

På 1990-talet fick den digitala tekniken sitt genombrott inom fotografins område. Hur konstnärer och fotografer tillägnat sig den nya tekniken och på vilket sätt de använt sig av den för att gestalta konstverk är en central frågeställning i denna avhandling, som presenterar och analyserar fyra verk av nordiska konstnärer. Dessa är:

I våra händer, av Maria Ångqvist Klyvare, tre kakelmosaiker från 1996 som föreställer händer på Vårbergs tunnelbanestationen, där bilderna har digitalt bearbetade fotografier som förlagor.

Faces, av Vibeke Tandberg, en serie datormanipulerade porträtt från 1998 där konstnärens egna drag blandas med andras.

Parken, av Leif Claesson, en cd-rom från 1998 med dokumentärfotografier, texter och ljud från området kring broarna mellan Gullmarsplan och Skanstull i Stockholm.

The Incident, av Balder Olrik, ett nätkonstverk från 1998 bestående av en fiktiv berättelse som bygger på bilder från spiritistiska seanser.

Med utgångspunkt i dessa verk diskuterar Karin Wagner bl.a. spänningen mellan fiktion och dokumentation, samspelet mellan bild, text och ljud och hur pixeln fungerar som bildelement. I avhandlingen undersöks också hur verken förhåller sig till tidigare bildtraditioner och till övrig samtidskonst.

Fotografi som digital bild Karin Wagner

Fotografi som digital bild
Narration och navigation i fyra nordiska konstverk
Karin Wagner



Acta Universitatis Gothoburgensis
Gothenburg Studies in Art and Architecture

ISSN 0348-4114
Editor: Lena Johannesson



Fotografi som digital bild

Till Ida, Filippa och Benjamin

WEBSIDA www.hum.gu.se/arthist/wagner

Avhandlingen är tryckt med stöd
från Stiftelsen Längmanska kulturfonden

COPYRIGHT © Karin Wagner

GRAFISK FORM Peter Famer

PAPPER Munken Pure, Profi Gloss (Inlaga), Agrippina Offset (Omslag)

TYPSNITT Adobe Garamond & Berthold Akzidenz Grotesk BE

TRYCK Intellecta DocuSys AB, GÖTEBORG 2003

DISTRIBUTION

Acta Universitatis Gothoburgensis, Box 222, SE-405 30 Göteborg

Fotografi som digital bild

Narration och navigation i fyra nordiska konstverk

Karin Wagner

GÖTEBORG 2003



Acta Universitatis Gothoburgensis
Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 17
ISSN 0348-4114
Editor: Lena Johannesson
Doctoral thesis at Göteborg University, 2003

ABSTRACT

Wagner, Karin, 2003. Fotografier som digital bild. Narration och navigation i fyra nordiska konstverk (Photography as digital image. Narration and navigation in four Nordic artworks). With an English Summary. Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 17, 326 sidor (pp), ill., Göteborg. ISBN 91-7346-485-6. ISSN 0348-4114.

The aim of this thesis is to conduct a multifaceted discussion that takes as its starting point analyses of individual artworks in which digital and photographic technology play a prominent part. The thesis also has a methodological aim, to find a model for analysing net art and art on CD-ROM. The discussion centres on narration, perception and the structure, and materiality of the artworks. Fiction and documentation, the interplay of image, text and sound, the pixel as a picture element, the lifecycles of the works, and gender aspects are considered. In what way have the artists made use of the new technology? How are the works constructed? Which problems and issues are dealt with in the works and what form do they take? How do the works relate to earlier pictorial traditions? How do they relate to other contemporary art? How are the works exhibited? What has been written about the works? Can the term *site specific* be applied to digital artworks? These are important research questions.

Four works by Nordic artists dating from the later part of the 1990's have been chosen for analysis. *I våra händer (In Our Hands)* by the Swedish artist Maria Ångqvist Klyvare, consists of three tile mosaics depicting hands on the walls of Vårberg underground station in Stockholm, with the pictures originating in digitally processed photographs. The individual tiles function as pixels. The work requires that viewers' are capable of decoding it, and assumes a certain way of seeing, generated by the ubiquitous use of the computer screen in our society. *Faces*, by the Norwegian artist Vibeke Tandberg, is a series of computer-manipulated portraits in which the artist's own features have been mixed with other people's. The work can be regarded as an instance of morphing. The boundaries between the genders are an important issue in this work, to which computer manipulation adds a crucial dimension. *Parcken (The Park)*, by the Swedish photographer Leif Claesson, is a CD-ROM containing documentary photographs of a run-down area of Stockholm with many homeless residents. The images are accompanied by sound effects and by readings from letters and diaries. The photographs can be explored by searching for hotspots, which are linked to other sounds, images or texts. In this way, the user can navigate through the disc, which does not contain any finished stories, instead, users are free to construct their own. The theme of death and perishability is pervasive. In my opinion, the digital format does not diminish the documentary status of the work. The net artwork *The Incident*, by the Danish artist Balder Olrik, consists of a fictive story centred on images from spiritual séances. In an introductory letter, the artist appeals for help in solving the mystery of a strange book. The work plays with the visitor's fear and is a typical example of fake net-art projects, and can be regarded as being *site specific*.

A model for analysing net art and art on CD-ROM must pay attention to questions of structure and navigation, as well as to individual elements, such as web pages and images. To this end, graphical representations are useful. For the analysis of all four artworks, the concept of paratext and the narratological perspective have proved valuable.

KEYWORDS: digital photography, photography, narratology, perception, CD-ROM art, net art, Internet art, pixel, fictive artworks, documentary, computer manipulation, Nordic art, contemporary art, authenticity

Förord	9
Inledning	II
DISKURSENS INRIKTNING	11
Några viktiga begrepp: konnotationer och metaforik	14
SYFTE OCH PROBLEMSTÄLLNING	19
METOD	20
Avgränsningar, urval av verk och avhandlingens uppläggning	20
Bildanalys/verkanalys	24
TEORETISK RAM	27
Narratologi	28
Genettes paratextbegrepp	30
Ergodicitet	31
KÄLLOR	32
FORSKNINGSÖVERSIKT	36
 <i>I våra händer</i>	 41
PARATEXT	45
Titel	45
Signatur	46
Skrivet om verket	46
BETRAKTARENS RÖRELSE OCH PERCEPTION	47
BERÄTTELSEN I VÅRA HÄNDER	50
HÄNDER I BILD	51
FRÅN MOSAIK TILL PIXELBRODERI	52
Pixeln – en kulturell kod i vår tid	55
 <i>Faces</i>	 59
PARATEXT	60
Titel	60
Materialuppgift	60
Skrivet om verket	60
VAD HANDLAR FACES OM?	64
MORFNING SOM METOD	66

BERÄTTELSEN <i>FACES</i>	68
SUBJEKTETS INTEGRITET OCH SÖNDERFALL	72
Maskulinitet/femininitet	74
 <i>Parken</i>	 79
CD-ROMSKIVANS STRUKTUR OCH NAVIGATION	83
ANALYS AV NÅGRA SCENER UR <i>PARKEN</i>	85
Soffgrupp	85
Vattenledning	88
Totem	92
P-plats	96
Bilder på banvall	99
PARATEXT	101
Verkets titel	101
Konvolutet	101
Introduktionen	102
Avslutningen	102
Scenernas namn	103
Titelsidan och vinjetterna till scenerna	103
Bilagornas och inklippsbildernas namn	103
Hjälp- och tacksidor	103
Skrivet om verket	104
Radioprogram	104
BERÄTTELSEN <i>PARKEN</i>	105
Den frånvarande människan lyser med sin närvaro	106
Platsen, kartan och avståndet	110
Bild och ljudbild	113
Berättarstrukturen	115
MED DET VARDAGLIGA FÖREMÅLET I FOKUS	119
FOTOGRAFENS FÖRHÅLLANDE TILL SITT OBJEKT	120
Utsatta dokument	125
<i>PARKEN</i> – ETT VANITASSTILLEBEN?	126

<i>The Incident</i>	129
WEBSAJTENS STRUKTUR OCH NAVIGATION	132
WEBSIDORNA	136
Intro.html	136
Bildsidorna och boksidorna	138
Klein.html och oklein.html	140
Demons.html och odemons.html	143
Wlady.html och owlady.html	146
Chairs.html och ochairs.html	149
Electro.html och oelectro.html	152
Gob.html och ogob.html	155
Look.html och olook.html	159
Kommentarerna	162
Letter.html (Disclaimer)	170
Webbsajten <i>The Incident</i>	173
PARATEXT	175
Webbsajtens namn	175
Filnamn	176
Konstnärerens namn	176
Titel	177
Förord	177
Efterord	177
Sidnummer	178
Metatitel (Title)	178
Sökord (Keywords)	179
Beskrivning (Description)	180
Alternativa texter, texter som syns i vissa lägen	181
Markörens utseende	181
Länkar till verket från andra sajter	181
Skrivet om verket	185
SPIRITISM, FOTOGRAFI OCH INTERNET	186
BILDERNA I <i>THE INCIDENT</i>	188
BERÄTTELSEN <i>THE INCIDENT</i>	193
Besökarens väg	197
<i>The Incident</i> som spel	198
FOTOGRAFI, TROVÄRDIGHET OCH FIKTIVA BERÄTTELSE	199

Slutdiskussion	205
FIKTION OCH DOKUMENTATION	205
KONTEXT OCH PARATEXT	212
BILDENS MATERIALITET OCH GRÄNSSNITTENS SINNLIGHET	215
NARRATION	220
Helhet, början och slut	221
Bildserier	223
Samspelet mellan bild, text och ljud	226
VÄGEN GENOM VERKET. NARRATION ELLER ERGODICITET?	227
GRÄNSER MELLAN MEDIER	231
Summary	235
Notförteckning	247
Källor och anförd litteratur	265
Appendix	285
INTERVJU MED MARIA ÄNGQVIST KLYVARE	285
INTERVJU MED LEIF CLAESSON	289
INTERVJU MED BALDER OLRİK	295
KONSTNÄRSBIOGRAFIER	298
Maria Ängqvist Klyvare	298
Vibeke Tandberg	301
Leif Claesson	304
Balder Olrik	306
MARIA ÄNGQVIST KLYVARES TEXT OM / VÅRA HÄNDER	308
Bild- och figurförteckning	309
Personregister	315
Färgbilder	319

Förord

Nu har tiden kommit att tacka de personer som hjälpt mig med den stora arbetsuppgift som skrivandet av en doktorsavhandling innebär. I första hand vill jag framföra ett varmt tack till min handledare, professor Lena Johansson, vars skarpsinniga och konstruktiva kritik alltid sporrat mig att gå vidare med avhandlingsarbetet. Jag vill även tacka henne för att hon, tillsammans med övriga lärare på Institutionen för konst- och bildvetenskap, skapat den stimulerande forskarutbildningsmiljö, som jag de senaste åren haft förmånen att tillhöra. För intressanta diskussioner under seminarierna och för kommentarer rörande mitt arbete tackar jag doktorander och andra seminariedeltagare. Opponenten på mitt slutseminarium, fil.dr. Max Liljefors, Lund, tackar jag för synpunkter, som jag har satt stort värde på.

Att jag beslöt mig för att söka till forskarutbildningen berodde i stor utsträckning på de positiva erfarenheterna från arbetet med min D-uppsats, då docent Irja Bergström fungerade som en inspirerande handledare. Till henne vill jag också rikta ett hjärtligt tack.

De fyra konstnärer, vars verk denna avhandling kretsar kring, Leif Claesson, Balder Olrik, Vibeke Tandberg och Maria Ängqvist Klyvare, är jag stort tack skyldig för deras tillmötesgående medverkan. Att ha fått träffa dem och höra vad de haft att säga om sina verk har utgjort höjdpunkter i avhandlingsarbetet.

Jag vill också framföra mitt tack till professor Johan Svedjedal och fil.lic. Anna Gunder på Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala för inbjudan till konferensen "Digitala dimensioner I" i Uppsala i januari 2003, där jag presenterade några problem i samband med analysen av *The Incident*. Ini-

tiativtagarna till Nordiskt fotohistoriskt forskningsnätverk vill jag tacka för erbjudandet att ingå i nätverket, vars första konferens i Bergen i augusti 2003 var en fin avslutning på min doktorandtid och gav mig fortsatt lust att forska om fotografi.

Jag framför vidare ett tack till Vetenskapsrådet, som finansierat min doktorandtjänst, och till Kungliga Vetenskapsakademien, för ett forskningsstipendium.

Slutligen vill jag tacka mina föräldrar, Carl och Elsa Jönsson, samt min man, Johannes Wagner, för deras uppmuntran och aldrig sviktande stöd.

Göteborg oktober 2003

Karin Wagner

Inledning

DISKURSENS INRIKTNING

De konstverk som utgör denna avhandlings fokus kan på olika sätt knytas till begreppet *digital fotografi*. Hur diskursen kring fotografi och ny teknik har sett ut kommer jag här inledningsvis att belysa. Digital fotografi är nära förknippat med diskussionen kring bildmanipulation, som var som mest intensiv när tekniken gjorde sin entré på konsumentmarknaden i början på 1990-talet. I programmet Photoshop kunde fotografier förändras på ett tidigare okänt sätt.¹ Figurer kunde dubbleras, ändra färg och placering, utan att resultatet tydligt gick att skilja från ett vanligt oretuscherat fotografi. Diskussionen om den nya tekniken kretsade främst kring konsekvenserna för fotografiets sanningsanspråk och trovärdighet i medierna. Ett ofta citerat exempel var hur bilden av den mordanklagade amerikanske fotbollstjärnan O.J. Simpson på omslaget till ett nummer av tidskriften *Time* manipulerats för att få honom att framstå i en sämre dager. Vissa debattörer talade om att fotografiet i och med den digitala manipulationens inträde förlorat sin trovärdighet, andra pekade på att det alltid varit möjligt att vilseleda med fotografiers hjälp. De senare hävdade att datortekniken bara erbjöd en lättillgängligare metod och att trovärdighet har mycket lite med vilken teknik som används att göra.

Att det är bildmanipulation som kommit att bli synonymt med digital fotografi bekräftas också av sociologen Árni Sverrissons studie över hur den nya tekniken används och uppfattas bland yrkesverksamma fotografer. Hans enkätundersökning visar att fotografer betecknar sitt arbete som digitalt enbart om de använder digitala kameror eller utför avancerad bildmanipulation i datorn. Enklare bildbehandling eller att skicka bildfiler över ett nätverk anses

som alltför triviale för att utövaren ska vilja kalla det digital fotografi.² Detta exempel visar att ett allmänt begrepp som *digital fotografi*, som fungerar bra i tekniska och kommersiella sammanhang, (när man talar om scannrar, kameror och programvaror som Photoshop), blir otillräckligt när man kommer in på bildskapande. Ett sätt att hantera ett vagt begrepp kan vara att formulera en definition av det, en annan strategi är att lansera ett nytt begrepp. Jag har inte sett någon definition av digital fotografi, men ett försök att hitta en definition av fotografi som tar hänsyn till nya bildtekniker gjordes 1999 på Högskolan för film och fotografi i Göteborg i en förstudie vars resultat presenterades i rapporten *Changing Photography. Photographic Vision and the Digital Evolution*.³ Definitionen lyder "Photography is a mechanical process of collecting data for visual purposes." En mer instrumentell definition av den typ som ges i uppslagsböcker ansåg författarna var otillräcklig för deras syften, men de är medvetna om att definitionen är så vid att även aktiviteter som har mycket lite att göra med fotografi kan omfattas av den.⁴ Man skulle kunna kalla en sådan definition operationell. Den andra strategin, att uppfinna ett nytt begrepp, har mig veterligen inte utnyttjats inom bildområdet, men däremot inom litteraturvetenskapen, där den norske forskaren Espen Aarseth har ifrågasatt det meningsfulla i att dela upp litteratur i digital och icke-digital. Han betraktar begreppen *digital text* och *elektronisk litteratur* som vaga och ofokuserade begrepp som myntats av den industriella retoriken och har istället lanserat begreppen *cybertext* och *ergodisk litteratur*, till vilka jag återkommer senare.⁵

Även forskare som är kritiska till det sätt som ett begrepp används på, kan välja att använda det för att demonstrera sin ståndpunkt. Det är vad den amerikanske medieteorikern Lev Manovich gör i sin essä "The Paradoxes of Digital Photography", där en av underrubrikerna är "Digital photography does not exist". Han hävdar att det inte finns någon digital fotografi, utan att den nya tekniken arbetar med redan inarbetade kulturella koder.⁶

Istället för att tala om den nya tekniken kan man fokusera på hur den gamla tekniken påverkats. I fotografins barndom lär den franske målaren Paul Delaroche, när han fått Daguerres uppfinning demonstrerad för sig, ha utbrustit: "Från denna dag är måleriet dött." Detta uttalande har blivit något av ett bevingat ord inom fotohistorien och den australiensiska fotohistorikern Anne-Marie Willis anspelar på det i titeln till essän "Digitisation and the Living Death of Photography". Hon anser att den digitala bildtekniken är en lika viktig händelse som uppfinnandet av fotografien på 1800-talet. Fotografien är död, men har återuppstått lika mirakulöst som i filmens värld och lever

nu sitt liv som en zombie.⁷ Även Willis Landman, fotohistorikern Geoffrey Batchen, talar om fotografins död i artikeln "Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography".⁸ Att digital fotografi är något som följer på den traditionella fotografins understryks i begreppet postfotografi, som William J. Mitchell använder i titeln på sin bok *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Både de som talar om fotografins död och postfotografi väljer att betona tidsaspekten. Tanken att det skulle finnas ett före och ett efter, hänger samman med den strukturalistiska traditionen att beskriva historien som uppdelad av viktiga brytpunkter.⁹ Detta brytpunktstänkande är en viktig del av diskursen kring digital fotografi som kan betraktas som en del av den digitala revolutionen, som i sin tur ofta jämförs med den industriella revolutionen.¹⁰ En av dem som beskrivit utvecklingen på det här sättet är IT-debattören Christer Sturmark, författaren till *IT och renässansmänniskans återkomst*, där han skriver att "övergången från industrisamhället till informationssamhället är vår tids paradigmskifte."¹¹ Flera bildforskare och konstnärer talar också om en revolution, vilket ofta framgår redan av titlarna på deras böcker, t.ex. Eric Dyring, *Nolla etta bild: den nya bildrevolutionen* och Fred Ritchin, *Bildens förändrade värld: den kommande revolutionen inom fotografin*. Cynthia Goodman skriver i *Digital visions: Computers and Art*: "Computers are making the unprecedented aesthetic experiences possible and revolutionizing the way art is conceived, created, and perceived."¹² Dessa böcker är publicerade mellan 1984 och 1992, alltså i början av den digitala fotografins utveckling. Min tolkning är att användningen av starka ord som "revolution" och "fotografins död" var ett sätt för författarna att föra fram och saluföra sitt budskap. Bland de böcker som utkom mot slutet av 1990-talet och därefter är det vanligt att författarna betonar kontinuiteten i utvecklingen och föredrar att tala om en evolution. Den amerikanske kritikern A.D. Colemans bok *The Digital Evolution: Visual Communication in the Electronic Age: Essays, Lectures, and Interviews 1967–1998* är ett exempel på detta, liksom Steven Russell Snyders avhandling *Photographic Credibility: An Experiment in the Believability of News versus Advertising Imagery*, där han skriver "...the evolution of photography from a silver-based medium to a silicone-based medium..."¹³ Även den brittiske cultural studies-forskaren Martin Lister, som är redaktör för antologin *The Photographic Image in Digital Culture*, ser kontinuiteten i utvecklingen.

Den digitala tekniken anses så viktig för vår tid att den ofta får beteckna hela vår period. Att namnge tidsperioder efter tekniker är en historiografisk

konvention, vilket Andreas Lindblom konsthistoriska översiktsverk från 1960 ger prov på, *Svensk konst: från stenåldern till rymdåldern*.¹⁴ Verkets titel visar också att det för ett halvt sekel sedan var rymdtekniken som var tidens ledande teknologi. Istället för att tala om ett visst specifikt medium som digitalt så väljer forskare ofta att tala om hela tidseran eller hela kulturen som digital. Exempel på detta är de ovan nämnda *The Photographic Image in Digital Culture* av Lister, *Digital Evolution: Photography in the Electronic Age* av Coleman samt *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* av Mitchell.

Några viktiga begrepp: konnotationer och metaforik

Begrepp som används i många olika sammanhang och av många olika avsändare har en tendens att få en hel flora av konnotationer som gör att de av forskare kan betraktas som ”förbrukade” och omöjliga att använda. *Digital* är ett sådant exploaterat begrepp. I uppslagsverket *Nationalencyklopedin* hittar man följande definition:

digital (lat. *digita* 'lis' som hör till fingrarna, 'tårna', av *di* 'gitus' 'finger', 'tå'), om storhet: uttryckt med diskret representation, d.v.s. en sådan där data representeras med siffror i ett talsystem. Motsatsen är *analog* representation, där data representeras av kontinuerliga fysiska storheter.¹⁵

Dagens datorer bygger på digital teknik, till skillnad från äldre tiders datorer, där data representerades med kontinuerliga variationer i t.ex. elektrisk spänning eller tryck i rörledningar, och alltså var analoga. I reklamsammanhang kopplas ordet digital till något ”nytt och bättre”, vilket Kristian Kristiansen diskuterat i en magisteruppsats. Han frågar sig hur det kunde komma sig att cd-skivan tog över marknaden från LP-skivan vid 1980-talets början, trots att den digitala ljudtekniken kvalitetsmässigt är underlägsen den analoga. Kristiansen slutsats är att det beror på att digital i vårt teknokratiska samhälle har blivit synonymt med framsteg, innovation och teknisk överlägsenhet. I annonser om digital ljudutrustning talas det om tekniken som ren, naturlig och perfekt, vilket Kristiansen ser som tecken på att den platonska idealismen alltjämt håller sitt grepp om vårt medvetande.¹⁶ Själv anser han att det digitalt inspelade ljudet är kallt och dött och han är inte ensam om den uppfattningen.¹⁷ Kyla, sterilitet och själlöshet är egenskaper som ofta förknippas med digital teknik, vilken ofta ställs i motsats till mänsklig och varm. Konstkritikern Bo Borg skrev 1997 i en artikel om konstprojekt på cd-rom:

Än är datatekniken mycket outvecklad för konståtergivning; färger och nyanser i färger förloras i bildskärmens själlösa pixelflimmer och själva mängden av bilder, som tycks vara mediets imperativ, känns ofta oöverstiglig. Stor konst reduceras på så sätt till sterila massexponerade forskningspreparat.¹⁸

I presentationen av forskningsområdet *Digitala sinnen* på Chalmers Medialab står det:

När vi använder digitala media känner vi att något saknas. Något eller några av våra sinnen blir inte stimulerade och vi känner oss inte delaktiga i det som händer framför oss på datorskärmen eller runt omkring oss i en omslutande virtuell värld. Att se, höra, känna, lukta och smaka försvann i den digitala kvarnen. Vi måste hitta ett sätt att sammanföra våra analoga sinnen med digitala motsvarigheter.¹⁹

Nedanstående citat ur en intervju med den finske fotografen Arno Minkkinen är det enda uttalande i sitt slag som jag har hittat av en fotograf:

Den digitala fotografin berövar fotot hela dess känsla. Det är som att ta bort överraskningsmomentet i det surrealistiska, eller som att ta bort känslorna i tårarna, skräcken i det hemska och smärtan från sorgen. Den digitala bilden kan självklart vara ett användbart verktyg, men hittills har jag inte hittat en enda datoriserad bild som verkligen berört mig, som talat till mig.²⁰

Att det finns konstnärer som arbetar med digitala verktyg som inte upplever den digitala tekniken på ett negativt sätt, framgår av följande utdrag ur en intervju med Channa Bankier:

NV [NÄTVERKSTAN]: Och du tycker inte att det är sterilt eller själlöst maskinellt eller så... – adjektiv som ganska ofta används om datorer, inte minst av konstnärer?

CB: Allt konstnärligt arbete är att hantera en teknik. Det här med skärmar är ju inte heller nåt nytt eller främmande. Jag tillhör en skärmgeneration av 40-talister som vuxit upp med skärmar. Ta 60-talets ljusshower till exempel. Inte sterilt utan väldigt sensuellt. Och man måste verkligen bearbeta nånting. Datorn är en kladdig kärleksaffär!²¹

I citatet från Chalmers ovan talas det om ”den digitala kvarnen”, en metafor som är ofta förekommande, med varianter som smältdegel, maltström och kärr. Nedan följer ett antal exempel på detta. I en recension av konstnären Robert Ahlborgs bilder skrev Stefan Nilsson: ”Han mal ner sina ursprungsfo-

tografier digitalt i det närmast oändliga fält av manipulation som exempelvis bildbehandlingsprogrammet Photoshop erbjuder...”²² En debattartikel om digital bildbehandling i tidskriften *CAP & Design* hade rubriken ”Går all din mat genom mixern?”²³ I baksidestexten till *Nolla etta bild* av Eric Dyring står det ”Bilderna dras nu in i den digitaliserade elektroniska malströmmen”. Medieforskaren Peter Lunenfeld använder en liknande metaforik i sina bidrag till antologin *Digital Dialectic*. I inledningen skriver han: ”...text, photographic image, sound, and cinema in one, ever bubbling electronic stew.”²⁴ och i artikeln ”Unfinished Business” i samma bok:

the computer is swallowing...all of these disparate endeavors. Cybernetics is the alchemy of our age: the computer is the universal solvent into which all difference of media dissolves into a pulsing stream of bits and bytes.²⁵

Den amerikanske science fictionförfattaren Bruce Sterling beskriver i sitt *Dead Media Manifesto* cd-rommediet som ett gigantiskt kärr, ”the vast digital mire”.²⁶

Lev Manovich diskuterar begreppsanvändning i sin bok *The Language of New Media*. Han föredrar, som framgår av titeln, ”nya medier” framför ”digitala medier”.²⁷ Digital är enligt hans mening ett tvetydigt begrepp, som innefattar tre oberoende beståndsdelar: digitalisering, en gemensam kod för representation och numerisk representation. Med nya medier menas allmänt Internet, webbsajter, multimedia, dataspel, cd-rom, dvd och virtual reality, skriver Manovich. Han ser en betoning på distributionssättet, medan han anser att produktions- och lagringsaspekter borde ges samma betydelse. Istället för att rätt och slätt beskrivas som digitala anser han att nya medier kännetecknas av numerisk representation, modularitet, automatisering, variabilitet och kulturell transkodning, d.v.s. att kulturella begrepp stöps om efter påverkan från datorernas värld.²⁸

Tätt förknippat med *digital* är begreppet *interaktivitet*. Den amerikanske medieforskaren Andrew Lippmans definition av interaktivitet citeras ofta: ”Mutual and simultaneous activity on the part of both participants usually working towards some goal but not necessarily.”²⁹ I denna definition sägs inte vilken slags deltagare som avses; om det handlar om människor eller datorer är öppen fråga. Interaktivitet är ett av de mest använda begreppen när det gäller att framhäva det positiva med datortekniken. Begreppet används ofta för att framhäva användarens delaktighet i ett dataspel eller konstverk, med prentioner som varierar mellan medskapande av verket till utförandet av en enkel

knapptryckning. Vissa hävdar i likhet med den brittiske mediaforskaren Paul Willemen att interaktivitet alltid har varit en del av representerande media, allt från religiösa ritualer till måleri och litteratur, och att appliceringen av begreppet på digitala medier medför en utarmning av begreppet.³⁰ Även Lev Manovich framhåller att traditionell konst kan betraktas som interaktiv. Det som framförallt gör att han ogillar begreppet interaktivitet, är att det är tautologiskt. Dagens datorer har ett gränssnitt som per definition är interaktivt, en persondator har en bildskärm och ett tangentbord som möjliggör för användaren att ge kommandon till datorn och få omedelbara svar. Manovichs slutsats är att interaktivitet är ett alltför vitt begrepp för att vara användbart.³¹ Espen Aarseth menar att interaktivitet är ett begrepp som är skapat av den industriella retoriken. ”The word interactive operates textually rather than analytically, as it connotes various vague ideas of computer screens, user freedom, and personalized media, while denoting nothing.”³² Han kallar det en rent ideologisk term som implicerar att människor och maskiner kan kommunicera på ett jämbördigt sätt. Enligt Aarseth saknar termen analytisk substans och han anser att teoretiker inte borde använda den. Istället lanserar han sitt eget begrepp *ergodicitet* som ett bättre alternativ, eller rättare sagt ett helt nytt perspektiv på ämnet.

Ytterligare ett viktigt begrepp är *manipulation*, vilket som jag nämnde inledningsvis ofta används i samband med digital fotografi. Man kan tala om att fotografier är manipulerade, eller digitalt bearbetade. Ett vanligt uttryck för hela företeelsen är digital bildbehandling och det innefattar då alla slags bilder, inte enbart fotografier. På engelska kan man tala om *computer-manipulated photographs*, *digitally altered photographs* eller *digitally mastered photographs* eller, mera sällsynt, *digitally doctored photographs*. På svenska har ordet *manipulation* enbart negativa konnotationer, medan det på engelska även kan betyda hantera, sköta och behandla i en mer neutral bemärkelse. *Manipulation* är något som kännetecknar hela vår tid. Det är inte bara bilder som kan manipuleras, gener kan manipuleras, invånarna i ett land kan utsättas för politisk manipulation och på ett mer individuellt plan talar man om att vissa människor har ett manipulativt beteende. Modebilder kan vara dubbel manipulerade, eftersom modellen kan ha genomgått plastikkirurgi före fotograferingen.³³

Implicerar manipulerade bilder existensen av sin motsats? Kan bildmanipulation av fotografier finnas utan ”straight photography”? Jag sällar mig till dem som hävdar att bilder aldrig varit raka och sanna, utan att det alltid har gått att styra sitt budskap med hjälp av de medel som alltid stått till buds:

arrangering av motivet innan tagning, val av bildvinkel, avstånd, filmtyp och så vidare. Det är synen på bilden som har ändrats mer än själva bildproduktionen. När den digitala bildtekniken var ny befarade många att den skulle medföra en total uppluckring av pressetiken. Istället kan man säga att den ställts under debatt och möjligen skärpts. Trots att antalet manipulerade fotografier är begränsat kan själva vetskapen att det är möjligt, ge en känsla av att alla bilder är manipulerade. Också sättet att se på äldre bilder har förändrats. Om man idag dubbelexponerar bilder med hjälp av en gammal lådkamera, är det sannolikt att resultatet kommer att betraktas som ett skickligt Photoshoparbete. Äldre filmer som i våra ögon ter sig överkliga kan betraktas ur en liknande synvinkel. Jane Magnusson skriver i en artikel om den amerikanska simstjärnan Esther Williams, som spelade in ett stort antal filmer på 1940- och 50-talen: ”I filmerna ser Esther Williams ut som en bildmanipulation. Inte riktigt levande, inte heller död.”³⁴

Är manipulation en synd som ska bekännas? Den danska dogmafilmen har fått stor uppmärksamhet inom filmvärlden, alltsedan regissören Lars von Trier och hans kollegor publicerade sitt manifest 1995. Den som vill få sin film dogmacertifierad måste avlägga ett ”kyskhetslöfte” och ifall detta på något sätt bryts, i efterhand bekänna dessa avsteg från den rätta vägen.³⁵ I manifestet nämns ingenting om digital manipulation, utan det handlar om att avstå från en mängd konventionella metoder som att använda kamerastativ eller lägga på ljud i efterhand. Det är uppenbart att bildmanipulation inte heller är tillåtet, även om den digitala tekniken i sig inte är tabu för den renlärige – flera dogmafilmer är inspelade med en liten digital videokamera.

Ifråga om att använda begreppet *manipulation* i dessa sammanhang har jag inte funnit någon liknande kritisk debatt som om *digital* och *interaktiv*. Förmodligen beror det på att det inte är ett honnörsord, som kan användas för att marknadsföra den nya tekniken. Det är alltså inte en del av den industriella retoriken och har inte slitits ut på samma sätt som digital och interaktiv. Kan man tala om att begrepp slits ut, luckras upp eller suddas ut i kanterna? Ja, det tycker jag att man kan, när det gäller begrepp som är vanligt förekommande i språket. Det är visserligen sant att den industriella retoriken har en stor genomslagskraft, men ord förändras och präglas även av hur de används i dagstidningar, i vardagliga samtal eller i jargong på arbetsplatser. Ett sätt att vässa de språkliga verktygen är att skapa egna begrepp, som Espen Aarseths *ergodisk litteratur* och *cybertext*. På så sätt kan man undkomma vissa konnotationer, medan man (kanske omedvetet?) närmar sig andra. I en recension av

Aarseths bok påpekar författaren Nick Montfort att neologismerna cybertext och ergodics påminner starkt om *cybersex* och *erotics*, och att cyber är en lika belastad term som interaktiv: "Ironically, of course, Aarseth names his own category of literature 'cybertext' – as if the 'cyber' prefix were somehow less tainted by hype than is the word 'interactive'."³⁶

Med ovanstående diskussion har jag velat visa hur begreppen *digital*, *interaktiv* och *manipulation* används och hur olika forskare resonerar omkring dem. Användningen av begreppen speglar vilka föreställningar som finns om digital teknik, vilket i sin tur påverkar hur man ser på bilder. Själv anser jag att det finns mycket att vinna på att använda vedertagna begrepp och ser ingen anledning att för denna avhandlings syften mynta några nya begrepp. Det finns dock all anledning att vara vaksam på hur man använder begreppen och de kritiska synpunkter från olika forskare som jag refererat ovan har jag haft i åtanke under arbetsprocessen. Till skillnad från Manovich anser jag att nya medier är ännu vagare än digitala medier, och kommer därför att använda ordet digital när jag avser sådant som har skapats med hjälp av datorer. Interaktiv är det begrepp jag är mest försiktig med och använder det bara vid ett fåtal tillfällen, och då för att tala om vad som saknas, nämligen en möjlighet för användaren att påverka förloppet. Jag tycker att Aarseths försök att bana väg med begreppet ergodicitet är väl värt att beakta. Beträffande begreppet manipulation använder jag det både i formen *datormanipulerade bilder* och *bildmanipulation*. Ett alternativ hade varit att enbart använda t.ex. *datorbearbetade bilder*, men det begreppet är mindre brukligt och saknar den varnings-signal som *manipulation* ger.

Ett sätt att problematisera begreppet digital är att undersöka på vilket sätt bilder kan kallas digitala.

SYFTE OCH PROBLEMSTÄLLNING

Syftet med denna avhandling är att kunna föra en bred diskussion med utgångspunkt i analyser av enskilda konstverk, där den digitala och den fotografiska tekniken spelar en framträdande roll. Denna diskussion kommer på en övergripande nivå att inriktas på narration, perception och verkens struktur och materialitet. Mer specifikt kommer frågor om fiktion och dokumentation, samspelet mellan bild, text och ljud, pixeln som bildelement, verkens livscyklar, samt genusaspekter att behandlas.

Viktiga frågeställningar som jag arbetar med är: på vilket sätt har konstnärerna använt sig av den nya tekniken? Hur är verken uppbyggda? Vilka problem och frågeställningar behandlas i verken, och hur gestaltas de? Hur förhåller sig verken sig till tidigare bildtraditioner? Hur förhåller sig verken sig till övrig samtidskonst? I vilka utställningssammanhang förekommer verken? Var och hur omskrivs verken? Kan begreppet *platspecifik* tillämpas på digitala verk?

Avhandlingen har också ett metodologiskt syfte, att finna en modell för att analysera nätkonstverk och konstverk på cd-rom. Ett sekundärt, men förden skull inte oviktigt mål, är att dokumentera verken, eftersom det finns risk för att de datorburna verken inte kommer att vara tillgängliga i sin ursprungliga form i framtiden.

Jag har inte för avsikt att enbart koncentrera mig på verkens tekniska aspekter, utan vill belysa dem på ett allsidigt sätt. Tyngdpunkten i analyserna kommer att skifta beroende på vad jag uppfattar som mest intressant med det aktuella verket.

METOD

Avgränsningar, urval av verk och avhandlingens uppläggning

Den ovan refererade diskursen om digital fotografi har i första hand rört datormanipulation av pressbilder och andra mediabilder, och det har ofta varit en liten grupp standardexempel från den angloamerikanska sfären som det refererats till. Jag har inriktat mig på den konstnärliga arenan och gjort mitt urval bland verk av nordiska konstnärer och hoppas därmed kunna förskjuta diskursen både geografiskt och genremässigt samt vidga den utanför datormanipulationens gränser.

Jag har valt ut fyra verk från senare hälften av 1990-talet av en dansk, en norsk och två svenska konstnärer. De har olika inriktning och olika positioner i konstvärlden. Leif Claesson kallar sig fotograf och kommer från en dokumentärfotografisk tradition, konstnärerna Balder Olrik och Vibeke Tandberg arbetar med fotobaserad konst, Olrik mer med måleri och Tandberg mest med renodlad fotografi. Maria Ängqvist Klyvare är konstnär med keramik som specialitet, och är främst känd för sina offentliga utsmyckningar i kakel.

Urvalet har jag gjort för att kunna diskutera flera olika aspekter av den nya bildtekniken. Det består av en cd-rom, ett nätkonstverk, ett verk som bygger

på bildmanipulation och ett keramiskt verk med fotografisk förlaga där pixeln lyftes fram som bärande element. Det är konstverk med olika slags spridning, med olika visningsmiljöer och med olika typer av interaktion med betraktaren. De verk jag valt är följande: *Parken* av Leif Claesson, en cd-rom med dokumentärfotografier från ett område som frekventeras av uteliggare i Stockholm, *The Incident* av Balder Olrik, ett verk specialgjort för www bestående av en fiktiv berättelse som kretsar kring bilder från spiritistiska seanser, *Faces* av Vibeke Tandberg, en serie datormanipulerade porträtt där hennes egna drag blandas med andras samt *I våra händer* av Maria Ångqvist Klyvare, tre kakelmosaiker som föreställer händer på Vårbergs tunnelbanestationen, där bilderna har sin utgångspunkt i digitalt bearbetade fotografier. Verken har ett skiftande omfång, *I våra händer* består av tre bilder, *Faces* av tolv, *The Incident* bygger på sju bilder medan *Parken* innehåller flera hundra bilder. För att bedöma verkens komplexitet är inte antalet bilder ett tillräckligt eller helt adekvat mått, utan då måste man, som i fallet med *The Incident* och *Parken*, även beakta hur bilderna, sidorna, textelementen eller ljudelementen är ihopkopplade till en större struktur.

I uppläggningsen av avhandlingen har jag strävat efter att gå från de mindre komplexa verken till de mer komplexa, vilket medför att de avslutande kapitlen är större till omfånget än de inledande. Det finns ytterligare en progression i uppläggningsen, och det gäller verkens materialitet och platsbundenhet. *I våra händer* är starkt bundet till den plats där det är uppfört, *Faces* består av fotografier som kan visas i olika utställningslokaler, *Parken* är ett fysiskt objekt såttillvida att det är en cd-romskiva, medan *The Incident* har en mer immateriell prägel eftersom det tillhör den så kallade virtuella världen, det i fysiskt avseende obestämbara Internet.

För att få en bakgrund till det aktuella verket har jag studerat så mycket som möjligt av konstnärens produktion, och analysen av verket innefattar implicit intrycket av alla de övriga verken av den konstnären. Dessutom har jag ett jämförelsematerial, som består av andra konstverk av liknande typ som i mitt urval. Allt detta är som en erfarenhetspyramid som mina enskilda verkanalyser vilar på. När man studerar äldre konst finns det ofta en kanon som får urvalet att framstå som självklart. Någon sådan kanon finns ännu inte inom detta område, och det är heller inte min avsikt att bidra till att skapa en sådan. Jag har valt verk som jag tycker är givande och intressanta, men därmed utnämner jag dem inte till ”de bästa i sitt slag”, eftersom jag menar att ett sådant utnämmande vore irrelevant och malplacerat. Jag är dock medveten om

att historieskrivning lätt kan tolkas på det sättet och oavsiktligt kan komma att spela den rollen, eftersom kanonisering var en viktig del av den äldre konstvetenskapliga historieskrivningen.

I sin bok *Modern Architecture through Case Studies* utgår arkitekturhistorikern Peter Blundell Jones från sexton byggnadsverk som han anser belyser modernismen på olika sätt.³⁷ När det gäller mitt område kan jag inte se någon trend eller ism som de i mitt sammanhang utvalda verken tillsammans skulle kunna representera. Däremot har jag lyssnat till de röster som med jämna mellanrum höjs inom konstvetenskapen och andra discipliner, och som talar om behovet att studera konkreta konstverk och inte enbart hålla sig på en övergripande och generaliserande nivå. Den amerikanske medieforskaren Greg M. Smith framhåller i sin antologi om cd-rom, *On a Silver Platter*, vikten av att studera enskilda exempel på cd-rom, eftersom han anser att det är på det sättet som mediet bäst kan förstås.³⁸ Den svenska konsthistorikern Solfrid Söderlind har uttryckt sig träffande i sin text *Från häpen förundran till ikonklastisk spleen: några enfaldiga tankar om fotografins historiografi*.

Som bildforskare borde vi känna "idolatri", kärlek till bilden, av det enkla skälet att bilderna är vårt objekt och vårt existensberättigande som professionella aktörer. Men i professionaliseringens spår kommer distansen, bekvämligheten och ledan, och vips är vi fångade i det språkliga nät som lever sitt liv utan bilden. Och det är lätt, mycket lätt, att finna skäl att uteslutande ägna sig åt filosofins vägar att definiera världen, det verkliga, representationen och det synliga och överse med artefaktens effekter, egenskaper och eventuella värde. /.../ Så kan det hända att konstlivets professionella aktörer framlever sina dagar utan en tanke på bilder men däremot intrasslade i ett referentiellt system av texter och då uppstår det jag här har kallat ikonoklastisk spleen. Bilden är inte längre vårt objekt; det är texten som är vårt objekt och en intertextuell positionering som är vår strävan.³⁹

Jag har studerat ett fåtal konstverk ingående, men jag har också velat skaffa mig en bred bakgrund till dem, genom att se på många andra kulturyttringar. Filmer, dagstidningar, tv- och radioprogram, musikvideor, annonser och webbsajter är ovärderliga källor för den som studerar samtida visuell kultur. Företeelser som Dogmafilm och Lomofotografering och fotografering med hålkamera och bilddatabaser på nätet, som t.ex. Kodak PhotoQuilt 2000, har ingått i mitt referensmaterial.⁴⁰

Arkivforskning i traditionell mening är något jag ägnat mig åt i ringa

utsträckning, vilket beror på att konstverken är för nya för att ha hunnit hamna i något arkiv. Konstnärerna själva kan ha sparat skisser och annat material från arbetet med verket. När jag intervjuade Maria Ångqvist Klyvare visade hon mig sådant material som hon förvarar i sin ateljé. *The Incident* är ett nätkonstverk som även ställts ut på gallerier; på Kungliga Biblioteket i Köpenhamn hittade jag vernissagekortet till utställningen av *The Incident* på Galleri Faurschou. Nätkonstverk kan betraktas som i ett arkiverat tillstånd när de lämnas ”frysta” på nätet, och i den meningen är Internet ett arkiv. I fallet med *Parken* var skapandet av ett arkiv en del av syftet med själva verket, ett arkiv som finns i Leif Claesson ägo, och under intervjun visade han mig ett exempel på hur det ser ut. På Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) i Karlsruhe finns i anslutning till museet ett bibliotek, som bl.a. innehåller en samling konstcd-rom. Under mitt besök i april 2002 på ZKM studerade jag flera skivor i denna samling.⁴¹ ZKM har en ambition att visa datorkonstens utveckling, och på museet finns verk från 1980-talet och framåt utställda. Ars Electronica Center i Linz är ett annat viktig europeiskt centrum för digital konst, där man sedan 1979 delar ut Prix Ars Electronica i samband med en årlig festival, som jag besökte 2002. I Malmö arrangerades 2000 för första gången biennalen Electrohype, ett evenemang som inneburit ytterligare en möjlighet att uppleva digital konst i utställningssammanhang.

