotiskt universum, diffust historiserande och med ett obestämt, avskärmat rum. Här prioriteras kroppen och det kroppsliga livet, här finns ett spel med och mellan motsatspar, och här klingar ett ambivalent karnevalsskratt, ett skratt som vacklar mellan glatt och nedstämt, mellan lustigt och tragiskt, mellan jovialiskt och beskt. Den saudekska världen visar sig i grunden som en ”drömsk konstruktion” som (med sin uttalade teatralitet och överdrivna färgskala, sin panerotiska fantastik, och sitt rum utan kontextuella markörer och tidsmässig koherens) inte vill bli tagen på allvar, eller inte vill bli tagen för ett postulat om moraliska eller andra sanningar. En konstruktion som snarare än att låta sig träffas av en polemisk kritik kan få den kritiska frågan att vända: att riktas utåt och röra sig mot betraktaren eller kritikern; mot dig och mig.

KAPITEL 3. Som fotograf kan Saudek framstå som reaktivt begärande: han framträder som en konstnär som i sin undanskymda studio skapar vad han annars, under barndomens krigsår liksom under den tjeckoslovakiska kommunisttiden, har nekats. Han kan även skrivas fram som en imitatör som med sina bilder riskerar att försvinna i strålglansen från de konstnärer som har kommit före; en rastlös estradör som ständigt spelar olika roller (som för att intyga ett jag utan att för den skull bli fasthållen i detsamma); en fallisk samlare som upprättar ett register över en variationsrik ”kvinnoflora”; en nostalgiker som är fixerad vid tanken att fixera tiden samtidigt som han ser, och med sina bilder också bekräftar, det omöjliga i föresatsen. Saudek kan även förstås som en fantom, och som en fotograf som själv lever ut och dramatiserar den dubbla funktionen som begärlig hjälte och ombytlig, gäckande skuggfigur.

KAPITEL 4. Verken, i synnerhet Saudeks metafiktiva bilder, inbjuder till reflexioner över fotografen men också över modellen och betraktaren. Fotografierna fungerar i viss mening som en subjektets spelplan, som en experimentell arena där subjektet – jag, du, hon, han – låter sig diskuteras, prövas och omprövas. Till en del aktualiserar bilderna (som i sina subjektsgestaltningar kan tolkas som både reaktionära och radikala) några av teorins poänger angående det förkroppsligade och dynamiska subjektet: verken visar fram en fotograf, en modell och en betraktare som ser och blir sedda, och som har en agens på samma gång som de (jag, vi) är tillgängliga för och i någon mån bestämda av den andras blick. Saudeks fotografi aktualiserar även en tanke om hur jag som betraktare definierar bilden, på samma gång som bilden i någon mening också definierar mig.

KAPITEL 5. Saudeks produktion innefattar barngestaltningar som i sin spännvidd svarar mot ett register i vår tids bildvärld: här finns ömhet såväl som kyligt blottläggande, entydig schablonmässighet såväl som tvetydighet, sentimentalitet såväl som sexualitet. Här finns romantiskt oskuldsfulla barn, exponerade värnlösa barn, begärande och vuxenvärldsmedvetna barn. En del av bilderna kan motivera en distanserande oro. Oron har relevans, men som utgångspunkt för analys är den också problematisk. Något som i

sig manar till andra perspektiv, kanske till andra mer intima och personligt investerade läsningar: en av Saudeks bilder, *Little Mirka*, rör mig, berör mig, och ger anledning till en känslomässigt och kroppsligt engagerad tolkning. En tolkning som tycks ha etisk bärighet, men som också väcker en fråga om receptivitet och ”receptionsvägran”.

KAPITEL 6. Saudek intresserar sig för dramatik och kroppar, porträtt och självporträtt, kvinnor och barn. Han intresserar sig också för ord och narrativitet: han skriver brev, sammanställer en självbiografi, skapar bilder som genererar berättelser, ger sina fotografier titlar, och lämnar plats åt verbala element i bilderna. Verken ställs ut, och fotografierna och utställningarna presenteras med ord. Mellan visuellt och verbalt syns ett flersidigt samspel, men på en metanivå – i fotografens egna kommentarer om titelsättning och utställningspraktik – visar sig även ett spänningsförhållande, en konflikt. Saudeks brev, liksom självbiografin, bilderna och utställningsrubrikerna, antyder också något ytterligare: ett kvardröjande, en vilja att sätta spår. Ett slags ”glöm mig inte” som uppmärksammas och som i viss mening också tillmötesgås i den kritiska diskursen kring Saudek.

Mellan, men också inom, bokens sex kapitel finns skiftningar. Skiftande fokus. Skiftande teorier. Skiftande tolkningar. Sammantaget ger *6 × Saudek. Aspekter på ett konstnärskap* en i det avseendet mångfacetterad bild av fotografen och hans verk.

”Bilden” (av Saudek, av fotografierna) är inte, och gör heller inte anspråk på att vara, uttömmande – studien ringar in, men ringar in utan att fullt ut omsluta. Det senare är väsentligt. Jag presenterar och diskuterar Saudek och hans verk, men söker också bevara något av konstnärskapets okända. Formen för boken indikerar: detta är valda aspekter. Jag uppfattar också gärna arbetets titel som en dubbel markör. Titelns × pekar på antalet angreppspunkter i studien, men ifall det matematiska tecknet för det okända (x) inte vore ett annat, historiskt, typografiskt och disciplinmässigt, hade jag också velat se titelns x som en antydan om försöket att i, och trots, tolkningens fasthållanden bevara en bit vibrerande potential, att i det skrivna vidmakthålla någonting oskrivet.

I detta finns en utåtriktad rörelse: en möjlig men inte berörd, eller inte fullt genomarbetad, aspekt – ett kapitel som så att säga väntar på att skrivas – kan ses som ett uppslag: som en uppgift för någon annan att ta sig an, som en tanke att tänka vidare.

Summary and conclusion

6× *Saudek. Aspects of an Artist's Work* is a study of Jan Saudek and his photography. The book deals with pictures from the 1960s up to and including the 1990s and comprises six relatively self-contained chapters. Each chapter takes up a specific range of problems: they deal with (1) issues concerning connections between photography and theatre; (2) issues concerning the status of fiction as another and carnivalesque world; (3) issues concerning the author's desire and the desire for an author; (4) issues concerning the function of art as an experimental arena where the subject allows herself/himself to be tried and retried; (5) issues concerning the child motif; (6) issues concerning the relation between visual and verbal aspects of Saudek's works. The first two chapters characterize Saudek's photography; the next two chapters widen the field of problems by considering the person who creates, those who pose and those who watch; the last two chapters may be seen as in-depth studies of limited aspects – one of the child motif and one of the relation between image and word.

The study does not pursue one exclusive thesis, nor is it a traditional art-historical monograph. It brings together a number of selected aspects, giving broad coverage as well as deepened treatment, with the intention to give a multifaceted and, depending on the choice of aspect, varying picture of Saudek and his photography. This intention is wide open, but it is differentiated through the choice of problems. The aim also comprises an ambition to work with a polyphonic theory; a theory based on polyphony and also providing scope for my own voice. This voice is, or becomes, here a metatheoretical hint. It indicates that the writer cannot be separated from what is written: I

think about and write about Saudek and his pictures, but I am written into or implicated in my object of study.

CHAPTER 1. Saudek's photography is based on a gradual direction where the photographer gives instructions and where one or several models participate. The pictures are part of a staging tradition, and Saudek can be weighed against – in some respects be compared to, in other respects be distinguished from – historical as well as contemporary photographers: E.J. Bellocq with his erotic photographs of female prostitutes, Lejaren à Hiller with his arranged advertising pictures, Joel-Peter Witkin with his provocative tableaux, and Cindy Sherman with her performative self-portraits. In Saudek's theatrical works there is a form of redundancy: here the poses are shown as poses, the gestures as gestures, the roles as roles, and the colours as colours. His in this sense theatrical photographs remind me of theatrical masks. Masks that are overloaded and massive, but that at the same time (through certain choices of motifs and some thematic tendencies) crack and leave room for a kind of melancholy of the perishable.

CHAPTER 2. Saudek's staged photography evokes another and (in relation to Saudek's own world experience) substituting "world": a fantastic, pan-erotic universe, diffusely historicising and with an unspecified, screened off room. The body and bodily life are prioritised here, there is play with and between pairs of opposites, and ambivalent carnival laughter rings; laughter that vacillates between joy and sadness, between fun and tragedy, between joviality and bitterness. Saudek's world appears basically as a "dreamy construction" that (with its pronounced theatricality and exaggerated colour scale, its pan-erotic fantasy, and its room without contextual markers and temporal coherence) does not want to be taken seriously, or does not want to be taken for a postulate about moral or other truths. A construction that rather than letting itself be exposed to polemical criticism can make the critical issue turn round: be directed outwards and move towards the observer or critic; towards you and me.