Eftersom det rör sig om nutida konstnärer fann jag det naturligt att intervjua dem, för att få ta del av deras tankar och idéer kring verken, vilka utgångspunkter de har haft, varför de valde ett visst medium, vilka reaktioner de har fått på sina verk m.m. Intervjuerna har kretsat kring det aktuella konstverket, uppgifter om konstnärernas bakgrund och utställningsverksamhet har jag inhämtat från skriftliga curricula vitæ som jag fått från konstnärerna eller från gallerierna. Med Vibeke Tandberg har jag inte genomfört någon regelrätt intervju, utan stöder mig på ett föredrag hon höll i Göteborg samt ett program om henne som sändes i norsk tv.⁴² Jag har använt mig av halvstrukturerade intervjuer, till vilka jag hade förberett ett antal frågor. Det rörde sig inte om ett formulär som jag följde slaviskt, utan nya frågor tillkom och andra visade sig irrelevanta under samtalsgången. Vilka frågor jag ställde framgår av Appendix. Intervjuerna spelades inte in, utan jag gjorde anteckningar som jag sedan sammanställde till referat som jag skickade till informanterna för kommentarer och godkännande. Att jag gick tillväga på detta sätt var för att kunna bifoga intervjuerna till avhandlingen i en komprimerad och lättillgänglig form. Transkriptioner av inspelade intervjuer blir ofta alltför utrymmeskrävande för att

kunna bifogas och det kan dessutom vara svårt att förstå det talade språket när det skrivs ner och tas ur sin ursprungliga kontext, själva samtalsituationen.

Förutom för att söka efter material om konstverk, har jag använt Internet på en mängd olika sätt, bland annat som språklig korpus. Jag har sökt på olika begrepp och hur de används, t.ex. digital revolution, digital kvarn m.m. Jag har också använt mig av Språkbankens resurser, framförallt av konkordanserna med presstext.⁴³

Bildanalys/verkanalys

Hur bemästrar man ett konstverk på cd-rom eller ett nätkonstverk? De består ofta av flera skärmbilder eller webbsidor, flera lager om man så vill, som inte går att uppfatta ögonblickligt på samma sätt som en enskild bild. Sven Sandström har i sin bok *Intuition och åskådlighet* betonat den omedelbara upplevelsen av bilden, den intuitiva förståelse som han kallar *spatium*. Med bild menar Sandström inte bara den fysiska bilden utan även synbilden, den mentala bild vi skapar i vårt medvetande.⁴⁴ Denna bildsyn delas av den danske forskaren Bent Fausing, som skrivit om det i *Bevægende billeder: om affekt og billeder*.⁴⁵ Sådana aspekter av bilden är naturligtvis giltiga även när det gäller bildkonst i digital form, men man behöver ta hänsyn till fler aspekter, som gränssnitt, struktur och möjligheten att välja olika vägar genom verket, och samspelet mellan bild, ljud och text. En analys bör grunda sig på en noggrann beskrivning av verket, där alla dessa aspekter beaktas. Man måste vara medveten om att beskrivningen inte föregår tolkningen utan är en del av den; man kan beskriva det som en iterativ process, där man för att komma framåt med tolkningen hela tiden måste återvända till beskrivningen. När man ritat en karta över en webbsajt ligger det redan ett ställningstagande i den. Vad som egentligen är föremålet för beskrivningen har den brittiske konsthistorikern Michael Baxandall problematiserat i sin bok *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Han menar att det vi beskriver inte är bilden utan de tankar vi har kring bilden:

Firstly, the nature of language or serial conceptualization means that the description is less a representation of the picture, than a representation of thinking about having seen the picture. To put it in another way, we address a relationship about picture and concepts.⁴⁶

Baxandall menar också att en beskrivning inte så mycket handlar om att ge läsaren information om bilden utan om att styra läsarens uppmärksamhet till

vissa delar eller aspekter av bilden. Detta förutsätter att bilden finns tillgänglig eller att läsaren har kunnat skaffa sig kännedom om bilden tidigare. När Giorgio Vasari skrev sina konstnårsbiografier för femhundra år sedan kunde en sådan kännedom inte förutsättas, medan moderna reproduktionsmetoder gör att vi tar för givet att bilden ska finnas tillgänglig jämte beskrivningen av den.⁴⁷ Med konstverk i digital form har de problem som Baxandall berör, återuppstått. Man kan inte förutsätta att läsaren sitter med en dator bredvid sig och följer med i det aktuella verket, man kan inte ens förutsätta att läsaren har sett det vid något tidigare tillfälle.⁴⁸ Det går visserligen att i tryckt form reproducera skärmbilder från en cd-rom eller en webbsajt, men de bilderna säger ingenting om verkets struktur och om hur man går tillväga när man utforskar det. Av den anledningen har jag kompletterat de språkliga beskrivningarna av *Parken* och *The Incident* med strukturscheman.

Bildanalys kan liknas vid att zooma in och ut ur en större bild, där frågan är hur stor "bildyta" som ska tas med. Vad är kontext, vad är en del av bilden? Själva motivet, ramen, väggen den hänger på, institutionen? När det gäller digitala konstverk är denna fråga ännu mer relevant. Är "det digitala" bara en svulstig barockram runt den egentliga tvådimensionella stillbilden i mitten? Nej, det kan man inte säga, eftersom bilder som betraktas på en datorskärm har en helt annan materialitet än bilder i konventionella medier. Vilket är mitt undersökningsobjekt när det gäller nätkonstverket *The Incident*? Allt det som jag ser på min skärm när programmet är igång? Min dators fysiska utseende? Min datorarbetsplats utformning? Allt detta påverkar naturligtvis min upplevelse av verket, eftersom det ligger i mitt synfält när jag betraktar det. Jag tänker vid analysen av *The Incident* dra gränsen vid webbläsarens fönster, eftersom det finns text som är integrerad i den, som är av vikt för verkets tolkning, nämligen titeln som står i den översta fönsterlisten. (Med titel menar jag här inte *The Incident*, utan den titel som finns angiven i html-koden.⁴⁹) Från början hade jag tänkt att utesluta källkoden ur min analys, men vid närmare eftertanke insåg jag att den innehåller element som är oundgängliga för förståelsen av verket och hur det fungerar på Internet.⁵⁰ Förutom titeln kan skaparen av webbsidan själv lägga in en beskrivning och sökord (metataggarna title, description, keywords).⁵¹ Jag kommer även att väga in designen av webbsidan, dess layout, typografi och färgsättning, i analysen. En komplikation är att det finns en inbyggd flexibilitet i webbläsaren, som låter betraktaren själv bestämma flera av dessa variabler. Olika datorer ger olika bild av ett verk; bildernas storlek, färger, upplösningen ter sig annorlunda på en PC än en Mac.

Jag har tittat på *The Incident* i både Windows och MacOS och använt Netscape Navigator och Internet Explorer, i gamla och nya versioner.⁵² De äldre versionerna ger en fingervisning om hur *The Incident* såg ut när det var nytt, det publicerades på nätet första gången i januari 1998. Datorns ålder spelar har också betydelse för vilket intryck verket ger. På en äldre dator tar det tid att bläddra mellan sidorna, och man kan inte se hela sidan på en gång, utan man måste använda rullningslisten för att se nedre delen av sidan. Om man har en snabb internetanslutning, och en snabb dator med en skärm med hög upplösning, kan man snabbbläddra sig genom verket och då se hela sidan på en gång. Med en långsam dator får man vänta mellan sidorna, pauser uppstår, man kan inte hålla kvar synintrycket på samma sätt som när man kan snabbbläddra. Man kan jämföra med den tryckta boken, en bok tar lång tid att läsa, men på några sekunder kan man bläddra genom hela boken. Vad ser man då? Man ser satsytan och andra saker som man inte lägger märke till när man är upptagen av att läsa och förstå texten på varje sida. Det är samma sak med webbsidor, när man bläddrar snabbt genom *The Incident* blir sidornas struktur och gemensamma drag det framträdande.

Eftersom *The Incident* är stängt för kommunikation med besökare, blir min position som betraktare inte den aktive deltagarens, utan jag intar mer rollen av en arkeolog, som gräver i lämningarna. Vid en utgrävning av en webbsajt rör man sig dock bara i ett lager, där det är svårt att urskilja och datera de olika delarna, medan den traditionella arkeologens fynd ligger i olika jordlager, äldre ju längre ner man gräver. När man gör en ändring i en webbsida försvinner den tidigare versionen spårlöst, såvida man inte medvetet väljer att arkivera den.⁵³ Balder Olrik kunde i intervjun bara ange månad och år när verket först publicerades, men han kunde inte närmare precisera datum för de ändringar han senare gjort i verket.

Precis som i fallet med webbsajter ter sig cd-romskivor olika på olika datorer, bildens storlek bestäms av upplösningen, hastigheten i bläddringen av datorns kapacitet. Claesson uppgav i intervjun att zoomfunktionen, som finns i några bilder, fungerar bättre på PC än på Mac. En cd-rom är mer sluten än en webbsajt, där html-koden går att kalla fram till beskådan i webbläsaren och där filnamn visas i nedre delen av fönstret. En sådan titt bakom kulisserna är inte möjlig i *Parken*, som är producerad i ett program som heter Macromedia Director. I *Parken* döljs det vanliga skrivbordet av den svarta bakgrunden. (Det går visserligen att med hjälp av en tangentbordskombination temporärt byta till ett annat program, t.ex. för att läsa post, för att sedan återgå till *Parken*

igen.) En annan skillnad mellan en cd-rom och en webbsajt är, (och nu använder jag det tryckta mediet som metafor,) att cd-rom binder ihop sidorna på ett mer fast sätt, som i en bok, medan en webbsajt mer liknar ett löbbladsystem. Skaparen av en webbsajt kan försöka hålla ihop den med hjälp av struktur och design, men inget tvingar besökaren att stanna kvar. Även om det inte finns länkar kan man när som helst skriva in en annan url i webbläsarens adressfält. Att surfa på nätet har vissa likheter med att zappa mellan tv-kanaler. En cd-rom kräver en användares uppmärksamhet på ett annat sätt och styr honom hårdare.

När det gäller betraktarens väg genom verket, har jag valt att arbeta mig igenom hela verket, att gå varenda stig. Jag har sett alla scenerna i *Parken* och alla webbsidorna i *The Incident*, och på så sätt skaffat mig en god överblick över verken. Det jag bygger mina iakttagelser på är alltså *omnidiskursen* snarare än *realdiskursen* (dessa begrepp förklaras nedan i avsnittet Narratologi).

De ovan beskrivna analysfaktorerna är inte tillämpliga på *I våra händer* och *Faces*, verk som inte är beroende av en dator för att kunna betraktas, utan där datorn istället spelat en roll i arbetsprocessen på vägen mot tvådimensionella bilder. I samtliga fall kommer jag att diskutera hur verken kan placeras in i olika bildtraditioner och hur de hänger samman med den omgivande visuella kulturen.

Det är verket som ska analyseras, men strålkastaren är jag och min person, och det gäller att inte skymma bilden med sin analys. Mina intressen och min förmåga att se verket avgör vad som lyfts fram, och min yrkesmässiga bakgrund som systemerare bör nämnas i detta sammanhang. Att jag inte använder t.ex. psykoanalytisk teori beror inte nödvändigtvis på att verken saknar sådana ingångar. En av orsakerna till att jag valde att intervjua konstnärerna i ett ganska sent skede av mitt avhandlingsarbete, var att jag behövde bilda mig en god uppfattning om verken innan jag träffade konstnärerna.

TEORETISK RAM

Jag har använt mig av beprövad teori, som bildsemiotikens och retorikens gemensamma systematik, samt narratologi i den franske litteraturteoretikern Gérard Genettes efterföljd i mina analyser, men även av nyare teoribildning, som t.ex. Espen Aarseths ergodiska perspektiv.

Narratologi

Den schweiziskfödda och i USA verksamma litteraturteoretikern Marie-Laure Ryan beskriver i sin essä *Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative* hur narratologin har hämtat sina metaforer från olika fält som grammatik, optik, bildkonst och film. Hon vill utöka narratologins repertoar av metaforer till ytterligare ett område: cyberkulturens. Hennes ämne är alltså inte narration i digitala medier, utan vad datorkulturen kan lära oss om traditionell narration. Hon tar upp de fyra begreppen *virtualitet*, *rekursion*, *fönster* och *morfning*, och ger exempel på hur dessa kan användas.⁵⁴ Just begreppet morfning finner jag intressant för analysen av *Faces* och återger i det följande Ryans tankar kring det. Hon betraktar morfning som en form av transformation, ett tema i berättelser som är lika gammalt som myten, eller kanske lika gammalt som själva berättandet. För att kvalificera sig som morfning måste transformationen ske så steglöst att åskådaren först efteråt inser att en form har övergått i en annan. Ryan koncentrerar sin framställning på transformation av berättaren. I litteratur förekommer det att berättaren övergår till författarröst, eller att berättaren, från att ha varit en person i berättelsen, övergår till en odefinierad tredjepersonsberättare. Det finns två motsatta skolor, den ena skolan ser tredjepersonsberättaren som en fullvärdig mänsklig person, den andra ser tredjepersonsberättaren som en icke-berättare, vilket är ett mycket bokstavligt synsätt. Båda skolorna bygger på det felaktiga antagandet att berättarens egenskaper måste vara desamma genom hela texten. Begreppet morfning inom narratologin erbjuder en flexiblare och mer dynamisk syn på berättaren, enligt Ryan.⁵⁵

Att narratologin kan utvecklas och nya begrepp tillföras, betyder inte att de klassiska begreppen blir överflödiga eller saknar relevans. Jag tänker använda mig av vissa delar av Genettes narratologiska teori. Genette skiljer på *historia*, *berättande* och *berättelse/diskurs*. Historien betecknar innehållet i berättelsen, berättandet betecknar själva berättarakten och berättelsen/diskursen betecknar den berättande text som historien kläs i.⁵⁶ En berättelse kan bestå av flera narrativa nivåer, som kan vara *intradiegetiska*, *extradiegetiska* eller *metadiegetiska*. Med *dieges* menas den värld som berättelsen utspelar sig i, och med intradiegetisk avses allt det som utspelar sig i den världen. Extradiegetiskt är sådant som sker utanför denna värld. En berättelse som berättas i intradiegesen kallas metadiegetisk,⁵⁷ och övergångar (transitions) mellan olika nivåer kallas *metalepsis*.⁵⁸ Berättaren är den person som förmedlar berättelsen till oss, och han kan inta flera olika positioner. Han kan vara *heterodiegetisk*, och befinner sig då

utanför diegesen, eller *homodiegetisk*, och befinner sig innanför diegesen, men är endast en bifigur. När berättaren är huvudpersonen betecknas han *autodiegetisk*.⁵⁹ Berättelsen kan dessutom framställas på olika sätt, *modus*, där berättaren kan inta olika perspektiv. För att beskriva dessa perspektiv talar Genette om *fokalisering*. En berättelse kan vara icke-fokaliserad, vilket innebär att den extradiegetiske berättaren vet mer om diegesen än de personer som ingår i berättelsen och är således allvetande, eller internt fokaliserad, då berättarens perspektiv sammanfaller med en person i berättelsen, eller externt fokaliserad, det vill säga berättaren vet mindre om diegesen än personerna som ingår i berättelsen gör.⁶⁰

Genette hämtar analys exempel från ett stort antal litterära verk, men framförallt från Marcel Prousts omfattande romansvit *På spaning efter den tid som flytt*, som utkom 1913–1927. En berättelse behöver inte vara lång för att kunna gälla som en sådan; en minimal berättelse kan bestå av två ord, t.ex. ”Jag går”. I denna korta fras finns en transformation, en övergång från ett tidigare stadium till ett senare, ”Jag går” implicerar avgång och ankomst.⁶¹

En utvidgning av Genettes ”Berättelsens spel: berättarteknik och ergodicitet i Michael Joyce’s *afternoon, a story*”⁶² *afternoon* är en hyperroman skriven i ett program som heter Storyspace, där den bärande principen är hypertext. Romanen består av ett antal innehållsfält som förbinds av länkar, vilket innebär att en läsare kan läsa romanen på många olika sätt, passera olika antal innehållsfält och i olika ordning. Vid analysen av en sådan text räcker det inte att tala om en diskurs (som är det begrepp Gunder använder för berättelse). För att beteckna en enskild läsning, som normalt bara omfattar delar av materialet, använder Gunder begreppet realdiskurs, medan *omnidiskursen* är den fullständiga läsningen av verkets alla delar. Gunder menar att man vid analysen av ett hypertextverk bör ha *omnidiskursen* i åtanke, inte de enskilda *realdiskurserna*, eftersom man då gör våld på verket.⁶³

Traditionella skriftliga medier beskrivs ofta som linjära eller sekventiella, medan nya medier beskrivs som icke-linjära eller icke-sekventiella. Hypertextteoretikern George P. Landow förordar bruket av *multisekventiell* istället för icke-linjär, för att markera att det snarare är frågan om att välja mellan flera möjliga vägar, som var och en för sig kan vara sekventiella.⁶⁴ Litteratursociologerna Johan Svedjedal och Anna Gunder använder *monosekventiell* istället för sekventiell när de talar om en text som är avsedd att läsas i en följd från början till slut, och detta är ett begrepp som även jag tänker använda mig av när det gäller berättelsers struktur, dock inte när det gäller bildmediet som sådant.

Genettes paratextbegrepp

I förordet till en nyutgåva av Sigfrid Siwertz' *Mälarpirater* förklarar Tore Zetterholm varför han läste boken som barn: "...titeln var flugpappret som Siwertz lockade med". Denna titels lockelse är ett bra exempel på *paratext*, Genettes teori om de konstgrepp och konventioner som förmedlar boken till läsaren. Han delar upp paratext i två kategorier, och skiljer på *peritext*, sådant som ingår i boken, medan *epitext* är sådant som rör boken men är fysiskt skild från den. Exempel på peritext är författarpseudonymer, titlar, förord, dedikationer, kapitelrubriker och efterord. Till epitext räknar Genette författarens utkast, intervjuer, anmälningar och recensioner i tidningar. Hans huvudtes är att dessa anordningar i hög grad påverkar vårt sätt att läsa en bok och att författare och förläggare genom tiderna varit skickliga på att använda dem, vilket framkommer genom de otaliga exempel som han tar upp i *Paratexts*.

Teorin om paratext är användbar på mitt material. Den gör det möjligt att hantera de olika delarna i verk som *Parken* och *The Incident*, och att sätta dessa delar i relation till varandra. Paratext är visserligen tillkommen med tanke på tryckta böcker, men Genette anser att paratext kan vara tillämpligt även för till exempel konstverk (titlar och signaturer).⁶⁵ Som Genette avslutningsvis påpekar, bör man inte bara fundera över om t.ex. en not tillhör paratexten eller inte, utan över om begreppet är relevant och användbart i det aktuella fallet.⁶⁶ Under rubriken Paratext kommer jag i de följande kapitlen att ta upp frågor som berör verkens reception och historia.

Bokens franska titel är *Seuils*, som betyder tröskel. I Introduktion betonar Genette att det inte finns något fast gräns mellan texten och paratexten, utan att det rör sig om en övergångszon:

A zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence of the public, an influence that – whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception of the text and a more pertinent of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies).⁶⁷

Med paratext kan man även avse de olika former ett verk kan omvandlas till och sådana produkter som skapas med anknytning till verket i marknadsföringssyfte. Peter Lunenfeld påpekar i sin essä "Unfinished Business" att sammansmältningen av amerikanska filmbolag, tv-bolag och serietidningsförlag medför en utsuddning av paratext till den grad att det blir omöjligt att skilja mellan text och paratext. Han tar som exempel William Gibsons bok *Johnny*

Mnemonic, som filmatiserats och även gjorts till ett dataspel och en webbsajt. Dessutom har en cd-skiva med filmmusiken producerats, förutom en flora av artiklar som t-shirts, muggar och kepsar.⁶⁸

Paratext och nya medier är ett ämne som under senare år behandlats på mediekonferenser. Den engelske dramaförfattaren Chris Cheek, höll ett föredrag på konferensen Next 1.0 i Karlstad, "Gateway rhetorics, – (hyper) paratexts and Peritexts – Liminal communities (in) formation". Av abstract framgår att han betraktar en startsida till en webbsajt som paratext.⁶⁹ Den danske medieforskaren Niels Brügger vid Center for Internetforskning vid Institut for Informations- og Medievidenskab i Aarhus, har i ett konferensbidrag diskuterat hur en webbsajt kan betraktas som en text och hur den kan betraktas som en helhet. Han skriver: "a revised version of Genette's idea of paratexts could give us the theoretical tools to analyse the website as: *A text that is nothing but a dynamic collection or mosaic of (para)texts.*"⁷⁰

Ergodicitet

Espen Aarseth presenterar i sin avhandling *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* termen *cybertext* och *ergodicitet*, två termer som ska ses som ett perspektiv på litteratur snarare än en kategorisering. Med *cybertext* vill Aarseth rikta fokus mot textens mekaniska organisation, och även det arbete en läsare utför för att tillägna sig texten, ett arbete som inte bara försiggår i läsarens huvud. En *cybertext* kännetecknas av *ergodicitet*, ett begrepp som Aarseth har lånat från fysiken, och det är uppbyggt av de grekiska orden *ergon* och *hodos*, som betyder arbete respektive stig. "In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text".⁷¹ En vanlig tryckt bok där läsaren bläddrar fram en sida i taget är inte *ergodisk*, medan en bok som *Cent mille milliards de poèmes* av Raymond Queneau, där läsaren genom att vika sidorna kan komponera sonetter, är det. Aarseth vill inte dela in litteratur i digital och icke-digital, utan vill hellre dra en gräns mellan litteratur som kräver ett icke-trivialt arbete för att kunna läsas och litteratur som inte kräver ett sådant arbete. De typer av texter som behandlas mer ingående i *Cybertext* är hypertextromaner, datorgenererad poesi, äventyrsspel och MUD.⁷²

KÄLLOR

World Wide Web (www) på Internet har varit ett av mina viktigaste verktyg, som jag använt både som källa i sig själv och som medel att hitta tryckta källor.⁷³ Bibliotekens kataloger och databaser kan nås via deras webbsajter, men genom att söka i sökmotorer hittar man annan information om böcker än vad som finns i bibliotekens kataloger. Det kan vara litteraturlistor till kurser där boken används, recensioner eller information om priser boken fått. Vissa författare har egna webbsajter där boken sätts in i ett sammanhang av författarens övriga verksamhet, forskning, föredrag, deltagande i symposier m.m. Det brukar också finnas utdrag ur boken eller extra illustrationer. Exempel på sådana sajter är Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, och Lev Manovich, *The Language of New Media*.⁷⁴ Även många konstnärer har egna webbsajter där man kan hitta sådant som deltagande i utställningar, bildexempel, publicerade artiklar m.m. Av konstnärerna vars verk ingår i denna studie har endast Balder Olrik en egen webbsajt.⁷⁵ Ett annat exempel är Hans Esselius, på vars sajt jag hittade en bild från och uppgifter om hans del i Kjartan Slettemarks konstprojekt där ett porträtt av Richard Nixon spelade en avgörande roll.⁷⁶ En internationellt känd sajt är den mexikanske fotografen Pedro Meyers *ZoneZero*, där många fotografer ges tillfälle att ställa ut och där Meyer månatligen publicerar ledare som ofta har fotografi i gränslandet mellan analog och digital teknik som tema.

Viss information finns bara på Internet, men å andra sidan kan man ibland behöva ta hjälp av tryckta medier för att hitta den, som t.ex. papperstidskrifter som handlar om Internet.⁷⁷ Mycket av det material som publiceras på Internet är av efemär karaktär, som flygblad, utställningsannonser, protokoll från små konferenser, material som annars inte skulle ha publicerats överhuvudtaget eller givits ut långt senare i en samlingsbok, eller bara spridits som en stencil till den närmaste kretsen.⁷⁸ De traditionella, tryckta medierna kan genom databaser på Internet utnyttjas på ett nytt sätt. Jag tänker närmast på Mediearkivet och Presstext, som tillhandahåller dagspressartiklar från mitten av 1990-talet och framåt i sökbar form. Det kan vara svårt att dra gränsen mellan tryckta källor och internetpublicering, det sker ett utbyte, en osmos, mellan dessa båda typer. Böcker kan vara sammanställda av material som först publicerats och diskuterats på nätet, vilket framgår av Lev Manovich beskrivning av hur han arbetat med sin bok *The Language of New Media*:

Also, it has been my practice for a number of years to post any new writing

I do to Nettime and Rhizome, two important Internet e-mail lists devoted to discussions of new media art, criticism, and politics. This practice enabled me to receive immediate feedback on my work and also provided me with a community interested in my work. Most articles, accordingly, appeared on these two e-mail lists before being published in more traditional print venues such as journals and anthologies or in Internet journals.⁷⁹

Många webbsajter förändras ständigt, en del uppdateras, andra försvinner, något som ligger i mediets natur. En referens till en webbadress garanterar inte att innehållet är detsamma som när referensen gjordes. Det ligger nära tillhands att betrakta Internet som ett flyktigt medium, men mitt samlade intryck är att det är ett tämligen trögt medium, där en slags minsta motståndets lag råder; det är bekvämare att låta webbsidor ligga kvar än att ta bort dem.

Tillkomsten av nya sökmotorer gör att man måste söka sina viktigaste begrepp på nytt, eftersom de kanske bygger på en annan metod och därmed hittar andra saker än sina föregångare. Vad beträffar källkritik är det rent principiellt ingen skillnad mot källkritik i andra medier. Man måste ha kännedom om hur publicering på www fungerar, men sådan kännedom måste man även ha om skriftliga medier, det är bara det att sådana förkunskaper tar vi för givna.

Som exempel på hur jag gått tillväga kan jag ta en sökning på Internet om Leif Claesson och *Parken*. Jag hittade information om ett radioprogram som gjorts om *Parken*, om nomineringen till Bästa fotobok 1998, om aktuella utställningar med Leif Claesson på Centrum för fotografis webbsajt, om Bernspriset 2000 i Berns personaltidning, m.m. Dessa källor har jag ansett som tillförlitliga och uppgifter därifrån har också stämt med andra, tryckta källor, som tidningar och pressmeddelanden, och även med muntliga uppgifter från fotografen.

Förutom Internet har jag använt mig av traditionella källor som tidningar, tidskrifter, tv- och radioprogram, utställningskataloger m.m. Under andra halvan av 1990-talet hade flera fototidskrifter temanummer med inriktning på digital fotografi, och dessa nummer har jag ägnat ett särskilt intresse. Nedan följer en sammanställning av några av dem. Den amerikanska tidskriften *Aperture* hade sommaren 1994 (nr. 136) rubriken *Metamorphoses: Photography in the Electronic Age*. Omslagsbilden är ett fotomontage av Shelly Smith. Underavdelningarna i numret har rubriker som "Computer Photomontage", "Pedro Meyer's documentary fictions", "Wild Irises" och "Phantasm". Numret presenterar ett flertal fotografer som är verksamma i USA och arbetar med konstnär-

lig inriktning, och bilderna åtföljs av korta texter av upphovsmännen. Som textförfattare medverkar bl.a. Timothy Druckrey, A.D. Coleman och Geoffrey Batchen. Den danska tidskriften *Katalog*, som ges ut av Museet för Fotokunst, Brandts Klædefabrik i Odense, utkom i juni 1994 med ett nummer som hade rubriken *Digitalis*. På omslag ses bilden *Loaded A1* av Kim Lykke, en starkt pixellerad grafisk bild. Bland konstnärer vars bilder är representerade märks Nancy Burson, Calum Colvin, Peter Halley, Pedro Meyer, Niels Bonde, Dumb Type, Yoshinori Tsuda, Yasumasa Morimura och Ane Mette Ruge. Textförfattare är bl.a. Henning Hansen, A.D. Coleman och Mette Sandbye. Numret behandlar även frågor som datormanipulerade pressbilder och upphovsmannarätt, och innehåller rapporter från fotokonferenser där digital bild varit ett tema samt recensioner av böcker inom ämnet. *Fotografisk Tidskrift* är en svensk tidskrift utgiven av Svenska Fotografers förbund och riktar sig främst till yrkesfotografer. Nr. 4 1995 hade rubriken *Diesel för fantasin* på omslaget och en bild av Paulina Wallenberg-Olsson, ett science fiction-betonat kvinnoporträtt som är kraftigt manipulerat, på gränsen mellan fotografi och grafik. Bland artikelrubrikerna kan nämnas "Digital natur", "Datorrestaureerat Stockholm", "Digitala bildbanker i konkurs", "Lägesrapport: Hur förändras branschen av den digitala bilden", "De nyaste digitala kamerorna" och "Säljs det mindre film?". Även frågor om upphovsrätt och fotografi på Internet behandlas, och det ges praktiska tips om hur man arbetar med bildbehandlingsprogram. Fotografer som medverkar är Paulina Wallenberg-Olsson och naturfotografen Stephen Johnson. Den engelska tidskriften *Creative Camera* hade ett temanummer om digital fotografi våren 1997 (april/maj). På omslaget finns bilden *Kim* av Inez van Lamsweerde, medan rubriken *Digital issue* finns på det bakre omslaget. Numret innehåller en översikt över fotografi och digital konst. Vibeke Tandberg, Inez van Lamsweerde och Olga Tobreluts bidrar med ett flertal bilder. En engelsk tidskrift med en historiografisk inriktning är *History of Photography*, som våren 1998 utkom med ett nummer som hade underrubriken *Electronic and Digital*. Omslaget pryds av en bild på startsidan till webbsajten *Collected visions* som drivs av Lorie Novak. Ungefär halva numret består av artiklar som handlar om digital fotografi, och bland dem märks "Post-Photographic Anxiety: Bit by Bit" av Susan H. Edwards, "Fixing the Art of Digital Photography: Electronic Shadows" av Ellen Handy och "Photogenics" av Geoffrey Batchen. Det finns också en bibliografi över tryckt litteratur i ämnet. Illustrationerna är färre i denna tidskrift än i de ovan nämnda, men bilder av Nancy Burson och Ellen Brooks är återgivna. De här nämnda

tidskriftsnumren ger sammantaget en god bild av vilka frågor som var aktuella, vilka konstnärer och fotografer som var aktiva och inte minst ger de en grund för en tidsbestämning av uppkomsten av intresset för digital fotografi.

Utställningskataloger kan vara svåra att bedöma som källor. Vissa innehåller huvudsakligen bilder och en kortare text av utställningskommisarien. Andra kataloger har en jämn fördelning mellan bilder och texter, författade av både kritiker och forskare. Till den senare kategorin hör *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, som utkom i samband med en stor internationell vandringsutställning, arrangerad av ett tiotal olika museer och organisationer. Utställningen utgick från Tyskland och visades i Finland och Danmark, men inte i Sverige. Katalogen innehåller fjorton essäer av bl.a. Florian Rötzer, Lev Manovich, Martha Rosler, Timothy Druckrey och Victor Burgin. Flera av författarna är mångsidigt verksamma, såväl som utställningskommisariater, kritiker som akademiska forskare. Både utställningen och katalogen är en av de större manifestationerna inom området och det refereras ofta i annan litteratur till dem. En par år tidigare anordnades utställning *Iterations: The New Image* i samband fotofestivalen *Montage 93* i Rochester i New York, USA. Denna katalog innehåller några essäer som reflekterar kring fotografins och datorteknikens utveckling, bl.a. av Florian Rötzer, Brenda Laurel och Timothy Druckrey, varav den senare även fungerade som utställningskommisarie. En fotografisk triennial anordnas av Ars Baltica, och 1999 var den betitlad *Can you hear me?* Den visade samtida fotobaserad konst, och var alltså inte specifikt inriktad på digital fotografi, men det för min avhandling viktiga verket *Faces* av Vibeke Tandberg ingick i utställningen och är också avbildat i sin helhet i katalogen. Under 2000 arrangerades i på Moderna Museet i Stockholm utställningen *Organising Freedom. Nordisk 90-talskonst*, där fotografi och video var de dominerade uttrycken och denna utställning och dess katalog har varit en referenspunkt för mig när det gäller nordisk samtidskonst. I slutet av 2000 anordnades utställningen *Mennesket: Et halvt århundrede set gennem kroppen* på Arken i Danmark, en tematiskt indelad utställning med internationell konst från hela efterkrigsperioden. Särskilt avdelningarna *Feminim/Maskulin* och *Det manipulerade menneske* var av intresse för mig. Förutom ett rikt bildmaterial innehåller katalogen essäer av danska och andra europeiska konsthistoriker.

FORSKNINGSÖVERSIKT

Det har skrivits om fotografi och digital kultur från olika synvinklar och inom skilda ämnesområden som sociologi, etnologi, cultural studies, kommunikations- och medievetenskap, informatik, arkitektur och konstvetenskap. Tyngdpunkten i denna översikt ligger på forskning om fotografi, men jag har även tagit med ett antal verk om datorkonst, nätkonst, cd-rom och hypertextlitteratur.

Redan 1984 utkom *Nolla etta bild: den nya bildrevolutionen* av den svenske vetenskapsjournalisten och docenten i geokosmofysik Eric Dyring. Boken sätter in den bildtekniska utvecklingen i ett historiskt sammanhang och är populärvetenskapligt upplagd med många pedagogiska illustrationer. Den stora frågan i den digitala fotografins barndom var som jag nämnde inledningsvis trovärdighet och manipulation. Anne-Marie Willis' essä "Digitisation and the Living Death of Photography" tar upp ämnen som fotografins sanningsanspråk och hur det digitala bildarkivet kommer att gestalta sig.⁸⁰ Hon uttrycker farhågor om att fotografier kommer att reduceras till råmaterial i bildarkiv där manipulatörer får fritt spelrum.⁸¹ Konstnären och kritikern Martha Rosler är inne på en liknande linje i *Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations*.⁸² Hon ser bildtekniken som ett medel i ett maktspel, där faran är att människor kommer att välja fantasin framför en rubbad social verklighet.

En bok som fått stor spridning och översatts till flera språk, däribland svenska, är amerikanen Fred Ritchins *Bildens förändrade värld: den kommande revolutionen inom fotografi* från 1991 (1990). Ritchin har varit bildredaktör för *The New York Times Magazine* och är inriktad på fotojournalistik och dokumentärfotografi. Han ger flera exempel på hur bilder manipulerats digitalt i amerikansk press och han varnar för att datormanipulation kan komma att bidra till en tendens som redan finns inom bildjournalistiken, nämligen att skona läsarna från den osminkade verkligheten. Den amerikanske professorn i arkitektur och medievetenskap vid MIT (Massachusetts Institute of Technology), William J. Mitchell skrev 1992 *Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Även denna bok har fått stor spridning och kan räknas till standardverken inom området. Mitchell har ambitionen både att förklara hur tekniken fungerar och att ringa in dess historiska betydelse. Han ser den nya postfotografen som väsensskild från den traditionella analoga, som enligt Mitchell betraktas som ett stabilt sanningsvittne. Hans påståenden har inte fått stå oemotsagda, Lev Manovich hävdar i "The Paradoxes of Digital Photography"

att det finns fler likheter än skillnader mellan den nya och den gamla tekniken och att digital fotografi helt enkelt inte existerar.⁸³ Martin Lister gör i kapitlet om fotografi i den elektroniska tidsåldern i *Photography: A Critical Introduction*, gemensam sak med Manovich och menar att Mitchells syn på den traditionella fotografien är alltför begränsad och att hans syn på den digitala tekniken är alltför ensidig och att det är dessa hårdtagningar som möjliggör för Mitchell att komma fram till sin brytpunktsteori. Lister anser att Mitchell synsätt ligger nära teknikdeterminism, d.v.s. att förändringar i samhället kan ses som en följd av den tekniska utvecklingen.⁸⁴ Martin Lister är redaktör för antologin *The Photographic Image in Digital Culture*, som utkom 1995 och innehåller bidrag från flera brittiska forskare inom ämnena mediavetenskap, sociologi och cultural studies. Ett brett spektrum av ämnen tas upp, t.ex. pornografi i nya medier, användningen av bilder från övervakningskameror och fotografiets roll i vardagslivet. En av de medverkande, Sarah Kember, har senare omarbetat sin artikel "Surveillance, technology and crime: The James Bulger case" och låtit den ingå i den 1998 utkomna *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, där hon samlat sina egna texter.

Den ovan nämnde amerikanske kritikern och utställningskommisarien Timothy Druckrey som var kommissarie för utställningen *Iterations: The New Image* är även redaktör för antologin *Electronic Culture: Technology and Visual Representation* som utkom 1996. Den handlar om den nya teknikens historia och framtid i ett kulturellt sammanhang och en avdelning som kallas "Representation: Photography and after" ägnas åt fotografi. Ett trettiotal skribenter medverkar, varav flera har medverkat i andra antologier om digital kultur, som Lev Manovich, Florian Rötzer och N. Katherine Hayles. Boken intar en kritisk hållning mot det amerikanska tekniketablissemang och många av skribenterna kan betecknas som politiskt radikala.

Den australiensiske fototeoretikern Geoffrey Batchen har sedan början av 1990-talet skrivit ett flertal artiklar på temat postfotografi, i tidskrifter som *Aperture*, *Afterimage* och *Creative Camera*. I sin avhandling *Burning with Desire: The Conception of Photography*, som är influerad av Michel Foucaults och Jaques Derridas tankegångar, berör han avslutningsvis ämnet något och sätter postfotografi i relation till fotografins uppkomst.

Den ryskfödde men i USA verksamme medieteoretikern Lev Manovich har en bakgrund som programmerare och konstnär och har som framgång av det ovanstående lämnat bidrag till många antologier. År 2001 gav han ut monografien *The Language of New Media*, där han betraktar nya medier ur en

filmvetenskaplig synvinkel. Han hämtar sina teoretiska utgångspunkter från informationsteknologin och kallar sin metod för digital materialism. Manovich skriver att hans bok, till skillnad från de flesta andra texter om nya medier, inte kommer att innehålla några spekulationer om framtiden, utan att han har för avsikt att analysera nya mediers utveckling fram till nu.

I Norden har digital fotografi i korthet berörts i böcker om visuell kultur, i uppsatser, på konferenser och i pilotstudier, men något längre arbete har ännu inte utkommit. Chris Maluszynskis ansluter sig i sin uppsats *Från silver till ettor och nollar: fotografins digitalisering* till dem som hävdar att den utvecklingen ska ses som kontinuerlig, och att fotografi är ett kontextberoende medel för kommunikation, där det är avsändarens syfte som är det viktiga, inte vilken teknik som används.⁸⁵

Konferensen *Bilder och Internet* som hölls på Institutionen för konst- och bildvetenskap som avslutning på HSFR-projektet med samma namn vid Göteborgs universitet i mars 1999 resulterade även i en publikation. Anna Näslund Dahlgren, som är doktorand i konstvetenskap vid Stockholms universitet, bidrog med ett föredrag med titeln ”Drömbilder eller verklighet – hur påverkar den digitala tekniken reklambildens status och funktion?”, sociologen Árni Sverrison från Stockholms universitet talade om ”Digital fotografi och digitala kameror. Avancerad teknik och konventionell kulturproduktion” och jag själv medverkade med en introduktion till mitt då nyligen påbörjade avhandlingsarbete, ”Det digitala kalejdoskopet – revolution eller tradition?”⁸⁶

Bent Fausing är lektor i estetik och visuell kommunikation i nya medier vid Institutionen för nordisk filologi, Köpenhamns universitet. Hans bok *Bevægende billeder: om affekt og billeder*, som utkom 1999, behandlar bl.a. digitala bilder och tar upp flera exempel som var med på utställningen *Photography after Photography*. Boken bygger på tankar av Henri Bergson och Julia Kristeva och Fausing skriver om manipulerbara bilder och den manipulerbara kroppen.

Under 2000 och 2001 genomfördes vid Högskolan för fotografi och film i Göteborg en pilotstudie som resulterade i den tidigare nämnda rapporten *Changing Photography: Photographic Vision and the Digital Evolution*. Den är indelad i avdelningarna Production, Distribution och Perception och tar ett övergripande filosofiskt grepp om diskussionen, som inbegriper hela det digitala konstfältet.⁸⁷

På konferensen *Perspektiv på samtiden – samtida perspektiv*, som hölls på Stockholms universitet i mars 2001, medverkade Anna Näslund Dahlgren med föredraget ”Manipulation av fotografiska bilder i samtiden – några teman”.

Hennes bildmaterial består av reklam-, propaganda-, nyhets- och konstfotografi, och en av de gemensamma tendenser hon ser i materialet är en förkärlek för paradoxala bilder, att skapa bilder som vore omöjliga att fotografera.⁸⁸

Datorkonst är ett brett ämne och jag kommer här bara att nämna ett fåtal verk med anknytning till mitt område. Gary Svenssons avhandling *Digitala pionjärer: datorkonstens introduktion i Sverige* utkom 2000.⁸⁹ Flera av de svenska pionjärerna han lyfter fram arbetade på 1960-talet med video och fotografi, särskilt Sven-Inge de Monér och Ture Sjölander. Inom projektet *Digitala aspekter på tidens bildkonst* har Björn Fritz skrivit en rapport med titeln *Datorn som media*, där han berör grafiska gränssnitt, digital fotografi och nätkonst. Han hävdar att det finns en speciell bildskärmsestetik, och med det begreppet avser han spelregler för representation på bildskärm.⁹⁰ Maja-Brita Mossberg, *De nya frihetsrummen: svenska röster om informationsteknik i samtidskonsten*, en Teldokrapport från 2000, innehåller intervjuer med konstnärer, tidskriftsredaktörer och multimediaproducenter. Den nya teknikens roll för den skapande processen och för betraktarens roll som medskapare av konst diskuteras.⁹¹ Digital konst ägnades en egen avdelning på den internationella konsthistorikerkonferensen CIHA i London 2000 (Section 23 Digital Art History Time). Den amerikanska konsthistorikern Sabrina DeTurk höll ett föredrag med titeln "Does Digital Art Have an (Art) History?" där hon ställde frågan på vilket sätt den digitala konsten kan fogas in i den traditionella konsthistorieskrivningen och påpekade att de befintliga analysverktygen kan behöva anpassas och förbättras för att kunna appliceras på denna nya typ av konst.⁹² Centrum för Mediakonst i Karlsruhe har 2002 gett ut en tryckt antologi med tillhörande dvd-skiva, *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative* (red. Martin Rieser). Kritiker, forskare och konstnärer bidrar med texter där många exempel på konstverk ges. Timothy Druckrey har skrivit förordet, Lev Manovich bidrar med en text om en förnyelse av filmens språk, och bland konstnärer som företrädesvis behandlar sina egna verk kan nämnas Chris Hales, Ken Feingold och Graham Harwood. Hela antologin fokuserar, som framgår av titeln, på de narrativa aspekterna i nya medier.⁹³

Forskning med inriktning på cd-rommediet finns samlad i en amerikansk antologi från 1999, *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology* (red. Greg M. Smith). Boken spänner över ett brett fält av datorspel, museikataloger och pedagogiska cd-rom för undervisningsändamål. Den senare kategorin behandlas även av Yvonne Eriksson i en rapport från 2001, *Bilden som roar och klargör: en jämförelse mellan tidiga illustrerade läroböcker*

*och dagens pedagogiska cd-rom.*⁹⁴ Även om dessa verk inte primärt handlar om bildkonst, har de ändå utgjort en värdefull referenslitteratur för mig i mitt arbete med att analysera *Parken*. När det gäller narration i digitala medier har jag tillägnat mig *Den sista boken* av litteratursociologen Johan Svedjedal samt hans "A Note on the Concept of 'Hypertext'".⁹⁵ Hans adept Anna Gunder har skrivit en licentiatavhandling med titeln *Möjligheternas verklighet: två studier i hyperlitterärt berättande* från 2002. I den första delen, "Berättelsens spel: berättarteknik och ergodicitet i Michael Joyce's *afternoon, a story*"⁹⁶ använder Gunder sig av narratologi som ett analysinstrument och hon koncentrerar sig på ett enda litterärt verk, och jag här funnit flera frågeställningar som också är relevanta för analysen av *Parken* och *The Incident*.