CHAPTER 3. As a photographer Saudek can appear to be reactively desiring: he stands out as an artist that in his secluded studio creates what he was otherwise denied, during the war years of his childhood as well as during the Czechoslovak Communist era. He can also be portrayed in writing as an imitator that with his pictures risks disappearing in the radiance from the preceding artists; a restless performer always playing different roles (as if to affirm a self without therefore being stuck in it); a phallic collector setting up a register of a richly varied "female flora"; a nostalgic fixated on the idea of fixing the time, while at the same time seeing, and with his pictures also confirming, that this intention is impossible to realise. Saudek can also be understood as a phantom and as a photographer that himself gives full expression to and dramatises the double function of being precisely a desirable hero and a changeable, elusive shadowy figure.

CHAPTER 4. The works, in particular Saudek's metafictive pictures, invite reflections on the photographer but also on the model and the observer. In a sense the photographs function as an arena for the subject; as an experimental arena where the subject – I, you, she, he – lets herself/himself be discussed, tried and retried. To some extent the pictures (which in their representations of the subjects may be interpreted as both reactionary and radical) make topical some of the points of the theory about the embodied and dynamic subject: the works display a photographer, a model and an observer that see and are seen, and that exert an agency at the same time as they (I, we) are available to and to some extent determined by the other's gaze. Saudek's photography also makes topical an idea of how as an observer I define the picture, at the same time as the picture in a sense also defines myself.

CHAPTER 5. Saudek's production includes child representations that in their scope correspond to a register in the pictorial world of our age: there is tenderness as well as chilly exposure, unambiguous stereotypy as well as ambiguity, sentimentality as well as sexuality. There are romantically innocent children, exposed defenceless children, craving children conscious of the adult world. Some of the pictures can motivate a distancing uneasiness. The uneasiness is relevant, but as

the point of departure of an analysis it is also problematic. Something that in itself calls for other perspectives, perhaps for other more intimate and personally invested readings: one of Saudek's pictures, *Little Mirka*, touches me, affects me, and motivates an emotionally and bodily committed interpretation. An interpretation that seems to have ethical pertinence but also raises a question about receptivity and "refusal to receive".

CHAPTER 6. Saudek is interested in drama and bodies, portraits and self-portraits, women and children. He is also interested in words and narrativity: he writes letters, compiles an autobiography, creates pictures that generate stories, gives titles to his pictures, and leaves room for verbal elements in the pictures. The works are exhibited, and the photographs and exhibitions are presented in words. Between the visual and verbal elements there is a multifaceted interaction, but at a meta-level – in the photographer's own comments on the choice of titles and exhibition practice – a state of tension is also evident; a conflict. Saudek's letters, as well as his autobiography, the pictures and the exhibition titles, also indicate something more: a lingering, a desire to make a lasting impression. A kind of "don't forget me", to which attention is paid and which in a sense is also complied with in the critical discourse on Saudek.

There are variations among as well as within the six chapters of the book. Shifting foci. Shifting theories. Shifting interpretations. Taken together, *6 × Saudek. Aspects of an Artist's Work* gives in this respect a multifaceted picture of the photographer and his work.

"The portrait" (of Saudek, of the photographs) is not, nor does it claim to be, exhaustive – the study circumscribes but without fully enclosing. The latter aspect is essential. I present and discuss Saudek and his works, but I also try to preserve something of the unknown *x* of artistry. The form of the book indicates that these are selected aspects. I would also like to perceive the title of my work as a double marker. The × of the title points to the number of approaches in the study, but the *x* can also be seen as a hint at the attempt

to safeguard a piece of vibrating potential in, and despite, the conclusions of the interpretation; to maintain something unwritten in what is written. There is an outward movement in this: a possible but not treated, or not fully penetrated aspect – a chapter that so to speak awaits writing – may be seen as a task for somebody else to tackle; as an idea to be further considered.

Tack

Ett varmt tack till Jan-Gunnar Sjölin, som med kritisk skärpa, intellektuell öppenhet och genomgående omtänksamhet har handlett mig. Våra samtal och (under slutfasen av avhandlingsarbetet) vår e-postkorrespondens, har varit avgörande för studien och har också påmint mig om värdet av en vaksam självkritik, betydelsen av en rörlig tanke och vikten av att – oavsett självkritiken eller den rörliga tanken – inte förhandla med sin egen övertygelse.

Avhandlingen har formats och omformats på Institutionen för kulturvetenskaper i Lund, Avdelningen för konsthistoria och visuella studier, och jag vill tacka mina kollegor som under olika faser av arbetet har bidragit med värdefulla synpunkter – ofta handfasta, ibland associativt stimulerande. Tack!

Ett enskilt tack till Anna Cabak Rédei som inte bara har följt mig i mitt arbete utan också har kommit att bli en vän. Tack även Moa Goysdotter, som har kommenterat delar av avhandlingen och varit en spirituell rumskamrat under mina sista månader på institutionen.