Eftersom World Wide Web på Internet är en företeelse som bara är knappt ett decennium gammalt, finns det inte mycket skrivet om konst i detta sammanhang ännu. Att nätkonst är just kontextberoende visar Lars Vipsjö i sin D-uppsats *Platsspecifika strategier i ny kontext, belysta genom Join Hands – ett site specific projekt på Internet.*⁹⁷ För övrigt har jag hittat ett antal kortare texter på Internet, av vilka kan nämnas Inke Arns *A Particular Site-specificity, or: Do I Have a Good Reason to Be Here?*⁹⁸

I våra händer

På Vårbergs tunnelbanestation i Stockholm finns en utsmyckning i kakel, gjord av Maria Ängqvist Klyvare. Förutom de tre stora fotografiska bilderna som föreställer händer, har hon även stått för utformningen av de gula kakelväggar som omger bilderna. Stationen invigdes 1967, och saknade före uppsättningen 1996 av *I våra händer* konstnärlig utsmyckning. Tunnelbanespärren finns i en högt placerad entré, varifrån man kommer ner på perrongerna via två trappor eller via en gångramp i mitten av stationen. Den ena bilden föreställer en barnhand och den är placerad på väggen mellan de två trapporna. Den andra bilden föreställer en kvinnohand och är placerad på väggen intill den perrong där tågen i riktning mot T-centralen går. Den tredje bilden har två kupade manshänder som motiv och är placerad på väggen vid den

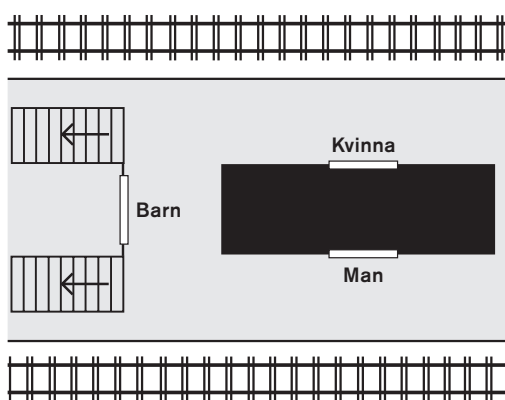


FIG. 1 Placeringen av *I våra händer* på Vårbergs tunnelbanestation.

andra perrongen. (Se nedanstående skiss.) Alla bilderna är lika höga, men bilden på barnhanden är inte fullt så bred som de andra. Måtten på denna bild är 2,6 x 3,8 m medan de andra två mäter 2,6 x 5 m.

Bilden på barnhanden visar en uppsträckt hand med tummen och pekfingret ganska uträtade, medan de övriga fingrarna är böjda in mot handflatan. Ljuset faller in ovanifrån så att ljus-



BILD 1 Maria Ångqvist Klyvare, *Barn*, ur serien *I våra händer*. Foto Hans Ekestang.

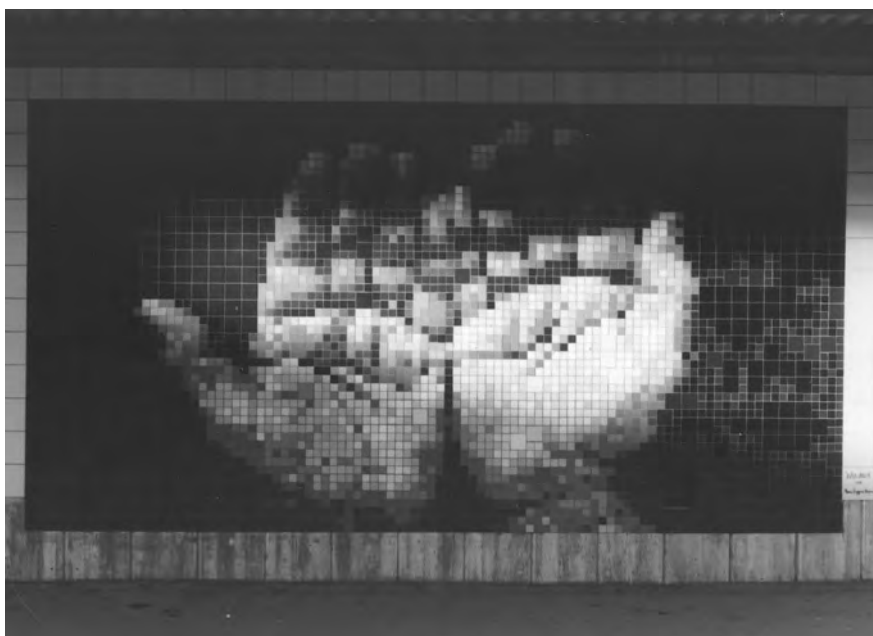


BILD 2 Maria Ångqvist Klyvare, *Man*, ur serien *I våra händer*. Foto Hans Ekestang.



BILD 3 Maria Ångqvist Klyvare, *Kvinna*, ur serien *I våra händer*. Foto Hans Ekestang.

dagrar bildas ovanpå böjda de fingrarna och på tummens insida. En liten bit av handleden syns nertill i bild. Handen fyller ut nästan hela bildytan på höjden, det finns ett par decimeters luft ovanför den. Det är ett litet barns avspända hand vi ser.

Manshänderna är också i vertikal position och visar två kupade händer intill varandra, som om mannen skulle ta emot något eller tvätta händerna under en vattenstråle som ännu inte börjat rinna. Bilden är symmetrisk, men här råder ingen perfekt symmetri; mannen håller sin högra hand något högre än sin vänstra och höger tumme ligger an mot handen medan den vänstra är utsträckt mot sidan. Ljuset faller in på handflatorna, som bildar en ljus yta i bilden, medan insidan av de lätt böjda fingrarna är mörkare. Vi kan tydligt se handflatans veck och fingrarnas indelning i olika leder. Bilden är liksom bilden av barnhanden beskuren i nederkant strax nedanför handlederna och utrymmet ovanför händerna är bara någon decimeter.

I bilden på kvinnohanden kommer handen in från vänster och har en horisontell placering. Vi ser en högerhand från sidan, tummen dominerar förgrunden och fingrarna är lätt böjda men inte samlade. Det ser ut som om kvinnan sträcker fram handen för att ge oss någonting. Hennes naglar är långa och förstärker intrycket av en smal kvinnohand. På grund av tummens placering tätt intill handen ser vi inte mycket av handflatan. Ljuset verkar komma både

uppiifrån och från sidan och faller på tummen och på fingertopparna. Till vänster är bilden beskuren en bit in på handleden, men i övrigt har denna hand mer luft omkring sig i bildytan än de övriga, några decimeter ovanför och drygt en halv meter till höger.

Väggarna vid perrongerna är indelade av järnpelare i tre fält, och bilderna på manshänderna och kvinnohanden är placerade i det mittersta. De tre fälten binds samman av en gul kakelbeklädnad, som är homogen kring bilderna, men varierad i vertikala band i två valörer i de övriga. Närmast utgången är väggarna släta, medan väggfälten som kommer efter bilderna är artikulerade med pilastrar. Variation skapas också av att de två valörernas kakelplattor är olika stora. Även på insidan av rampen finns det band av kakel, men här fungerar de bara som några få accenter i början av stigningen, som för att markera sambandet med väggarna på utsidan. I bildfälten är bilderna placerade så att de hänger ner en bit under den gula ytan, ner på den sockel av rå betong som konstnären lämnat i nederkant. Verket är signerat på en gul platta nederst till höger. Detta gäller de två stora bilderna, barnbilden är osignerad.

Mosaikbilderna är uppbyggda av kvadratiske kakelplattor i 16 olika nyanser. Konstnären ville uppnå en "smutsig", beige, inrökt färgskala. Den slutliga bilden gjordes dock i en "renare" svartvit skala för att passa med det övriga kakelarbetet. Med de svartvita fotografiska förlagorna experimenterade hon med olika sepia-toning, som ger en brunaktig ton åt bilden. "Det gråsvarta i bilden är inte dött, det finns andra färger som vibrerar bakom det grå."¹ Det finns flera olika gråa, bruna, gröna, vita och svarta nyanser.²

Plattorna i mosaikerna är 10 x 10 cm, och de flesta av dessa har i sin tur delats i fyra delar som är 5 x 5 cm. Delningen har gjorts för att kunna göra bilderna mer detaljrika där det behövs. De flesta plattor som bygger upp motivet är delade, i utkanten i den mörka bakgrunden är de flesta hela. Även i motivet finns det hela plattor och i bakgrundspartierna finns det delade plattor, trots att de är i samma nyans. Kakelplattornas ytor är mycket varierande, de kan vara högblanka, metallglänsande, halvmatta, matta, släta eller korniga (se bild 5 och färgbild 2). Denna variation ger liv åt ytan, de blanka plattorna glimmar till i solljus eller när man rör sig framför bilderna.

PARATEXT

Titel

Det finns flera språkliga uttryck på temat ”i våra händer”.³ Dessa uttryck handlar om ansvar och tillit och används i olika sammanhang. Ett exempel på ett religiöst sammanhang är psalm 383:1–2:

Med vår glädje över livets under
och ett nyfött barn *i våra händer*
//: kommer vi till dig som gav oss livet. ://

Med vår bävan inför okänd framtid
lägger vi vårt barn *i dina händer*.
//: Det som sker i dopet gör oss trygga. ://
(min kursivering)

Det talas även i bibeln om Guds hand, ”... de rättfärdiga och de visa och allt vad de gör vilar i Guds hand.” Predikaren 9:1

Samtidigt som ”i våra händer” används för att uttrycka tillit, kan det användas för att uttrycka misstro, som i ”ta lagen i egna händer”, vilket innebär att man inte litar på den högre (i detta fall världsliga) makten.

”I våra händer” förekommer också i namnet på ideella organisationer. Förening *Framtiden i våra händer* bildades 1976, inspirerad av Erik Dammanns bok från 1972 med samma titel. Syftet med föreningen är att verka för global rättvisa och hushållande med naturresurser. Stiftelsen *Världen i våra händer* stöder ursprungsbefolkningar runtom i världen och verkar mot våld och rasism.⁴ De ger på sin webbsajt själva nycklar till tolkningen: ”Stiftelsen har händer såväl på vår logotype som i vårt namn – händer som vårdar, hjälper, stöttar och som räcks ut över gränserna.” Man kan här associera till uttrycken en ”hjälpande hand”, ”en utsträckt hand”. De båda organisationernas sätt att använda uttrycket ”i våra händer” utvidgar konnotationen ”ansvar” till ”framtidshopp” och ”handlingskraft”: det går att förändra världen till det bättre om vi vill. Det är denna användning av uttrycket som jag förknippar med utsmyckningen i Vårberg.

En berömd tunnelbaneutsmyckning på samma tema är Siri Derkerts betongristningar på Östermalmtorgs tunnelbanestation. Hon har där både i ord och bild markerat sitt stöd för kampen för kvinnans frigörelse, en fredligare värld och en renare miljö. Under ett porträtt av Elin Wägner har Derkert

ristat *Wäckarklockan*, som är titeln på en bok av Wägner där just dessa ämnen behandlas.

Signatur

Signaturen är handskriven och texten är centrerad på följande sätt:

”I VÅRA HÄNDER”

1996

Maria Ängqvist Klyvare

Det blir som en liten personlig hälsning från konstnären, och bildar en kontrast till det fabriksstillverkade kaklet och den digitala bilden och anknyter till konsthantverk.

Skrivet om verket

Maria Ängqvist Klyvare har skrivit en egen text om bakgrunden till verket och hur det blev till. Texten är publicerad på AB Storstockholms Lokaltrafiks webbsajt.⁵

Stockholms stad ger ut en skriftserie där *En värld under jord: färg och form i tunnelbanan* ingår. Denna bok om konsten i tunnelbanan gavs första gången ut 1985 och har nu kommit i en reviderad upplaga. Alla stationerna går igenom och om bilderna i Vårberg står det: ”En liten barnhand är rund och lekfull, både öppen och sluten. Barnet, framtiden, visar ett varnande finger. En kupad kvinnohand räcker fram givandet och en kraftig manshand visar upp sitt livs slit.”⁶ Ett kort citat ur Maria Ängqvist Klyvares egen text avslutar texten.⁷

Artikeln ”Taktilt” i tidskriften *Form* lyder:

Inte så mycket att ta på, men desto mer att beröras av är Maria Ängqvist Klyvares underbart vackra mosaiker på Vårbergs tunnelbanestation söder om Stockholm. En mental taktilitet med stor verkan, utförd i den uråldriga tekniken mosaik efter svartvita foton, pixlade i dator. Tre åldrars händer har Ängqvist Klyvare skildrat: barnets ivriga upprätta hand, den vuxnas både mottagande och inneslutande handskål och ålderdomens vilande hand, som släppt taget och öppnar sig mot ljuset. Väntande på Vårbergs station kan säkert tolka bilderna på många sätt.⁸

En återblick på Maria Ängqvists konstnärskap publicerades våren 2003 i tidskriften *Ceramics: Art and Perception. I våra händer* karaktäriseras därvid som ett spel mellan abstraktion och realism.⁹

I tv-serien *Formgivning pågår* ingick ett program om keramik, där fyra konstnärer presenterades, däribland Maria Ängqvist Klyvare. Hon beskriver i programmet hur hon arbetar med små byggelement och sitt intresse för rumsgestaltning. Kakelmosaikerna i Vårberg, på Astrid Lindgrens barnsjukhus och under viadukten vid Gullmarsplan visades.¹⁰

BETRAKTARENS RÖRELSE OCH PERCEPTION

En viktig skillnad mellan konst i offentlig miljö och konst på museer och gallerier är att betraktaren oftast befinner sig i det offentliga rummet med ett annat syfte än att se på konst. Till en station kommer resande med siktet inställt på att ta nästa tunnelbanetåg. De spanar mot perrongen, ser om det står mycket folk där och väntar, när de kommer närmare lyssnar de efter ljudet av tåg som nalkas. Uppmärksamheten dras till skylten med information om nästa tågs destination och hur många minuter som återstår till det kommer. Nästan alltid uppstår ett par minuters väntetid och det är då de resande kan ägna uppmärksamheten åt den omgivande miljön och därmed upptäcka konsten på väggarna. För att man ska se alla tre bilderna krävs att man går runt den byggnadskropp som skiljer perrongerna åt (se fig. 1). Om man däremot står stilla och bara vänder blicken bortåt spåret där tåget väntas dyka upp, är det möjligt att helt förbise konstverken. Det krävs antagligen mer än ett besök på stationen innan den genomsnittlige resenären har sett verket i dess helhet. Ett annat betraktelseperspektiv är inifrån tågen när de är i rörelse. När jag åkte in mot stationen kunde jag uppfatta bilderna, även om fönstren är små och andra passagerare skymde sikten.

Betraktandet av konst på en tunnelbanestation är sällan frikopplat från platsens praktiska funktion. Museer och gallerier är platser vars huvudsakliga funktion är att visa konst, och besökarna är inställda på att se konst och går mer eller mindre systematiskt igenom utställningarna. I det konventionella tavelgalleriet hänger konstverken utmed väggarna och vetter mot varandra. Besökarna kan följa väggarna, gå ett varv till eller kryssa fram och tillbaka mellan verken. Ofta styrs besökaren lika mycket av de övriga besökarna som av arkitekturen. Är det fullt av andra besökare kanske man tvingas följa med strömmen, är det glest i lokalerna har man större frihet.¹¹

Bilderna är monumentala och för att få en överblick över dem behöver man se dem på ett ganska långt avstånd. Vill man se dem rakt framifrån

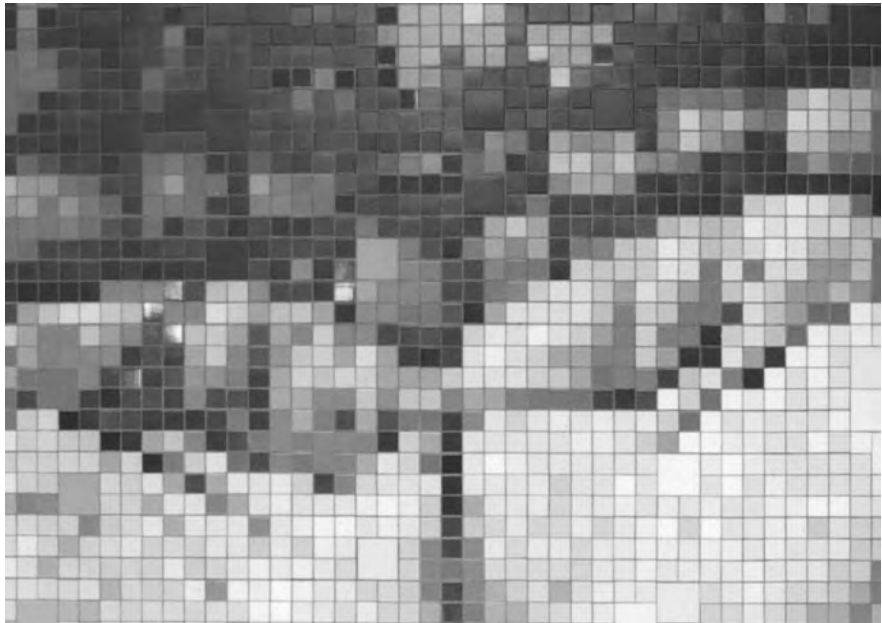


BILD 4 Maria Ångqvist Klyvare, detalj av *Man*, ur serien *I våra händer*. Foto förf.

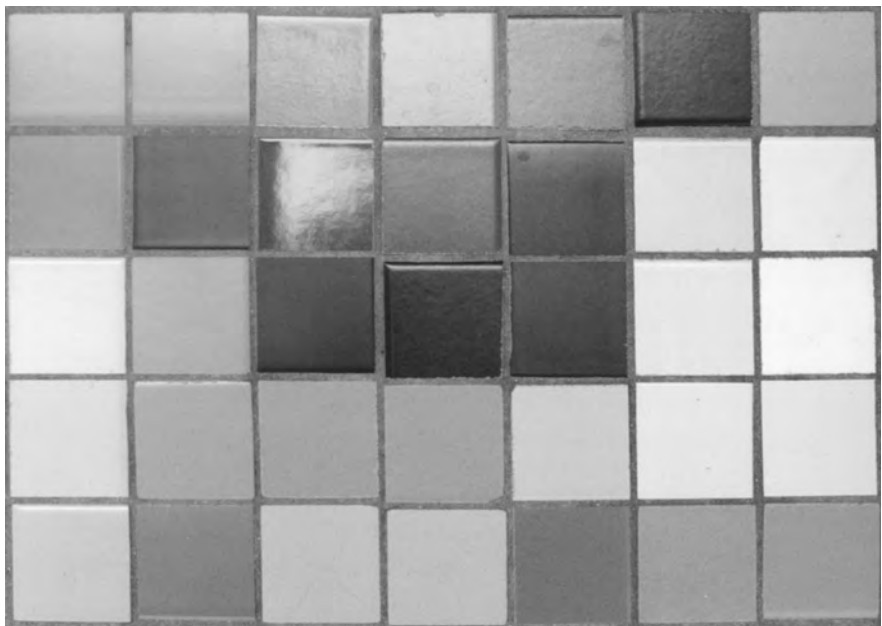


BILD 5 Maria Ångqvist Klyvare, detalj av *Man*, ur serien *I våra händer*. Foto förf.

medger ytan på perrongerna bara 5 meters avstånd, från barnhanden kan man backa 7 meter innan man stöter i väggen på andra sidan. Dessa avstånd räcker för att man ska kunna se hela bildytan och urskilja motivet, men inte för att bildelementen, pixlarna, ska flyta samman och bilda sammanhängande linjer, även om man kisar med ögonen. Det finns vissa vinklar som ger en bättre upplösning än andra, när man ser bilderna snett från sidan, vilket inträffar när man kommer gående på perrongen. Tydningen av bilden är något av att lösa en gåta. Konstnären anser att ”det ska finnas ett motstånd. Människor som står och väntar på sitt tåg ska få anstränga sig lite.”¹²

När man väl en gång sett motiven och begrundat dem, återstår en annan dimension av bilderna. Det är när man betraktar dem på nära håll som man ser abstrakta formationer, som bildar öar eller hänger samman med de omgivande färgfälten. Det abstrakta har dock nära till det figurativa: kakelformationer, liksom molnformationer på himlen, kan inspirera till sökandet efter figurer. Den som spelat det klassiska dataspelet *Tetris* har ingen svårighet att vid en granskning av bilderna på kort avstånd hitta flera av de pixelkombinationer som förekommer i spelet.¹³

Det uppstår också en stark materialverkan när man står nära in på bilderna. Man ser de enskilda kakelplattorna och deras färger och ytstrukturer, man kan känna på dem med handen. Det är en ganska lågmäld effekt om man jämför med andra keramiska verk som ibland har en artikulerad reliefyta. Kakel är också ett tåligt material som klarar att exponeras för väder och vind och resenärernas ibland omilda behandling. På mosaikerna kan man se klotter, spår av borttaget klotter, avtryck av smutsiga skosulor, stänk m.m. Sammantaget ger detta en tydlig känsla av att stå inför ett konstverk som också är ett bruksföremål, en vägg i en offentlig miljö.

Keramiska material är rikligt förekommande på tunnelbanestationer, i Stockholm såväl som i andra länder. Kakel kan användas som väggbeklädnad utan konstnärliga anspråk och ger



BILD 6 Dataspelet *Tetris*.

då ofta en klinisk känsla, ungefär som att befinna sig i ett badrum. Så här skriver AB Storstockholms Lokaltrafik om materialet:

Under 1990-talet har flera stationer med omfattande betongytor fått konstnärlig utsmyckning för att förebygga vandalism. Betong är ett sugande material och därför svårt att rengöra från klotter. Exempelvis har Vårbergs station, som tidigare saknade konstnärlig utsmyckning, fått ny väggbeklädnad i motståndskraftigt och lättrensjort keramiskt material. Tillsammans utgör de keramiska plattorna en serie av fotorealistiska händer av Maria Ängqvist Klyvare.¹⁴

Bland utsmyckningar i Stockholms tunnelbana gjorda i keramiskt material återfinns kakelplattor som bemålats (Françoise Scheins *FN:s deklARATION om de mänskliga rättigheterna* vid Universitet) eller handgjorda plattor eller tegelstenar i olika former som skapar mosaiker i hög eller låg relief (Berndt Hellebergs mosaiker vid Hornstull). Vissa kakelmosaiker bygger på dekorativa, abstrakta mönster (Sivert Lindbloms mosaiker i Västra Skogen), andra på fotografiska bilder som screentryckts på väggen (Rolf Bergströms *Flora* i Vårberg gård, Bo Samuelssons *Mina vänner är dina vänner* vid Telefonplan). Mig veterligen är *I våra händer* det enda verk i tunnelbanan som bygger på pixel/kakelmetoden.

BERÄTTELSEN / VÅRA HÄNDER

Det vi ser är tre bilder av händer, som kan representera mannen, kvinnan och barnet. Maria Ängqvist Klyvare anser att händerna tillsammans kan ses som en symbol för familjen och i vidare bemärkelse hela mänskligheten.¹⁵ Här används den retoriska tropen synekdoke i två led: handen står för människan, den lilla familjen står för den stora familjen, mänskligheten.¹⁶ Berättelsen om familjen är en slags urberättelse som jag och troligtvis många andra också läser in i verket.

Det är möjligt att låta de enskilda bilderna berätta var sin historia. Maria Ängqvist Klyvare skriver i sin text om tankarna bakom verket, om sin morfar som var bonde och vars händer var märkta av arbete, om hur kvinnor i dagens samhälle både utför det sedvanliga hushållsarbetet och ett yrkesarbete, och om barnets undersökande händer.¹⁷ Framför bilden av mannens slitna händer i Vårberg funderar jag på vad han har varit med om i sitt liv, vad hans händers arbete har utträttat. Det lilla barnets hand har inga valkar utan är mjuk och oskyddad mot livets törnar. Inför denna hand undrar jag istället hur barnets

framtid kommer att gestalta sig. Kvinnans hand är med sina välmanikyrate naglar en sinnebild för kvinnlighet. Några tecken på kroppsarbete syns inte här.¹⁸ När man tänker i dessa banor löses familjeberättelsen upp och ger utrymme för andra tolkningar, som vi redan stött på ovan i citaten från artiklar om verket. I *En värld under jord* beskrivs barnhanden som lekfull och det höjda fingret som varnande. Kvinnohanden ses som givande och manshanden får representera arbetet.¹⁹ I *Form* tolkas händerna som representanter för tre åldrar, barndomen, vuxenåldern och ålderdomen. Barnens hand tolkas som ivrig, kvinnans som både mottagande och inneslutande och mannens hand som vilande. Det jag kan utläsa ur dessa tolkningar är att bilden på barnets hand är den mest dynamiska, tagen mitt i en rörelse. De vuxnas händer är mer lågmälda i sitt agerande eller befinner sig i stadiet efter en handling. Mannens händer har tidigare arbetat, men vilar nu. Att som kvinnans hand vara givande eller mottagande är visserligen en handling, men en handling som kräver minimal rörelse. Att se de tre händerna som tre anhalter på en tidsaxel skapar en berättelse med den klassiska uppdelning i början, mitt och slut. På så sätt skapas en annan urberättelse, berättelsen om livet.

HÄNDER I BILD

Händer är ett mycket vanligt förekommande motiv i bild och i bildkonsten. Det finns bilder på händer som skyddar, händer som slår, händer som är avslappnade, händer som är spända och krampaktiga. *I våra händer* avbildar harmoniska händer, hållna i lediga ställningar som ser ut att kunna bibehållas under lång tid. De påminner om de tecknade handstudier som man ofta ser i konstnärers skissböcker. Man uppfattar kakelmosaikerna tydligt som fotografiska bilder, men de är inga ögonblicksbilder. De är kontemplativa, något resenärerna kan vila ögonen på i vardagsjaktet.²⁰ Detta medför inte att de är statiska eller enformiga, utan varje bild hittar en ny variation på temat både formmässigt och innehållsmässigt.

Händer kan avbildas både väldigt unika och personliga, och sådana bilder kan bli nästan som ett porträtt av den person som händerna tillhör. De kan också avbildas mycket stereotypa, som i symboler och logotyper. Bilderna som ingår i *I våra händer* är både personliga och symboliska – jag skulle vilja kalla dem arketyppiska. Genom att de bygger på fotografiska förlagor blir de ändå förknippade med dem som stått modell för bilderna. Deras personligheter

lyser igenom, även om bearbetningen till pixelbild bidrar till att avpersonifiera bilderna.

FRÅN MOSAIK TILL PIXELBRODERI

Att skapa bilder med hjälp av små bildelement är en uråldrig teknik. Sedan länge har mosaiker av sten eller glas såväl som i broderier och andra textila bilder byggts upp av bildelement som kan vara regelbundna eller oregelbundna till form och storlek. Även bilder av mer efemärt slag, sådana som skapas av människomassor eller blomsterarrangemang är uppbyggda av bildelement. Vid stora invigningar kan man få se både stillbilder och animationer av symboler och emblem, där varje individ genom sin placering och sina rörelser bidrar till helhetsbilden. Ett exempel är invigningen av OS i Moskva 1980, då maskoten Misha framträdde på åskådarläktaren genom att en stor grupp människor iklätt sig färgstämde kläder och hattar.²¹ Dessa bilder gör sig särskilt bra i tv-mediet. I mindre anspråksfull skala används blomsterarrangemang ofta sommartid vid infarten till kommuner i vårt land, där man kan mötas av texter som ”Välkommen till Säffle” i penséer. Alla dessa typer av bilder skulle kunna kallas digitala bilder, eftersom de bygger på element som antingen finns eller inte finns, de är på eller av liksom strömmen i en elektronisk krets, de är aldrig mittemellan.²²

Metoden att bearbeta en fotografisk bild i datorn så att den går att överföra till ett annat medium, har främst fått sin tillämpning på det textila området. Anknytningen mellan textilindustrin och datatekniken har gamla anor. Joseph Jaquard och Charles Babbage är pionjärer på respektive område som brukar nämnas tillsammans. Den förre uppfann 1805 Jaquardvävstolen där mönsterstyrningen sker via hålkort och den senare är känd för att på 1820-talet ha uppfunnit en differensmaskin, som visserligen aldrig kom att realiseras men vars konstruktion lade grunden för den moderna datatekniken. Idag är det möjligt att scanna in ett fotografi och föra över bilden till en vävstol som sedan väver bilden. Denna möjlighet utnyttjas också i mindre maskiner för hemmabruk, det finns symaskiner med tillhörande scanner som gör det möjligt att utföra symaskinsbroderier med fotografiska förlagor.²³ För den som är intresserad av handarbete finns särskilda programvaror till persondator att köpa, som omvandlar inscannade bilder till mönster som man kan skriva ut på en skrivare och använda som underlag för korsstygnbroderier.²⁴

Även analoga bilder är i viss mening uppbyggda av små element. En teckning byggs upp av pennstreck, en målning av penseldrag, som konstnären i olika grad väljer att lämna synliga för betraktaren. Tydliga för ögat är kopparstickets ristade linjer, som tillsammans kan bilda olika slags linjesyntax.²⁵ Pointillismens måleri grundade sig på idén att en mängd små oblandade färgpunkter på avstånd skapar ett enhetligt färgintryck. Denna konstströmning tillhör historien, men vanliga företeelser i vår samtid, som tv-skärmen och fyrfärgstrycket, är beroende av samma visuella effekt. För att kunna reproducera bilder i tryckta medier används ett raster, som delar upp bilden i punkter av varierande storlek. Denna rastereffekt använde sig konstnären Roy Lichtenstein av i sina serieteckningspastischer från 1960-talet. I Rolf Bergstöms utsmyckning *Flora* på stationen efter Vårberg, Vårby gård, är stora fotografier applicerade på kakelväggar med hjälp av screentryck och man kan tydligt se rastret om man går nära. Fotografiet är också uppbyggt av små element, silverkorn, som blir alltmer synliga ju mer man förstorar upp ett fotografi. Till slut består bilden bara av en grymig massa, som inte längre ger någon information om motivet, något som fotografen i filmen *Blowup* bittert får erfara i sitt sökande efter en gäckande mördare, som han tror sig ha fångat på bild.²⁶ Skillnaden mellan dessa analoga tekniker och de digitala är att storleken på bild-elementen, korn och rasterpunkter, varierar steglöst. En pixel har olika värden som varierar i hela steg.

Den äldsta bild jag har hittat som bygger på samma princip som *I våra händer*, är en starkt pixellerad bild av Abraham Lincoln. Bilden utgår från ett fotografi av presidenten och har mycket låg upplösning. Den konstruerades med datorns hjälp av psykologen Leon Harmon och publicerades första gången 1973 och har sedan blivit mycket spridd. Harmonns syfte med porträttbilden var att använda den i psykologiska experiment för att undersöka hur mycket en bild av ett ansikte kan förenklas och fortfarande vara igenkännligt.²⁷ De amerikanska fotorealister, som var verksamma vid denna tid, använde också en rutnätsteknik när de omvandlade fotografier till målningar, men en finmaskig sådan, och rutorna är inte synliga i slutresultatet. Konstnären Chuck Close började sin karriär i denna riktning och blev känd för sina detaljerade tecknade porträtt med fotografiska förlagor. Mot slutet av 1980-talet började han även göra bilder som är uppbyggda av synliga pixelliknande beståndsdelar, där han låtit pixeln bli mer komplex och innehålla en bild i sig. Dessa små bilder har varierande abstrakta och geometriska motiv. En annan konstnär av intresse i detta sammanhang är amerikanen Robert Heineken, som

arbetade med den fotografiska bilden genom att göra collage av bilder som han klippte ut ur olika tidningar. Heineckens ”*The S.S. Copyright Project* ”*On Photography*,” från 1978, är en diptyk med två stora svartvita porträtt av Susan Sontag, där byggstenarna utgörs av små fotografier i varierande storlek. I bilden till vänster föreställer fotografierna texter från Sontags bok *On Photography*, medan den högra bilden är uppbyggd av snapshots Heinecken hittat eller själv tagit i olika sammanhang.²⁸ Bilderna har häftats fast på underlaget och rutmönstret är inte lika strikt som det Close använder sig av. Till skillnad från Closes bilder och den ovan nämnda bilden av Lincoln, innehåller byggstenarna i *On Photography* ett eget budskap som har relation till bilden som helhet. I utkanten av konstens domäner spirade datorgrafiken på 1960- och 70-talen i form av bilder uppbyggda av bokstäver och andra tecken som fanns tillgängliga i en dators teckenrepertoar, så kallad ascii-grafik eller ascii-konst. Dessa bilder, som ofta föreställde seriefigurer eller pinuppor, skrevs ut på stora skrivare och sattes upp som planscher på väggarna. Även om byggstenarna i sig var betydelsebärande, hade de inget samband med bilden som helhet. Konstnären och konstkritikern Claire Wolf Krantz skriver att verk som *On Photography* förebådar digitala bilder och antar att Heinecken har utgått från det punktraster som används i tryckta bilder när han gjorde den.²⁹ Det är också tänkbart att Heinecken skulle kunna ha sett Harmons bild av Abraham Lincoln eller några exempel på ascii-grafik och inspirerats av dem.

Verkligt betydelseladdade byggstenar finner man i britten Marcus Harveys målning *Myra*, ett av de verk som orsakade protester på utställningen *Sensation* på Royal Academy i London 1997. Målningen föreställde Myra Hindley, som fälldes 1966 för mord på fem barn. Bilden hade en fotografisk förlaga, ett polisfotografi av Hindley som varit publicerat i många tidningar när händelsen var aktuell.³⁰ Konstnären har i sitt arbete använt en gipsavgjutning av en barnhand och byggt upp sin stora målning av en mängd sådana avtryck. Handen som motiv samspelar här på ett intrikat sätt med porträttet av kvinnan. Den lilla handen får stå för barnets utsatthet och motivets upprepning förstärker bilden av Hindley som en massmördare.

Metoden att bygga upp en stor bild av många små bilder har också utnyttjats i datorprogram, som väljer passande bilder från en stor databas av färgfotografier. Denna slags bilder har kommit att användas i reklam- propagandasyfte. I Socialdemokraternas valkampanj 1998 ingick stora affischer med bilder av ledande politiker som på närmare håll visade sig vara uppbyggda av fotografier av företrädesvis ansikten och händer, och i viss mån andra motiv. Jag tolkar det

som ett sätt att visa att partiet har hela folket bakom sig. Fastighetsföretaget Vasakronan hade under samma år en reklamkampanj där bilder på ansikten, som var uppbyggda av små fotografier av hus, ledsagades av texten ”Där andra bara ser hus, ser vi människor.”

Pixeln – en kulturell kod i vår tid

Kunde *I våra händer* varit gjord före datorns tid? Ja, tekniskt sett kunde den det, men inte kulturellt sett. Den digitala bilden har förändrat vårt seende och vår visuella kultur. Som jag visat ovan är bilder uppbyggda av bildelement i sig inget nytt och vår förmåga att tolka sådana bilder är sedan länge uppövad. Intresset för synintryck och varseblivning av bilder var särskilt starkt vid förra sekelskiftet. Pointillismen från 1880-talet har jag redan nämnt, under det tidiga 1900-talet skapade kubisterna bilder som var uppbyggda av kantiga bildelement, vilket gav betraktaren ett motstånd vid tolkningen. Picassos *Porträtt av Vollard* är ett sådant exempel, om vilket Michael Baxandall skriver att om man betraktar det med halvslutna ögon, framstår det plötsligt som ett fotografi. För att efterlikna detta seende har han i sin bok *Patterns of Intention* låtit reproducera bilden dels skarpt och dels oskarpt, och placerat de båda bilderna bredvid varandra.³¹ När Maria Ängqvist Klyvare säger att hon vill skapa ett visst motstånd för betraktaren med sina mosaikbilder placerar hon alltså in sig i en lång konstnärlig tradition.

Jag menar trots detta att *I våra händer* förutsätter ett seende, som är speciellt för vår tid och som bygger på att datorn har blivit ett av våra viktigaste redskap, både i arbete och fritid. Vi är visserligen sedan ett halvt sekel vana vid tv-bilden och rent tekniskt skiljer sig inte en bildskärm av katodstråletypen från en tv-skärm, men det är sättet som vi betraktar bilderna på som är annorlunda. Man sitter mycket närmare en bildskärm, men framförallt är det möjligheten att laborera med och bearbeta bilder i bildbehandlingsprogram som utgör skillnaden. På Internet är det vanligt att bilder publiceras i mer än en storlek och i vissa fall är det möjligt att zooma in och ut ur bilderna i flera steg.³² Fine Arts Museum of San Francisco har en bilddatabas med avancerade sådana möjligheter, The Thinker Imagebase, där man kan se bilden i sin helhet, och sedan gå in i detaljer tills pixlarna framträder tydligt och till slut återstår det bara ett abstrakt mönster av pixlar.

Sivert Lindblom skrev i samband med utsmyckningen av Västra Skogens tunnelbanestation 1985 att ”Vi har inget ornament, som är vår tids ornament, vi kan plocka vad vi vill ur tidigare epoker eller främmande länder, allt står

öppet för hållningslöst fantiserande.”³³ I vår tid kan dock pixeln betraktas som ett sådant ornament, eller snarare som en kulturell kod, som ofta används som



ett dekorativt ornament, som signalerar ”digitalitet” och visar på en strävan att vara modern och följa med sin tid. Det används i reklam- och informationsmaterial, på produktförpackningar, i logotyper, i tv-vinjetter och på bokomslag. Ett bra exempel är Åhléns serie av badprodukter (tvålar, badkulor m.m.) som

till och med kallades Pixel och vars förpackningar var dekorerade med lågupplösta pixelmönster i olika färger.³⁴ Ett exempel på en logotyp som har detta kännemärke är Xerox, som förutom sin vanliga logotyp Xerox, har brutit ut X:et och pixellerat den övre högra delen av det. Denna logotyp används



i annonser för digital utrustning och på deras webbsajt. Min åsikt är att de har gjort detta för att visa att de är med i den nya tekniska utvecklingen och inte bara säljer kopieringsmaskiner, som idag visserligen bygger på digital teknik, men som kunderna troligen förknippar med en gammaldags teknik. På ett liknande sätt har företag som

Agfa behov av att visa att de inte bara säljer analog film, utan också följer med i den digitala utvecklingen. Länsförsäkringar gav 2001 ut en broschyr som handlade om kapitalförvaltning. Framsidan är blå och pryds av ett abstrakt pixelmönster, som man anar kan vara en detalj av något föremål. Här är det inte frågan om en konkret, fysisk produkt, utan att knyta sig till bankvärlden,



BILD 7 Förpackning till filmrulle, Agfa Futura 200.

BILD 8 Variant av logotyp för företaget Xerox.

BILD 9 Tidskriften *Arbytes* logotyp.

som är en bransch som har satsat mycket på nätkontakt med sina kunder.

Tidskriften *Arbyte* har en logotyp som är uppbyggd av väl synliga pixlar i olika färgnyanser.³⁵ Pixlarna ger bokstäverna en kantig form och sättet att

kontrastera mörkare valörer mot ljusare skapar en lätt flimrande effekt, vilket sammantaget skapar en ”digital” image. På webbsajtens första sida har de valt att återge logotypen i olika gröna nyanser, som också går igen i en pixelbård längst ner på sidan. (Pappersupplagans färgsättning av logotypen varierar från nummer till nummer.)

En speciell typ av pixellering är den som ofta används i tv för att skydda den personliga integriteten, vanligtvis vid inslag i nyhetssändningar där man får se polisen eskortera misstänkta brottslingar till en domstol. De åtalades ansikten görs oigenkännliga med hjälp av stark pixellering, som följer personen genom hela filmsekvensen. (Den svarta remsa som tidigare dolde misstänkta ögon var inte lika flexibel.) Detta är en konvention som används som ett ”självcensurerande” grepp i musikvideor, där avsikten är att framstå som fräck och farlig. Man visar t.ex. en person som vänder sig om och drar ner byxorna, men stjärten döljs hela tiden av pixelleringen. Publiken behöver inte se den anstötliga kroppsdelen, men får ändå klart för sig att detta är ett popband som vågar göra sådant offentligt.

Ett av den digitala bildens främsta kännetecken är föränderligheten. Jag har ovan varit inne på möjligheten att zooma i bilder. Framför datorn är betraktaren låst vid ett visst avstånd till skärmen, medan en betraktare av *I våra händer* på Vårbergs tunnelbanestation får zooma genom att röra sig själv fram och tillbaka. Upplevelserna av att ”zooma in” skiljer sig mycket åt mellan de båda situationerna. Framför en skärmbild är det som att slå i en porös och luftig vägg, som i nästa steg kan upplösas i ett töcken. Framför kakelmosaikerna får man istället en mer konkret och sinnlig känsla för materialet. Man kan gå nära verket och glömma bilden, men man kan inte gå så långt bort att man kan glömma pixlarna. Pixeln är en föränderlig enhet i skärmbilden, i kakelmosaikerna är den stelnad, bränd i lera. Å andra sidan skulle man kunna betrakta mosaikerna som ett slags utskrifter av skärmbilden, eftersom att skriva ut i olika format och på olika material är typiskt för digital teknik. Man kan skriva ut på vanligt kontorspapper eller på papper som ger bilder fotografisk kvalitet, det finns till och med skrivare som klarar att skriva på marsipan, vilket konditorier utnyttjar för tårtdekorationer.

I våra händer består inte av individuellt formade keramiska plattor, utan av kvadratiska standardplattor, vilket gör att släktskapen med pixlar förstärks. Verket anknyter till gamla tekniker som mosaik och broderi och betonar kontinuiteten, inte brottet i bildtraditionen, samtidigt som det använder sig av vår tids kulturella kod, pixeln.

Faces

Faces av Vibeke Tandberg är en serie på tolv fotografier från 1998. De föreställer en person i 35-årsåldern som är iklädd grå skjorta och har kortklippt brunt hår. Bilderna är bröstbilder och poserna i en face, trekvartsprofil och profil och varianter däremellan. Färgen på skjortan och ansiktet är ljus, medan bakgrunden och håret bildar ett mörkare parti. I de flesta bilderna möter personen betraktarens blick, men i några är blicken riktad neråt eller åt sidan. Ansiktsuttrycket är genomgående allvarligt, i ett par fall ans ett leende. Det som är konstant är huvudets placering och bildens proportioner. Knappt hälften av bildens nederdel utgörs av överkroppen, drygt en tredjedel av ansiktet, och den översta fjärdedelen av håret och utrymmet ovanför. Personen fyller större delen av bildytan, men i den nedtonade bakgrunden syns lagerhyllor i metall, där man anar diverse lådor och föremål. Bakgrunden är något olika i de olika bilderna, som ändå ger intryck av att vara tagna i samma rum. Detta är grundformeln för bilderna, som i övrigt är lättare att beskriva utifrån skillnader än likheter. Det som skiljer dem åt är ögonfärg, ansiktsform, näsa, ögonbryn, mun, födelsemärken, skäggväxt, kort sagt alla de element som används för att identifiera en person. En schematiskt uppställd beskrivning av bildserien skulle kunna se ut så här:

Nr	Pose	Blickens riktning	Kännetecken	Kön
1	En face	rakt fram		kv
2	Trekvartsprofil, vänd mot höger	rakt fram		kv
3	En face	rakt fram		man

Nr	Pose	Blickens riktning	Kännetecken	Kön
4	Trekvartsprofil, huvudet vridet och lutat mot vänster	snett åt höger		kv
5	En face	rakt fram		kv
6	Profil, vänd mot vänster	rakt åt vänster	struphuvud	man
7	En face, överkroppen vriden åt höger	rakt fram	leende	kv
8	Trekvartsprofil åt vänster	snett åt vänster		kv
9	En face, kroppen vriden åt vänster, huvudet något neråtvänt	rakt fram, något underifrån	skäggstubb	man
10	Profil, vänd mot höger	rakt åt höger		?
11	En face	rakt fram		kv
12	En face	rakt fram		?

PARATEXT

Titel

Faces #1–#12. Det är en neutral titel som riktar uppmärksamheten mot motivet. Numreringen gör att man ser verket som en serie som ska ses i följd.

Materialuppgift

Bilderna beskrivs i katalogen till utställningen *Can you hear me?* som c-prints/ computer montage. Redan här får vi reda på att det är manipulerade fotografier, vilket påverkar hur vi ser på bilderna, vi blir medvetna om att det inte rör sig om ”vanliga” porträtt.

Skrivet om verket

Det finns många recensioner av *Faces*, bl.a. i *Flash Art* om utställningen på galleri Martin Klosterfelde i Berlin 1998. *Nu: The Nordic Art Review* nr. 3 1999 innehåller en lång artikel om Tandberg av Frederikke Hansen, där *Faces* nämns. I katalogen till *Can you hear me?* finns en artikel av Lars Bang Larsen, där han konstaterar att det mesta av Tandbergs konstnärskap kretsar kring ett utforskande av identitet och det egna jagets flexibilitet. Han kallar *Faces* en flyktig iscensättning av identitet, en bildserie som befinner sig inom porträtttraditionen utan att vara porträtt i egentlig mening.



BILD 10–13 Vibeke Tandberg, *Faces #1–4*, 1998.



BILD 14–17 Vibeke Tandberg, *Faces* #5–8, 1998.



BILD 18–21 Vibeke Tandberg, *Faces* #9–12, 1998.

VAD HANDLAR FACES OM?

Vid utställningar har bilderna hängts i en enda lång rad. Beträktaren inbjuds att gå fram och tillbaka längs raden och jämföra bilderna. Är det verkligen samma person här som där borta? Det är omöjligt att med en enda blick svepa över serien och göra sådana jämförelser. Serien består av tolv enskilda stillbilder, men de flyter lätt ihop i betraktarens minne. Kan det röra sig om snarlika syskon? Likheten i ålder talar mot en sådan tolkning. Att försöka förklara utseendevariationerna med att bilderna är tagna av samma person vid olika tillfällen känns långsökt, när så mycket talar för att det rör sig om en bildserie tagen vid samma tillfälle. Det som talar mot att bilderna skulle föreställa en och samma person är att ögonfärgen inte är konstant, den varierar mellan ljusgrått och brunt, men framförallt att det ser ut att röra sig om personer av olika kön. Personligen har jag gjort följande tolkning: den första bilden ser ut att föreställa en kvinna, den andra troligen också, den tredje en man, den fjärde och femte en kvinna, den sjätte en man, den sjunde och åttonde en kvinna, den nionde en man, den tionde är svår att avgöra, den elfte en kvinna och den sista bilden är också obestämbar.

Vid anblicken av den första bilden funderar man inte så mycket över köns-tillhörighet, men efter ett par bilder börjar man bli osäker och när man börjar om från början igen kommer man kanske till ett annat resultat. Det samlade intrycket av serien är att den visar personer med androgyna drag och attribut. Den enkla skjortan, den kortklippta frisyren och avsaknaden av smycken förstärker detta intryck. Efter ett par genomgångar av serien kom jag fram till att frågan om gränserna och glidningen mellan könen är huvudtemat för bildserien. En intressant fråga är vilka kriterier man använder för att bestämma könstillhörighet utifrån ett porträttfotografi. Inom psykologi har det forskats mycket kring denna och andra frågor som rör hur man uppfattar och tolkar ansikten. I psykologiska experiment har 95% av de försökspersoner, som exponerats för fotografier av ansikten där faktorer som smink, skägg och hår uteslutits, kunnat ange rätt kön på de avbildade.¹ Genom att analysera tredimensionella bilder av mäns och kvinnors ansikten har forskare kommit fram till att män i allmänhet har ett bredare käkparti, att näsan och partiet vid ögonbrynen är mer framträdande än hos kvinnor, som i sin tur har ett mer framträdande kindparti. Kvinnors ansikten ligger statistiskt sett närmare barns, som kännetecknas av högre panna, större ögon och mindre haka än vuxnas. Förutom dessa formfaktorer använder vi en annan uppsättning ytmässiga eller lokala faktorer, som hudens färg och struktur, ögonbryn, hår och skäggstubb

vid bedömningen av könstillhörighet. Män har grövre hy, kraftigare ögonbryn och större avstånd mellan ögon och ögonbryn än kvinnor.² Tandberg spelar med dessa faktorer och några till, eftersom bröstbilder förutom ansiktet även visar halsen med struphuvudet och en del av överkroppen. Män har ett mer utstående struphuvud än kvinnor och i allmänhet bredare axlar. Konstnären sätter samman dessa faktorer på olika sätt i de olika bilderna, ofta på ett motsägelsefullt sätt, vilket skapar en spänning vid avläsningen av bilderna. Med ledning av de psykologiska rönen, kan jag tydligare se varför jag gjort de olika bedömningarna. Anledningen till att jag tolkar bild sex och nio som bilder som män, är att personen på bild sex har ett utstående struphuvud, och personen på bild nio har skäggstubbe. Den sjätte och den tionde bilden är ganska lika, men på den senare skymms struphuvudet av skjortkragen, vilket gör könsbestämningen svårare. Även på bild tre kan man ana lite skäggväxt, men här spelar även ansiktsformen med den kraftiga näsan och de lågt sittande ögonbrynen en viktig roll. Varför tolkar jag då andra bilder som bilder på kvinnor? Personen på den första bilden har stora ögon, långt avstånd mellan ögon och ögonbryn, fin hy, liten näsa och ett ganska litet ansikte, alltså typiskt kvinnliga kännetecken.

Det är svårt att bestämma de avbildades kön, och det är svårt att placera in bilderna i någon porträttkonvention. Även om man tycker sig ha sett den här sortens fotografier tidigare, passar *Faces* inte riktigt in i någon gängse porträttkonvention. Skulle de kunna vara tagna hos en porträttfotograf? Nej, bakgrunden är ingen typisk ateljébakgrund och personerna har inte klätt upp sig som brukligt är när man ska förevigas hos fotografen. Kunde bilderna vara passfoton? Nej, i sådana bilder är posen helt standardiserad och bakgrunden enfärgad. Även om *Faces* är en enhetlig bildserie så är den alltför oregelbunden för att vara en serie passfoton. Skulle *Faces* kunna finnas i polisens brottsregister? Bilderna ett, tre och fem är en face-bilder och bilderna sex och tio är profilbilder som är tagna rakt från sidan, och om man hade lagt till en skylt med namn och nummer i bildens nederkant hade de kanske kunnat passera som polisfotografier. Den grå skjortan skulle kunna smälta in i ett sådant sammanhang, men å andra sidan finns det något i personernas ansiktsuttryck och uppsyn som gör att polisfotografi känns som helt fel etikett. Man skulle kunna uttrycka det som att de inte ser ut som brottslingar, och man blir då tvungen att fråga sig hur brottslingar ser ut. Den frågan ställde sig Francis Galton redan 1883 i sin bok *Inquiries into Human Faculty and its Development*.³ Han hade utarbetat en metod för att kombinera flera fotografiska porträtt i samma bild, och därigenom finna gemensamma drag hos olika individer. Galton såg

upptäckandet av det typiskt kriminella utseendet som en av denna metods användningsområden. Resultaten var nedslående, och det enda kompositbilderna visar är en allmän bild av hur människor från underklassen kunde se ut, laglydiga såväl som kriminella.⁴

MORFNING SOM METOD

Galtons kompositmetod kom att överleva hans teoretiska inriktning, och används fortfarande inom den psykologiska forskningen, där man nuförtiden tar hjälp av digital bildbehandling. Porträtt som är avsedda att användas i experimentsituationer bearbetas så att de kan bilda serier som ska visa gradvis åldrande eller normaliseras för att närma sig ett visst skönhetsideal, beroende på undersökningens syfte.⁵ Metoden att smälta samman två olika former till en kallas morfning, och ofta är en av komponenterna det mänskliga ansiktet.⁶ Pionjären på området är konstnären Nancy Burson, som redan 1981 fick patent på sin metod för att framställa bilder av en människas ansikte i olika åldrar.⁷ Denna metod användes i installationen *The Age Machine*, där utställningsbesökarens ansikte filmades med en tv-kamera och överfördes till en dator där bilden manipulerades och på så sätt lät besökaren se sig själv i en äldre upplaga.⁸ Metoden har även använts för att spåra försvunna barn. Burson har vidareutvecklat sin idé i *The Human Race Machine*, där samma person framställs som tillhörande olika raser. Hennes budskap är att det inte finns någon genetisk skillnad mellan olika raser, utan att vi alla tillhör samma ras, den mänskliga rasen.⁹

Morfning är ett viktigt inslag i populärkulturens och reklamens bildvärld.¹⁰ Michael Jacksons musikvideo *Black or White* från 1991 är inne på samma tema som Burson, en sekvens i videon består av bröstbilder på dansare av olika raser som går över i varandra och en strof i texten lyder ”It Don’t Matter If You’re



BILD 22 Nancy Burson *The Human Race Machine*, 2000.

Black Or White”.¹¹ Den amerikanska actionfilmen *Terminator 2* från 1991 blev känd bland annat för sina avancerade morfningsscener, där huvudpersonen tar gestalt av en docka i flytande metall som ett mellansteg i sina förvandlingsnummer.¹² Liknande digitala effekter fortsätter att utvecklas inom Hollywood-filmen, men förekommer i mer anspråkslös form även på privata webbsajter och kan närmast betraktas som ett slags folklöre på Internet. Ett svenskt exempel är Stefan Anderssons webbsajt, där han gjort en morf mellan sig själv och Bill Clinton.¹³ Att transformera bilder från ett stadium till ett annat är inget nytt fenomen och det är inte heller beroende av digital teknik. En av konsthistoriens mest berömda karikatyrer bygger på morfning; i sin teckning från 1831 låter Charles Philipon kung Ludvig Filips ansikte förvandlas till ett päron i fyra steg. Samma princip, fast med ett större antal steg, har konstnärsparet LawickMüller använt i sitt verk *La Folie à Deux*, där de porträtterar andra konstnärspär.¹⁴ Varje porträtt består av en serie av 16 bilder i fyra rader, där den översta bilden till höger och den nedersta bilden till vänster är de ursprungliga obearbetade fotografierna på mannen respektive kvinnan. Bilderna däremellan är datormanipulerade, gradvisa övergångar mellan de två polerna.

En morf behöver inte redovisas i form av en animation eller en bildserie, utan kan även redovisas som en enskild bild. I den politiska karikatyren är morfning alltjämt ett populärt grepp. Efter attacken mot World Trade Center den 11 september 2001 florerade en bild där Usama bin Ladens ansikte var kombinerat med president George W. Bushs. Huvudbonad, hår och skägg var tagna från den förre, medan själva ansiktet kom från den senare. Vid första anblicken förleddes man att tro att det var en bild på Usama bin Laden, men vid närmare granskning kände man igen den amerikanske presidentens drag. Detta påminner starkt om ett satiriskt konstprojekt som iscensattes av den norske konstnären Kjartan Slettemark 1974. Med den svenske fotografen Hans Esselius' hjälp, förfärdigade Slettemark en passbild där hans eget hår och skägg kombinerats med president Richard Nixons ansikte, och konstnären åkte sedan världen runt med detta pass utan att bli stoppad i någon kontroll. Väl hemkommen sålde han historien till svenska tidningar, som publicerade passbilden.¹⁵ Dessa båda exempel bygger för sin effekt på kombinationen av antagonister, men att kombinera bilder kan också vara en symbol för gemenskap. En annorlunda bröllopsbild publicerades i Svenska Dagbladet den 25 mars 2001, där Axel Mörner och Anette Strandberg istället för en konventionell bild hade valt att låta konstnären Mikael Askergren utföra ett dubbelpor-trätt där den vänstra ansiktshalvan är brudgummens och den högra brudens.



BILD 23 Mikael Askergren *Dubbelporträtt*, 2001.

Bilden kommenterades i en artikel i tidningen dagen därpå, och Askergren sade sig vara inspirerad av en scen i Ingmar Bergmans film *Persona*, där de två kvinnornas ansikten glider ihop under ett ögonblick.

BERÄTTELSEN *FACES*

Det finns ett narrativt inslag i de ovan nämnda metamorfoserna. De skildrar ett händelseförlopp, som utgår från ett stadium och slutar i ett annat. Just så beskriver Genette den minimala berättelsen "Jag går", "I denna korta fras finns en transformation, en övergång från ett tidigare stadium till ett senare", vilket jag citerade i inledningskapitlet. Är *Faces* en narrativ bildserie? Vad är i så fall händelseförloppet? I Nancy Bursons bilder från *The Age Machine* är det lätt att se personen som ung som det tidigare stadiet och personen som gammal som



BILD 24 Lawick Müller *La Folie à Deux*, 2002.

det senare stadiet, men i *Faces* finns det inget sådant tydligt händelseförlopp. *Faces* skiljer sig från de morf-exempel som jag givit ovan, på så sätt att det inte finns någon gradvis övergång från en startpunkt till en slutpunkt. Bilderna två till elva kan inte tolkas som ett mellanting mellan bild ett och tolv. Om man

skulle göra om *Faces* till en animation, skulle resultatet bli en svajig rörelse fram och tillbaka mellan de olika poserna, inte en rörelse framåt mot ett mål.

I ett föredrag berättade Vibeke Tandberg att *Faces* tillkom i Berlin, dit hon hade åkt på ett konstnärsstipendium. Som ny i staden kände hon sig som *Zelig* i Woody Allens film med samma namn. När man kommer ny till en stor stad blir man som en amöba, kopierar andra, man har ingen egen personlighet. Man rycks upp och allt är nytt och främmande. Tandberg tog 12 självporträtt som bas, därefter 12 porträtt av mer eller mindre flyktiga bekanta i Berlin och applicerade delar av deras ansikten i sitt eget. Det började terapeutiskt, sedan blev det ett verk, enligt konstnären. Det behövs bara en liten förändring för att förändra uttrycket eller snarare människotypen.¹⁶ Det är intressant att hon nämnde just filmen *Zelig* som inspirationskälla, och inte någon senare film som bygger på digitala effekter. Huvudpersonen är en man med kameleontiska egenskaper, som gör att han kan anpassa sig till omgivningen i sådan utsträckning att han blir fysiskt lik den. I filmen förvandlas han från vit till svart, till kines, indian eller skotte, hans kroppshydda ändras till och med från smal till fet efter att ha umgåtts bara en kort stund med andra människor med dessa karaktäristika.¹⁷

Att *Faces* bygger på Tandbergs självporträtt som blandats med porträtt av andra människor, är uppgifter som förekommit i ett flertal artiklar och recensioner av *Faces*. Om man ser på bildserien med vetskap om bakgrunden, är det möjligt att uppfatta den som en berättelse om mötet mellan Tandberg och hennes bekanta. Är det då konstnären som utplånar sig själv och helt liknar dem hon träffar, eller är det hon som dominerar över dem? I Woody Allens film får vi veta hur *Zelig* ser ut i sin opåverkade form, men i *Faces* vet vi inte om någon av bilderna föreställer konstnären i hennes ”normala” skepnad. Den som har sett andra verk av Tandberg har kanske en minnesbild av hennes utseende, eftersom hon använt sig själv som modell i de flesta av sina verk. Om man inte vet något om bildernas tillkomsthistoria och inte läst teknikbeteckningen ”computer montage” på etiketten bredvid verket eller i katalogen, men ändå är bevandrad i den samtida konsten, skulle man kunna uppfatta bilderna som en dokumentation av en serie verkliga kirurgiska operationer, något som den franska konstnären Orlan gjort sig känd för. Det är dock inte särskilt sannolikt att en konstnär skulle genomgå sådana operationer utan att offentliggöra det; Orlans kroppsliga metamorfoser ska ses som en performance där bilddokumentationen bara är en del av verket.

Faces får helt olika mening om man ser bilderna var för sig eller som serie.

Jag nämnde ovan att det skulle vara svårt att animera serien, till skillnad från Philipons päronkung eller LawickMüllers bildserier av konstnärspår. Det är möjligt att det skulle gå bättre om man hängde bilderna i en annan ordning, men det är inte troligt. Varje bild i *Faces* ska nog snarare ses som en morf där de bakomliggande bilderna är dolda och man bara får se slutresultatet, så som bilden i Kjartan Slettemarks pass. Att vi inte får se utgångspunkterna gör serien på sätt och vis mer intressant. I psykologiska experiment är det betydelsefullt att visa bilder av ansikten i en viss ordning, som är fastlagd enligt vissa principer. I *La Folie à Deux* riktar konstnärerna uppmärksamheten mot morfningprocessen som sådan, men det gör inte Tandberg. Istället för progression i serien har hon valt att betona rytmen, som uppstår i växlingen mellan de olika poserna hos de avbildade. Detta synsätt påverkar också uppfattningen om tiden i verket, som då inte börjar på noll vid första bilden och slutar ett visst antal tidsenheter senare vid sista bilden. Snarare än att se det som en enda sammanhängande berättelse ska man kanske se det som tolv separata berättelser över ett gemensamt tema. Det finns ingen text som beledsagar verket. Kan man då tala om att det finns en berättare? Jag tycker att man kan se Vibeke Tandbergs självporträtt, det porträtt vi inte får se men som ändå finns där, som en berättare. Hennes uppgående i den andra personen kan då betraktas som en internt fokaliserad berättelse, där berättaren ser berättelsen utifrån en viss karaktärs synvinkel. Istället för porträttmåleriets vanliga hierarki, att konstnären avporträtterar och tolkar modellen, ställer sig konstnären på samma nivå som den avporträtterade. Det är ett slags erkännande av att det inte går att ställa sig utanför skeendet som en objektiv betraktare, utan att man alltid påverkar situationen själv.

Marie-Laure Ryans introduktion av termen morfning i narratologins metaforförråd, gjordes inte med tanke på digitala medier, men det kan vara intressant att se om den går att tillämpa här. Villkoret för att en transformation ska kallas morfning är att den är sömlös.¹⁸ Rör det sig om en sådan sömlös förvandling mellan olika personer i *Faces*? Eftersom vi inte får se själva processen kan det vara svårt att svara på, men att döma av de fiktiva porträttens fullständigt trovärdiga utseende, anser jag att det är rimligt att betrakta den som sådan.

Morfning är ingen ny företeelse i den visuella kulturen, men genom den digitala tekniken har den fått förnyade möjligheter, ett bredare användningsområde och en större spridning. I *Faces* skapas en del av meningen genom att betraktaren med stor sannolikhet är förtrogen med morfning, både i rörlig form och som stillbild.

SUBJEKTETS INTEGRITET OCH SÖNDERFALL

I det ovan nämnda föredraget på Valands konsthögskola berättade Vibeke Tandberg att det på konstskolan i Bergen, där hon utbildats, undervisades i postmodern teori, och att hennes arbete i stor utsträckning kommit att hamna i debatten om det flytande subjektet. När hon gått ut skolan blev hon trött på den debatten och ville göra ett verk om det stabila subjektet, vilket resulterade i *Living Together*. När det gäller *Faces* anser jag det vara ofrånkomligt att tala om subjektets beskaffenhet. Jag ställde mig inledningsvis frågan om *Faces* kan betraktas som bilder av en och samma person eller om det är flera personer är inblandade. Om vi gör tankeexperimentet att *Faces* hade varit en teaterpjäs eller en film, är jag säker på att dessa personer hade uppfattats som en och samma. I en teatersalong eller i en biografalong sitter betraktaren på långt avstånd ifrån scenen/filmduken, och det är svårt att nå fram till publiken om man arbetar med så subtila uttrycksmedel som Tandberg gör i *Faces*. I Luis Buñuels film *Begärets dunkla mål*, där två skådespelerskor med helt olika utseende alternerar i huvudrollen, kan en mindre observant betraktare ta dem för samma skådespelare.¹⁹ Det beror på att det finns en konvention, en överenskommelse mellan regissör och publik, som säger att en rollfigur bland annat bestäms av sin klädsel. Skådespelarens utseende är en flexibel entitet, som hela tiden kan förändras med hjälp av smink, peruker och andra attribut. En konstnär kan bryta mot och leka med sådana överenskommelser och konventioner, vilket är vad Tandberg gör med porträttgenren i *Faces*. Är *Faces* överhuvudtaget en porträttserie? Normalt sett utgår man från att ett porträtt är en avbildning av en viss person, och utan denna förutsättning vore diskussionen om begreppet likhet, som det talas om i litteraturen om porträtt, meningslös.²⁰ Flera konstnärer som arbetar med digital fotografi har undersökt porträttets ontologiska villkor. Förutom Nancy Burson är Keith Cottingham en av dem som skapat bilder på detta tema, hans serie *Fictitious Portraits* från 1992 består av bilder på en ung pojke, bilder som bland annat visats på utställningarna *Photography after Photography* och *Mennesket*.²¹ I katalogen till den senare skriver Gert Balling att om man tittar noga på pojkgestalten, ser man en livlöshet, en stelhet och ett tomt uttryck i ögonen.²² Någon sådan livlöshet kan jag inte finna i *Faces*. Personerna på bilderna skulle enligt min mening kunna finnas i verkligheten och i vissa bilder känner man hur de riktigt skärskådar betraktaren. I den danska konstnären Lisa Rosenmeiers konstprojekt *House of Love* från 1999 ingår sex kompositporträtt, som exponerats på bussar och i ljusbildskåp på Köpenhamns huvudbangård. Dessa kvinnoporträtt var inte statiska,

utan förändrades kontinuerligt, och ett citat i vit text var placerat i mitten av bilden, rakt över ansiktet.²³

Kan porträtt som dessa göra anspråk på att spegla den avporträtterades personlighet? Om man med den avporträtterade menar en fiktiv person, kan de mycket väl göra det, eftersom poängen med en fiktiv person just är att den har en personlighet som läsaren kan identifiera sig med eller på annat sätt förhålla sig till. Att den personligheten inte existerar utanför boken/filmen/målningen/fotografiet är irrelevant ur berättelsens synvinkel.

Man kan tolka serien som att den handlar om en personlighet i ständig rörelse, det instabila postmoderna subjektet. Man kan också se *Faces* i förhållande till den långa traditionen av konstnärers självporträtt, där Rembrandt med sina många självporträtt är en given referenspunkt i konsthistorien.²⁴ Men anledningen till att han målade av sitt eget ansikte så ofta är kanske inte densamma som när konstnärer väljer att måla självporträtt idag. Det vi ser som ett utforskande av det egna jaget kanske var ett behov av att testa olika ansiktsuttryck och miner som han senare skulle använda i större målningar. En svensk konstnär som gjort målandet av sitt självporträtt till en daglig vana är Carin Ellberg. Porträtten är mycket varierade, både vad gäller färg och form och vad gäller ansiktsuttryck. De är som en slags dagboksanteckningar som vittnar om hennes sinnesstämning just den dagen, kanske variationerna mer beror på den än på det faktiska utseendet såsom omgivningen skulle uppfatta det. Skulle *Faces* kunna vara en sådan porträttserie med konstnärens självporträtt från olika dagar? Hellre ser jag bildserien som ett uttryck för ett slags främlingskap inför det egna ansiktet, som man kan uppleva när man en morgon stiger upp och inte riktigt känner igen sitt eget ansikte i spegeln, eller som när man plötsligt inte känner igen sin egen handstil. Konstkritikern Jan Verwoert menar att Tandberg har främmandegjort sitt eget ansikte genom att kopiera in drag från andra människor.²⁵

I stället för ett förfrämligande kan man se det som en form av vänporträtt, där man närmar sig en annan människa. I en senare bildserie, *Line*, som Tandberg gjorde 1999, har hon blandat sina egna drag med sin vän Lines, som hon beundrar och samtidigt avundrar.²⁶ Denna serie är mer att betrakta som en studie i vänskap än *Faces*, som bygger på anonyma relationer.

På datorkonstfestivalen Electrohype 2000 visades verket *Mirreccophone*, som kräver två utställningsbesökarens samarbete och där bilder kombineras i realtid. Konstnärerna Karin Søndergaard och Kjell Yngve Petersen beskriver sitt verk så här:

Mirreccophone är en interaktiv möbel som liknar en stor spegel med en stol på var sin sida om denna. När två personer sitter på var sin sida om verket så upptäcker man att spegeln är halvgenomskinlig och att bilden av ens eget ansikte sammansmälter med den andres. Samtidigt fångar mikrofoner upp allt tal och omkullkastar och förvränger detta. Det sagda omformas till en ny betydelse, en konversation skapas genom sammansmältning av deltagarnas röster.²⁷

Verket, som arbetar med bild såväl som ljud, var för mig en ganska alienerande upplevelse. Sammansmältningen av bilden fungerade som ett sätt att närma sig sin partner, medan sammansmältningen av ljudet fungerade bortstötande, eftersom man inte kunde förstå vad den andre sa.

Maskulinitet/femininitet

Jag nämnde ovan att jag anser gränserna mellan könen vara *Faces* huvudtema. Tandberg är inte den första konstnär som utforskat detta område. Utställningen *Mennesket* var indelad i flera avdelningar, en av dem var betitlad Feminin/maskulin. Tandberg deltog inte i denna utställning, men det gjorde Nancy Burson och Cindy Sherman, och ett par av deras bilder tycker jag har anknytning till *Faces*. Burson visade serien *He/She* från 1997, fyra stora fotografiska porträtt av unga män med androgynt utseende mot en mörk bakgrund, som dolde det mesta av hår och klädsel. Ansiktena var belysta från sidan, så att ena ansiktshalvan framträdde och den andra låg i skugga. I dessa porträtt har Burson inte använt sig av datormanipulation, utan hon har arbetat med val av modell och en sparsmakad kontext för att föra fram sitt budskap om mänsklighetens enhet:

The He/She series intentionally challenges the individual's notion of self-perception, by allowing viewers to see beyond superficial sexual differences to our common humanity.²⁸

Året innan hade hon arbetat med ett digitalt kompositporträtt på samma tema, *He with She*, som ställdes ut på utställningen *The Unreal Person. Portraiture in the Digital Age*.²⁹

På *Mennesket* visade Cindy Sherman och Richard Prince ett dubbelporträtt från 1980, där de båda har samma peruk, samma klädsel och samma pose, det enda som skiljer är egentligen bildvinkeln och deras ansikten. Könsskillnaderna är på ett sätt nedtonade, men blir samtidigt utpekade genom att bilderna ställs bredvid varandra. I bildparet *Doctor & Nurse* agerar Sherman på

båda bilderna, i den ena är hon en allvarlig, slätkammad, manlig doktor, i den andra är hon en välfriserad sjuksköterska som lutar huvudet behagfullt bakåt och ler mot betraktaren. I dessa dubbelporätt arbetar Sherman med helt olika metoder, men resultatet är ändå likartat, det får betraktaren att reflektera över hur en könsidentitet kan konstrueras och med hjälp av vilka koder. De hittills nämnda exemplen av Tandberg, Burson och Sherman, är verk med en ganska lågmäld ton, medan Inez van Lamsweerde's *Forest* är en bildserie som i likhet med flera andra av hennes datormanipulerade bilder av människokroppen, som kan skapa en stark reaktion hos betraktaren. I bilden *Marcel*, som ingår i denna serie, ser vi överkroppen av en person som halvligger framåtlutad på sina armbågar. Han/hon blundar och håller upp händerna något så att handflatorna kommer mot varandra. Håret är typiskt för vad som brukar betraktas som kvinnligt, huvudet och ansiktet är en mans, medan munnen är en kvinnas. De manliga armarna avslutas med smala kvinnohänder med smala fingrar och långa naglar. Detta är inte en bild som man långsamt tolkar utan som bygger på chockverkan. De olika delarna kan inte förenas även om bildmanipulationen är sömlös. Lamsweerde har inte valt att tona ner de yttre attributen som Tandberg gjort i *Faces*, Burson i *He/She* och Sherman i dubbelporättet med Richard Prince, utan användningen av läppstift, hårspray och nagellack är verkningsmedel som stegrar effekten av bilden, och samspelar med den typiskt kvinnliga posen. Lamsweerde är verksam både inom konstvärlden och inom reklamvärlden, och hon är skicklig på att förskjuta betydelser och konventioner mellan dessa sfärer. Förutom att de hänvisar till sociala konstruktioner, för hennes bilder tankarna till genmanipulation, till ett bisarrt medicinskt experiment. Tandbergs bilder är inte chockerande på samma sätt, men de är provocerande genom att de skapar en osäkerhet om var gränsen mellan könen går. När psykologerna studerade vilka särdrag som är kännetecknande för manliga respektive kvinnliga ansikten, konstaterade de också att det är just dessa särdrag som ofta förstärks med hjälp av frisyre, kosmetika och hårborttagning.³⁰ Det är viktigt att markera kontrasten till det andra könet för att anses vara en "riktig" kvinna eller man.

Den personliga identiteten är i vårt samhälle starkt kopplad till könstillhörighet. I de psykologiska experiment som jag refererat till ovan ifrågasätts inte den konventionella, binära uppdelningen i två kön, vilket däremot görs inom queerteorin.³¹ Kan kön betraktas som två stabila och av naturen givna kategorier? Vissa människor kan ha alla fysiska attribut som behövs för att bli kategoriserade som man respektive kvinna, men ändå inte känna sig som om



BILD 25 Inez van Lamsweerde, *Marcel* ur serien *The Forest*, 1995.

de tillhör den könskategori som de har placerats i. En sådan erfarenhet beskriver den amerikanska skådespelaren och dramaförfattaren Kate Bornstein i sin bok *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. Född som man har hon med kirurgisk hjälp bytt kön till kvinna, eftersom hon i likhet med de flesta andra transsexuella insåg att samhället var uppdelat i två kön, och att det inte fanns några alternativ däremellan. Hon kände sig som ett naturens misstag, och om det rättades till, skulle hon kunna passa in i en av kategorierna.³² Senare har hon kommit till insikt om att hon aldrig kommer att passa in i någon av dessa två kategorier och hon betraktar denna binära uppdelning som ett system för förtryck, och förespråkar istället en syn på könstillhörighet där flytande gränser är tillåtna.³³ Bornstein menar att homofobi och de våldsamma yttringar den kan ta sig, inte i första hand grundar sig på homofobernas ogillande av de sexuella handlingar som homosexuella kan tänkas utföra, utan på att de bryter mot kulturens regler för hur en könsidentitet ska vara upp-

byggd.³⁴ Fotografer som Catherine Opie och Del Lagrace Volcano, har skildrat transsexuella och homosexuella subkulturer, och på ett yttre plan har Vibeke Tandbergs *Faces* inget samband med deras bilder.³⁵ Hennes verk är inte dokumentärt eller sociologiskt inriktat på samma sätt som deras, men de frågeställningar som väcks är av liknande karaktär. Vår kultur präglas av ett stort behov av att kategorisera och placera in olika företeelser i fack. Människor som har drag som avviker från normen kan få ”vanliga” människor, som förmått anpassa sig till konventionerna, att känna sig illa till mods. *Faces* kan enligt min mening skapa en fascination parad med rädsla hos betraktaren, eftersom överskridandet av gränser, isynnerhet könsgränserna, är tabu i vårt samhälle.

Parken

Parken är en cd-romskiva från 1998 med stillbilder, texter och ljud från området kring broarna mellan Gullmarsplan och Skanstull i Stockholm, ett område som fotografen Leif Claesson kallar Parken.¹ I detta stadens ingenmansland började han ta bilder och samla material i slutet av 1994. Under 1995 fick han hjälp med projektet av Lars Hansson och Patrick Linderoth, som arbetade med insamling och arkivering av material. I det genomsökta området har ett antal nedslag gjorts, vilka på skivan dokumenteras i form av 27 olika bildberättelser med ljudillustrationer. Det kan röra sig om en uteliggares tillfälliga bopplats under en gångbro, eller en utflykt genom en tunnel i graffitimålarens och satansdyrkarens spår. Bildberättelserna, som kallas scener, inleds med en bild från platsen. Ofta kompletteras inledningsbilden av ett antal delförstoringar och bilder på föremål som hittats på platsen, men som inte nödvändigtvis syns i inledningsbilden. Musik, ljudupptagningar från platsen, eller uppläsning av t.ex. upphittade brev ackompanjerar bilderna. Den första bilden leder ofta vidare till andra bilder, med nya ljudillustrationer osv. De olika scenerna har olika struktur som utökas och kompliceras i många olika variationer. I vissa inledningsbilder finns inga bilagor, i vissa finns inga inklippsbilder. Ibland leder inklippsbilder vidare till nya huvudbilder med egna bilagor och inklippsbilder. Det totala antalet bilder i en scen kan variera från en handfull till ett 30-tal. När man börjar titta på en scen vet man inte hur lång tid det kommer att ta att utforska den. Totalt finns det drygt 300 bilder i *Parken*, ännu fler om man räknar in alla bilagor och närbilder. Claesson gjorde också en traditionell utställning med pappersbilder från Parken, och cd-romskivan visades alltid på denna utställning.²

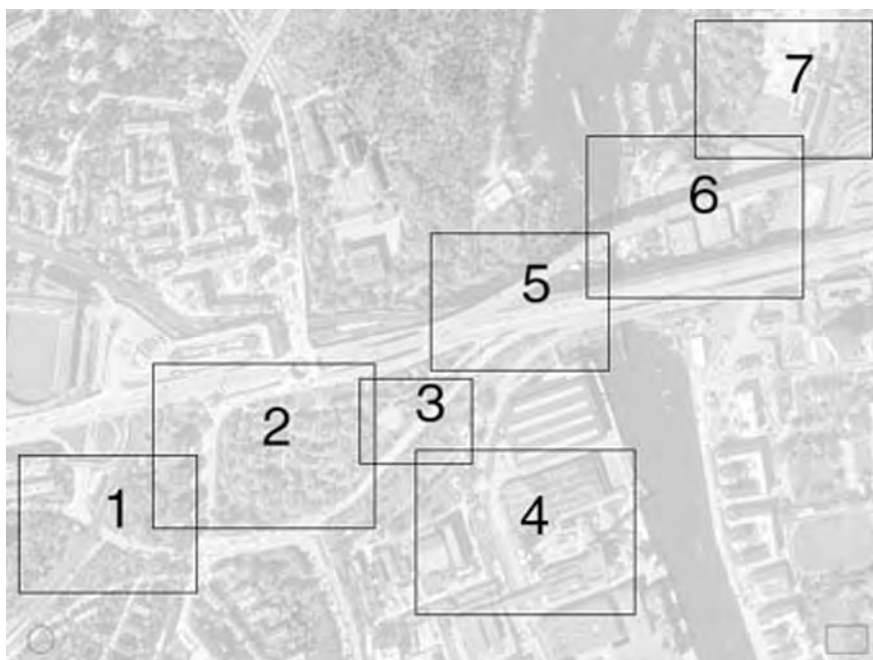


FIG. 2 Huvudmeny *Parken*.

Parken skildrar människor, platser och stämningar. Det är många problemfyllda ämnen som tas upp: hemlöshet och satansdyrkan har jag redan nämnt, därtill kommer missbruk, trassliga kärleksrelationer, incest, prostitution, spel m.m. Dessa ämnen kan behandlas explicit som i de upplästa breven, eller mer implicit som i bilder där en begagnad spruta kan synas i ena kanten. I ett försök att karakterisera verket skulle jag vilja kalla det för ett multimedieverk med dokumentärfotografiskt anslag.

Parken inleds med ett flygfotografi i färg över Stockholm. Ovanpå den är lagd en introducerande text som förklarar vad *Parken* handlar om och hur den kommit till. Efter en stund hörs ljud, ett collage av de ljud som förekommer på skivan, först svagt, sedan allt starkare. Flygfotografiet blir ljusare och texten tonar bort, bilden blir grå och vi rör oss ner mot marken, som vid en inflygning över en flygplats. Svarta ramar framträder över bilden, till slut är de sju stycken som bildar en diagonal från bildens nedre vänstra hörn till det övre högra. Ramarna framträder i takt med skarpa syntetiska signaler. När alla ramarna är på plats övergår ljudet till trafikbrus. Huvudmenyn är serverad och betraktarens aktivitet inväntas. Det är meningen att man ska göra djupdykningar i flygbilden och utforska platser punktvis.

Denna figur visar huvudmenyns layout, men med tillägg av min numrering av ramarna. Scenerna är numrerade från 1 till 27, men de kommer inte i nummerordning, d.v.s. den första ramen innehåller inte scen nummer 1,2, 3 och 4 utan istället 8, 16 och 3. För att snabbt kunna hitta en viss scen har jag lagt till numreringen av ramarna. I texten nedan använder jag dock bara scenens namn och har därför gjort följande alfabetiska index för att den som vill ska kunna gå till skivan och hitta scenen direkt (ramens nummer : scenens nummer).

<i>Bilder på banvall</i> 1:8	<i>Ogräs</i> 2:23
<i>En dåres skratt</i> 2:11	<i>Ogräs</i> 5:24
<i>Fjärrvärmerör</i> 3:17	<i>Pappa</i> 7:22
<i>Fritidsgård</i> 6:27	<i>P-plats</i> 6:12
<i>Fälthare</i> 1:21	<i>Soffgrupp</i> 4:19
<i>Grävling</i> 3:20	<i>Spiralblock</i> 4:9
<i>Husvagnsrester</i> 6:2	<i>Stridsvagnshinder</i> 5:3
<i>Inventariebilder</i> 5:6	<i>Totem</i> 5:15
<i>Kabelskalare</i> 3:14	<i>Tågtunnel</i> 7:10
<i>Kläder i vinterlandskap</i> 2:25	<i>Under gångbron</i> 1:16
<i>Kojan</i> 7:26	<i>Vattenledning</i> 6:18
<i>Koleraparken</i> 2:1	<i>Världens bästa mamma</i> 3:4
<i>Limmannens hus</i> 4:7	<i>Ögon</i> 5:13
<i>Närstridsdocka</i> 5:5	

Verket kan sägas bestå av olika delar, introduktionen, huvudmenyn, undermenyerna och de 27 scenerna samt hjälpfunktionen och avslutningen. Detta visas schematiskt i figur 2.

De begrepp jag använder för att beskriva *Parken* skiljer sig något från de som används i *Parkens* hjälpfunktion. Det som där kallas huvudbild kallar jag för huvudmenyn, för att undvika förväxling med de bilder i scenerna som innehåller inklippsbilder. Den första huvudbilden i varje scen kallar jag inledningsbild.

Jag har också valt att använda ram istället för hjälptextens area och röd punkt istället för hjälptextens fyndplats, eftersom jag tycker ram och röd punkt bättre beskriver skärmbildens utseende, medan area och fyndplats mer för tankarna till det som ramarna och de röda punkterna representerar. Undermeny kallar jag den uppförstorade del av huvudmenyn som innehåller de röda

punkterna och som leder vidare till scenerna. Det som i hjälptexten kallas pekare har jag benämnt markör, eftersom jag använder markör genomgående i avhandlingen i övrigt. De begrepp jag valt att behålla är dold punkt, inklippsbild, scen och huvudbild inom scenen.

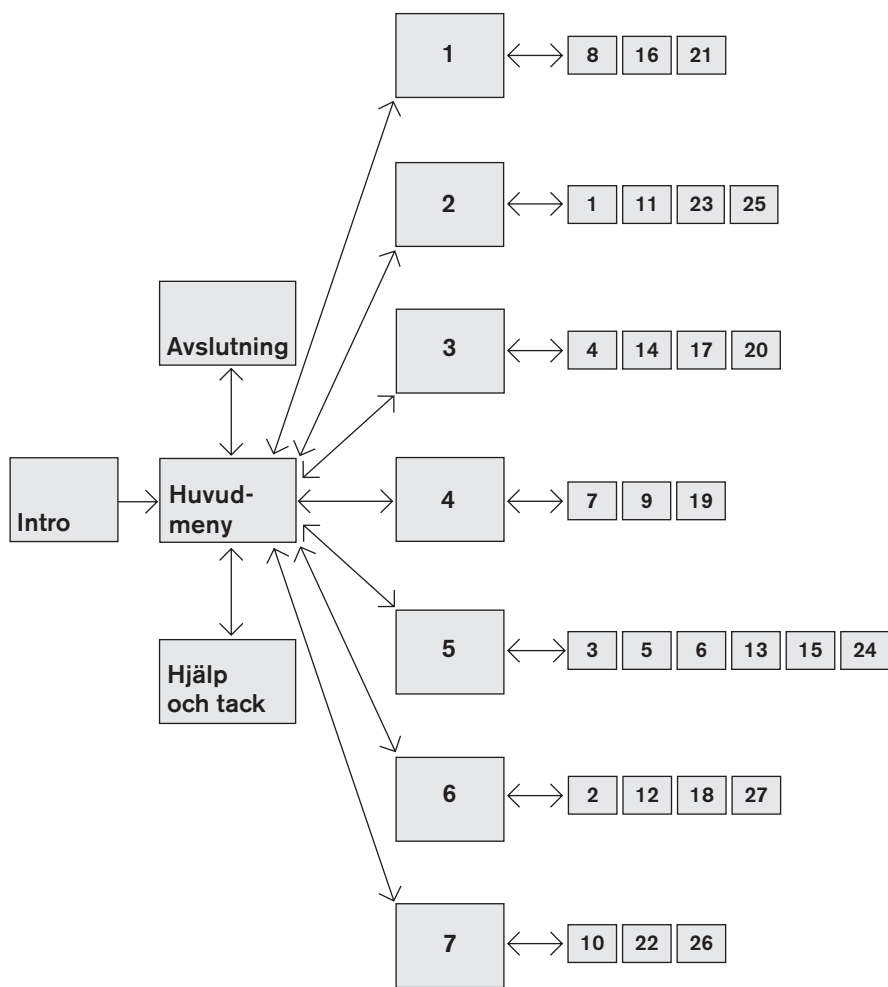


FIG. 3 Strukturschema *Parken*.