Mitt avhandlingsmanus slutgranskades av Rune Gade som i en stimulerande diskussion öppnade för alternativa sätt att resonera. Tack. Tack även Hans Lund och Jörgen Bruhn för tankar kring förhållandet mellan bild och ord.

Ett stort tack till Carin Jonsson som med entusiasm har tagit sig an – läst och uppslagsrikt samtalat kring – mina texter, som har gett mig inspiration och andrum genom en rad weekendresor, och som genom barnpassning har frilagt tid för mitt skrivande. Tid att skriva har jag även fått av Yngve och Mona Björklund. Tack för era insatser. Tack Ola Jonsson, i synnerhet för

hjälp med översättning av och pratstunder kring Saudeks självbiografi. Tack också Jonas Hruby och Karolina Kollenmark Andersson, som på var sitt håll har tolkat och översatt delar av självbiografin från tjeckiska till svenska.

Tack Kajsa Svanevie för engagemang, genomläsningar av avhandlingens olika kapitel, och vässade reflexioner över vetenskapsteoretiska frågor. Tack Samuel Jonsson, som har varit en god lyssnare när det gäller arbetets våndor, och som ofta lyckats föra mina tankar till andra och långt mer lättsamma dimensioner.

Avhandlingen är publicerad med hjälp av generösa medel från Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen, Stiftelsen Elisabeth Rausings minnesfond, Crafoordska Stiftelsen samt Stiftelsen Hilma Borelius stipendiefond. Tack. Tack Nina Sederholm och Sarah Saudek som har låtit mig visa ”In Saudek's Studio” respektive ”Portrét Jana Saudka” i avhandlingen, och som även tjänstvilligt har svarat på frågor om Jan Saudek och hans fotografi. Tack också Sarah Saudek och Jan Saudek (Saudek.com, Ltd.) för tillstånd att reproducera Jan Saudeks bilder i boken.

En avhandling eller, kanske hellre, den som skriver avhandlingen behöver sitt hem och sin frihet: ett alldeles särskilt och särskilt ömt tack till Magnus och Julius Flagge. Boken tillägnar jag Valentin Flagge – förverkligad, och samtidigt alldeles fylld av potential.

Bildförteckning

Jan Saudeks fotografier finns, om inte annat uppges, reproducerade i *Jan Saudek. Fotograf český*, red. Daniela Mrázková, Prag: Slovart, 2005; verktitlarna är angivna på engelska i *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006.

Saudeks verk har ibland fler än en titel. I de fall där en alternativ titel nämns i avhandlingen, framgår också detta av bildförteckningen. Nedan anges bildnummer, verktitel, år, eventuell alternativ titel, samt källa (om källan är en annan än ovanstående huvudkälla). Måtten på de originalkopior som har använts för reproduktionerna – i *Jan Saudek. Fotograf český* med flera – är ej noterade i nämnda källor. Mått finns heller inte angivna här.

1. *My Mother* (1976).
2. *Nana as Mother* (1999).
3. *The Girl I Loved* (1994).
4. *Kiss* (1988). Alternativ titel: *Saudek Brothers*. Reproducerad i *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998.
5. *The Mountain* (1996).
6. *Jacub* (1989).
7. *Lady in Theatre Box* (1994). Reproducerad i *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998.
8. *Gargoyle* (1992).
9. *Burden* (1987).
10. *Daybreak* (okänt år).

11. *Pour Pierre* (1990).
12. *Sará: The Pimp and Hooker* (1999). Reproducerad i *The Best of Jan Saudek*, Prag: Saudek.com Ltd., 2005.
13. *My Father* (1975). Reproducerad i *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998.
14. *A View from My Window* (1984). Reproducerad i *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998.
15. *The Walkman* (1984). Reproducerad i *The Best of Jan Saudek*, Prag: Saudek.com Ltd., 2005.
16. *The Guitar Lesson* (1992).
17. *Night Visitors* (okänt år). Reproducerad i *Jan Saudek. Realities*, Santa Fe: Arena Editions, 2002.
18. *David* (1969, 1982).
19. *The Love Story* (1974).
20. *The Story of the Flowers* (1981).
21. *Card No. 343/11 ("Matsuda")* (1989).
22. *The Reporter* (1994). Reproducerad i *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, red. Michael Konze, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1997.
23. *The Story of the Demise of Romanticism in Bohemia, 1884–1984* (1984). Reproducerad i *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991.
24. *T.V. Lovers* (1992).
25. *Little Mirka* (1972).
26. *Life* (1966).
27. *Dancers* (1984).
28. *The Childhood* (1966). Reproducerad i *The Best of Jan Saudek*, Prag: Saudek.com Ltd., 2005.
29. *Milan* (1975).
30. Brev från Jan Saudek till mig, Sara Flagge (tidigare Jonsson).
31. *The Soldier's Story* (1984). Alternativ titel: *The Target*. Reproducerad i *The Best of Jan Saudek*, Prag: Saudek.com Ltd., 2005.
32. *The Letter* (1975).
33. Lejaren à Hiller: *Air attack over Lakhimpur* (1941).