CD-ROMSKIVANS STRUKTUR OCH NAVIGATION

När man för markören över en ram i huvudmenyn blir den röd och scenernas nummer framträder i dess nedre högra hörn. Genom att klicka i en ram zoomas den in och fyller hela bildrutan. Klockklang hörs. Vi har nu kommit till en undermeny. Varje undermeny har sin egen ljudbild och när man för markören över bildytan ändras ljudet. Volymen ökar när man närmar sig en dold punkt, som blir synlig när markören förs över den. Alla punkter är röda, med scenens nummer i vitt. När punkten är synlig kan man klicka på den, varpå man kommer till en scen. När man är klar med en scen kan man gå tillbaka till undermenyn, genom att klicka på den lilla röda ramen nere till höger i skärmbilden. I undermenyn finns i sin tur i nedre högra hörnet hela huvudmenyn infälld, med den aktuella undermenyn markerad i rött. Huvudmenyn består förutom ramarna av en röd cirkel i det nedre vänstra hörnet och en röd ram nere i det högra. När ramarna har lagts ut uppträder under några sekunder texten "Hjälp" och en pil som pekar mot cirkeln, som alltså leder till hjälpfunktionen. Ramen leder till *Parkens* avslutning. Det är bara från huvudmenyn man kan få hjälp respektive avsluta programmet.

Perspektivet pendlar mellan makroperspektiv och mikroperspektiv. Från den stora platsen, den offentliga kartan, till det lilla, enskilda rummet och de föremål som finns där. Varje gång man går till en annan scen är man tvungen att växla mellan dessa perspektiv. Det finns även ett mellanläge, bilder som presenterar en plats för oss innan vi går närmare eller på djupet. Det möter vi i huvudbilderna, t.ex. *Limmannens hus*, som inleds med en bild på hela huset från utsidan.

De olika scenerna kan ha helt olika struktur. Ibland kretsar de kring en huvudbild som man gör djupdykningar i. När man tittat på en detalj av bilden på närmare håll återvänder man direkt till huvudbilden, på samma sätt från varje närbild. Ibland leder en detaljbild på ett till synes obemärkt bildelement till en ny större förgrening, med nya huvudbilder, bilagor och inklippsbilder.

Det finns en del ledtrådar som hjälp vid navigationen. För att illustrera hur dessa fungerar kan scenen *Fjärrvärmerör* tjäna som exempel (se färgbild 6). Under inledningsbilden står texten Bilagor 1 2 3. När man för markören över en av siffrorna dyker en röd text med bilagans namn upp till höger, t.ex. bilaga 3 "marlboro". Klickar man på siffran visas bilden, en bild på ett skrynkligt cigarettpaket. Markören har formen av ett dubbelkors. Klickar man på paketet kommer man tillbaka till inledningsbilden igen. Om man för markören över denna bild får markören formen av ett kors följt av siffran 4, vilket betyder att

det finns fyra inklippsbilder gömda i bilden. För att hitta dem måste man treva sig fram med hjälp av markören över bilden, och när markören får formen av ett förstoringsglas med ett plustecken i, har man hittat en dold punkt. Under bilden visas då inklippsbildens namn, t.ex. kassaskrin. Klickar man på den dolda punkten kommer man till en annan bild, i detta fall en närbild av kassaskrinet. Nu har markören formen av ett kors i en cirkel. Klickar man på närbilden kommer man tillbaka till huvudbilden. Det är som om man zoomar in i bilden, men det sker ingen rörelse, utan det är två statiska lägen, den stora bilden och närbilden.

Markören kan anta många olika skepnader och ger användaren de viktigaste ledtrådarna. Vi har redan stött på korsformerna och förstoringsglas, men det finns fler. I "Förklaringar till Parken" finns inte mindre än 10 olika former angivna. I huvudmenyn ändrar markören form till ett förstoringsglas när man för den över en ram. I undermenyerna behåller den sin form av dubbelkors även när man för den över en röd punkt. Övriga former är en not, som betecknar att ett ljud kommer att spelas (förekommer enbart i *Vattenledning*), samt ett kors av inåtriktade pilar när man kan zooma in i en bild och utåtriktade pilar när man kan zooma ut. Om markören saknas helt i bilden betyder det att bildspelet är självspelade. Den normala markören är ett dubbelkors.

Färgen har också en betydelse i detta sammanhang. När introduktionen går mot sitt slut tonar flygbilden över i grått, vilket framhäver ramarna i huvudmenyn och de röda punkterna i undermenyerna. En viktig färgmarkering är också kontrasten mellan rött och svart. Om svart är ursprungsfärgen, fungerar den röda färgen som en markör för att man har sett en scen eller en bild. I undermenyn förblir de röda punkter som man besökt synliga. I huvudbilderna i scenerna förblir siffrorna till de bilagor som man sett röda. Går man tillbaka till huvudmenyn däremot "minns" ramarna inte vilka undermenyer som besökts – ramarna har behållit sin ursprungliga svarta färg.

Ljudet spelar också en roll för navigationen. I huvudmenyn markerar det monotona trafikbruset, tillsammans med den grå färgen, att det är "vår tur". Programmet träder i bakgrunden och inväntar vår aktivitet. När vi väljer en ram i huvudmenyn hörs en klockklang, som är ett kvitto på att vårt kommando utförs. Samma klockklang hörs när vi tar oss tillbaka från en undermeny till huvudmenyn via den röda ramen i det högra hörnet. Denna form av feedback med ljudeffekter är mycket vanlig i dataprogram. I undermenyerna ökar som tidigare nämnts volymen när vi närmar oss en dold punkt.

Jag nämnde inledningsvis att de olika scenerna har varierande omfång och struktur. Några har komplicerad och djup struktur och är bildrika, som *Limmannens hus*, *Tåg tunnel* och *Vattenledning*. Andra scener är bildrika men har en platt struktur, som *Bilder på banvall*, som inte går på ”djupet” och saknar navigationsfinesser, som villkor m.m. Andra återigen är enkla och innehåller få bilder, som *Soffgrupp*, *Under gångbron* eller *Kläder i vinterlandskap*. Dessa två sistnämnda scener innehåller ett fåtal inklippsbilder och bilagor, och leder inte vidare till fler huvudbilder. I nästa avsnitt tänker jag beskriva ett antal scener som jag anser är representativa för *Parken*. Strukturscheman är uppbyggda av ett antal olika geometriska former. De stora rektanglarna med heldragna kantlinjer markerar huvudbilder. Ett plustecken följt av en siffra inuti en rektangel markerar eventuella inklippsbilder. De mindre rektanglarna med streckade kantlinjer står för inklippsbilder, medan ovalerna betecknar bilagor.

ANALYS AV NÅGRA SCENER UR *PARKEN*

Soffgrupp

Inledningsbilden visar två vita, mjuka soffor som står på sned mot varandra. I bakgrunden syns en fabriksbyggnad, i förgrunden på marken framför ligger en konservburk, en flaska och ett cigarettpaket. Det finns inga människor på bilden. En kvinna läser upp ett brev mot en bakgrund av musik med blåsinstrument. ”Kära Julia” bötjar brevet och är riktat till en kompis som hon inte träffat på länge. Brevskrivaren berättar att hon har flyttat runt mellan olika tillfälliga bostäder och att nu hon går på en serviceskola där hon har träffat en gemensam bekant. Brevet avslutas med en uppmaning till mottagaren att höra av sig. Det finns två bilagor till inledningsbilden, *båt 13* och *inbjudan*. Den första består av ett svartvitt fotografi på en motorbåt, både framsida och baksida visas. Det är bränt i ena hörnet. På baksidan står nummer 13. Den andra bilagan heter *inbjudan*, och består av en bild på en skrynkligt papper med *inbjudan* till en 50-årsfest. Liksom alla andra bilagor är dessa bilder frilagda och visas mot en svart bakgrund. Den enda inklippsbild som finns i bilden är en närbild på konservburken i förgrunden.

Inledningsbilden fungerar som en bakgrundsbild till brevet som läses upp. Kanske är det bilden på fyndplatsen där brevet hittades. Kanske ser vi någon plats som omnämns i brevet. På marken ligger en tom spritflaska, ett tomt cigarettpaket och en tom konservburk som har innehållit ansjovis. Konserv-

burken är det enda av föremålen vi får se i närbild. Av dessa förpackningar framför soffan kan vi dra slutsatsen att någon har suttit där och intagit en enkel måltid, rökt och druckit sprit. Det finns inget som tyder på att denna

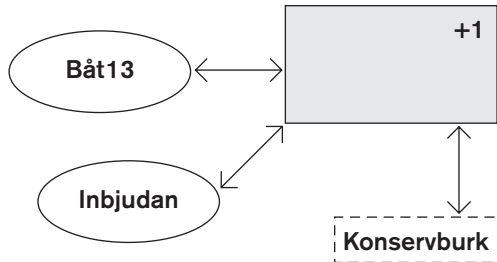


FIG. 4 Strukturschema *Soffgrupp*.



BILD 26 Inledningsbild till scenen *Soffgrupp*.



BILD 27 Konservburk, ur scenen *Soffgrupp*.

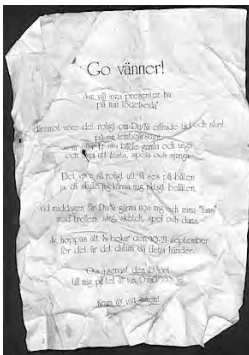


BILD 28 Inbjudan, ur scenen *Soffgrupp*.

BILD 29 Båt 13, ur scenen *Soffgrupp*.



person skulle ha något samband med personen som skrivit brevet eller någon person som omnämns i det. De två bilagorna, inbjudan och kortet på båten, är svåra att koppla till brevskrivaren, brevmottagaren eller matgästen. Om brevet blev avsänt och nådde mottagaren, kanske det är mottagaren som suttit i soffan och ätit? En rimlig, men mindre fantasifull, slutsats man kan dra är, att dessa dokument har hittats någonstans intill sofforna. Brevet visas inte i bild, men spelar ändå huvudrollen genom att det läses upp. Brevläsningen tilldrar sig störst uppmärksamhet genom att den låter oss höra en mänsklig röst och att det som framställs är en text med narrativ karaktär. Vårt intresse väcks, vi vill veta vad som hänt brevskrivaren. Bilden på de utslängda möblerna illustrerar den upplästa texten som handlar om ett rotlöst liv och problem med att hitta en bostad. Bildernas opersonliga karaktär gör dock att de får spela andradiolen i detta stycke för en röst, två soffor och en konservburk.³

Vattenledning

Denna scen utforskar en boplat under jorden, nere i ett vattenledningssystem. Vi möts av en bild på en plats under ett brofäste. Bilden delas horisontellt av ett stängsel, genom vilket vi ser en betongkonstruktion under marknivå, det ser ut som en källare utan tak. Längre bort skymtar en väg och några höga hus. Den nedre halvan av bilden utgör förgrunden. Till vänster ser vi ett träd vid vars fot det ligger fyra runda påsar som ser ut att innehålla möjligt bröd. En bit till höger om påsarna, mot mitten av bilden, ligger en plywoodskiva med en stubbe på. Det hörs ett ljud som av strömmande vatten och trafikljud. Det finns en bilaga till bilden, och den föreställer ett trasigt, skrynkligt notblad på vilket man kan ana titeln *Guds lamm*. Inklippsbilderna är två till antalet, den ena ger oss en närbild på påsarna och vi kan bekräfta misstankarna om att det rör sig om möjligt bröd. Den andra inklippsbilden heter vattenledning och leder oss ner i underjorden. Det första klicket på träskivan medför att den tas bort och nedgången blottas. Nästa bild är en vy rakt ner i hålet. Här har vi en ny inklippsbild, som visar sig vara ett konsumkvitto datumstämplat 970304. Inköpet bestod av korb, makaroner och öl. Nu ändras ljudet till att bestå av en sång med en text som låter som *Var är Jesus?* Detta är en kort slinga på 5 sekunder. Ett klick på kvittot tar oss till ingången till en tunnel murad av kvaderstenar. På golvet ligger tegelstenar och all möjlig bråte. Denna bild är en ny huvudbild med två egna bilagor och fyra inklippsbilder. Bilagorna är två bilder på matrecept ur en sliten kokbok. Inklippsbilderna är betitlade matförpackning, sked, kassetband och krok. Matförpackningarna visar sig ha innehållit korb och makaroner. När man för markören över kassetbandet visas en not och ett nytt ljud tillförs, vi hör en förvrängd röst som på ett trasigt kassetband, medan den tidigare slingan fortfarande ljuder entonigt i bakgrunden. Kassetbandsljudet varar c:a 4 sekunder och startar igen när man för markören över detta ställe i bilden igen. Den tredje inklippsbilden ger en närbild på en kraftig metallkrok, den fjärde en smutsig tesked. Att klicka på närbilden tar oss till en början tillbaka till huvudbild nummer två igen, och vi kommer vidare till en ny huvudbild först när vi tittat på alla tre inklippsbilderna. Här har vi alltså ett villkor som måste uppfyllas innan vi kan gå vidare. Denna tredje huvudbild visar en annan del av tunneln och har en inklippsbild som heter insamlingsbössa. En tom, trasig bössa från Frälsningsarmén ligger omkullvält i förgrunden. Klickar man på bössan får man se den i närbild. Här har vi kommit till vägs ände och för att återvända till menyn måste man klicka på den röda ramen nere till höger.

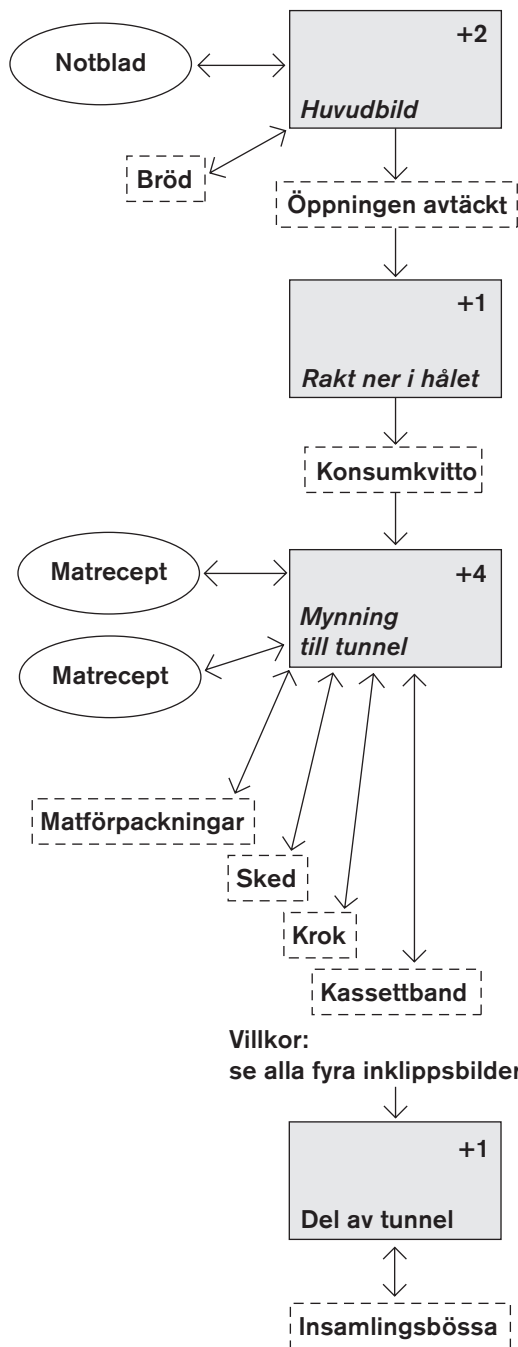


FIG. 5 Strukturschema *Vattenledning*

Denna scen innehåller inga personliga dokument i form av brev eller fotografier. Istället tas vi med på en rundvandring i underjorden, i en befäst bostad. Det finns flera religiösa anspelningar, det börjar redan med sången till inledningsbilden, sedan notbladet och slutar med insamlingsbössan. Vattenledningens invånare är uppenbarligen en person som haft kontakter med Frälsningsarmén.⁴ Inte alltid positiva att döma av den plundrade bössan i slutbilden. Det andra temat är mat, först brödet ovan mark, därefter konsumkvittot, sedan förpackningarna, sist skeden. Det finns ett tidsförlopp här, som börjar med inköpet och slutar med tomma förpackningar och smutsiga bestick. Förfall är särskilt motbjudande när det gäller mat och ätande, tanken på att äta i den här miljön skulle äckla de flesta av oss. Den gamla kokboken i bilagorna framstår som ett minne från ett förflutet när dess ägare hade ett kök där den kunde vara till nytta. Men framför allt finns i den här scenen en rörelse och en utveckling i rummet. Vi går ner och in i en tunnel under jord. När vi byter perspektiv är det svårt att avgöra om vi har kommit längre in i den första tunneln eller om vi har tagit oss in i någon ny del av systemet där nere. Det beror även på att bytet sker via något av föremålen i inklippsbilderna, som inte innehåller några ledtrådar om att en ny öppning finns. Orienteringen underlättas inte heller av att vandringen dokumenterats med stillbilder som ständigt växlar mellan närbild och mellanperspektiv.⁵



BILD 30 Inledningsbild till scenen *Vattenledning*.



BILD 31 Matförpackningar, ur scenen *Vattenledning*.



BILD 32 Matrecept, ur scenen *Vattenledning*.

BILD 33 Tunnel, ur scenen *Vattenledning*.



Totem

Denna scen består av ett bildspel som inte går att avbryta. De sex bilderna visas i ca 4 sekunder var, utom sista bilden som ligger kvar tills betraktaren väljer att se en annan bild. Bildernas motiv är ett torkat fågelkadaver som bundits vid en flaska, ett slags makabert stilleben. Ett monotont surrande ackompanjerar bilden. Bildspelet börjar med en bild på två fjädrar, som skjuter upp diagonalt från det nedre högra hörnet i bilden. Efter några sekunder övergår det till nästa bild, som visar ett stycke av flaskhalsen och fjädrarnas fäste i fågelkroppen. Till höger i bild sticker en klo upp. I denna bild ser vi även hur fågeln är fästad i flaskan med ett svart band och en pinne som sticker upp ur flaskhalsen. Följande bild visar själva skrovet av fågeln och även hur en gren slingrar sig ut genom ett hål i flaskan. På den fjärde bilden sticker den andra klon rakt ut i bilden, medan en fjäder hänger ner från kroppen, och på den femte bilden visas hur den nerhängande fjädern släpar i cementblocken, som hela arrangemanget är placerat på. Detta förstår vi först i den sista bilden, som visar flaskan med fågeln i "helfigur". Nu ser vi också att flaskan står på ett fundament, en betongkloss ovanpå cementblocken. Fågeln hänger ut från flaskans vänstra sida, och först nu när flaskan visas i sin helhet kan innehållet anas, den är fylld med fjädrar och växtdelar. Denna sista bild i bildspelet har tre bilagor, en spelbricka från ett spel för barn och två teckningar med klotter. Spelbrickan är indelad i nio fält, vart och ett har en tecknad färgbild på ett föremål eller ett djur. Av stilen att döma kan spelet vara från 1960-talet. De två teckningarna består av sådana figurer som brukar gå under beteckningen "telefonklotter" och är gjorda med bläckpenna på två trasiga blad som ser ut att kunna vara utrivna ur ett anteckningsblock.

Bildsviten låter oss se flaskan med fågeln uppifrån och ner, det är som när en filmkamera sveper över ett föremål för att låta oss se det successivt, men här är det istället ifråga om sammanhängande stillbilder. Det finns en symmetri i visningen. Första och femte bilden visar ensamma fjädrar, (den första bilden visar visserligen två fjädrar, men de ser vid första anblicken ut som en enda, eftersom den mindre ligger ovanpå den större), och i bilderna två och fyra är det fågelklor som dominerar, medan den tredje, mittbilden, visar fågelkroppen. Den sjätte och avslutande bilden ger oss helheten, pusslets lösning. Detta är precis motsatt tillvägagångssätt jämfört med *Parkens* övriga scener, där vi i allmänhet först presenteras för huvudbilden, som genom sina inklippsbilder låter oss gå närmare in på motivet.

Denna scen handlar inte om boende utan visar ett gåtfullt objekt som går

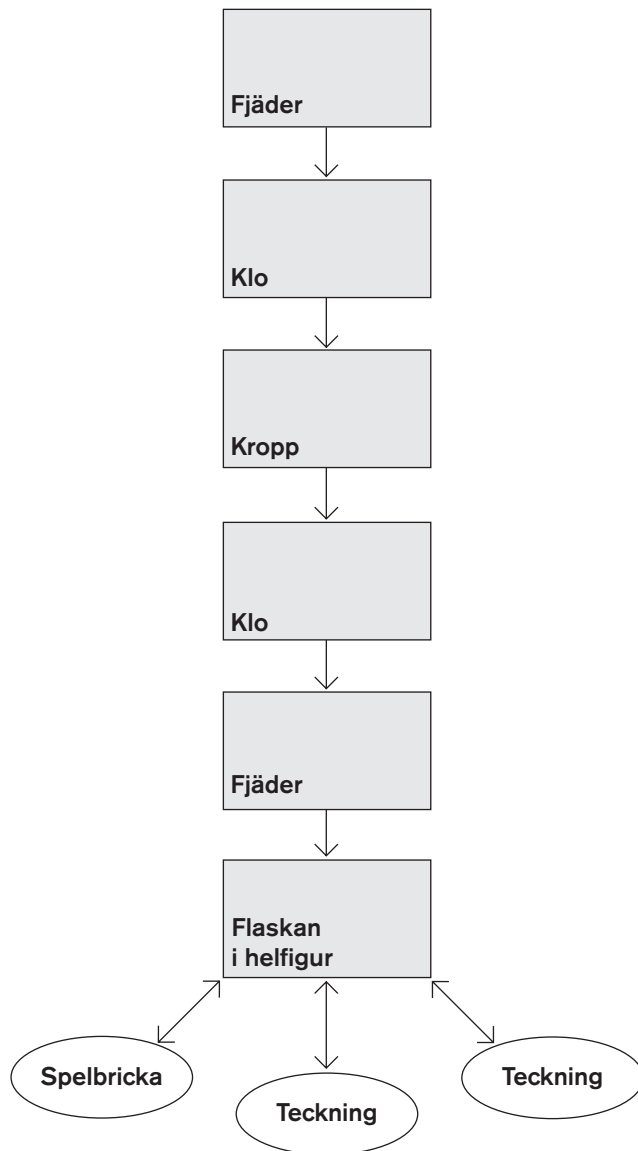


FIG. 6 Strukturschema *Totem*.

att finna i Parken. Det är uppenbarligen inte ett rent naturföremål, inte en fågelkadaver som blivit liggande på marken, utan ett objekt tillverkat av människohand. Någon måste ha arrangerat det, knutit fast fågeln med banden vid grenarna och flaskan och fyllt flaskan med löv och fjädrar. Resultatet kan

betraktas som ett konstföremål eller ett kultföremål, vilket också namnet antyder. Vem skulle göra en sådan sak just här och varför, är frågor en betraktare kan ställa sig. Och vad har spelbrickan och de två klotterteckningarna med saken att göra? Likheten med teckningarna är kanske att de också handlar om till synes meningslösa men arrangerade tecken.⁶

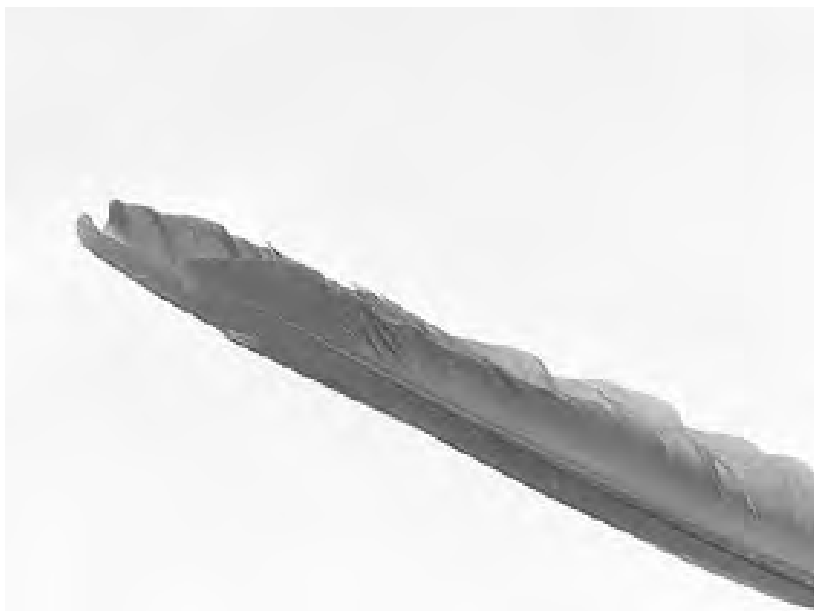


BILD 34 Inledningsbild till scenen *Totem*.



BILD 35 Bild ur scenen *Totem*.

BILD 36 Bild ur scenen *Totem*.





BILD 37 Bild ur scenen *Totem.*
BILD 38 Bild ur scenen *Totem.*
BILD 39 Bild ur scenen *Totem.*

P-plats

Vi möts i denna scen av en närbild på en mängd cigarettfimpar som ligger kringströdda på marken, som om någon tömt ett askfat där (se färgbild 5). Marken är våt och bland fimparna ligger också glassplitter. Vi hör en vemodig melodislinga spelad på gitarr och ljudet av regn. Det finns inga inklippsbilder men väl fyra bilagor. Bilaga 1, *vägkarta*, visar en karta där orterna Hok och Malmbäck är utmärkta med rödpenna. Bilaga 2, *parkeringskvitton*, föreställer två parkeringskvitton med handskrivna texter "the only way to win is not to play" samt "the only winning solution is not to play". Ytterligare ett handskrivet meddelande bibringas oss i bilaga 3, *meddelande*: på en lapp med NCC:s logotyp står skrivet "Du står på förhyrd P-plats o tar ström olovandes så vi vill inte se dig här någon mer gång. NCC-fastigheter." Den fjärde och sista bilagan heter *sida ur pass*, och visar en utriven sida med texten "Ring om du vill knulla" i rött bläck åtföljt av ett telefonnummer. Denna bilaga är en huvudbild, som i sin tur har en bilaga och en inklippsbild. Bilden visar två begagnade kondomer som är trädde i varandra och som ligger på marken omgivna av glassplitter. Inklippsbilden heter dubbelkondom och visar en närbild av samma motiv som huvudbilden. Bilagan heter *rumsnummer* och är en lapp från Hotel Plaza med numret 748 skrivet för hand. Klickar man på denna lapp kommer man till en närbild av inledningsbilden med cigarettfimparna på marken, en närbild som fokuserar på den enda avvikande fimpen, den med vitt filter och läppstift. Alla de andra fimparna har gult filter och saknar spår av läppstift. Härifrån kommer vi tillbaka till inledningsbilden igen.

I denna scen är det handskrivna meddelandet framträdande. De ger oss ledtrådar till vad som kan ha utspelat sig på denna parkeringsplats eller vad som har hänt de bilister som stått där. Det är möjligt att tolka den här scenen som uttryck för kriminalitet i olika former. Vägbeskrivningen kan associera till en stöldturné, reflektionerna om spel på parkeringskvittona leder tankarna till spelmissbruk och illegal spelverksamhet, till pengar, ett motiv för stölderna, och även stöld av el får väl räknas som brottslig verksamhet. I den fjärde bilagan, *sida ur pass*, kommer vi in på det mest allvarliga spåret i temat, nämligen prostitution. Här leds vi in i en bildsvit som går från meddelandet "Ring om du vill knulla", till bilden av dubbelkondomen och lappen med numret till ett hotellrum och till bilden av fimpen med läppstift. När vi sedan återkommer till inledningsbilden igen, har vi fått nya intryck som gör att vi kan se den i ett annat ljus. Jag ser nu fimpen med läppstift som en symbol för en prostituerad kvinna och de andra fimparna som symboler för hennes manliga kunder.

De våta, nedtrampade fimparna på marken ger ett i sammanhanget passande intryck av sjaskighet.

Vad beträffar struktur så bryter denna scen mot navigeringskonventionerna, genom att en bilaga leder vidare till andra bilder, och att en huvudbild har inklippbilder utan att det är markerat med +1 osv. Det finns ett överraskningsmoment i detta, som tvingar betraktaren att vara uppmärksam.

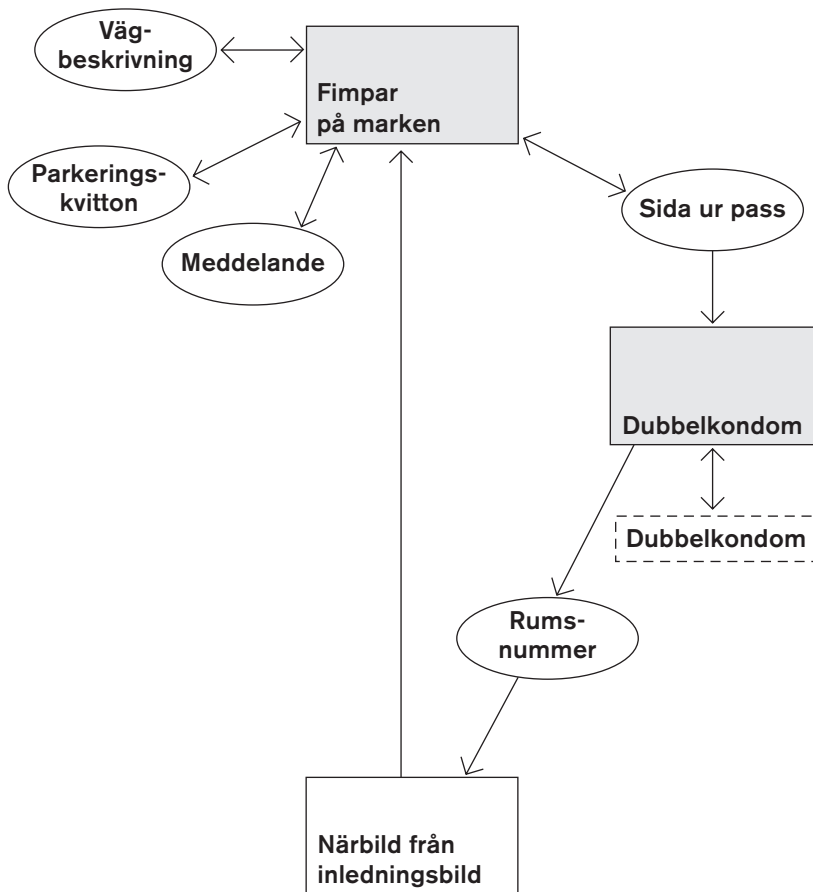


FIG. 7 Strukturschema *P-plats*.



BILD 40 Inledningsbild till scenen *P-plats*.

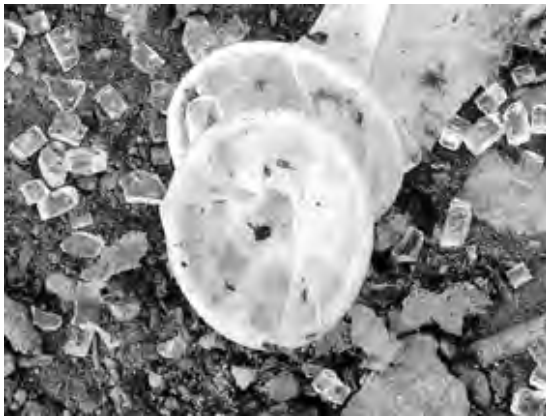
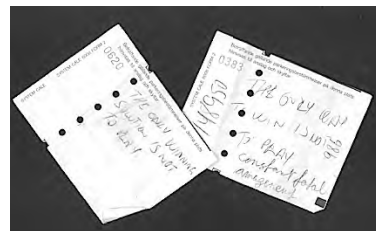
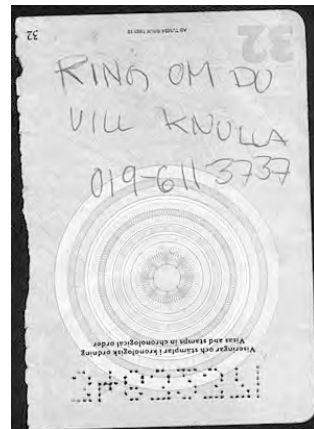


BILD 41 Dubbelkondom, ur scenen *P-plats*.

BILD 42 Sida ur pass, ur scenen *P-plats*.

BILD 43 Parkeringskvitton, ur scenen *P-plats*.



Bilder på banvall

Inledningsbilden till denna scen visar ett område strax intill en banvall, där en stor mängd diabilder ligger utspridda. I bildens nederdel finns en större kartong med bilder och på en skiva bredvid finns mindre diabilersaskar, men också flera bilder som ligger helt fritt exponerade för väder och vind. Ljudet som hörs är förmodligen inspelat på platsen, det låter som ett tåg passerar. Det finns inga bilagor men väl sju inklippsbilder, samtliga kallas diabilder. Inklippsbilderna leder var och en till en ny huvudbild med egna inklippsbilder. Antalet varierar mellan två och åtta, sammanlagt rör det sig om ett drygt trettioal bilder i hela scenen. Detta är en bildrik och homogen scen på så sätt att alla bilderna på den lägsta nivån är diabilder. När man går in i någon av de sju inklippsbilderna i inledningsbilden spelas grekisk musik, förmodligen från ett upphittat kassetband, att döma av ljudkvaliteten. Den harmonierar med kvaliteten på bilderna, som också de bär spår av tidens tand och omild hantering. Färgerna är blekta, många bilder är smutsiga och repade eller har fuktfläckar, skyddsglasen är spruckna. Motiven är genomgående semesterbil-

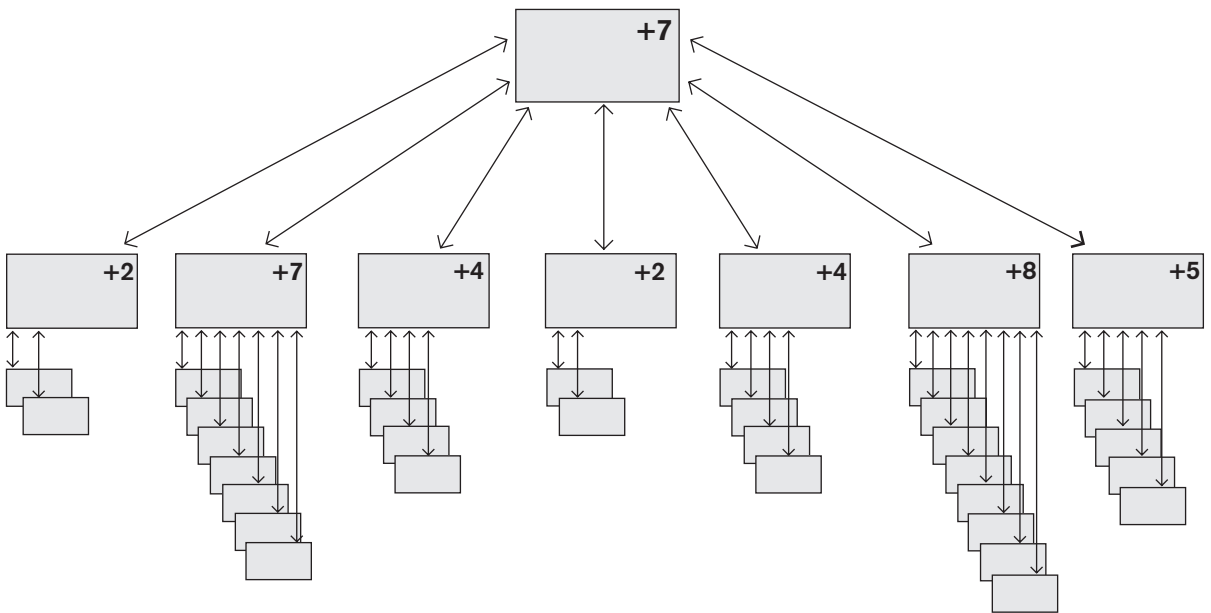


FIG. 8 Strukturschema *Bilder på banvall*.



BILD 44 Inledningsbild till scenen *Bilder på banvall.*



BILD 45 Diabild, ur scenen *Bilder på banvall.*

BILD 46 Diabild, ur scenen *Bilder på banvall.*

BILD 47 Diabild, ur scenen *Bilder på banvall.*



der. Många visar kvinnor som står vid en utsiktsplats eller sitter på en balkong. Det är främst bilder från exotiska länder på sydligare breddgrader, men även en och annan svensk sommarbild finns med. Tiden är 1950–60-tal. Bildernas mängd samt det faktum att de lämnas helt utan kommentarer gör att betraktaren verkligen kommer in i den här tiden och de här miljöerna. Scenen är upp-
lagd som en diabildvisning där man ofta får se ett magasin i taget, inte bara enstaka bilder. Vissa inklippsbilder på mellannivån är mycket lätta att orientera sig i, det ligger några diabilder på marken och de visas när man klickar på var och en av dem. I andra inklippsbilder får man leta en stund, eftersom diabilderna ligger mer dolda. Den mest extrema bilden är en bild som nästan bara visar grus från banvallen, där diabilden bara kan anas som en liten vit fläck i bilden. Strukturen på *Bilder på banvall* är platt och regelbunden, det finns inga oväntade sidospår eller asymmetriska arrangemang som i *P-plats*.

PARATEXT

Verkets titel

Parken är ett neutralt namn som inte har några konnotationer till de problemfyllda ämnesområden som tas upp. Det kunde lika gärna ha varit en cd-rom om trädgårdskonstens historia eller om lekplatser för barn som ett verk om det område som Claesson benämner Parken. Det är ett icke-officiellt och öppet namn på platsen.

Konvolutet

Parken ligger i ett genomskinligt hårt, plastfodral som brukar vara standard för cd-skivor. Framsidan av konvolutet utgörs av en liten folder, som är instoppad i ett fack i fodralet. Foldern har ett grått omslag med utsnitt ur flygbilden från introduktionen, och en röd punkt med nr. 17. Texten *Parken* är skriven i halvgenomskinlig vit färg, i versaler och är vertikalt placerad till vänster på omslaget. Baksidan av konvolutet är vit med svart text, samma text som i introduktionen. Under texten till höger finns en ruta med uppgifter om systemkrav för PC respektive Macintoshdatorer. Längst ner finns en rad med logotyper till mjukvaruföretag, förlaget och Konstnärsnämnden. Folderns främre omslags insida är blank, sedan kommer titelsidan med *Parken* och de tre upphovsmännens namn. Nästa sida handlar om systemkrav och installation. Därefter följer intervjuerna med arkitekten Andreas Lönnroth och Måns

Fredrik Nilsson i sin helhet. Den senare intervjun fortsätter på insidan av konvolutets baksida. Texten är satt i en mycket liten grad, som på de följande sidorna blir ännu mindre, med undantag av ett kort stycke på tredje sidan. Den minsta graden är knappt läsbar utan förstoringsglas. Detta verkar vara en nödlösning i syfte att spara plats, snarare än en medveten grafisk strategi.

Den första intervjun med Andreas Lönnroth handlar om stadsplanering, korsvägar och maktstruktur ur ett historiskt perspektiv. Romarna använde korset som en rituell symbol, enligt Lönnroth. I den andra intervjun ger Måns Fredrik Nilsson uttryck för sina tankar och känslor inför området. Han brukar gå dit med sin son på helgerna, det är ett bortglömt område där man kan hitta allt möjligt skräp och träffa udda människor. Ibland kan han hitta en hel lägenhet, som någon har tömt. Han upplever det som ett waste-land, där det råder ett slags undantagstillstånd, ett område som påminner om Sverige förr i tiden, då gamla och fattiga satt på undantag. I denna intervju tas flera teman upp som återkommer i bilderna i *Parken*. Björnlokan som Nilsson talar om som en hotfull växt förekommer i de två avsnitten som heter *Ogräs*. Skinnskallar och kabelskalare som det talas om i intervjun är teman för scenerna *Närstridsdocka* och *Kabelskalare*. Man kan se hela denna intervju som ett incitament till *Parken*. Fotografen skulle kunna ha gått i Måns Fredrik Nilssons fotspår, liksom för att återskapa hans känsla inför området.

Introduktionen

Introduktionen, som jag beskrev inledningsvis, varar i ett par minuter och går inte att avbryta. Den ger oss tillfälle att läsa samma text som finns på baksidan av konvolutet. Detta är ett sätt att markera att texten är viktig och jag uppfattar det som att upphovsmannen gärna vill att vi ska ta del av den. Introduktionen finns med på grund av att programmet behöver tid på sig att laddas in i datorns minne, åtminstone var det så när *Parken* gavs ut, på nyare datorer hade den inte behövts av det skälet.⁷

Avslutningen

När man klickar på den röda ramen i nedre högra hörnet i huvudmenyn, får man frågan "Vill du avsluta?" och kan välja mellan Ja och Nej. Det är en standardavslutning på sådana här program. Ljudbakgrunden med trafikbrus hörs fortfarande. Om man väljer Nej exponeras man för ett antal logotyper, först Macromedias, därefter kommer en sida med förlagets egen logotyp, Global image Stockholm samt texten "Made with Macromedia" åtföljd av logotypen,

men nu med texten Academic product, som visar att detta program har sålts till en högskola i avsikt att användas i undervisning.

Scenernas namn

Vissa av scenerna har namn som anknyter till platser, *Bilder på banvall*, *Under gångbron*, *Koleraparken* och *P-plats*. De flesta namn har anknytning till motivet, det man rent konkret kan se i bilderna, som *Fälthare*, *Kläder i vinterlandskap*, *Ogräs*, *Kabelskalare*, *Fjärrvärmerör*, *Grävling*, *Limmannens hus*, *Spiralblock*, *Soffgrupp*, *Ögon*, *Stridsvagnshinder*, *Närstridsdocka*, *Inventariebilder*, *Husvagnsrester*, *Vattenledning*, *Fritidsgård* och *Kojan*. Några har anknytning till texter som läses, *Världens bästa mamma*, *Pappa*, eller ljud som spelas upp, *En dåres skratt*. Bara en scen har en mer symbolisk titel, *Totem*.

Titelsidan och vinjetterna till scenerna

Det allra första som möter betraktaren när skivan startar är en titelsida med titeln *Parken* överst och därunder en lägesangivelse, 59° 18' 03" N. 18° 04' 09" O. Varje scen inleds med en vinjett, där titel och datum anges. Liksom på titelsidan är texten vit mot en svart bakgrund. Datum är utskrivet med bokstäver, t.ex. "fjärde december". I vissa scener förekommer texten "laddar..." i rött, för att markera att väntetid kan uppstå innan man kan börja utforska scenen.