34. Nina Sederholm: *In Jan's Studio* (1995), © Nina Sederholm, nina@digitalvillages.net, +358(0)407465699. Distribuerad av fotografen.
35. Sarah Saudek: *Portrét Jana Saudka* (2001). Reproducerad i *Sára Saudková*, Prag: BB Art Publishing, 2003.

Jan Saudeks verk publiceras med tillstånd av Saudek.com, Ltd. Sarah Saudeks och Nina Sederholms verk publiceras med tillstånd av respektive fotograf. Lejaren à Hillers fotografi publiceras med tillstånd av Canadian Club.

Källförteckning

Litteratur

Acting the Part. Photography as Theatre, red. Lori Pauli, London: Merrell, 2006.

After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art, red. Christopher Lyon, München: Prestel Verlag, 2007.

Ariès, Philippe, *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life* (*L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, 1960), New York: Vintage Books, 1962.

Art and Feminism, red. Helena Reckitt, London: Phaidon, 2001.

Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik* (*Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963/1972), Gråbo: Antrophos, 1991.

Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (*Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa*, 1965), Gråbo: Anthropos, 1991.

Bachtin, Michail, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, red. Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1982.

Bal, Mieke, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Bal, Mieke, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*, New York: Cambridge University Press, 1991.

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (*La chambre Claire*, 1980), Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986.

Barthes, Roland, *Image, Music, Text. Essays*, New York: Hill & Wang, 1996.

Barthes, Roland, *Kritiska essäer* (*Essais critiques*, 1964), Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1967.

Barthes, Roland, *Mytologier* (*Mythologies*, 1957), Lund: Arkiv förlag, 2007.

Barthes, Roland, *Teckenriket* (1970), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1999.

Batchen, Geoffrey, *Burning With Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (USA): MIT Press, 1997.

Bauman, Zygmunt, *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge: Polity Press, 2004.

Bellocq, E.J., *Storyville portraits. Photographs from the New Orleans Red-Light District*, red. John Szarkowski, New York: Museum of Modern Art, 1970.
Benedetti, Carla, *The Empty Cage. Inquiry Into the Mysterious Disappearance of the Author* (*L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, 1999), Ithaca: Cornell University Press, 2005.
Berger, John, *Sätt att se på konst* (*Ways of Seeing*, 1972), Stockholm: Bromberg, 1990.
Bergson, Henri, *Skrattet. En undersökning av komikens väsen (Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1910), Lysekil: Bokföraget Pontes, 1987.
Blanchot, Maurice, *Essäer*, Lund: Propexus, 1990.
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973), New York: Oxford University Press, 1997.
Bloom, Harold, *Den västerländska kanon. Böcker och skola för eviga tider* (*The Western Canon. The Books and School of the Ages*, 1994), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000.
Brooks, Peter, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (USA): Harvard University Press, 1993.
Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
Calvet, Louis-Jean, *Roland Barthes. En biografi* (*Roland Barthes, 1915–1980*, 1990), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994.
Carnival!, red. Thomas Sebeok, Berlin: Mouton, 1984.
Coleman, A.D., *Depth of Field*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
Coleman, A.D., *Light Readings. A Photography Critic's Writings, 1968–1978,* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
Coleman, A.D., *The Grotesque in Photography*, New York: Summit Books, 1977.
Constructed Realities. The Art of Staged Photography (*Das konstruierte Bild. Fotografie arrangiert und inszeniert*, 1989), red. Michael Köhler, München: Kunstverein München, 1995.
Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
Ekelöf, Gunnar, *Dikter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1983.
Ericsson, Lars O., *I den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Stockholm: Carlssons, 2001.
Fareld, Victoria, *Att vara utom sig inom sig. Charles Taylor, erkännandet och Hegels aktualitet*, Göteborgs universitet, Inst. för idéhistoria och vetenskapsteori, 2007.
Feminism and Art History. Questioning the Litany, red. Norma Broude och Mary D. Garrard, New York: Harper & Row, 1982.
Franceová, Eva och Vaník, Stanislav, *Ahoj Jane. Dopis fotografovi ceskému*, Prag: Petrklíc, 1998.
Freedman, Barbara, *Staging The Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, New York: Cornell University Press, 1991.
From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses, red. Peter Osborne, London: Serpent's Tail, 2000.