Bilagornas och inklippsbildernas namn

Dessa namn är koncisa och beskrivande, som vykort, teckning, sida ur pass, patronbälte och kassaskrin. Alla bilagor har namn, men däremot finns det en del inklippsbilder som saknar namn.

Hjälp- och tacksidor

Första sidan har rubriken "Förklaringar till Parken" och innehåller anvisningar för hur man ska hitta de olika scenerna i *Parken*. Andra sidan har samma rubrik, med en redovisning av de 10 olika skepnader som markören kan anta, samt hur man navigerar i *Parken*. De nästföljande tre sidorna innehåller tack till *Parkens* finansörer och till dem som medverkat med uppläsning, grafisk formgivning m.m. Sist kommer ISBN-nummer och copyright-uppgifter. Dessa sidor är ett mellanting mellan kolofonen i en bok och eftertexterna i en film. Brukligt i cd-romsammanhang är att tack framförs i avslutningen, här har de på sätt och vis gömts i hjälpfunktionen.

Skrivet om verket

Det har skrivits ett flertal recensioner och artiklar om *Parken*, varav endast ett urval refereras nedan. Utställningen visades 1998 i Malmö och 2001 i Lund, och konstkritikern Pontus Kyander skrev om den vid båda tillfällena. Från Malmöutställningen förmedlar han intrycket att projektet som sådant är mer anslående än de enskilda bilderna, och att känslan av att befinna sig på en exotisk utflykt in i misären övervinns eftersom det är så starka berättelser som antyds.⁸ Vid det andra tillfället konstaterar han att *Parken* är den mest genomarbetade och meningsfulla bildkonstnärliga cd-rom som gjorts i landet, och att man rycks med i de gåtfulla berättelserna som trots de personliga inslagen ändå håller sig på ett allmängiltigt plan. Han reflekterar också över hur det är att se bilderna projicerade på en vägg i ett galleri jämfört med att sitta själv framför en dator, att det är som skillnaden mellan att läsa en text tyst för sig själv och att läsa den högt så att alla kan höra.⁹

När kritikern Mikael van Reis såg utställningen i Göteborg 1998 associerade han till T.S. Eliots dikt *The Waste Land* och skrev att Claessons skräpbilder saknar all socialsentimentalitet och att de har en stark bildverkan. Cd-romskivan såg han som en fördjupning av projektet.¹⁰ På hösten samma år skrev Lennart Kuick en recension av själva cd-romskivan, och detta är den enda recension med denna inriktning som jag funnit. Kuick skriver: ”Den lilla multimedieprodukten ’Parken’ är suggestivt gjord. Man vet aldrig riktigt vad som händer när man trycker sig fram och det mesta blir skrämmande i all sin vanlighet.”, och han avslutar: ”Jag sitter skrämmd framför datorn och tittar i timmar på min vardagspromenad och ser ständigt nya saker som jag borde sett själv.”¹¹

Att Claesson med sin cd-romskiva *Parken* anses stå för en pionjärinsats framgår också av att han intervjuats i samband med ett studentprojekt om publicering av bilder i digitala medier.¹²

Radioprogram

Så här presenteras programmet om *Parken* i P1:s programtablå: ”En berättelse där marken, jorden tillåts vittna. Bortslängda dokument; brev, dagböcker och den ännu heta askan efter både sociala och privata konflikter gestaltas. Helheten kan avlyssnas som en nutidsarkeologisk thriller. Från serien Stockholmspredikan 1998.”¹³

Det vore fel att säga att cd-romskivan gjorts om till ett radioprogram, snarare att materialet här framträder i en annan skepnad, där bilderna är helt borta ur sammanhanget. Intrycket är ändå detsamma, eftersom ett liknande

collageartat arbetssätt använts. De upplästa texterna, breven och dagböckerna, har lagts in bland journalistens redogörelser för sina efterforskningar av två husvagnsbränder som inträffat i området. Enligt Claesson var materialet om bränderna något som blev över när de gjorde cd-romskivan, och det passade bra för radioprogrammet.¹⁴ Flera av de pusselbitar man saknar i *Parken* finns här, en intervju med en kabelskalare, en berättelse om mötet med ”limmanen” radioprogrammet har en mer uttalad samhällskritisk hållning.

BERÄTTELSEN *PARKEN*

Det finns ingen färdig berättelse i *Parken*. Det som finns är byggstenarna till en berättelse, ett slags ”story kit”. ”Berättelsen *Parken*. En byggsats i 500 delar. Bruksanvisning medföljer ej”, skulle det ha kunnat stå på konvolutet. Om man försökte konstruera berättelser kring scenerna kan jag föreställa mig att olika personer skulle kunna skapa mycket olika berättelser. Man får ingen känsla av att det finns något facit. Fotografens ambition har varit att ge utrymme för olika tolkningar genom att visa fram ett stort material.¹⁵ Trots det styr fotografen vårt sätt att skapa mening i bilderna, genom att han har valt ut delar av ”verkligheten” och pekar ut dem åt oss.

Frågor som är centrala för att analysera *Parken* som berättelse är: Kan man se *Parken* som en enda lång berättelse i 27 avsnitt eller är de olika scenerna fristående från varandra? Vem är berättaren? Vem handlar *Parken* om? Hur samspelar ljud och bild för att skapa berättelser? Hur påverkar skivans struktur vårt sätt att uppfatta berättelserna?¹⁶

På den första frågan skulle jag vilja svara att *Parken* inte kan ses som en sammanhängande berättelse i 27 avsnitt där det första utgör inledningen och det sista innehåller slutet. Snarare går *Parken* att likna vid en samling korta historier på samma tema. De kan ses fristående från varandra, även om de till slut adderas till ett totalintryck av verket. Det finns ingen övergripande berättare i *Parken*, men i texterna i de enskilda scenerna kan man skönja en sådan. I breven och dagböckerna kan man tala om en autodiegetisk berättare, alltså en berättare som själv är huvudpersonen i berättelsen. Styrelseprotokollet har en heterodiegetisk berättare, alltså en berättare som befinner sig utanför diegesen, och detsamma gäller för de slumpmässigt uppdykande texterna som är Patrick Linderoths anteckningar från insamlandet i *Parken*. Dessa anteckningar skulle man även kunna karakterisera som icke-fokaliserade.

Frågan om vem *Parken* handlar om kräver ett längre svar och behandlas i följande avsnitt.

Den frånvarande människan lyser med sin närvaro

Claesson har medvetet utelämnat människor ur bilderna, för att betraktaren själv ska bli tvungen att bygga upp människorna. Det kräver ett större engagemang av betraktaren.¹⁷ *Parken* är en berättelse om människor genom studier i de föremål de lämnat efter sig. Även när vi ser bilder med enbart ting funderar vi på vem som är/varit dess ägare, när han skaffade dem och hur han förlorade dem just här. De dolda punkterna i bilderna leder ofta till närbilder av en detalj i bilderna, en slängd konservburk, en tom karta magsårsmedicin. Oansenliga föremål som genom detta utpekande får en ny betydelse och en ny tyngd. Just att fotografen pekar ut vissa föremål gör att de kan ses som tecken som ska tolkas, viktiga pusselbitar till historien, livsförloppet. I *Limmannens hus* fokuseras en begagnad spruta, en porrtidning, ett patronbälte, en gasmask, en Barbiedocka, en perukstock, en prydnadstomte, en pinuppa, en förgylld prydnadsfigur. Hur tolkar man detta? Att husets ägare är en narkoman med ett militärt förflutet och samlare av kitschiga prydnadsföremål? I vår konsumtionskultur fungerar tingen som viktiga identitetsmarkörer, men det är förmodligen inte möjligt att avläsa limmannens ägodelar enligt samma kod. Det är kanske dessutom fel att dra slutsatsen att fotografen har valt ut det mest betydelsefulla åt oss. Istället kan han ha valt föremål som hans egen blick drogs till utan att ha någon avsikt att teckna ett porträtt av ägaren, eller kan han ha valt objekt helt slumpmässigt, för att just poängtera det kaotiska i invånarens liv? Dessa frågor ställde jag mig innan jag träffade Leif Claesson, och när vi i intervjun kom in på hur han arbetat med *Parken* berättade han att det han varit ute efter är det gåtfulla, det som är motsägelsefullt. Bilder som bara visade hur det såg ut där någon sovit sorterade han bort.¹⁸

I scenen *Världens bästa mamma* visas en utdragen låda i en hurts. I lådan ligger en tygdocka med texten "Världens bästa mamma", några handskrivna papper och ett fotografi. Vad har fotografen valt ut att visa i närbild av det som finns i lådan? Dockan (som står för mamman), brevet, (det som läses), läxan (säger oss att brevet är skrivet av en skolflicka) men handtaget, varför har det valts ut? Denna närbild på ett smutsigt handtag och den spruckna färgen på lådan säger knappast något om brevskrivaren. (Fotot visas däremot inte i närbild, vilket jag tolkar som att fotografen inte vill röja hennes identitet.) Även i de mest personcentrerade scenerna, till vilka jag räknar *Världens bästa mamma*,

går det inte att läsa bilderna som porträtt där varje avbildat föremål fungerar som ett attribut, noga utvalt för att spegla den avporträtterades personlighet och ställning.

Det förekommer som sagt inte en enda människa på de fotografier som Leif Claesson själv tagit för denna cd-rom. Kanske figurerar *Parkens* huvudpersoner eller deras släktingar på de upphittade amatörfotografierna, men det kan också röra sig om brottsoffer, om fotografierna tagits vid inbrott och sedan ratats vid genomgången av stöldgodset. Det är en sådan osäkerhet som bidrar till att göra en scen som *Bilder på banvall* intressant.

Ändå tecknar somliga av bildberättelserna tydliga porträtt av enskilda människor, men inte genom bilder utan genom ord. Det är vid de tillfällen då de personliga breven och dagboksanteckningarna läses upp som *Parkens* invånare tar form. Breven läses visserligen av skådespelare, men jag upplever deras tolkningar som trovärdiga och kan lätt leva mig in i att det är författarnas egna röster jag hör. Vad beror det på? En talare är närvarande och talar till oss oförmedlat i nuet, vilket är skälet till att det talade ordet påverkar oss mer än det skriftliga.¹⁹ Om vi hade fått läsa breven istället för att lyssna på dem hade vi kanske inte stannat vid dem utan valt att gå vidare till ett annat avsnitt. Oavsett om de läses högt eller innehåller texterna berättelser som låter en hel personlighet framträda. De andra synliga spåren kan ofta inte knytas till en viss person eller, som i fallet med boplatser, t.ex. *Limmannens bus*, bara ge en fragmentarisk bild av en person. Det finns dock många fler skriftliga lämningar i *Parken* än de långa berättelserna i breven, som är personliga utan att förden-skull ge oss någon helhetsbild. Korta meddelanden skrivna på baksidan av emballage, eller små betraktelser som ”Druggs (sic) make things easy, Trobles (sic) may go away, but not fore (sic) long.” eller ”the only way to win is not to play”. Dessa lappar får vi ofta se avbildade i bilagor, bland de frilagda föremålen. Här förekommer också personliga dokument som inte är språkliga: klotttrade krumelurer, handritade lägenhetsplaner, barnteckningar.

Hittills har jag resonerat kring hur man kan försöka föreställa sig de människor som har vistats i Parken, men gestaltandet av människan finns även på ett mer allmängiltigt plan. Claesson använder sig enligt min mening ofta av en retorisk trop, metonymen. Det brukade tinget, det övergivna tinget, får stå för den förbrukade och den övergivna människan. Döda djur får stå för lidande, döende och döda människor. I *Fälthare* spelar två döda harar huvudrollen vid sidan av ett dansband, i *Grävling* dominerar den uttorkade grävlingen inledningsbilden, i *Ögon* balanseras ögonen på travarna av tomma kattmats-

burkar av en liten död mus i förgrunden. Ibland rör det sig om föremål med antropomorf karaktär, som den brända GB-clownen av plast i *Tåg tunnel* eller *Närstridsdocka*, där den huvudlösa, tudelade tygdockan med knivstick står för sargade människor. Dessa djur och ting uppfattar jag lika mycket som symboler för själsligt lidande som för fysiskt.

De bilder på människor som förekommer i *Parken* är uteslutande upphittade familjefotografier. Bland alla privata dokument intar sådana bilder en särställning. Enligt en undersökning gjord av försäkringsbolag för några år sedan är familjefotografierna det vi sist vill förlora, om vårt hem skulle brinna upp eller förstöras på annat sätt.²⁰ Både i film och i stillbildsfotografi är fotografier ett motiv som ofta ges en viktig narrativ funktion. Ett exempel är ett fotografi från Vietnamkriget, där en död soldat ligger utsträckt på marken och utspridda framför honom ligger fotografier av hans nära och kära. På ett ögonblick kan betraktaren skapa en historia där soldaten har förlorat sina viktigaste ägodelar och hans anhöriga har förlorat honom.²¹ I filmer kan ett familjefotografi spela huvudrollen i dramatiska höjdpunkter, som till exempel i den amerikanska filmen *En familj som andra*, där sonen krossar glaset på ett familjefotografi, när han i vredesmod rusar nerför en trappa. Modern plockar upp det och begrundar det, och denna scen blir filmens vändpunkt; hon går med på att gå i familjeterapi och beslutar sig för att söka behandling för sitt alkoholmissbruk.²² Ett annat exempel finns i barnfilmen *Stuart Little*, där en liten mus blir adopterad och får leva som son i huset hos ett par som tycker att deras ende son behöver en lillebror. Katten i familjen ogillar nykomlingen och intrigerar för att få honom kidnappad av två vuxna möss, som utger sig för att vara Stuarts riktiga föräldrar. När Stuart lyckas ta sig tillbaka till sitt hem intalar katten honom att hans människoföräldrar har glömt bort honom. Den springande punkten i kattens bevisföring är ett fotografi som står på spiselkransen och som föreställer hela familjen Little; Stuart har klippts bort från fotografiet och han tillhör följaktligen inte längre familjen. I actionfilmen *Terminator* är det viktigaste redskap hjälten har i sökandet efter sin mor, ett skrynkligt fotografi som han tar fram med jämna mellanrum i filmen. Slutligen ett exempel från den franska nya vågen-epoken, François Truffauts *Kvinnan i huset bredvid*.²³ I detta passionsdrama försöker kontrahenterna på olika sätt frigöra sig från varandra, och i en lång scen får vi se hur Mathilde sitter vid brasan och klipper bort Bernard ur alla fotografier och kastar bitarna på elden. Jag skulle kunna räkna upp många fler exempel, de är så vanligt förekommande att man kan tala om en filmkliché. Gemensamt för dessa exempel är att den känslö-

mässiga spänningen skapas av fotografiernas utsatthet. Detta gäller i hög grad även för *Parken*, där vi möter familjealbumet i förskingringen. Diabilder från semesterresor, färgkort från en konferensresa, färgnegativ till konfirmandkort, ett färgkort från en maskerad. Många av dessa bär spår av omild behandling, de har repor eller fuktfläckar, de är blekta eller sönderrivna. Hur man tolkar de här fotografiernas närvaro i *Parken* beror på om man ser dem som stöldgods eller som tillhörande Parkens invånare. Det kan naturligtvis röra sig om både och, och det är omöjligt att säga vilka bilder som tillhör vilken kategori. Om man är ute efter att föreställa sig människoödena bakom spåren i *Parken* är det tacksamt att associera bilderna med Parkens invånare. Fotografierna kanske var ägarnas mest värderade ägodelar, som de lyckades få med sig när de blev vräkta från sina hem. Privata fotografier i det här skicket och i denna omgivning är ett tecken på att deras ägare befinner sig i verklig kris, utan kontroll över sitt liv och sina tillhörigheter. Fotografierna visar oss att de människor som nu är uteliggare eller blivit av med sina tillhörigheter i *Parken* en gång haft ett annat liv, konfirmerats, rest på semester, haft ett arbete, kort sagt varit del av ett sammanhang. De familjefotografier vi möter i *Parken* är alla tagna ur sitt ursprungliga sammanhang. De ligger utslängda, utsatta för väder och vind, och är på väg att gå ett dystert öde till mötes, liksom sin ägare?

Det är ingen enhetlig grupp människor som rör sig i *Parken*. Av cd-romskivan att döma finns där uteliggare, narkomaner och andra missbrukare, fängelsekunder, skinnskallar, graffitimålare samt udda personer av olika slag. I ett försök att se invånarna ur ett genusperspektiv har jag räknat hur många av de upplästa texterna som läses av kvinnor och hur många som läses av män och då antagit att breven läses av sina avsändare. Oavsett hur man räknar, (*Spiralblock* består egentligen av 11 texter, om man räknar varje blad för sig, men jag har valt att betrakta det som en sammanhängande text) så blir det en klar majoritet för den kvinnliga rösten, sju texter mot tre. Av de tre manliga är den ena texten ett kort meddelande ("Ace! Ring mig. D" i *Tågunnel*), den andra ett styrelseprotokoll och den tredje är ett brev om en förlorad lägenhet. De texter som läses av kvinnor är med ett undantag kärleksbrev eller dagboksanteckningar som rör svåra familjerelationer. Med andra ord, de texter som läses av män är mindre intima och känslomässigt laddade än de texter som läses av kvinnor. Vad beror det på? Att det funnits fler texter av kvinnor i *Parken*? Att Claesson har funnit kvinnors brev mer intressanta och därför sparat dem? Har han bedömt avsändarens kön rätt?²⁴ Här finns många fallgropar, och de blir inte färre när man går över till att studera bildmaterialet. Vad är spår av kvinnor och vad är spår

av män? Om jag hittar en rakhyvel och en herrsko intill varandra på marken, betyder det att en man varit på platsen? Det behöver det inte göra, men jag har valt ett konventionellt tolkningsperspektiv och på så sätt kommit fram till att två scener kan associeras med kvinnor och sju scener kan associeras med män. I övriga 18 scener kunde jag inte hitta tillräckligt med relevanta ledtrådar för att göra någon bedömning alls. Inledningsbilden till *Husvagnsrester* visar spår efter en kvinna: bland de utslängda tillhörigheterna finns flera par damskor och en nagellacksflaska. Brevet som läses i scenen läses av en kvinna. I bildspelet i *Pappa* ser vi en hårborste, en pudersk, mascara, läppstift med flera saker som skulle kunna utgöra innehållet i en kvinnas handväska. I de sju ”manliga” scenerna har jag tolkat slipsar, herrskor, rakhyvlar, militärattiraljer och pornografiska bilder föreställande kvinnor, som manliga attribut. Jag har antagit att *Stridsvagnshinder* bebos av en manlig invånare eftersom brevet läses av en man. Med en grov generalisering kan man säga att vi hör kvinnorna men ser spår efter män. Vilken slutsats kan man dra av det? Ett sätt att tolka det är att *Parken* bebos av män, det är deras saker vi ser i bilderna och det är brev som deras flickvänner skickat till dem som de tappat eller slängt där.

Ett annat sätt att närma sig genusfrågan är att se vilka bilder av bilder som visas i *Parken*. Det förekommer flera välsminkade kvinnor från veckotidningarnas annonser och kvinnor i utmanande poser från pornografiska tidskrifter. I *Kojans* inledningsbild återfinns ett rött häfte med ett stiliserat kvinnohuvud på omslaget, som föreställer den polsk-tyska socialisten Rosa Luxemburg. Titeln är *Den ryska revolutionen*. Bredvid häftet ligger en uppochnervänd porr-tidning med ett färgfoto på en kvinna med vitt uppspärrat sköte. Detta arrangemang framstår som en surrealistisk kommentar till de olika roller kvinnan kan spela i samhället.

Platsen, kartan och avståndet

Istället för att leta efter människor och levnadsöden kan man se på *Parken* ut ett annat perspektiv, nämligen utgå från platsen och hur platsen representeras. Redan själva namnet *Parken* anger en plats. Texterna på konvolutet handlar om platsen. Under titeln i introduktionen finns en lägesangivelse, 59° 18' 03" N. 18° 04' 09" O. Av scenerna bygger *Under gångbron*, *Limmannens bus*, *Stridsvagnshinder*, *Vattenledning* och *Kojan* på bilder från boplatser, *P-plats* och *Fjärrvärmerör* fokuserar på en mer allmän plats, medan andra scener som *Spiralblock* är helt fria från platsanknytning och yttre kontext.

Jag skrev inledningsvis i avsnittet Cd-romskivans struktur och navigation,

att *Parken* pendlar mellan ett makroperspektiv och ett mikroperspektiv. Man skulle kunna uttrycka det annorlunda genom att dela in bildmaterialet i tre grupper, beroende på vilket avstånd fotografierna är tagna på. Man kan urskilja tre lägen: långt avstånd, mellanavstånd och kort avstånd. Flygfotona över området i introduktionen och menyerna tillhör det första läget. Huvudbilder i scenerna är ofta tagna på mellanavstånd, inklippsbilderna och bilderna i bilagorna är ofta närbilder tagna på kort avstånd. I *Fjärrvärmerör* som jag beskrivit i korthet ovan, finns det en huvudbild och ett antal närbilder, två statiska lägen som man kan växla emellan. I *Limmannens hus* finns det tre bilder på mellanavstånd, inledningsbilden som visar hela huset och dessutom bilder på övervåningen och undervåningen, innan man kommer ner på detaljnivån som visar enskilda föremål. I två av scenerna, *Husvagnsrester* och *Kojan*, finns det inklippsbilder med zoommöjligheter. När man klickar på den dolda punkten skjuts en del av bilden fram, och i denna del kan man zooma ut och in. I båda fallen rör det sig om bilder med en stor mängd föremål.

Flygfotografiernas användning i *Parken* har ett visst släktskap med hur kartor ofta används i nyhetsförmedling i press och television. I Aktuellt 21-sändning 2 februari 2003 fanns t.ex. ett inslag om en explosion i staden Lagos, i Nigeria. Som illustration användes en karta över Nigeria, som också visade den region där Nigeria ligger och där Nigeria var markerat med en ljusare färg. Infällt i en ram i bildens nedre vänstra hörn, fanns en kartbild på hela kontinenten Afrika, där regionen var markerad med en ram. Det detta sätt att använda kartbilder har gemensamt med *Parkens* menyer är avgränsningen med ramar och uppdelningen i två nivåer för att skapa överblick och underlätta orienteringen. Även tryckta atlasar brukar inledas med en översiktskarta över hela det område som atlasen behandlar, indelat i ramar med hänvisning till respektive sidor. Till skillnad från en papperskarta som kan vecklas ut, har en bok, en tv-skärm och en datorskärm en konstant storlek, vilket ökar behovet av referenspunkter vid förflyttning mellan olika utsnitt och nivåer.

Hela cd-romskivan *Parken* går ut på att utforska bilder, vilket indirekt blir ett utforskande av de platser som bilderna visar. Liksom fotografen och hans medhjälpare gjorde sina upptäcktsfärder i området, kan betraktaren genom cd-romskivan göra sig en föreställning om hur det är att planlöst strosa runt och hitta skräp och upptäcka kultplatser eller boplatser. Det är kringströvandets och samlandets ritual som återskapas, även om det oförutsägbara är en chimär i cd-romskivans värld, där allt är förberett för oss och begränsat av att antalet bilder och vägar genom skivan är ändligt.

Parken inleds med en flygbild över Stockholm. Att zooma in från kartbild eller flygfoto är en kliché som ofta används i inledningen till filmer eller i vinjetter till tv-program. Ett exempel på det senare är vinjetten till tv-serien *Skeppsholmen*, som inleds med en serie flygbilder över Stockholm, där kameran både sveper över staden och zoomar in Skeppsholmen. Denna bildserie är i färg, men färgerna har bearbetats så att de påminner om en geologisk kartbilds.²⁵ Sådana inledningar syftar till att ge betraktaren en överblick över det område som filmen utspelar sig i, och en förståelse för hur filmens miljöer hänger ihop. Detta fågelperspektiv har också en annan funktion, att ge betraktaren en känsla av makt, en känsla av att veta mer än de personer som deltar i berättelsen. En flygbild över ett stort område, ger liksom en karta ett löfte om de stora möjligheter som finns där, och blir en slags metafor för filmens/tv-seriens/cd-romskivans digra innehåll.

Den känsla av makt som flygbildssekvensen i *Parkens* introduktion kan ge behöver inte vara av fredlig art. Inzoomningen i flygbilden associerar jag till hur ett militärt jaktplan söker ett mål för att dyka ner och slå till. Eller till en jagande rovfågel som cirkulerar uppe i luften för att sedan dyka ner och attackera sitt offer. De militära konnotationerna förstärks av ramarna, som liknar de som finns i kikarsikten, och den grå färgskalan (och de syntetiska signalerna, men jag kan inte säga varför.) Färgskalan markerar distansen, den skapar ett opersonligt förhållande till människorna långt där nere. Först när vi kommer ner på marken tar tingen form och får färg.

Den franske sociologen Bruno Latour, som Lev Manovich refererar till i *The Language of New Media*, hävdar att vissa bilder alltid fungerat som verktyg för makt och kontroll. Kartan är ett sådant maktinstrument, som gör det möjligt att hantera resurser över tid och rum.²⁶ Manovich tar upp Latour i ett sammanhang där han behandlar möjligheten som den digitala tekniken ger att verkligen agera på långt avstånd och i detta sammanhang är Gulfkriget 1991 en självklar referens:

Today, from thousands of miles away – as was demonstrated during the Gulf War – we can send a missile equipped with a television camera close enough to tell the difference between a target and a decoy. We can direct the flight of the missile using the image transmitted back by its camera, we can carefully fly towards the target, and using the same image, we can blow the target away. All that is needed is to position the computer cursor over the right place in the image and press a button.²⁷

Detta är ett exempel på en militär tillämpning av GIS, Geografiska informationssystem, som har medfört stora förändringar på kartografins område. I dessa system kopplas kartbilder till olika typer av information, t.ex. demografisk, ekonomisk eller arkeologisk information. Användaren kan ange ett visst område och välja vilken typ av data som ska visas för det aktuella området och få en karta ritad efter dessa önskemål. Därefter kan han ange nya variabler varpå kartan ritas om.²⁸ Som en parallell till Parkens två menynivåer, kan Lantmäteriets GIS-baserade tjänst *Fastighetsök* anföras, där beställaren förutom ett utdrag ur fastighetstregistret också får två kartor, en översiktskarta och en karta över fastigheten och dess närområde.²⁹

Digitala kartor och flygbilder kan dock användas på ett mer metaforiskt plan. Till Wimbledon's tennisturnering 2003 fanns en webbsajt knuten, med information om spelare, speltider och poängställningar i pågående matcher. Det fanns också en schematisk karta över området, med platser utmärkta som var länkade till fotografier av dessa platser. Datorföretaget IBM, som producerat det datasystem som krävdes för denna bevakning, hade gjort en i detta sammanhang intressant animation som reklam för sitt system. Den inleds med en suddigt flygfotografi över Wimbledon's anläggningar. Bilden blir sakta skarpare, och fem vita ramar dyker upp och placeras över olika platser i bilden. Innanför ramarna blir bilden helt skarp, medan den omgivande flygbilden fortfar att vara något oskarp. De vita ramarna blir i tur och ordning kraftigare och sedan tunnare igen, vilket skapar en rörelse i bilden. Rörelse skapas också av de moln som sakta glider över flygbilden. Klickar man i någon av ramarna, presenteras man för olika delar av informationssystemet, inte med bilder från platsen som ramen täcker. Här används alltså flygbilden som en metafor för den överblick som informationssystemet ger, och inte som ett direkt instrument för att utforska platsen Wimbledon. *Parken* och IBM:s animation har tillkommit vid olika tidpunkter och i olika sammanhang, men de visuella grepp som används för att förmedla berättelsen har likheter.

Bild och ljudbild

I de sju ramarna, som jag har kallat undermenyerna, letar man efter de dolda, röda punkterna. När man för markören över bildytan hörs olika ljud, som är knutna till särskilda platser på flygbilden. På ett målinriktat plan är syftet med denna övning att hitta punkterna som leder till scenerna, men på ett annat mer lekfullt plan kan man använda bilden som ett instrument att spela på. Man kan flytta markören i olika riktningar i olika hastighet, och på så

sätt skapa en ständigt växlande ljudbild. Det går att röra markören så fort att minnet av ett ljud klingar i örat även när nästa ljud har börjat. På så sätt skapas nya lager av ljud, förutom de ljudlager som fanns från början. Rent visuellt ändras inte bilden mer än att röda punkter kommer fram och försvinner. Ljuden består av ett collage av miljöljud, musik och röster i långa och korta slingor och genom att ”spela” på bilden görs detta collage om, fragment blir ännu mer fragmenterade, rytmer ”störs” av markörens rörelser. Kort sagt, det är en kalejdoskopisk effekt som uppnås, och den för tankarna till författaren William S. Burroughs cut up-teknik.³⁰ Burroughs beskriver metoden som en demokratiskt, spontan och oförutsägbar metod att skapa nya texter, genom att klippa sönder redan befintliga texter och sätta ihop dem på ett nytt sätt. Denna collageform, som har sina rötter i surrealismen och filmmontaget, utvecklades på slutet av 1960-talet av Burroughs tillsammans med målaren och författaren Brion Gysin. Även filmregissören Jean-Luc Godard arbetade med en liknande teknik, men då med bilder istället för ljud.³¹ Ljudfragmenten förbereder betraktaren på de bilder som han kommer att få se i scenerna, som ofta föreställer resterna från en lägenhet eller husvagn, skräp som är fragment av ett boende.

När man klickat på en röd punkt och kommit in i scenerna, är det slut med leken med ljudet. Det ljud som hör till bilderna kan inte betraktaren påverka alls i samma utsträckning. Markörens rörelser över bildytan ändrar ingenting i ljudbilden. Vissa ljud sätts igång när man växlar bild, men många ljud följer sitt eget tidschema. *En dåres skratt* inleds med 13 sekunder diffusa trafikljud, därefter hörs ett kusligt skratt och fotsteg i grus. Detta andra ljud upprepas sedan i en oändlig slinga till övriga bilder (fyra bilagor) som ingår i scenen.

Korta ljudslingor är legio i *Parken*, en del är så korta att de äter sig in i medvetandet och begränsar den tid man kan titta på bilderna. Man blir helt enkelt tvungen att klicka sig vidare och hoppas att ljudet ska bytas ut. Det nyssnämnda skrattet och den rappliknande uppläsningen av meddelandet ”Ace! Ring mig D.” i *Tåg tunnel* är exempel på sådana ljud. Andra ljudslingor är diskreta och liksom väntar på oss i bakgrunden. Överhuvudtaget upplever jag ljudmaterialet som mycket mer suggestivt än bildmaterialets ganska sakliga och rättframma anslag. Om man spelar skivan med ljudet avstängt inser man att det främst är ljudet som skapar den oftast vemodiga och dystra stämning som genomsyrar *Parken*.

Brev, dagböcker, protokoll m.m. som läses upp kan vara avfotograferade och synas i bild samtidigt som de läses, men det är sällan som vi kan läsa tex-

terna mer än bitvis. Ofta är det bara ett fragment av texten som är avbildat, ett ark ur ett brev lagt på snedden. Texterna är aldrig transkriberade så att vi kan följa med i texten under tiden de läses. Det är meningen att vi ska lyssna. Uppläsningarna varar sällan så länge att man vill hoppa över dem eller avbryta den berättelse som framträder i varje enskild text. Rösten får tala till punkt, det är bara bilden av dokumentet som är fragmentarisk, vilket är en lösning som passar mediet bra. Det är dock inte alltid som vi ser den lästa texten. En personlig text, som ett brev, kan läsas till bilden av en björnloka som i *Ogräs*. Liksom i *Soffgrupp* finns det inget i bildsekvensen som pekar direkt mot brevskrivaren.

Det finns hela tiden en pendling mellan att låta bild och text eller ljud spela första fiolen i verket. *Parkens* uppbyggnad påminner om ett musikstyckes uppbyggnad, där olika instrument turas om att spela solostämman. Scener med komplicerad struktur, som *Limmannens hus* och *Vattenledning* och *Tågtunnel* ackompanjeras inte av upplästa, personliga texter. De scener som bygger på sådana texter, som *Spiralblock*, *Soffgrupp*, *Ogräs*, *Världens bästa mamma*, *Husvagnsrester* och *Pappa* har en enkel struktur med få bilder eller visar bilder i ren monosekventiell följd. Min reflexion är att betraktaren/lyssnaren skulle bli splittrad eller distraherad av att försöka lyssna på långa dagbokstexter och samtidigt söka sig fram genom komplicerade bildsekvenser.

Berättarstrukturen

Vilken roll spelar den digitala tekniken för berättarstrukturen i *Parken*? Berättarstrukturen i *Parken* är en kombination av traditionellt monosekventiellt berättande och olika grad av slumpmässighet. I en del scener börjar en text läsas automatiskt, i andra scener hörs ett bakgrundsljud och bollen ligger hos betraktaren, som måste börja leta efter någon dold punkt i bilden eller kalla fram någon bilaga. Om bilden har inklippsbilder finns det inget som tvingar betraktaren att titta på dem i någon speciell ordning eller att titta på samtliga bilder. Vissa inklippsbilder leder dock vidare till nya bilder, och här finns det ofta ingen återvändo, utan man måste fortsätta framåt tills man når slutet, då den enda möjligheten att ta sig till menyn igen är genom att klicka på den röda ramen. Det går alltså inte att spela en scen en gång till utan att återvända till denna meny. Det går inte heller att välja mellan att spola framåt eller bakåt, sådana bandspelarfunktioner som övertagits av de flesta digitala mediespelare existerar inte i *Parken*. Förloppet i scenerna i *Parken* kan i någon mån liknas vid en attraktion i en nöjespark, t.ex. spöktåget, där passagerarna förs framåt

passivt sittande i en vagn, men där saker dyker upp och överraskar dem utmed spåret. Scener med denna rälseffekt är *Tågtunnel* och *Vattenledning*, där intrycket förstärks av att det är tunnlar som avbildas, men strukturen finns även i t.ex. *Ögon*.

Det finns några exempel på helt automatiska bildvisningar utan någon form av interaktivitet, t.ex. *Totem* och *Pappa*. I det första fallet dominerar bilderna och det fågelstilleben som scenen handlar om, i det andra fallet styrs bildvisningen av uppläsningen av dagboksanteckningarna. Beträktaren kan inte avbryta eller stoppa dessa två sekvenser. I *Pappa* är texten helt överskuggande och bilderna på föremålen kommer med några sekunders mellanrum. De fungerar mest som ett stöd, som ett radband vid läsning av böner. Bara inledningsbilden visar själva dagboksbladet. I *Spiralblock*, som är en annan monosekventiell scen, visas frilagda bilder på spiralblockets sidor medan texten läses. Det enda betraktaren kan göra är att gå till nästa sida genom att klicka på bilden, först vid slutet kan man återvända till menyn. Som jag påpekade i ett tidigare avsnitt gäller generellt sett att texter som läses upp inte kan avbrytas. En annan form av styrning finns i *Vattenledning*, där villkoret för att komma vidare från den andra huvudbilden till den tredje huvudbilden är att man har tittat på alla tre inklippsbilderna, skeden, kroken och matförpackningen. I vilken ordning man sett på dem spelar ingen roll. Det finns en scen till med ett inbyggt villkor, och det är i *Limmannens hus*, där den brända interiören inte visas om man inte först har studerat alla de sju inklippsbilderna på husets undervåning. Inte heller här spelar ordningen någon roll. Slumpmässighet är ett grepp som används i liten utsträckning i *Parken*, men det förekommer i *Inventariebilder*, där ett bildspel med fyra olika fotografier visas. De fyra fotografierna väljs ut från ett större antal bilder, vilka bilder som väljs ut och i vilken ordning de kommer styrs slumpmässigt av programmet. Detta bildspel går inte heller att avbryta. Ytterligare ett inslag av slumpmässighet finns när man lämnar en scen och går tillbaka till menyn. I detta läge dyker det ibland upp textsidor med utdrag ur intervjun med Måns Fredrik Nilsson eller Linderoths reflexioner. Bakom dessa texter anas den berättarröst som i övrigt saknas i *Parken*.

Dessa exempel handlar om programmerad slumpmässighet, men en ”naturlig” slumpmässighet står betraktaren själv för i sitt sökande, som knappast blir likadant två gånger i rad. Om man återkommer till scenen *Bilder på banvall* för att se diabilderna där, är det i själva verket mycket svårt att upprepa ordningen från en gång till en annan.

På ett plan lämnar en cd-romskiva som *Parken* betraktaren stor frihet, men på ett annat plan styrs betraktaren lika hårt eller hårdare än i konventionella medier som t.ex. den tryckta boken. I en vanlig tryckt bok finns det ingen överraskningseffekt i själva vägen genom mediet, medan en cd-romskiva kan bjuda på överraskningar under resans gång. Med Espen Aarseths terminologi kan man säga att *Parken* är ett typiskt ergodiskt verk, som kräver ett icke-trivialt arbete av betraktaren.

Betraktaren måste vara aktiv för att ta sig igenom verket, men Claesson och hans medarbetare har inte velat hjälpa oss för mycket på traven. I början av radioprogrammet säger Timo Sundberg att det är ”ett program som bygger på lumpsamlandets och kabelskalandets princip.” Om *Parken* skulle man kunna säga att det är en cd-romskiva som bygger på letandets princip. Det finns ingenting som underlättar för betraktaren att hitta någonting eller välja någonting, ingen sökfunktion, inga regelrätta menyer att välja ur. Jag har visserligen kallat de två flygbildsnivåerna för menyer, men det man brukar avse med begreppet är en lista med text eller symboler som gör det tydligt vad det är man väljer. Allt man sett i *Parken* faller ner i arkivet igen, som förblir lika slutet som en pyramid. I en bok kan man komma ihåg ett sidnummer eller gå efter bokens tjocklek, i denna cd-romskiva går man för evigt vilse, om man inte själv ritat en karta på papper vid sidan om. Det är på detta plan som det finns likheter med dataspel på cd-rom, men det finns ännu större skillnader, nämligen att i spel finns det en progression, något som saknas i *Parken*. I ett dataspel ska man lösa vissa uppgifter, och om man klarar det får man ledtrådar och resurser som vapen och olika redskap, som gör att man lättare tar sig fram under resten av spelet. I *Parken* kan man säga att uppgifterna består i att hitta de röda punkterna i undermenyerna, och väl inne i scenerna, att förstå att det kan finnas villkor som måste uppfyllas, men belöningen kommer alltid direkt i form av bilder att titta på, man kan inte samla poäng och det finns ingen ”grand final” som man kan sträva mot. *Parken* saknar alltså den sorts progression som finns i ett dataspel, men det finns i några av de enskilda berättelserna en progression av annat slag, en narrativ progression. I *Spiralblock* kan vi följa hur kvinnans liv fortskrider och hur hennes förhållande till sin pojkvän utvecklar sig. Det är bara monologer som hörs på skivan, aldrig några dialoger. Texterna handlar å andra sidan oftast om relationer till andra människor, till brevens adressater, till före detta pojkvänner, till dagboksskrivarens far, m.m. I *Vattenledning* beskrivs ett förlopp: någon har handlat mat (konsumkvittot), sedan ätit den och slängt förpackningen och en smutsig sked åt sidan. I bild-

sekvenserna finns annars ingen logisk följd som gör att man kan lista ut vad som kommer närmast. I *Vattenledning* är det någon av närbilderna på de ovan nämnda föremålen som leder till en ny tunnel, i *Grävling* är det bilden på magsårsmedicin som utlöser uppläsningen av styrelseprotokollet, inte bilden på protokollet, som finns på bild i bilaga 1 till inledningsbilden.

Många cd-romskivor har ett gränssnitt som fungerar på ett metaforiskt plan. *Den svenska långfilmen*, en cd-romskiva utgiven av Svenska Filminstitutet, har ett gränssnitt till filmdatabasen som är förklätt till en elektrisk apparat från 1940-talet, med tidstypisk grågrönt metallchassi, strömbrytare, lampor och sifferdisplayer.³² Resultatet av sökningen presenteras på perforerad panel. I *Parken* finns ingen sådan konkret metaforik, men jag tycker att verket bygger på en arkivpastisch. Redan i baksidestexten på konvolutet leds betraktaren in på denna tankegång, eftersom Claesson skriver att "Tillsammans ordnande vi ett arkiv på materialet som vi samlat i området. Brev, meddelanden, föremål, inspelade ljud, fragment från kassetband, videoband." I menyerna representeras de olika scenerna av en siffra i en röd punkt. Denna punkt kan liknas vid den bruna, opersonliga arkivboxen i ett arkiv som plockas fram, och vars akt rymmer ett personligt öde. I scenernas huvudbilder bidrar terminologin och typografin till att fortsätta arkivpastischen, där finns det *bilagor* som är numererade och både själva texten "bilaga" och bilagans namn, t.ex. linne, inbjudan eller marlboro, är i typisk skrivmaskinsstil. Rent fysiskt finns detta arkiv av föremål i fotografens förvar, och man kan säga att bilderna är en avbild av detta arkiv. En skillnad mot det fysiska arkivet är att bilderna som är lagrade på skivan aldrig kan komma bort och försvinna, som de familjefotografier som visas i *Parken*, de kan aldrig hamna i fel ordning som i ett diabildsmagasin. Ett fysiskt arkiv måste vara mycket stort för att framstå som oöverblickbart, medan redan ett par hundra bilder presenterade som de är i *Parken*, ger en känsla av att det alltid kommer att vara några bilder man har glömt eller inte kunnat hitta. Det är inte som en bok man läser från pärm till pärm, och när man läst sista sidan vet man att man har kommit till slutet. Detta har inget med mediet cd-rom att göra, eftersom det finns många "pedagogiska" cd-rom som består av klart avgränsade delar som man kan beta av i tur och ordning, med innehållsförteckningar, sökfunktioner och index sorterade efter olika principer.

MED DET VARDAGLIGA FÖREMÅLET I FOKUS

Det ligger nära till hands att komma att tänka på arkeologi när man ser *Parken*. Leif Claesson säger visserligen i en intervju i *Dagens Nyheter* att han inte vill vara en konstig arkeolog som går och rotar i en soptipp, men många recensenter har kommit in på den tanken och det gör även jag. Det finns likheter mellan konstnärers, arkeologers (även socialantropologer och etnologer skulle kunna nämnas här) och kriminalpolisers arbetssätt. Man talar om platser på liknande sätt: fyndplatsen, boplatsen, gravplatsen och brottsplatsen. Det till synes oansenliga föremålet tas till vara och utvinns på sin information, det som har kastats eller glömts lyfts fram i ljuset och skärskådas och kan visa sig vara avgörande i förståelsen av ett historiskt förlopp. En arkeolog samlar in och registrerar ytmaterial och fynd som hittas i jorden vid utgrävningar. Ursprungligen var arkeologer intresserade av lämningar från vår tidiga historia, men på senare år har arkeologins område vidgats, och innefattar även nutidsarkeologi. Claesson har det gemensamt med arkeologen att han intresserar sig för spåren av mänsklig verksamhet och försöker skapa en meningsfull historia av vad som har hänt på en viss plats. Vilka människor levde här? Vad arbetade de med, vad levde de av, hur bodde de? är frågor som en arkeolog ställer sig. Kriminalpolisen som utför en kriminalteknisk undersökning har ett något annorlunda syfte, nämligen att rekonstruera ett brott och hitta gärningsmannen. Detta syfte ska uppnås genom att dokumentera platsen, samla in föremål, kvarglömda såväl som medvetet gömda. Även i Claessons arbetsmetod spelar platsen och det obemärkta föremålet en central roll. Associationerna till kriminalarbete ligger dessutom nära till hands eftersom *Parkens* invånare rör sig både i stadens och lagens utmarker. Bland all misär som skildras i *Parken* finns det många referenser till kriminalitet, både i bilderna och i texterna.

Att samla skräp och använda vardagliga föremål och material är en beprövad konstnärlig strategi. Under tidigt 1900-tal uppstod fenomenen objet trouvé och assemblage med konstnärer som Marcel Duchamp och Pablo Picasso som förgrundsgestalter. Kurt Schwitters *Merzbau*, som han påbörjade på 1920-talet, är exempel på ett assemblage där olika objekt ingick, och på 1960-talet använde sig den italienska arte povera-rörelsen av enkla material och vardagliga föremål i olika konstnärliga uttrycksformer. På den amerikanska kontinenten arbetade Edward Kienholz under samma årtionde med scenografiska installationer byggda av skräp som han hittade på soptippar. Gemensamt för dessa konstriktningar och konstnärer är att skräpet blev ett sätt att uttrycka

samhällskritik, det blev en skymf mot en kultur som kretsade kring det åtråvärda föremålet, den nyproducerade varan.

Ett bildprojekt som på flera sätt påminner om *Parken* är *150 Russian objects* från 1994 av den finske fotografen Jan Kaila. Han har avbildat vardagliga föremål som blivit kvar på den ryska militärbasen i Kirkkohummi. Basen installerades där efter andra världskriget och området lämnades tillbaka till Finland 1956.³³

Jan Kaila noticed that remnants of that time were still coming to the surface: a still-camera film taken by soldiers was found in a loft, there were Russian letters chiselled into a rock. A strange, inscrutable story emerged of one of the forgotten gaps in the world's fabric. The story, the history of a single phase, was visible in the mute objects that Kaila photographed. He consciously extended his artistic approach and style in the direction of neutralism, and researcher-like detachment. His series of pictures of insignificant objects acted like portraits of vanished people.³⁴

Things Spoken av Agnes Hegedüs är ett verk för cd-rom som inte bygger på upphittat skröp men väl på oansenliga föremål med personligt affektionsvärde. Dessa föremål har konstnären ordnat i en databas, där man kan få uppgift om föremålets mått och vikt, ålder, härkomst, om det är en gåva, vem givaren var, m.m. När man väljer att se ett föremål visas det mot en mörk bakgrund, samtidigt som en text läses högt. Under bilden löper en textremsa, där man kan följa med i texten. Textremsan består av två rader, i den översta delger konstnären oss de minnen hon förknippar med föremålet, i den undre får vi höra någon av hennes vänner berätta om sina minnen. Man kan när som helst hoppa mellan dessa två textrader eller begagna sig av länkar i texterna för att förflytta sig till andra texter som då börjar läsas upp.³⁵

FOTOGRAFENS FÖRHÅLLANDE TILL SITT OBJEKT

En viktig fråga man kan ställa sig i betraktandet av den dokumentärfotografiska traditionen, är hur förhållandet mellan fotografen och hans objekt har gestaltat sig. Många dokumentärfotografiska projekt fokuserar på människor och den, ofta svåra, situation de lever i. Fotografen har tagit kontakt med dem och försökt komma dem in på livet, levt med dem, blivit vän med dem och vunnit deras förtroende. Denna hemtamhet speglas i bilderna av männis-

korna, som ofta inte tycks ha tagit någon notis om fotografen utan levtt sitt liv som vanligt. Fotografer som arbetar på detta sätt är t.ex. svensken Anders Petersen och amerikanerna Mary Ellen Mark och Steve Hart. Även om fotografierna kommer från en "bättre" social miljö har de velat vara en av dem och inte se ner på dem vars liv de skildrar. I Anders Petersens bok *Fängelse* börjar fotografen med att tacka de intagna för den generositet och den tillit de visat honom. Sedan följer drygt sjuttio bilder från Österåkers fängelse. Alla fotografierna föreställer människor, utom ett, en öde bild på fängelsemuren. Petersen försökte se de intagna i första hand som människor och inte som brottslingar. Han satt ibland inne i cellerna och pratade med männen i enrum. "I deras behov av gemenskap kände jag igen mig själv. Trots våra olika situationer kunde vi känna att vi hörde ihop, att vi kunde ge varandra något. Fotograferandet var emellanåt helt oväsentligt."³⁶ Steve Hart har gjort en dokumentär cd-romskiva om en familj i Bronx i New York, *A Bronx Family Album*. Under sju år fotograferade han familjen och skivan skildrar deras problem med AIDS och droger. I texten på konvolutet står det att fotografen blev som en medlem i familjen. "No longer could the roles of observer and participant be distinguished."³⁷ Bildmaterialet utgörs av fotografier på de olika familjemedlemmarna. Dessutom innehåller skivan inspelade intervjuer med dem, fakta om sjukdomen AIDS och en lista med adresser till hjälporganisationer.

Det finns även dokumentärfotografer som skildrat människor indirekt, genom att fokusera på den miljö som människorna lever i. Ett av de mest kända dokumentära projekten genom tiderna är James Agees och Walker Evans *Let us Now Praise Famous Men* som genomfördes i den amerikanska södern 1936. I Evans bildokumentation ingår porträtt av fattiga lantarbetarna och interiörbilder från deras hem. Flera av interiörbilderna har stillebenkaraktär, med spartanska föremål som en trasa eller några bestick upphängda på en vägg i fokus. Boken inleds med fotografierna utan rubriker eller kommentarer, sedan följer Agees text.³⁸ Den amerikanske cultural studies-forskaren Miles Orvell anser att Agee och Evans, till skillnad från vad som dittills varit brukligt inom amerikansk dokumentärfotografi, ifrågasatte legitimiteten för sitt projekt och sina arbetsmetoder. De är medvetna om att de har en utanförståendes perspektiv, men har använt sig av detta på ett positivt sätt. I Evans bilder ges lantarbetarna möjlighet att möta betraktaren på en jämbördig nivå, inte som underkuvade, något som Orvell anser vara Agees förtjänst, eftersom han hade stort inflytande över urvalet av bilder till boken. Agee redogör ofta för hur och varför han valt att presentera sitt material och av hans kommentarer framgår

det att han är medveten om att hans egen person påverkar den bild han ger av lantarbetarna.³⁹

The Bowery är en del av New York, en förslummad stadsdel vars befolkning till stor del består av alkoholister och andra människor med sociala problem. Detta område har haft en stor dragningskraft på dokumentärfotografer, skriver Martha Rosler i sin kritiska essä "In, Around, and Afterthoughts: On Documentary Photography".⁴⁰ Hon har själv gjort ett försök att skildra stadsdelen och dess problem i verket *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*.⁴¹ Bilder på skyltfönster paras med texter som består av listor med ord som har anknytning till alkohol och berusning. Inga människor figurerar i bilderna. Det hon kritiserar den dokumentära traditionen för är just att den skildrar människor som offer. Den exploaterar människor utan att hjälpa dem. Hon citerar en intervju med Florence Thompson, kvinnan som stått modell för världens förmodligen mest kända dokumentärfotografi, *Migrant mother*, som togs av Dorothea Lange 1936. I tidningsintervjun från 1978 säger Thompson att bilden inte inbringat henne ett öre och hon frågar sig till vilken nytta den har varit för henne.⁴² Enligt Rosler hade dokumentärfotografen från början ett gott syfte, nämligen att bidra till samhällsreformer som kunde förbättra de sämst ställdas situation. Nu har den blivit en del av konstvärlden och fungerar bara som bedövningsmedel för det dåliga samvetet hos mer lyckligt lottade medborgare. Vissa projekt bygger på voyeurism och exotism där fotoferandet blir till jakten på troféer. Som en motvikt till denna, som Rosler kallar den, liberala dokumentärfotografen, ser hon framväxten av en radikal sådan som inbegriper social aktivism. Ett sådant projekt är *If you lived here...* som Rosler organiserade 1989 i samarbete med Dia Art Foundation. Projektet innefattade ett flertal utställningar och debatter om de hemlösas situation. Utställningarna kunde bestå av installationer, t.ex. av sängar från ett härbärke, av fotografier och texter som behandlade ämnet. Projektet finns dokumenterat i boken *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, vari ingår texter om utställningarna, om debatterna, om stadsplanering, om olika sociala projekt som bedrivs av ideella grupper m.m.⁴³

Martha Rosler gjorde *The Bowery* som en protest mot dokumentärer som framställer människor som offer. Även Leif Claesson undviker genom att inte avbilda människor att hamna i denna fälla. Jag uppfattar *Parken* som ett samhällskritiskt verk, men det finns en viktig skillnad mellan Roslers och Harts strategi och Claessons. De förra har en pedagogisk ambition, de vill sprida information om problemet och direkt uppmana människor till handling. I

Roslers *If you lived here...* och Harts *A Bronx Family Album* spelar förklarande texter en avgörande roll och sådana texter saknas helt i *Parken*. Upplägget av Harts cd-romskiva är också helt annorlunda än Claessons, *A Bronx Family Album* använder all den tydlighet som är möjlig för att utforska det digitala arkivet av bilder, texter och intervjumaterial. Strukturen är lika genomskinlig som en glasskiva och det går att avbryta, backa, spola tillbaka och ta sig till andra delar av skivan i princip när som helst. När jag frågade Claesson varför han inte lagt upp *Parken* på ett sådant pedagogiskt sätt, svarade han att det skulle ha blivit för logiskt, och det är inte så som man upplever området. Han ville inte presentera sitt material som ett neutralt eller ett rationellt arkiv. Alla arkiv har ett syfte, därför är arkivet också en slags fejk.⁴⁴ Det finns en annan amerikansk fotograf, Anthony Hernandez, som under åren 1988–1991 dokumenterat hemlösas boplatser i Los Angeles. Dessa bilder har ställts ut på olika konstmuseer och en katalog med titeln *Landscape for the Homeless* har getts ut. Inte heller här ser vi några av invånarna i bild, bara tomma madrasser, slängda burkar och övergivna kläder. Misären är inte lindrigare här än i Stockholm, men i bilderna finns en annan estetik än i Claessons fotografier. Hernandez har fångat ett vackert, varmt ljus, färgerna är mättade och flera bilder ser ut som avsiktligt arrangerade stilleben. Beror denna skillnad på det varmare klimatet och det annorlunda ljuset i Los Angeles? Jag tror knappast det. I dialogen mellan Hernandez och Lewis Baltz som inleder katalogen kommer fotografens upplevelser från Vietnamkriget på tal. En gång såg han ett bombplan i aktion vid gränsen till Kambodja, det var det mest skrämmande han sett och samtidigt mycket vackert. När han gick omkring i de hemlösas räjonger fick han känslan av att befinna sig i en krigszon. Baltz anser att Hernandez fotograferar detta Amerikas icke deklarerade inbördeskrig som de hemlösas belägenhet utgör, som om det var Vietnamkriget eller något annat krig. Baltz skriver samtidigt att Hernandez inte kan tala och inte heller utger sig för att tala med de hemlösas röst.⁴⁵ Detta dilemma är också Claesson medveten om, vilket följande citat ur en intervju gjord i anslutning till hans utställning *c/o*, en uppföljare till *Parken*, visar:

Med utställningen ”Parken” för två år sen trodde jag att man kunde titta uppifrån och ner, men på ett annorlunda sätt. Jag vill inte vara någon Lubbe Nordström eller en konstig arkeolog som går och rotar i en soptipp. Det handlar om människor som inte vill vara offer, säger Leif Claesson. Därför försöker han i sin senaste utställning närma sig den hemlösa världen inte bara

genom att dokumentera den utan att också kliva in i den. Misären blir inte så lätt att ta avstånd ifrån då. Men han är rädd att perspektivet ovanifrån fortfarande finns i bilderna.⁴⁶

Claesson har valt att bokstavigt talat ge röst åt människorna genom uppläsningen av de brev och meddelanden han hittat. Detta är dock inget nytt grepp, utan har ofta använts i dokumentärfilmer och i radiodokumentärer, men det fungerar enligt min åsikt mycket bra *Parken*. Filmaren Stefan Jarl gjorde 2000 en dokumentärfilm om hemlösa i Stockholm. Denna film recenserades i *Göteborgs-Posten* av konstkritikern Gunilla Grahn-Hinnfors, som såg Stefan Jarls film som ett exempel på det klassiska flugan-på-väggen-perspektivet. Hon kommenterade också att människorna i filmen framträder utan namn och utan att säga mer än några få ord. Var gör Stefan Jarl när han stängt av kameran, frågade sig Grahn-Hinnfors i sin artikel.⁴⁷ Hennes kollega på samma tidning, filmkritikern Monika Tunbäck-Hansson, genmälde att Jarls engagemang och delaktighet är tydlig i alla hans verk, och att han skildrar de hemlösa med värdighet.⁴⁸ I en replik till sin kollega skrev Grahn-Hinnfors att hon håller med om att de är värdigt skildrade men att hon saknar de hemlösas perspektiv och deras egna ord, utan vilka de reduceras till exempel.⁴⁹ Detta meningsutbyte är belysande för hur känslig denna fråga är och hur olika ett och samma berättartekniska grepp kan uppfattas av olika personer.

Martha Rosler påpekar att det aldrig är de människor som det handlar om eller som är avbildade som ser det färdiga resultatet på utställningar. Detta problem löste Claesson genom att i samband med Kulturhuvudstadsåret 1998 göra en utställningen på Systembolaget i Skanstull, som var avsedd för de hemlösa. Där ställdes föremål och brev ut i skylfönstret. Lade man handen på rutan framför ett föremål började det ”prata”, samma inlästa brev som på cd-romskivan användes. Bakom föremålen hängde bilderna. Claesson sade i min intervju att han ville för mycket med utställningen, och att han skulle ha gjort det annorlunda nu, tagit bort bilderna och bara haft kvar föremålen och rösterna. Han fick positiva reaktioner från uteliggare som tyckte sig känna igen sina egna tillhörigheter bland de utställda föremålen. Utställningstiden förlängdes från två veckor till en månad.⁵⁰

Parken kom till vid mitten av 1990-talet. Bland de dokumentära verk i form av rörlig bild som tillkommit i slutet av detta decennium kan nämnas Cecilia Parsbergs *Theresa* och Gillian Wearings *Drunk*. Båda dokumentärerna utspelar sig i London. Parsberg spelade in sin film *Theresa* under 8 månader 1998–99 när hon var i London på en stipendieresa. Hon träffar den unga hemlösa The-

resa när hon tigger på gatan och ger henne pengar. De börjar träffas och Parsberg filmar Theresa utan hennes vetskap. Efter en tid talar hon om detta för henne, och Theresa säger att det är OK. Filmningen fortsätter och Theresa får betalt för att medverka. "My intention was not to make a video about the history of a young Irish girl in London. This video is my answer to her question of whether (sic) I can give her money."⁵¹ I denna dokumentärfilm har konstnären gått ett steg längre än att vara medveten om sin egen persons inflytande på processen: hela filmen kretsar kring förhållandet mellan konstnären och den hemlösa och vad de var för sig har för intresse av att producera/medverka i filmen. Gillian Wearing är liksom Cecilia Parsberg både fotograf och videokonstnär. Hennes verk *Drunk* är en videoinstallation, som visas som en triptyk på tre stora skärmar i gallerilokalen. Huvudpersonerna, några hemlösa alkoholister från Londonförorten Peckham, har bjudits in av konstnären till en ateljé där de får agera under en hel dag framför en naken vit bakgrund.⁵² Det för mitt vidkommande intressanta med denna video är att hon valt diametralt motsatt strategi jämfört med Claesson. Ingen scenografi, ingen rekvisita – bara människorna och deras agerande framför kameran.

Utsatta dokument

Att arbeta med utsatta människor är känsligt och utgör en ständig balansgång mellan att respektera deras integritet och att ge röst åt deras erfarenheter. Det ligger nära till hands att tolka *Parken* som ett arbete präglad av socialt patos. Så tolkar Svenska PEN:s styrelse det, som tilldelade Leif Claesson Bernspriset för år 2000, för "hans respektfulla och ömsinta skildring av hemlösa Stockholmares platser." Men Claesson lämnar *Parken* också öppen för en mer negativ tolkning, nämligen att hans arkivsamlande kan ses som den yttersta formen av hemfridsbrott, att ta de sista tillhörigheterna från människor som inte har någon chans att skydda dem. När de ligger där på marken vet man inte om någon har kastat sina egna tillhörigheter med berätt mod, eller tappat dem, eller om det är resterna efter ett inbrott. Frågor som en betraktare kan ställa sig är: Har han tagit sakerna och lagt dem i sitt arkiv eller lagt tillbaka dem när fotograferingen var klar? Har han lånat dem med ägarens tillstånd? Låg de inte redan i ett slags kaotiskt arkiv, gör inte Claessons "vetenskapliga" arkiv våld på det "osynliga"? Är texterna att betrakta som publicerade för att de är "spridda" i *Parken*, som flygblad? När jag tar upp denna fråga i intervjun svarar Claesson att han betraktar det som skräp, med undantag av benbitar och möjligen brev. När han läst breven finns de ändå hos honom, och då känner han det

snarare som en skyldighet att förmedla dem. De arkiverade föremålen finns kvar i Claessons förvar.

Frågan om hur familjefotografier ska hanteras är mer problematisk än frågan om andra typer av föremål. Utifrån utställningen *Residence* på Hasselblad Center i Göteborg för Lena Johannesson i *Demokratins symbolrum: bild och självbild* en diskussion om hur upphittade bilder bör hanteras.⁵³ I utställningen har privata bilder förstörats och hängts upp på galleriväggen utan de avbildades tillstånd och utan att något försök gjorts att återlämna dem till ägaren. I en debatt om ämnet som Hasselblad Center ordnade den 23 oktober 2000 förklarade curator Val Williams att hon ibland använde fotografier som hon hittat på gatan i sina utställningar, eftersom de sätter igång en process hos betraktaren, får oss att fundera och fantisera kring människorna på bilderna. Hon tycker att hon kan avgöra om det är bilder som kan skada någon eller inte, och undviker att använda bilder om hon kommer fram till den förra slutsatsen. På min fråga vilka överväganden Claesson gjort när det gällde att visa upphittade privata amatörfotografier, svarade han att övervägandet ligger i om fotografierna är en viktig del av berättelsen eller inte (detsamma gäller brevfragmenten). I vissa fall har han ändrat utseende på personer, bytt ut namn, adresser, personuppgifter i brev och hittade dokument för att skydda den personliga integriteten.⁵⁴ En iakttagelse jag själv har gjort är att Claesson inte exponerar bilder som direkt kan kopplas till ett brev, som i *Världens bästa mamma*, där fotografiet på flickan inte förstörats.

PARKEN – ETT VANITASSTILLEBEN?

Parken anknyter även till bildtraditioner som är betydligt äldre än den dokumentärfotografiska. Dödens oundviklighet och livets förgänglighet skildras i den genre som kallas vanitasstilleben och som hade sin glansperiod i det nederländska 1600-talsmåleriet. En dödskalle, såpbubblor, blommor, spelkort och tobak var vanlig rekvisita i dessa målningar som skulle påminna oss om det fåfängliga i jordelivet. Den tungsinta karaktären som dominerade i början av 1600-talet, då en dödskalle ofta var ett centralt inslag, lättades efterhand upp genom att alltfler vardagliga föremål gjorde sitt inträde på arenan. I början av 1700-talet hade genren förlorat sin filosofiska och religiösa prägel och blivit alltmer dekorativ.⁵⁵

I fotohistorien kan man finna fotografier som är arvtagare till vanitastra-

ditionen. Den amerikanske fotografen Irving Penn inledde på 1940-talet en lysande karriär som skildrare av den glamorösa modevärlden, men han intresserade sig även för andra motivkretsar. Hans *Still Life with Shoe* (1980) består av några föremål uppställda på rad, från vänster en gammal sko, en tennkanna med öppet lock, en dödska med rutten frukt, två glasflaskor, den ena delvis fylld med en vätska, en avbruten flöjt samt en benknota – med andra ord, det är en bild som direkt skulle kunna placeras in i den ovannämnda vanitastraditionen. Penn har också gjort en serie bilder med cigarettfimpas och annat skräp som han plockat upp från gatan och fotograferat i svartvitt och förstorat till den grad att man ser fibrerna i cigarettpappret. De är fotograferade mot en vit bakgrund som gör att de blir isolerade liksom de frilagda föremålen i *Parken*. Där slutar likheterna, för Claesson arbetar med sina bilder på ett helt annat sätt än Penn, som odlat sin hyperrealistiska estetik inom mode- och reklamfotografen. I Penns *Theater Accident* (1984) syns en svartklädd fot bredvid en aftonväska med utspillt innehåll. På golvet ligger en teaterkikare, ett ur, en bruten cigarett, ett par hornbågade glasögon, en hårnål, en smal penna, diverse tabletter, en cigarettändare, en visselpipa m.m. Det samband jag ser mellan vissa bilder i *Parken* och denna bild är sättet att berätta en historia om en person utifrån hennes ägodelar. Penns huvudperson saknar ingenting i materiellt hänseende, men bilden som framträder är inte utan orosmoment: visselpipen speglar rädslan för överfall, medicinerna kan vara ångestdämpande. Bilderna i *Kojan*, *Inventariebilder* och *Limmannens hus* uppvisar en liknande struktur men skildrar en olycka av större dimensioner.

Det finns flera bilder på döda djur i *Parken*. Förutom den döda fågeln figurerar döda harar och en död grävling i bildmaterialet, i scenerna *Fälthare* och *Grävling*. Det är främst den senare som jag tycker påminner mycket om Christer Strömholms omslagsbild till boken *Poste Restante*.⁵⁶ Strömholms bild föreställer en död hund som ligger på marken bland grus och stenar, den är illa medfaren och har troligen legat där länge, men inte så länge att den hunnit bli helt uttorkad. Bakkroppen saknas, det ser ut som den blivit avsnörd och det enda som återstår av den är svansen. Huvudet och framtassarna framträder tydligt i bilden. Claessons grävlingsbild har en liknande komposition, medan förhållandet till bakgrunden skiljer de båda kadaverbilderna åt. Strömholms bild är svartvit och den ljusa djurkroppen avtecknar sig skarpt mot den mörka bakgrunden. Claessons bild är i färg och grävlingen är delvis övertäckt med löv och hår och något som ser ut att vara en halvt förmultnad kartongskiva. Om det inte hade varit för huvudet skulle det vara svårt att urskilja kroppen från

bakgrunden. Omslagsbilden till *Poste Restante* slår an tonen för hela boken, som innehåller många bilder på förfallna och ödsliga stadsmiljöer och som är full av referenser till död och förgängelse. Med tanke på Christer Strömholms centrala roll i nutida svensk fotografi och hans betydelse inte minst för dokumentärfotografin, ligger det nära till hands att se Claessons bilder på döda djur som en tydlig referens till Strömholm.

Man kan betrakta hela cd-romskivan *Parken* som ett enda stort vanitasstilleben. Den scen som först fick mig att associera till denna genre var *Totem*, bildspelet av en död fågels torra kvarlevor fastbundna vid en trasig flaska. Även *Koleraparken* med sin dödskalles och benknota på jordhögen ger tydliga associationer till vanitasstilleben. Anspelningar på död och förgänglighet är genomgående i hela verket.⁵⁷ Det finns bilder på möjligt bröd, en utsliten sko, ett bokuppslag från en bok med titeln "Död bland de döda". Den förgängelse som hotar att drabba de dyrbara föremålen i stillebenmålningar har för det mesta redan skett i *Parken*, men det finns också ett tillbakablickande som visar välstånd och ett behagligt liv, som fotografierna på värdesakerna i *Inventariebilder*, eller som diabilderna från semesterresor i *Bilder på banvall*.⁵⁸ 1600-talets puritanska moraliserande över en materialistisk livsföring kan lätt överföras till en kritik av det nutida konsumtionssamhällets materialism. Författaren Måns Fredrik Nilsson säger i intervjun på konvolutet att han är antimaterialist. "...dom har byggt den här bron som troligtvis kostat 20 miljarder att bygga. Och allt dom har åstadkommit är ett skumt landskap under den." I *Parken* får vi samma varningar som i 1600-talets målningar, men det som då kallades moralisering har idag översatts till samhällskritik. Tobak, narkotika, pornografiska bilder, mat, kläder och smycken figurerar i bilderna i *Parken*. Limmannen har samlat "rikedomar" i sitt hus. Vi ser hela vår bildkultur och konsumtionskultur passera revy, men ur ett perspektiv från samhällets botten.

The Incident

I det här kapitlet kommer jag att göra en mer ingående teknisk beskrivning av det aktuella verket än vad jag gjort i föregående kapitel. Det beror på att jag vill belysa vissa aspekter av verket som förutsätter kännedom om dess tekniska uppbyggnad.

The Incident är ett nätkonstverk från 1998 av den danske konstnären Balder Olrik. Det är uppbyggt som en fiktiv berättelse, som inleds med ett brev till besökaren, där Olrik berättar hur han hittade en intressant bok i ett antikvariat i Berlin. På omslaget stod hans efternamn tryckt, men inuti gömde sig en annan bok, med titeln *The Incident*. Han köpte den och gick tillbaka till hotellet. När han bläddrade i den, blev han ordentligt uppskrämd, det var något kusligt med boken. Den skulle läsas från slutet och framåt, kapitelrubrikerna var hemlighetsfulla, den innehöll svårtydda latinska citat, texten gav honom yrsel och bilderna var också skrämmande. När han kom hem till Köpenhamn tog han kopior av bilderna och strax därefter blev *The Incident* stulen vid ett inbrott, där boken var det enda bytet. Olrik, som säger sig vara vilsen och rädd, uppmanar besökaren att höra av sig till honom och försöka hjälpa honom att lösa detta mysterium. Vi förs vidare till verkets huvuddel, som består av sju sidor som alla innehåller en bild, underförstått ur den stulna boken, med tillhörande bildtext och ett antal länkar som leder besökaren vidare i verket. En av dessa vägar leder till originalet, det vill säga sidan som den såg ut i boken. Den sista delen utgörs av tre sidor kommentarer, som besökare har skickat in till Olrik. En joker i leken utgörs av Disclaimer, där Olrik förklarar att *The Incident* är ett konstverk och att vi inte ska ta det hela på för stort allvar.¹ Sammanlagt består verket av 19 webbsidor.

De sju datormanipulerade fotografierna föreställer spiritistiska seanser, som ursprungligen dokumenterats av den danske andefotografen Sven Türck.² I bildtexterna finns referenser till historiska eller uppbyggda händelser och personer, bland annat till andra världskriget, mordet på John F. Kennedy, Roswellincidenten och konspirationer mellan öst och väst.³ I persongalleriet förekommer namn som Mr. Oswald, Dr. Mesmer och Frau Göbbels.

Samtidigt som det är bilderna som är verkets kärna, är *The Incident* ett litterärt verk och man kan diskutera var tyngdpunkten ligger. Jag tar detta som ett tecken på att konstnären har lyckats göra ett verk där dessa båda beståndsdelar smälter samman och fungerar som en enhet. De fungerar som en enhet när det gäller att engagera besökaren och få denne att skriva en kommentar om historien till konstnären. Kommunikationen med besökaren spelar en central roll i verket.

Första gången jag såg *The Incident*, i oktober 1999, var det fortfarande igång. Huvudsakligen har jag studerat verket under 2002. Eftersom jag studerat det under en lång tid, har mitt sätt att se på verket förändrats, bland annat påverkades jag av referensen till Sven Türcks bilder och av mitt samtal med Olrik i maj 2002.

Man kan dela upp verket i olika beståndsdelar, som jag antytt ovan. Inledningen utgörs av brevet som uppmanar oss att hjälpa Olrik lösa mysteriet med den försvunna boken, denna sida kallar jag nedan introduktion, eftersom länken som leder dit från de andra sidorna har texten Intro. Sedan följer de sju bildsidorna och de sju boksidorna, som jag kallar verkets huvuddel, samt avslutningen, de tre kommentarsidorna. Detta är ingen självklar uppdelning, man skulle också kunna se det som att introduktionssidan och bildsidorna utgör inledningen till huvuddelen, som är kommentarerna. Om man tar fasta på att historiens centralgestalt är en bok, skulle man kunna se de sju sidorna med boksidorna, som det egentliga verket. För att kunna hantera de olika delarna av verket och sätta dem i relation till varandra, har jag tagit hjälp av Gérard Genettes teori om paratext, som jag beskrev i Inledningen. I inledningen till *Paratexts* frågar han sig: "Hur skulle vi läsa James Joyce Odysseus om den inte hette Odysseus?"⁴ Hur skulle vi se på Olriks bilder om inte verket kallades *The Incident* och inte titeln "A Conspiracy ? Solve the mystery of the hypnotizing pictures" dök upp i fönsterlisten? Redan här upptäcker vi en skillnad mellan tryckta böcker och webbsidor. Det räcker inte med att ha *ett* titelbegrepp, eftersom en webbsida kan innehålla två. Jag har valt att kalla titeln som syns i fönsterlisten för metatitel, eftersom den ingår i det som kallas

för metataggar i html-koden. Det finns ytterligare två paratextelement som är sådana taggar, (meta)beskrivning och (meta)sökord. Beskrivningen är den text som sökmotorn visar när webbsidan hittas vid en sökning på webben, t.ex. med Google eller Lycos. Sökorden används av sökmotorn för att avgöra om sidan är en träff eller inte. För en skapare av en webbsajt är dessa två paratextelement viktiga instrument för att locka publiken, först för att sidorna ska hittas vid en sökning, och sedan för att locka besökaren att gå till sidan och titta på den.

Var går gränserna mellan den egentliga texten och paratexten i fallet med *The Incident*? Man skulle kunna argumentera för att alla delarna ska räknas som paratext – det inledande brevet är ett slags förord, fotografierna på bildsidorna är ett slags illustrationer med tillhörande bildtexter, och kommentarerna är att betrakta som ett slags efterord eller epitext som tillförts texten och nu blivit en del av paratexten. Problemet är att ingen del av *The Incident* enligt denna indelning kan räknas som själva texten (jämför Niels Brüggers slutsats, som jag citerade i inledningskapitlet, att en webbsajt utgörs av en mosaik av paratexter). Ovan delade jag in verket i inledning, huvuddel och avslutning. Ett annat sätt att göra en indelning med utgångspunkt i teorin om paratext är att betrakta bildsidorna och originalsidorna som själva texten och de andra elementen som paratext.

Ytterligare två paratextelement som är specifika för detta medium utgörs av webbsajtens namn och filnamnet. Webbsajtens namn är ofta www följt av domännamnet. www.the-void.dk är adressen till Balder Olricks webbsajt och lägger man till [/incident/intro.html](http://www.the-void.dk/incident/intro.html) har man kommit till introduktionssidan till *The Incident*, www.the-void.dk/incident/intro.html. Dessa element är mer undanskymda än t.ex. titeln, och kan lättare döljas av användaren när han ställer in sin webbläsare, men fyller ändå en funktion när det gäller att kommunicera med besökaren.

De 19 webbsidor som verket består av är [intro.html](http://www.the-void.dk/incident/intro.html), [klein.html](http://www.the-void.dk/incident/klein.html), [demons.html](http://www.the-void.dk/incident/demons.html), [wlady.html](http://www.the-void.dk/incident/wlady.html), [chairs.html](http://www.the-void.dk/incident/chairs.html), [electro.html](http://www.the-void.dk/incident/electro.html), [gob.html](http://www.the-void.dk/incident/gob.html), [look.html](http://www.the-void.dk/incident/look.html), [oklein.html](http://www.the-void.dk/incident/oklein.html), [odemons.html](http://www.the-void.dk/incident/odemons.html), [owlady.html](http://www.the-void.dk/incident/owlady.html), [ochairs.html](http://www.the-void.dk/incident/o-chairs.html), [oelectro.html](http://www.the-void.dk/incident/oelectro.html), [ogob.html](http://www.the-void.dk/incident/ogob.html), [olook.html](http://www.the-void.dk/incident/olook.html), [letter.html](http://www.the-void.dk/incident/letter.html), [comment.html](http://www.the-void.dk/incident/comment.html), [flereb.htm](http://www.the-void.dk/incident/flereb.htm) och [flereb2.htm](http://www.the-void.dk/incident/flereb2.htm). Adressen till sidan fås om man lägger till prefixet www.the-void.dk/incident. I texten nedan kommer jag att benämna alla webbsidor med den sista delen av adressen, själva filnamnet, t.ex. [klein.html](http://www.the-void.dk/incident/klein.html).⁵ När ett namn slutar på html rör det sig alltså om en webbsida. Filerna som börjar med o är boksidor, där o står för "original". När det gäller fotografierna har jag valt att benämna dem med

utgångspunkt från filnamnen, men använda stor begynnelsebokstav: Klein (bilden på klein.html och oklein.html), Demons (bilden på demons.html och odemons.html), Wlady (bilden på wlady.html och owlady.html), Chairs (bilden på chairs.html och ochairs.html), Electro (bilden på electro.html och oelectro.html), Gob (bilden på gob.html och ogob.html), och Look (bilden på look.html och olook.html), vilka är de namn jag kommer att använda härnäst efter när jag refererar till fotografierna ”i sig”.⁶

Beträffande bildlänkarna, som t.ex. The Incident överst på sidan, texten Balder Olrik i underskriften till breven och länkarna i menyblocket (se nedan), så har jag valt att alltid explicit omnämna dem som länkar, t.ex. ”länken Balder Olrik”.⁷ Knappar talar man ofta om i webbdesign, eftersom att klicka på en länk är att likna vid att trycka på en knapp: det händer något. Länkar brukar ofta vara utformade så att de liknar fysiska knappar, med olika grad av tredimensionalitet. ”Knapparna” i *The Incident* visserligen ovala, men jag tvekar att kalla dem knappar, utan föredrar att helt enkelt kalla dem länkar.⁸

WEBBSAJTENS STRUKTUR OCH NAVIGATION

En verbal beskrivning av *The Incidents* struktur kan vara svår att följa, i synnerhet om man inte samtidigt har tillgång till verket på en dator. Jag har för att underlätta förståelsen gjort två grafiska beskrivningar där tonvikten lagts vid olika aspekter av verkets struktur. Beskrivningarna är förenklade och alla relationer och länkar har inte ritats ut. Att försöka få med allt i en enda grafisk beskrivning skulle göra den så detaljerad och svåröverskådlig att själva poängen med en sådan beskrivning skulle gå förlorad.

Verket kan sägas styras av en monosekventiell logik: läs introduktionen, titta på bilderna i tur och ordning, läs sedan kommentarerna. (Länkarna nederst på sidan gör det dock möjligt att gå direkt till kommentarerna eller återvända till introduktionen vid varje bild, utan att se hela serien till slut.) Detta kan beskrivas grafiskt som i figur 9. Denna beskrivning framställer verkets beståndsdelar som om de bildade en rak linje, vilket inte är helt rättvisande, eftersom linjen tar vid där den slutar och bildar en cirkel, något som varit utgångspunkten för figur 10. Man kan jämföra skillnaden mellan dessa båda beskrivningar med skillnaden mellan en världskarta i en tryckt atlas och en jordglob. Den goda överblick som den tryckta kartans platta världsbild ger, uppnås på bekostnad av kontinuitet och tredimensionalitet. Figur 9 ger över-

blick över *The Incidents* beståndsdelar, men inte över det cirkulära förloppet, som framgår tydligare av figur 10.

Bildvisningen går i en cirkel utan markerat slut: det går att mata fram nästa bild i all evighet, precis som i en diabilidsvisning med ett runt diabilidsmagasin. Den enkla diabilidsvisningen av en bild i taget är modellen för många bildvisningar på nätet.⁹ Beträktaren styr visningen genom att klicka på höger- eller vänsterpil, för att bläddra framåt eller bakåt. Vid sista bilden finns det vanligen ingen högerpil, utan det går bara att bläddra tillbaka igen med vänsterpilen. I fallet med *The Incident* styrs inte visningen med pilar, utan med länkarna Next pic och Previous. Visningen går i en oändlig loop så länge man klickar på länken next pict: från "sista" sidan look.html leds man till första bildsidan klein.html igen osv. Något som inte finns i *The Incident*, men som är ganska vanligt förekommande på Internet, är möjligheten att gå direkt till en viss bild i "magasinet" genom att klicka på en av bildernas nummer, som står uppräddade under bilden, 1 2 3 4 osv. Första gången man ser *The Incident* kan man alltså inte veta när man kommit till sista bilden, eftersom det inte sägs att antalet bilder är sju och den sjunde bildsidan saknar en markering att det är den sista bilden i serien. Bildvisningen går däremot inte i en *automatisk* loop, besökarens aktivitet krävs för varje bildbyte och det går att hoppa av var man vill, genom att välja en annan länk. Att bildvisningen går i cirkel uppmuntrar besökaren att se bilderna en gång till. Jag ser det som ett sätt för konstnären att betona bilderna.

Samtliga webbsidor i verket är försedda med länken *The Incident* överst på sidan. Från intro-

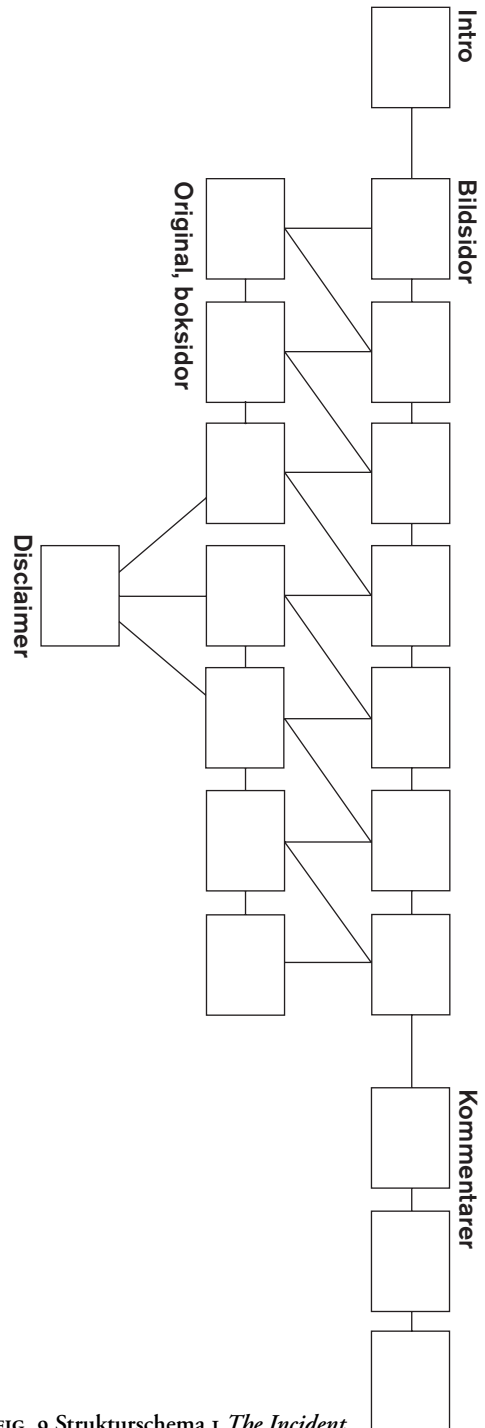


FIG. 9 Strukturschema 1 *The Incident*.

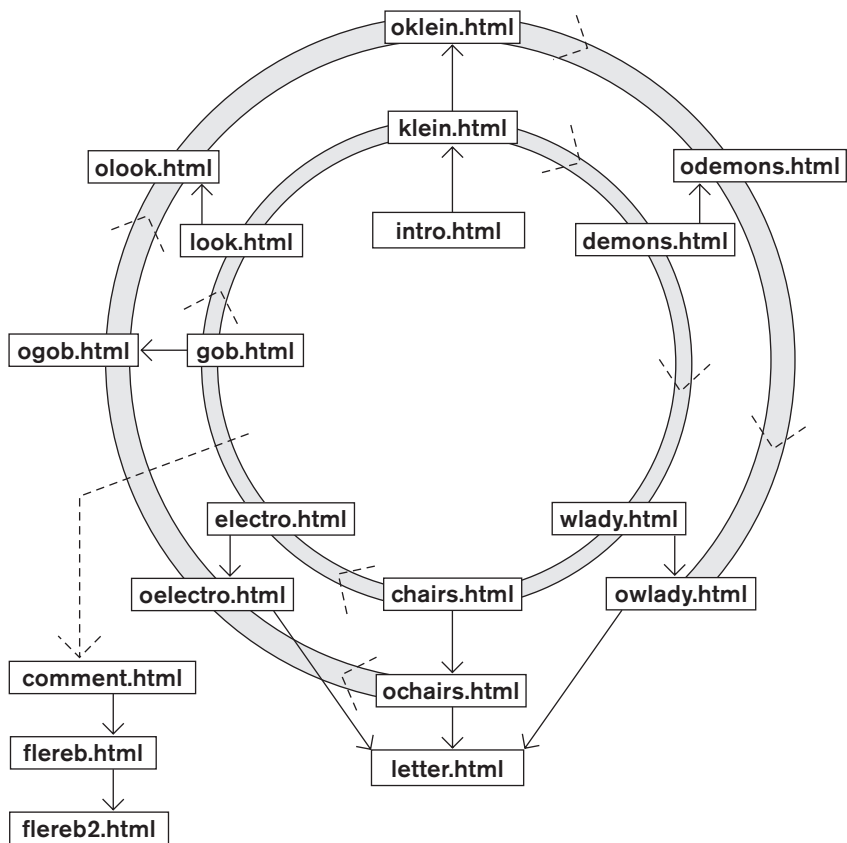
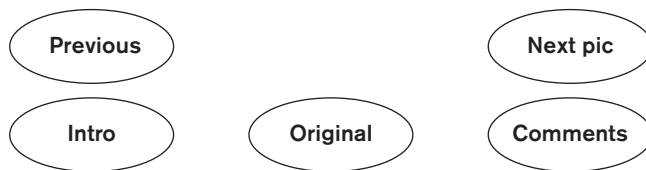


FIG. 10 Strukturschema 2 *The Incident*.

duktionssidan, liksom från kommentarsidorna, kommer man via länken *The Incident* till första bildsidan, `klein.html`. På bildsidor leder länken *The Incident* till nästa bild i en loop, som man bara kan ta sig ur genom att använda menyblocket längst ner på sidan, eller om man råkar komma till `letter.html` (Disclaimer). Detta menyblock, som finns på alla bildsidor och boksidor, har följande upplägg:



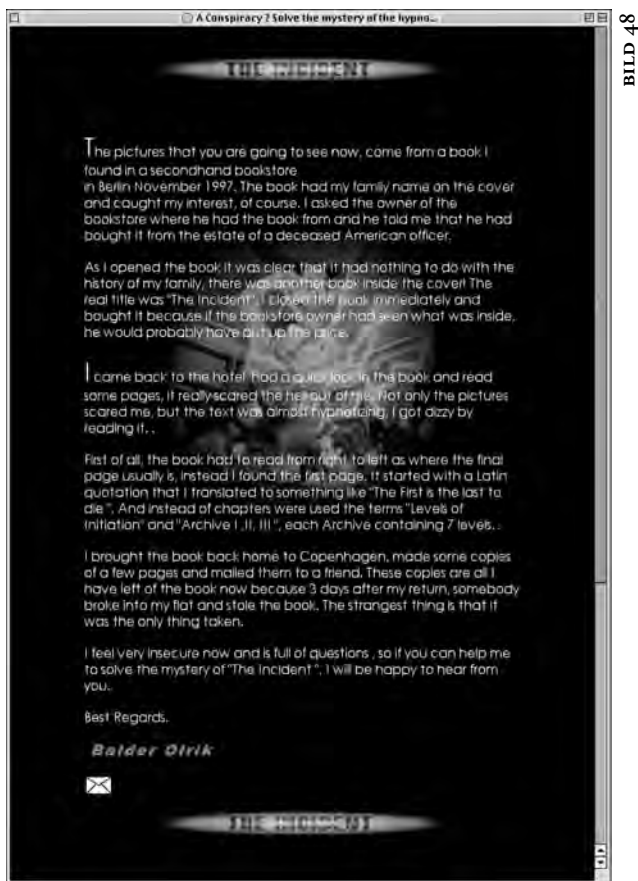
I den tomma platsen överst i mitten finns en hänvisning till den aktuella sidan (vilket i Netscape leder till att man kommer till sidans topp, i Explorer händer ingenting). Förut fanns länken Vote där, en länk som gav besökaren möjlighet att rösta på en bild. Klickar man på länken Original kommer man till boksidan med samma fotografi (från klein.html kommer man till oklein.html, från demons.html till odemons.html osv.). Om man från t.ex. oklein.html klickar på länken Next pic, så fortsätter serien i html-version, i detta fall kommer man till demons.html. Klickar man däremot på länken Original igen, så kommer man till nästa boksida, t.o.m. tredje bilden, där alla länkar utom The Incident och Comments leder till letter.html och från denna sida är det bara att börja om igen, antingen på Balder Olriks hemsida, www.the void.dk, hädanefter kallad *The Void*, eller på intro.html, några andra länkar finns inte. Andra stickspår till letter.html är i den fjärde boksidan, ochairs.html, där en klickning på original leder dit. I den femte boksidan, oelectro.html, kommer man till letter.html om man för markören över ett osynligt fält nederst i bild, vilket ger en effekt av att letter.html bara dyker upp som gubben i lådan.