Gade, Rune, *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & det pornografiske tableau*, Århus: Passepartout, 1997.
Goffman, Erving, *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets dramatik* (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), Stockholm: Rabén Prisma, 1994.
Gran, Anne-Britt, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Lysaker: Dinamo Forlag, 2004.
Hagstrum, Jean, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.
Hammer, Espen, *Melankoli. En filosofisk essä* (*Det indre mørke. Et essay om melankoli*, 2004), Göteborg: Daidalos, 2006.
Hamlyn, D.W., *Filosofins historia* (*History of Western Philosophy*, 1987*)*, Stockholm: Bokförlaget Thales, 1995.
Higonnet, Anne, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London: Thames & Hudson, 1998.
Hoy, Anne H., *Fabrications. Staged, Altered, and Appropriated Photographs*, New York: Abbeville Press, 1987.
Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. the Metafictional Paradox* (1980), Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986.
I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer, red. Ulla-Britta Lagerroth med flera, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993.
Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur, 2002.
Iser, Wolfgang *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (*Der Akt des Lesens*. *Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976), London: Routledge, 1978.
Johannisson, Karin, *Nostalgia. En känslas historia*, Stockholm: Bonnier, 2001.
Jones, Amelia, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
Kellner, Douglas, *Media culture*, London: Routledge, 1995.
Kemp, Wolfgang, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: DuMont, 1985.
Kendrick, Walter, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York: Viking, 1987.
Kincaid, James, *Erotic Innocence. The Culture of Child Molesting*, Durham: Duke University Press, 1998.
Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge (USA): The MIT Press, 1993.
Kristeva, Julia, *Desire in Language*. *A Semiotic Approach to Literature and Art* (*Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, 1969), red. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980.
Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen* (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980), Göteborg: Daidalos, 1992.
Kundera, Milan, *De svikna arven. Essäer* (*Les Testaments trahis*, 1993), Stockholm: Bonniers, 1995.
Kundera, Milan, *Ridån. Essä i sju delar* (*Le rideau*, 2005), Stockholm: Bonniers, 2007.

Lloyd, Genevieve, *Det manliga förnuftet. "Manligt" och "kvinnligt" i västerländsk filosofi* (*The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Philosophy and Literature*, 1984), Stockholm: Thales, 1999.
Lotman, Jurij, *Filmens semiotik och filmestetiska frågor* (*Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, 1973), Stockholm: Pan/Norstedts, 1977.
Lund, Hans, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund: LiberFörlag, 1982.
Maddow, Ben, *Faces. A Narrative History of the Portrait in Photography*, Boston: New York Graphic Society, 1977.
Magical Realism. Theory, History, Community, red. Lois Parkinson Zamora och Wendy B. Faris, Durham: Duke University Press, 1995.
Marsh, Anne, *The Darkroom. Photography and the Theatre of Desire*, Melbourne: Macmillan, 2003.
Mavor, Carol, *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham: Duke University Press, 1995.
McDonald, Helen, *Erotic ambiguities. The female nude in art*, London: Routledge, 2001.
Metafiction, red. Mark Currie, London: Longman, 1995.
Miller, Hillis, *Illustration*, London: Reaktion Books, 1992.
Mitchell, W.J.T, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986), Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hanson, Lund: Studentlitteratur, 1992.
Morley, Simon, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Berkeley: California University Press, 2003.
Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 1989.
Munck, Kerstin, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004.
Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris: Galilée, 2000.
Nazarieff, Serge, *Early Erotic Photography* (1993), Köln: Taschen, 2002.
Nead, Lynda, *Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality*, London: Routledge, 1992.
Orr, Mary, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge: Polity Press, 2003.
Panorama. Philosophies of the Visible, red. Wilhelm S. Wurzer, New York: Continuum, 2002.
Petri, Kristian, *Anteckningsboken. Artiklar i urval 1985–2003*, Stockholm: Bonniers, 2004.
Picturing Children. Constructions of childhood between Rousseau and Freud, red. Marilyn R. Brown, Aldershot: Ashgate, 2002.
Russel, Helen Diane, *Eva/Ave. Woman in Renaissance and Baroque Prints*, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1990.
Sandbye, Mette, *Det iscenesatte fotografi. Fem amerikanske fotografer. Duane Michals, Les Krims, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman og Eileen Cowin*, Köpenhamn: Rævens Sorte Bibliotek, 1992.
Saudek, Jan, *Jan Saudek*, red. Michael Konze, Köln: Taschen, 1998.

Saudek, Jan, *Jan Saudek. Fotograf český*, red. Daniela Mrázková, Prag: Slovart, 2005. Översatt till engelska: *Jan Saudek* (*Jan Saudek. Fotograf český*, 2005), red. Daniela Mrázková, Köln: Taschen, 2006.
Saudek, Jan, *Jan Saudek. Life, Love, Death & Other Such Trifles*, Amsterdam: Art Unlimited, 1991.
Saudek, Jan, *Jan Saudek. Photographs 1987–1997*, red. Michael Konze, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1997.
Saudek, Jan, *Jan Saudek. Realities*, Santa Fe: Arena Editions, 2002.
Saudek, Jan, *Letters*, red. Sarah Saudek (Sára Saudková), Prag, 1995.
Saudek, Jan, *Love as a Four-Letter Word*, Prag: BB Art Publishing, 1998.
Saudek, Jan, *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*, Prag: Slovart, 2000. Översatt till franska: Saudek, Jan, *Célibataire, marié, divorcé, veuf* (2000), Paris: Parangon, 2002.
Saudek, Jan, *The Best of Jan Saudek*, Prag: Saudek.com Ltd., 2005.
Saudek, Jan, *The World of Jan Saudek*, Genève: RotoVision, 1983.
Saudek, Sara (Saudková, Sára), *Sára Saudková*, Prag: BB Art Publishing, 2003.
Savile, Anthony, *The Test of Time. An Essay in Philosophical Aestetics*, Oxford: Clarendon Press, 1982.
Schönström, Rickard, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995.
Sherman, Cindy, *Cindy Sherman* (utställningskatalog; Jeu de paume, Paris 2006, med flera), red. Julie Rouart, Paris: Flammarion, 2006.
Sherman, Cindy, *Cindy Sherman*, red. Johanna Burton, Cambridge (USA): MIT Press, 2006.
Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992.
Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag* (1993), Lund: Studentlitteratur, 2. uppl. 1998.
Sjölin, Jan-Gunnar, *Studier till bildens och konstens historia. En forskningsteoretisk introduktion*, Lund: Edition Arcana, 2007.
Sontag, Susan, *Against Interpretation* (1966), London: Vintage, 1994.
Sontag, Susan, On Photography (1977), London: Penguin Books Ltd, 2002.
Sontag, Susan, *Where the Stress Falls*, New York: Picador USA, 2001.
Stallybrass, Peter och White, Allon, *The Politics and Poetics of Transgression*, New York: Cornell University Press, 1993.
Stam, Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
Steiner, Wendy, *The Scandal of Pleasure. Art in an Age of Fundamentalism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
Tankar om fotografi, red. Jan-Erik Lundström, Stockholm: Alfabeta, 1993.
Tecken och tydning. Till konsternas semiotik, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm: Norstedts, 1976.
The Children's Culture Reader, red. Henry Jenkins, New York: New York University Press, 1998.

Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna, red. Hans-Olof Boström, Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2000.
Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge, 1984.
Wheelock McCullough, Jack, *Living Pictures on the New York Stage* (1981), Ann Arbor: Umi Research Press, 1983.
Witkin, Joel-Peter, *Joel-Peter Witkin. Forty photographs*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1985.
Writing the Image After Roland Barthes, red. Jean-Michel Rabaté, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Artiklar i tidskrifter

Bal, Mieke och Bryson, Norman, ”Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders”, *Art Bulletin*, juni 1991.
Haag, Ingemar, ”Det sköna som frestelse och vara”, *Ailos* (*Det Sköna*), nr 25–26, årgång 11, 2005.
Fareld, Victoria, ”Från erkännande till vidkännande”, *Glänta*, nr. 2–3, 2006.
Kundera, Milan, ”Prag-dikt som försvinner” (1980), *Radix. Tidskrift för humanism*, red. Harry Järv, nr 1, årgång 4, 1981.
Safranski, Rüdiger, ”Om konstens ansvar att förbli sig själv. Anförande vid mottagandet av Ernst Robert Curtius-priset i juli 1998” (1998), *Res Publica*, nr 46–47, 1999.

Internet

www.photoeye.com/catalogues/2002fall.pdf (12 januari 2004)
www.photoeye.com/Saudek (12 januari 2004)
www.thepraguepost.com/articles/2005/10/12saudek-on-saudek.php (22 juli 2008)
www.saudek.com/en/jan/obrazy.html (10 december 2008)

Film

Slawomir Pultyns film *Saudek: Life, Love, Death & Other Such Trifles*, regisserad i samarbete med Jaroslaw Rybicki och Krystyna Krauze. Producent Maciej Grywaczweski. West Long Branch: Kultur, 1999.

Opublicerade källor

Brev från Jan Saudek (april 2003)
Mejl från Sarah Saudek/Sára Saudková (9 december 2004, 6 juni 2008, 18 juni 2008, 18 juli 2008)
Telefonsamtal med Nina Sederholm (27 januari 2005)

Personförteckning

Alpers, Svetlana 96
Ariès, Philippe 125
Bachtin, Michail 11, 48, 56–67, 162
Bal, Mieke 11, 90, 132, 147
Balthus Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) 19, 39, 75, 77, 117, 119–120, 122
Barthes, Roland 13, 18–19, 38–39, 45–46, 68, 72, 77, 89–90, 101, 105, 129, 132–135, 138–139, 152, 154, 166
Batchen, Geoffrey 96–97, 99
Bauman, Zygmunt 81–82
Bellocq, E.J. 19, 34–37, 39, 74, 170
Benedetti, Carla 68, 89
Berger, John 149
Bergson, Henri 60–61
Bernstein, Jay 103, 166
Blanchot, Maurice 13
Bloom, Harold 76, 136–137
Braquehais, Bruno 74–75
Brooks, Peter 102, 107
Bryson, Norman 90
Butler, Judith 106
Calvet, Louis-Jean 154
Céline, Louis-Ferdinand 70
Coleman, A.D. 19, 27–34, 47, 63
Crump, James 9, 19–20, 52, 55, 162–163
Culler, Jonathan 13
Currie, Mark 113
Derrida, Jacques 13
D'haen, Theo L. 52
Dürer, Albrecht 96–99
Ekelöf, Gunnar 167
Ericsson, Lars O. 99
Fareld, Victoria 136
Faris, Wendy B. 55
Fellini, Federico 19, 52, 75
Foucault, Michel 68
Freedman, Barbara 96, 98
Fricke, Christiane 9, 84, 162–163
Gade, Rune 28, 179
García Márquez, Gabriel 52, 162
Goffman, Erving 99
Gouin, Alexis 74–75
Gran, Anne-Britt 23, 78
Grass, Günter 162
Haag, Ingemar 111
Hammer, Espen 46
Henry, Karen 26
Higonnet, Anne 115, 118, 120, 133–134
Hiller, Lejaren à 19, 34, 37–38, 170
Himes, Darius 21
Hoek, Leo H. 153, 159

Hollander, Dana 133
Hoy, Anne H. 27
Hutcheon, Linda 93, 112
Ibsen, Henrik Johan 81, 90, 163
Iser, Wolfgang 109, 149
Ivanov, V.V 60
Johannisson, Karin 85, 88
Jones, Amelia 68, 92–93, 100, 109–110, 113
Kandiyoti, Dalia 154
Kellner, Douglas 11
Kemp, Wolfgang 149
Kibédi Varga, A. 159
Kincaid, James 121–122, 128
Krauss, Rosalind 46, 142, 154, 166
Kristeva, Julia 58, 62, 70, 166
Kundera, Milan 51–52, 62–64, 66, 84, 90, 107, 162
Köhler, Michael 27
Lotman, Jurij 111
Lund, Hans 72, 146, 149, 158–159, 179
Maddow, Ben 34, 166
Marsh, Anne 80, 84, 127–128, 166
Mavor, Carol 127–128, 133
Miller, Hillis 159
Mitchell, W.J.T. 140, 142, 147, 159
Morley, Simon 159
Mrázková, Daniela 9, 47, 51, 54, 55, 78, 157–159, 161, 163,
Mulvey, Laura 83, 96, 99
Munck, Kerstin 108
Nancy, Jean-Luc 73
Nead, Lynda 96
Orr, Mary 75
Pauli, Lori 25–27, 30, 34
Petri, Kristian 122
Pultyn, Slawomir 79–81, 91
Rabelais, François 62, 66, 162
Roh, Franz 52
Rushdie, Salman 52
Russel, Helen Diane 96
Safranski, Rüdiger 137
Sandbye, Mette 19, 27, 29–34
Saudek, Sarah (Sára Saudková) 78–79, 81, 180
Savile, Anthony 123
Schönström, Rickard 94
Sederholm, Nina 78–79, 81, 180
Sherman, Cindy 19, 26, 30–31, 33, 35, 42–44, 80, 170
Shusterman, Richard 123
Sjölin, Jan-Gunnar 179
Sontag, Susan 36, 95, 97, 121–122, 132, 167–168
Stallybrass, Peter 57
Stam, Robert 50
Steiner, Wendy 125–128, 130
Tournier, Michel 9, 19–20, 162
Waugh, Patricia 94, 101, 114
Weiss, Marta 26, 34
Velázquez 75–77
White, Allon 57
Witkin, Joel-Peter 19, 30–31, 33, 35, 39–41
Wood, John 9, 19–20, 52, 55, 162–163
Zika, Adolf 8