Serien med bildsidorna är alltså huvudslingan, medan serien med boksidorna (original-serien), är ett sidospår som hela tiden leder upp på huvudspåret igen. Serien går runt i en loop, utan att det anges vilken bild som är först, det finns inga siffror, men om man börjar om från början kommer man alltid först till klein.html. Boksidorna har sidnummer, men sidorna kommer inte i nummerföljd.

I de följande avsnitten redovisas varje webbsida med bild och valda delar av texter och metataggar. Texterna är kopierade direkt från nätet, utan att några stavfel eller andra skrivfel har korrigerats.

WEBBSIDORNA

Intro.html



URL¹⁰	www.the-void.dk/incident/intro.html
TITLE	A Conspiracy ? Solve the mystery of the hypnotizing pictures
DESCRIPTION	I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRD BOOK, THAT SCARED THE HELL OUT OF ME Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
KEYWORDS	Berlin, pictures book secondhand bookstore covers bookstore estate of a American officers, family, hell scary pictures, hyp- notizing, Latin quotations, Archive, 7 levels of initiation, Copenhagen,solve the mystery

TEXT

The pictures that you are going to see now, come from a book I found in a secondhand bookstore in Berlin November 1997. The book had my family name on the cover and caught my interest, of course. I asked the owner of the bookstore where he had the book from and he told me that he had bought it from the estate of a deceased American officer.

As I opened the book it was clear that it had nothing to do with the history of my family, there was another book inside the cover! The real title was "The Incident". I closed the book immediately and bought it because if the bookstore owner had seen what was inside, he would probably have put up the price. .

I came back to the hotel had a quick look in the book and read some pages, it really scared the hell out of me. Not only the pictures scared me, but the text was almost hypnotizing, I got dizzy by reading it. .

First of all, the book had to read from right to left as where the final page usually is, instead I found the first page. It started with a Latin quotation that I translated to something like "The First is the last to die ". And instead of chapters were used the terms "Levels of Initiation" and "Archive I ,II, III ", each Archive containing 7 levels. .

I brought the book back home to Copenhagen, made some copies of a few pages and mailed them to a friend. These copies are all I have left of the book now because 3 days after my return, somebody broke into my flat and stole the book. The strangest thing is that it was the only thing taken.

I feel very insecure now and is full of questions , so if you can help me to solve the mystery of "The Incident ", I will be happy to hear from you.

Best Regards.
Balder Olrik

Bakgrundsfärgen är svart, här liksom på de övriga sidorna, texten vit, och mitt på sidan finns en bakgrundsbild (samma fotografi som på [electro.html](#) har använts, men här är den vinjetterad). Länken [The Incident](#) har formen av en grönaktig oval, med texten i versaler (se färgbild 7 och 8). Den gröna färgen ser ut att vara ett bakomliggande ljussken som ”lyser igenom” i mitten av texten. När man för markören över länken, blir ovalen mindre och ljusare, färgen mer intensivt grön och genomlysningen starkare så att den täcker en större del av texten. En likadan länk finns nertill på sidan. Namnet [Balder Olrik](#) är skrivet med samma gröna färg som utgör bakgrunden i länken [The Incident](#). När man för markören över länken [Balder Olrik](#) kommer texten ”Home” i vitt fram. Under namnet finns en bild på ett kuvert, en brevikon, som leder till [Olriks mejladress](#). Det finns sammanlagt tre bildlänkar på sidan, länken [Balder Olrik/Home](#) samt länken [The Incident](#) som förekommer två gånger. Att göra texter i form av bilder är ett vanligt sätt att komma tillrätta med de typografiska begränsningarna inom webbdesign. För läsaren är det en text, för datorn är det en bild. Vanlig text kallar jag nedan html-text.

Texten i brevet är html-text, som bryts efter storleken på webbläsarens fönster. Texten är disponerad i flera stycken, varav två inleds med anfangar. Sidans kompositionen är huvudsakligen symmetrisk, något som bryts av avslutningsfrasen, underskriften och brevikonen, som ligger till vänster i bilden. Bilden av brevet är en typisk webbikon, en ofta förekommande symbol som i ett sådant här fall nästan alltid innehåller en länk till den webbansvariges mejladress.

Bildsidorna och boksidorna

Jag kommer i detta avsnitt att koncentrera mig på att beskriva fotografierna, men vill först presentera den gemensamma layouten. Överst på dessa sidorna finns länken [The Incident](#) i samma utförande som tidigare. De fem länkarna i menyblocket består även de av gröna ovaler, men de är mindre och ändras enbart färgmässigt när man för markören över dem, ovalens storlek är konstant. Bakgrundsfärgen är svart. På bildsidorna är bildtexterna, som är html-text, vita. Alla bilderna är svartvita och gröntonade och formatet är liggande, utom på [electro.html](#) som har stående bildformat. Bildernas storlek och placering på sidan varierar något från sida till sida, liksom den gröna färgtonen. Grovt räknat tar bilderna upp halva sidytan.

Boksidorna, eller originalsidorna, ser ut att vara faksimil från den stulna boken [The Incident](#). De innehåller samma fotografier som de ovan beskrivna bildsidorna, men den gröna tonen är borta. Istället är de gråbrunaktiga (svart-

vita?) och ser ut att vara tryckta på ett gulnat papper, som är lite mörknat i kanterna. Kanske har den tummats vid läsning genom årens lopp; detta är en bok med patina. Bilderna är utfallande, utom oelectro.html vars bild är i stående format. Under bilden finns samma bildtext som på bildsidorna och nederst ett sidnummer. Texten är centrerad och glest spärrad, och sidan är helt symmetriskt uppbyggd.

Anledning till att uppgifter från html-koden redovisas för både bildsidor och boksidor är att sökorden, keywords, skiljer sig åt.

Klein.html och oklein.html



BILD 49

URL	www.the-void.dk/incident/klein.html
TITLE	Mr. Klein was doubting the powers of the New World Order
DESCRIPTION	I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
KEYWORDS	New World Order, new world order, KGB Conspiracy, MI6 Conspiracy, kgb conspiracy, mi6 conspiracy
BILDTEXT	At the Third Beograd Tribunal, Mr. Klein was doubting the powers of the New World Order and look how he was taught a lesson ! The young man fainting in the middle of the picture, is an American student of whom The Great Leader has said "Mr. Oswald will fire the first shot of a new era for us"



- URL** www.the-void.dk/incident/oklein.html
- TITLE** Mr. Klein was doubting the powers of the New World Order
- DESCRIPTION** I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
- KEYWORDS** Apocalypse, Paranormal, Parapsychology, Psychology, Psychic, Psychic Power, Werewolves, Occult, Occult Powers, Witches, Witch, Force, Timetravel, Murder, Hanging, Divine, White Witches, KKK, Numerology, Skull, Supernatural, tarot, tarok, Medium, Mediums, Occult Mediums, Conspiracy, New World Order, Kennedy, Oswell, NWO, Supernatural
- BILDTEXT** At the Third Beograd Tribunal, Mr. Klein was doubting the powers of the New World Order and look how he was taught a lesson ! The young man fainting in the middle of the picture, is

an American student of whom The Great Leader has said "Mr. Oswald will fire the first shot of a new era for us"



BILD 51

Bilden visar en interiörbild med en grupp om fyra, kanske fler, personer som är grupperade runt ett bord. Fotografiet ser ut att vara taget i ett hem. Det finns en byrå och en stor spegel till höger och till vänster skymtar några tavlor på en vägg. Över bordet svävar en man med ryggen åt fotografen, och han är insnärjd i tre vita slingor som har kontakt med taklampan. Det skulle kunna vara blixtar eller sladdar eller rökslingor. Närmast i bild sitter två kvinnor som hukar sig och håller upp armarna som skydd. Mannen till vänster i bild håller höger hand i bordsskivan, mannen längst bort i bild vänder ansiktet mot den svävande mannen. Fotografiet är taget från en låg blickpunkt, vi ser övre delen av väggarna och en stor del av taket, men inte de sittandes ben.

Man kan dra en linje diagonalt över bilden från damen längst till vänster via den svävande mannen och de vita slingorna till det övre högra hörnet, en linje som förstärks av den vita färgen: damen till vänster har vit blus, liksom den svävande mannen, som är insnärjd i de vita slingorna. Om man betraktar de två bildhalvor som sålunda uppstått, kan man konstatera att den vänstra är i det närmaste tom, medan den högra är full av liv och rörelse.

Demons.html och odemons.html



BILD 52

- URL** www.the-void.dk/incident/demons.html
- DESCRIPTION** I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
- TITLE** Semper's girlfriend, Miss Ardens, was a very popular media, The Incident , Balder Olrik
- KEYWORDS** influence taboo wave a wand, rub the ring, rub the lamp, cast a spell call up spirits, raise spirits from the dead, talismanic, phylacteric, incantatory, charmed ,Circean, odylic, star trek, star wars, alien, aliens, science, fiction, UFO, UFOs, UFO Crash, Site, wicca, voodoo, doll, pagan, witchcraft, hip, cool, chains, balls
- BILDTEXT** Semper's girlfriend, Miss Ardens, was a very popular media, this particular evening 4 demons were fighting over her deli-

cate body . After "The Incident " she went to live in America, assuming a new identity.



URL www.the-void.dk/incident/odemons.html

DESCRIPTION I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME

Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have

I looked into something that wasn't mend to be public

TITLE Semper's girlfriend, Miss Ardens, was a very popular media, The Incident , Balder Orlík

KEYWORDS Help, Help Me, Demon, Demons, Book, Books, Artist, FBI, Program, Xfiels, X files, X-Files, Picz, Warez, Appz, Passwords, Passwordz, Free, Free Download, Download Photoshop, Adobe Photoshop, Photo, Photos, Pictures, *z, Gamez, Secret, Secret Service, Adobe, Chat, Denmark, Computer, Computer

BILDTEXT Art, Painting, Web Art, Faurscou,
Semper's girlfriend, Miss Ardens, was a very popular media,
this particular evening 4 demons were fighting over her deli-
cate body . After "The Incident " she went to live in America,
assuming a new identity.



BILD 54

Denna bild har många likheter med Klein: Även i Demons har vi en grupp människor runt ett bord, i samma rum som i Klein, och bildvinkeln är nästan densamma, fast här skymtar vi lite av ett valv till vänster i bild. Gruppen består av fem personer varav en svävar över bordet, de till höger duckar och de till vänster tittar häpet upp. Den svävande kvinnan är vikt som en fällkniv och precis ovanför henne finns en slags planetbana med fyra planeter, "4 demons were fighting over her delicate body", enligt bildtexten. Hennes arm hålls fast av den sittande kvinnan till höger i bild. Det som skiljer denna bild från Klein, är att i denna bild domineras förgrunden av en stolsrygg, och att ljusfenomenen i detta fallet inte är slingor utan ser ut som en slags planetbana eller atommodell.

Wlady.html och owlady.html

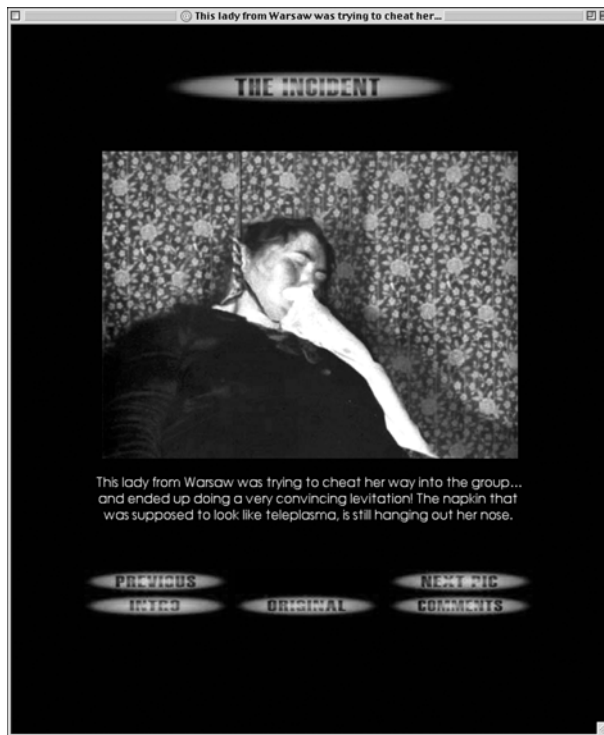


BILD 55

URL	www.the-void.dk/incident/wlady.html
TITLE	This lady from Warsaw was trying to cheat her way into the group, The Incident , Balder Olrik
DESCRIPTION	WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
KEYWORDS	Klein, Semper, Ardens, Balder, Olrik, Balder Olrik, CIA, KGB, MI6, The Incident
BILDTEXT	This lady from Warsaw was trying to cheat her way into the group... and ended up doing a very convincing levitation! The napkin that was supposed to look like teleplasma, is still hanging out her nose.



BILD 56

URL www.the-void.dk/incident/owlady.html

TITLE This lady from Warsaw was trying to cheat her way into the group, The Incident , Balder Olrik

DESCRIPTION WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME

KEYWORDS Klein, Semper, Ardens, Balder, Olrik, Balder Olrik, CIA, KGB, MI6, Incident, The Incident, Warsaw, levitation , spirits, sprit, soul, haunted, UFO, magic, death, Roswell, criminal, riddle, Copenhagen, Berlin, art, science, science fiction, help, demon, demons, book, books, artist, FBI, program, sex, xxx, xfiels, X files, X-files, picz, warez, appz, password, passwordz, photo, photoshop, photos, pictures, *z, mistery, gamez, secret, secret service, adobe, chat, Denmark, painting, webart, Faurs-cou, gallery, galleri, gallerie, Mesmer, mesmerize, die, geist, poltergeist, camera, manipulation, unexplained, UFO's, mind-power, strange, phenomena, enigmas, fear, alien, aliens, adop-

tions, God, philosophy, Sadam Hussein, Hitler, Stalin, Lenin, Millennium, Doomsday, Bible, Armageddon, evil, Satan, devil, apocalypse, paranormal, mindpower, parapsychology, psychology, psychic, werewolves, occult, witches, witch, force, timetravel, murder, hanging, divine, numerology, skull, supernatural, tarot, tarok, medium, conspiracy, New World Order, Kennedy, Oswald, NWO, knights, hell, cult, oracle, poltergeist, riddle , mystery , The Incident

BILDTEXT This lady from Warsaw was trying to cheat her way into the group... and ended up doing a very convincing levitation! The napkin that was supposed to look like teleplasma, is still hanging out her nose.



BILD 57

Bilden föreställer en sittande, storväxt kvinna med en snara om halsen. Bilden är beskuren i midjehöjd. Kvinnans klädsel är mörk, hennes ögon är slutna och ur hennes näsa väller en vit massa. Hon ser ut att sitta nära en vägg med blommig tapet, som utgör bildens bakgrund. Det finns inget som tyder på att detta fotografi skulle vara taget i samma rum eller vid samma tillfälle som Klein eller Demons, men heller inget som utesluter det.

Chairs.html och ochairs.html



BILD 58

- URL** www.the-void.dk/incident/chairs.html
- TITLE** Dr. Mesmer's experiments with alien technologies were notorious, The Incident ,Balder Olrik
- DESCRIPTION** I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
- KEYWORDS** obiism, voodoo, voodooism, Shamanism, Esquimaux, vampirism, vampirism, conjuration, bewitchery, exorcism, exorcism, enchantment, enchantment, mysticism, mysticism, second-sight, electrobiology, clairvoyance, spiritsualism, spirit, spiritrapping, tableturning, divination, prediction, Virgilianae, hocus-pocus, deception, exorcise
- BILDTEXT** Dr. Mesmer's experiments with alien technologies were notorious. Please notice the slices of "Roswellium" mounted on the legs of the chairs.



BILD 59

- URL** www.the-void.dk/incident/o-chairs.html
- TITLE** Dr. Mesmer's experiments with alien technologies were notorious, The Incident ,Balder Olrik
- DESCRIPTION** I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRD BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to believe , have I looked into something that wasn't meant to be public
- KEYWORDS** Klein, Ives Klein, Semper Ardens,Balder Olrik, CIA, KGB, MI6, Incident, Warsaw, Levitation, Spirits, Sprit, Soul, Haunted, Haunted Souls,Magic, Death, Roswell, The Roswell Incident, Criminal, Riddle, Riddles, Copenhagen, Berlin, Danish Art, Art Books, Art Gallery, Art Galleries, Art, Science, Science Fiction, SF, Science Fiction Art
- BILDTEXT** Dr. Mesmer's experiments with alien technologies were notorious. Please notice the slices of "Roswellium" mounted on the legs of the chairs.



BILD 60

Här är vi i samma rum som i de första två bilderna. Det ser ut att vara nästan samma grupp personer som i *Demons*, och även här finns en stolsrygg i förgrunden. De stolar som tilldrar sig mest uppmärksamhet är dock de sex stolar som svävar i luften ovanför bordet. Personerna på bilden duckar, vi ser inte mycket av deras ansikten.

Electro.html och oelectro.html



BILD 61

URL	www.the-void.dk/incident/electro.html
TITLE	Mr. Klein was suddenly hit by an electrospasm and levitated for several seconds, shaking in the air, The Incident , Balder Olrik
DESCRIPTION	I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
KEYWORDS	blood, spell, incantation, witch, wizard, collectibles, scifi, science, fiction, magic, magical, mystic, specials, cheap, free, new, exciting, discount, shopping, store, stores, unusual, fountains, fountain, mall, shops, buy, sell, unique, international, odd, oddities, water, wind, chime, chimes, music, groom, lake, roswell, area 51
BILDTEXT	Mr. Klein was suddenly hit by an electrospasm and levitated

for several seconds, shaking in the air. Please notice how calm Mesmer is. Was he the "bird"? Semper thought so, and Mesmer was excluded shortly after.



URL www.the-void.dk/incident/oelectro.html

TITLE Mr. Klein was suddenly hit by an electrospasm and levitated for several seconds, shaking in the air, The Incident , Balder Olrik

DESCRIPTION I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public

KEYWORDS Mesmer, Mesmerize, Die, Geist, Camera, Manipulation, Photomanipulation, Unexplained, Unexplained Phenomena, UFO's, Mindpower, Strange, Strange Phenomena, Enigmas, Fear, Alien, Alien Forces, Aliens, Alien Technology, Alien

Adoptions, Adoptions, God, Art Philosophy, Saddam Hussein, Hitler, Stalin, Lenin, Millennium, Domsday, Bible

BILDTXT

Mr. Klein was suddenly hit by an electrospasm and levitated for several seconds, shaking in the air. Please notice how calm Mesmer is. Was he the "bird"? Semper thought so, and Mesmer was excluded shortly after.



BILD 63

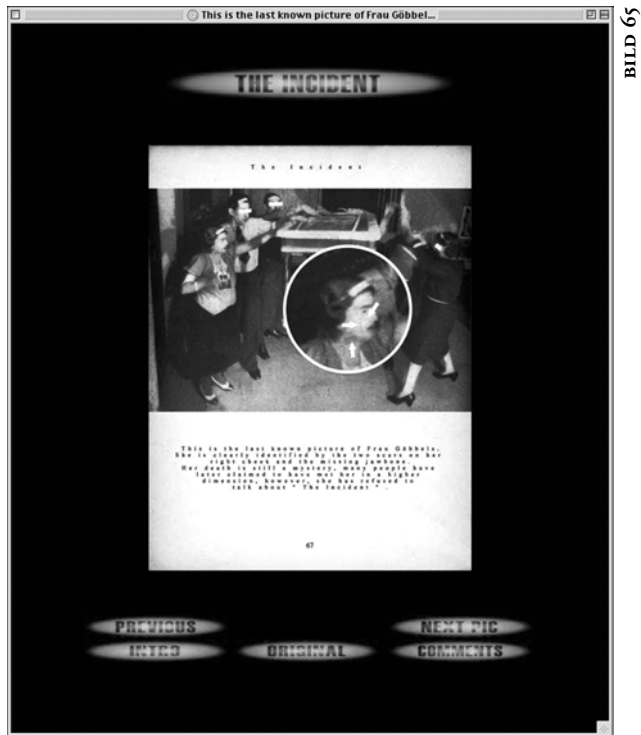
Denna bild är tagen i ett annat rum (eventuellt i samma bostad som de förra), men motivet är fortfarande en grupp människor som sitter runt ett bord. De två närmast i bild duckar, medan två andra tittar upp mot den svävande mannen ovanför bordet. Han ser ut att ha blivit träffad av en mängd blixtar, som kommer från, eller slutar i, det övre vänstra hörnet, i ett arrangemang som liknar det i Klein. Slingorna är i denna bild taggigare och mer intrasslade i varandra. Det går att se en diagonallinje även i denna bild, men den är inte lika tydlig som i Klein, delvis beroende på det stående bildformatet och att bilden är mer fokuserad på den svävande gestalten i mitten, bakgrundsmiljön är mindre tongivande.

Gob.html och ogob.html



- URL** www.the-void.dk/incident/gob.html
- TITLE** This is the last known picture of Frau Göbbels. She is clearly identified by the two scars on her right cheek and the missing jawbone. Her death is still a mystery, many people have later claimed to have met her in a higher dimension, however, she has refused to talk about "The Incident".
- DESCRIPTION** I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
- KEYWORDS** sodomi ,storys ,love ,lovestories ,crime story ,New book , Bestseller books, Magazine ,Art Magazine ,News Magazine , News, Horror Magazine Horror Books, Horror story , Horror stories, News Magazine ,reviews , Photo Magazine , Photo documetary
- BILDTEXT** This is the last known picture of Frau Göbbels. She is clearly identified by the two scars on her right cheek and the missing jawbone. Her death is still a mystery, many people have later

claimed to have met her in a higher dimension, however, she has refused to talk about "The Incident" .



- URL** www.the-void.dk/incident/ogob.html
- TITLE** This is the last known picture of Frau Göbbels. She is clearly identified by the two., The Incident , Balder Olrik
- DESCRIPTION** I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME
Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
- KEYWORDS** Parapsychology, Psychology, Psychic, Psychic Power, Werewolves, Occult, Occult Powers, Witches, Witch, Force, Timetravel, Murder, Hanging, Divine, White Witches, KKK, Numerology, Skull, Supernatural, tarot, tarok, Medium, Mediums, Occult Mediums, Conspiracy, New World Order, Ken-

nedy, Oswell, NWO, Supernatural Powers, knights, Hell, Cult, Oracle, Poltergeist, Mystery The Incident, CIA Conspiracy, KGB Conspiracy, MI6 Conspiracy, Secrets of, Secrets, The *, Contemporary Art, Modern Art, sorcery, sorcery, occult, occultart, occultsciences, magic, blackart, thaumaturgy, demonology, demonship, diablerie, bedevilment, witchcraft, witchery, glamor, fetishism, ghost, ghostdance, dance, hoodoo, hoodooobi, obiism, voodoo, voodooism, Shamanism, Esquimaux, vampirism, vampirism, conjuration, bewitchery, exorcism, exorcism, enchantment, enchantment, mysticism, mysticism, secondsight, electrobiology, clairvoyance, spiritsualism, spirit, spiritrapping, tableturning, divination, prediction, Virgiliana, hocus-pocus, deception, exorcise, charm, magnetize, fascinate, influence taboo wave a wand, rub the ring, rub the lamp, cast a spell call up spirits, raise spirits from the dead, talismanic, phylacteric, incantatory, charmed, Circean, odylic, star trek, star wars, alien, aliens, science, fiction, UFO, UFOs, UFO Crash, Site, wicca, voodoo, doll, pagan, witchcraft, hip, cool, chains, balls, jewelry, ritual, warlock, gothic, blood, spell, incantation, witch

BILDTEXT

This is the last known picture of Frau Göbbels. She is clearly identified by the two scars on her right cheek and the missing jawbone. Her death is still a mystery, many people have later claimed to have met her in a higher dimension, however, she has refused to talk about "The Incident".



Ännu en gruppbild i en interiör, men denna gång är det bordet som svävar. Personerna på bilden står och sträcker armarna mot bordet, som når dem ungefär till ansiktshöjd. Flera personer har blivit försedda med vita streck för ögonen, utom damen längst till vänster. Hennes ansikte är tvärtom uppförstorat i en stor cirkel strax till vänster om bildens mitt. Cirkeln är inramad av en vit linje och tre vita pilar är riktade mot kvinnans kind. På bordsskivan finns ett mansporträtt, liksom på bröstet på kvinnan till vänster.

Look.html och olook.html



BILD 67

URL	www.the-void.dk/incident/look.html
TITLE	This is the last known picture of Frau Göbbels. She is clearly identified by thetwo, The Incident , Balder Olrik
DESCRIPTION	I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to belive , have I looked into something that wasn't mend to be public
KEYWORDS	scifi, science fiction, magic, magical, mystic, specials, cheap, free, new, exciting, discount, shopping, store, stores, unusual, fountains, fountain, mall, shops, buy, sell, unique, international, odd, oddities, water, wind, chime, chimes, music, groom, lake, roswell, area, 666, odd, oddities, star trek, star wars, , astrology, newage, new, age, star trek, star wars, x-files,sodomi ,storys ,love ,lovestories ,crime story ,new book , bestseller books, magazine ,art magazine ,news magazine , news, horror

BILDTEXT

magazine horror books, horror story , horror stories, news magazine ,reviews , photo magazine , photo documentary
Everybody was looking for mr. klein but he was nowhere to be found. Later the same evening they found him in "opera park" stigmatized and barely breathing..



URL

www.the-void.dk/incident/olook.html

TITLE

This is the last known picture of Frau Göbbels. She is clearly identified by the two, The Incident , Balder Olrik

DESCRIPTION

I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME

Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to believe , have

I looked into something that wasn't mend to be public

KEYWORDS

numerology, skull, supernatural, tarot, tarok, medium, conspiracy, New World Order, Kennedy, Oswald, NWO, knights,

BILDTEXT

hell, cult, oracle, poltergeist, riddle , mystery , The Incident
Everybody was looking for mr. Klein but he was nowhere to be found. Later the same evening they found him in "opera park" stigmatized and barely breathing..



BILD 69

Denna bild är tagen i samma rum som Klein, det är samma stora spegel till vänster och tavlor på väggen till höger. Sex personer är samlade runt bordet denna gång, några sitter, andra står, en man sitter på bordet. Alla duckar eller hukar sig, de två männen längst till höger tittar mot den tomma stolen längst fram till höger i bild, en stol som är tom så när som på några gråa slingor. Slingorna är luddigare än i de andra bilderna, de är formade som en kvast ner-till och stiger sedan rakt upp från sitsen.

Kommentarerna



URL	www.the-void.dk/incident/comment.html
TITLE	Is there a unknown link between Lee Harvey Oswald - The Devil Spirit- The Warren Report -US Government - UK Government - weapons technology - M15 and The Incident ?
DESCRIPTION	Coments on -The Incident- A man wrote - I have recently visited your site, and looked at your pictures. they were fascinating. I believe your pictures were real, and authentic. Help Me solve the mystery of the Incident”
KEYWORDS	franz a mesmer,lee harvey oswald, john f kennedy, bookseller,photographs, devil spirit, publisher,1940s ,warren report, psychogenic, front cover, agendas,special effects, jfk, hypnotize , mesmerize ,mystery,science, history, math, school ,magnetic fluid, magnetic, history books ,mental ,physical illnesses, iron rod,static electricity,acting, the seven levels of initiation,strange pictures,us government, uk government, mars, marconi, secret experiments world war i,world war ii,

nonrenewable resources ,mysterious deaths ,scientist ,weapons-
technology ,MI5 ,unsolved deaths , bizarre ,organized conspi-
racy”

OLRIKS BREV This page is reserved for comments on ”The Incident”

I will be glad for any hint or information from you that
could lead me on the track of the secrets of this book

Who could have stolen it?

Why was it important to steal it ?

Who are the persons in the book ?

Do you know of any other copy of ”The Incident” ?

Who has made it and for what purpose ?

(There was no printer /printing year / author)

When referred to ”The Incident”, what was that ???

Does O.L.R.I.K. mean something besides from being
my last name ?

You can of course be anonymous if you like to
Just tell so in your mail..

Best regards

Balder Olriks brev på intro.html refererade jag inledningsvis, ytterligare ett
brev finns på comment.html, det är kortare, och här uppmanar Olrik oss återi-
gen att skicka honom information som kan hjälpa honom att lösa mysteriet
med den försvunna boken. Han ställer sju frågor, som ger besökaren något
att bita i, bland andra: Vem kan ha stulit boken, Vilka är personerna i boken,
Finns det något mer exemplar av den, Vad betyder O.L.R.I.K? Det går bra att
få sitt brev anonymt publicerat på denna sida, skriver Olrik.

Exempel på brev från denna sida:

”I think I have solved your mystery!!

I have been abducted by aliens three times, and in each of those times, I have
”seen the light”. They have shown me the destiny of this world, and they have
told me why they have been visiting us. They are attempting to collect DNA

samples from humans, to breed us eventually into "super-race" within the next 10 years. When this happens, they think that we will mentally able to cope with the take-over of the earth by the New World Order. We will be ruled by this race, infinitely more advanced than our own. That is all they have allowed me to say for now. The pictures clearly show extraction of this DNA, in a way incomprehensible to ourselves, explained by them to me in only the simplest of ways. I hope this goes some of the way to solving this riddle.

S.B¹¹



BILD 71

- URL** www.the-void.dk/incident/flereb.htm
- TITLE** Is there a unknown link between Lee Harvey Oswald - The Devil Spirit- The Warren Report -US Government - UK Government - weapons technology - mr15 and The Incident ?
- DESCRIPTION** Coments on -The Incident- A man wrote - I have recently visited your site, and looked at your pictures. they were fascinating. I believe your pictures were real, and authentic. Help Me solve the mystery of the Incident”
- KEYWORDS** franz a mesmer,lee harvey oswald, john f kennedy, bookseller,photographs, devil spirit, publisher,1940s ,warren report, psychogenic, front cover, agendas,special effects, jfk, hypnotize , mesmerize ,mystery,science, history, math, school ,magnetic fluid, magnetic, history books ,mental ,physical illnesses, iron rod,static electricity,acting, the seven levels of initiation,strange pictures,us government, uk government, mars, marconi, secret experiments world war i,world war ii,

nonrenewable resources ,mysterious deaths ,scientist ,weapons-
technology ,m15 ,unsolved deaths ,bizarre ,organized conspi-
racy

Exempel på brev från denna sida:

”Dear Mr. Olrik:

I really enjoyed your website about your discovery of your family name on a book. That is a sad note to hear that your book was stolen. I wish you luck in finding it.

Yours sincerely,
K. F

Mr. Olrik,

I refer you to Group 421 -- a clandestine US/Japan research team organized to continue the medical experiments first conducted by the Imperial Japanese Army on American POWS (1933–45). Part of the research also includes studying the effects of radiation from the Hiroshima and Nagasaki atom bombs on latent human paranormal activity.

I will tell you only this. The Incident, as you call it, took place in Germany in 1944 (not the ”mid-50s”), in cooperation with Imperial Japanese Army representatives. Sir, you are looking on the wrong side of the world.

AM”



BILD 72

URL www.the-void.dk/incident/flereb2.htm

TITLE The Incident More letters part 2

DESCRIPTION Coments on -The Incident- A man wrote - I have recently visited your site, and looked at your pictures. they were fascinating. I believe your pictures were real, and authentic. Help Me solve the mystery of the Incident

KEYWORDS franz a mesmer,lee harvey oswald, john f kennedy, bookseller,photographs, devil spirit, publisher,1940s ,warren report, psychogenic, front cover, agendas,special effects, jfk, hypnotize , mesmerize ,mystery,science, history, math, school ,magnetic fluid, magnetic, history books ,mental ,physical illnesses, iron rod,static electricity,acting, the seven levels

of initiation, strange pictures, us government, uk government,
mars, marconi, secret experiments
world war i, world war ii, nonrenewable resources, mysterious
deaths, scientist, weapons-technology, m15, unsolved deaths,
bizarre, organized conspiracy

Exempel på brev från denna sida:

”mr. olrik,

i have recently visited your site, and looked at your pictures. they were fascinating. i believe your pictures were real, and authentic. i do not know of this incident itself, but if you are interested in learning about the phenomena in general, i direct you to the book 'The Demonologist', which chronicles the investigations of a, predictably enough, demonologist. many of the things he has documented resemble what were in your photos. there a few other books on about some of the more remarkable cases he followed, but this book is the best. i would also direct you to some of the photographic work of hans holzer. many of the psychic photos in his books resemble what was in the incident. i am very much intrigued, and intend to continue chicking you site for further updates. i will also check through my library of occult lore for anything i can find which may help you. i currently live in lexington, ky, in the USA, and if there is anything you need researched, or checked into here, please don't hesitate to ask. i would very much like to help you find your book, and the answers, and more importantly the questions, it might hold.

B. U”

Den första kommentarsidan comment.html innehåller 12 brev, åtskilda av horisontella linjer. Texten är vit och förformaterad¹², vilket visar texten i ett skrivmaskinstyps snitt och radfallet blir detsamma som i html-koden, d.v.s. texten hindras från att flyta efter webbfönstrets storlek. Överst finns länkarna The Incident och Balder Olrik/Home och brevikonen och nederst finns länkarna Intro och Previous, med samma gröna ovaler som de i menyblocket på bildsidorna. Menyblockets struktur har alltså brutits och används enbart i till-

lämpliga delar. Ovanför länken Previous finns en länk till nästa kommentarsida, en vit rektangel med texten "More letters" i svart. Denna sida, flereb.htm, innehåller 14 brev, alla med text i samma grönblåaktiga nyans. Det mesta av texten är också här förformaterad, men här har Olrik varierat typstorleken och satt vissa stycken i ett annat typsnitt. Länkarna som finns överst på sidan är The Incident, Intro, Previous, Comment, samt en brevikon. Nederst på sidan finns samma länk, More letters, som på förra sidan. På den tredje sidan, flereb2.htm, återges 12 brev, varav ett med en lång text bifogad. I princip all text utom brevhuvuden och rubriker är förformaterad, och färgen varierar mellan vit och olika blåa och gröna nyanser.

Breven på kommentarsidorna innehåller en samling disparata brev, några korta som "This is dark. Leave it alone I can feel it. PEA", några långa med bifogade texter om övernaturliga fenomen. Vissa brevskrivare gör Olrik uppmärksam på sambandet med Scientologikyrkan: "Obviously it is a big hoax, just to intimidate innocent, young, people into giving all their money to the Scientology cult." Andra berättar om hur de blivit bortförda av Utomjordingar (se brevet s. 163–164), andra varnar Olrik för att leka med elden.¹³ I breven spekuleras över vad olika saker betyder, förslag till lösningar ges, t.ex. att Semper ardens betyder "the consistent flame" på latin. Flera av breven är minst lika kryptiska som bildtexterna och mer osammanhängande.¹⁴ De krokar som Olrik har lagt ut i bildtexterna i form av namn och händelser tas upp i vissa brev, någon förklarar att Dr Mesmer var en österrikisk läkare, att Roswellium hänger samman med Roswellincidenten i USA osv. Ett fåtal brev kommer från skeptiker, som talar om för Olrik att bilderna kan vara manipulerade. En brevskrivare vid namn Bernard uppmanar Olrik att inte ta händelsen med boken på allvar, och tillägger att han själv skulle kunna göra likadana bilder i Photoshop.

Letter.html (Disclaimer)

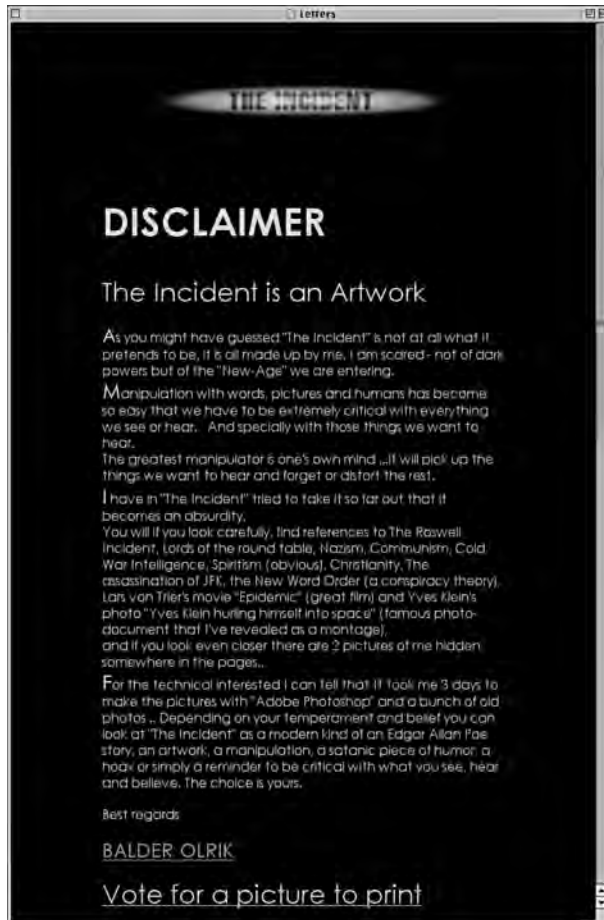


BILD 73

URL	www.the-void.dk/incident/letter.html
TITLE	Letters
DESCRIPTION	---
KEYWORDS	---
TEXT	DISCLAIMER

The Incident is an Artwork

As you might have guessed "The Incident" is not at all what it pretends to be, it is all made up by me. I am scared - not of dark powers but of the "New-Age" we are entering.

Manipulation with words, pictures and humans has become so easy that we have to be extremely critical with everything we see or hear. And specially with those things we want to hear. The greatest manipulator is one's own mind ...it will pick up the things we want to hear and forget or distort the rest. I have in "The Incident" tried to take it so far out that it becomes an absurdity.

You will if you look carefully, find references to The Roswell Incident, Lords of the round table, Nazism, Communism, Cold War Intelligence, Spiritism (obvious), Christianity, The assassination of JFK, the New Word Order (a conspiracy theory), Lars von Trier's movie "Epidemic" (great film) and Yves Klein's photo "Yves Klein hurling himself into space" (famous photo-document that I've revealed as a montage), and if you look even closer there are 2 pictures of me hidden somewhere in the pages..

For the technical interested I can tell that It took me 3 days to make the pictures with "Adobe Photoshop" and a bunch of old photos .. Depending on your temperament and belief you can look at "The Incident" as a modern kind of an Edgar Allan Poe story, an artwork, a manipulation, a satanic piece of humor, a hoax or simply a reminder to be critical with what you see, hear and believe. The choice is yours.

Best regards

BALDER OLRİK

Vote for a picture to print

Many people have asked for posters of the pictures from "the Incident".

I'm sorry but I'm not able to provide that service at this moment..

Before I spend too much time organize some kind of online sale. I would be nice to know if there is an interest in it..

So please make your vote here if you think is could

interest you or not
and witch picture is the best to print ?

FAQ.

The first letter is false , the rest is true

Postscript

”The Incident” has been transformed into a radio-play
and a role-game.

”The Incident ” has been full page reviewed in several
newspapers and magazines...
and has been exhibited at Galleries in both New
York and Copenhagen.

”The Incident” is now the most popular private home
page in Denmark...

Daily, I receive approximately 10–20 letters concerning ”The
Incident”.

Även texten på [letter.html](#) har formen av ett brev, här avslöjar konstnären ”allt”, att *The Incident* inte är vad det utger sig för att vara, utan ett konstverk. Han är rädd, men inte för mörka krafter utan för New age och olika försök att manipulera människor. Vi bör vara mer kritiska till det vi ser och hör, upprepar Olrik ett par gånger på denna sida. Olrik anger sedan några av sina referenser, som nazismen och spiritismen, men även andra konstverk som Lars von Triers film *Epidemic* och ett berömt foto av Yves Klein, som Olrik har avslöjat som ett montage. Den som är uppmärksam kan hitta två dolda porträtt av konstnären i verket. Olrik skriver att det är upp till oss att välja om vi vill se *The Incident* som en detektivhistoria, som ett konstverk, som ett makabert skämt, som en bluff eller helt enkelt en påminnelse om att vara kritisk. Efter underskriften ”Balder Olrik” följer att antal postskriptum, det första gäller frågan om vilken bild Olrik ska trycka upp som affisch, och uppmanar besökaren att rösta på en lämplig bild. Därefter svarar han på en vanlig fråga om kommentarerna, underförstått om kommentarernas äkthet, och han skriver

att det första brevet är påhittat, men resten är äkta.¹⁵ Ett postskriptum presenterar ett antal påståenden om *The Incident*: att verket har gjorts om till ett radioprogram och ett rollspel, att bilderna ställts ut på gallerier i Köpenhamn och New York, att *The Incident* är den mest populära hemsidan i Danmark, och att konstnären dagligen mottar 10–20 brev angående verket. Även på sin hemsida *The Void* har Olrik lagt in en brasklapp, där han tackar alla som deltagit i *The Incident* (och ett annat projekt som heter *Oraculus 5*), ”men tro bara inte att det är på riktigt”, är konstnärens ord på vägen.

Det finns inga explicita länkar till letter.html (Disclaimer), men den kan nås från owlady.html, ochairs.html och oelectro.html. Störst risk/chans att hamna på sidan finns på owlady.html, där bara The Incident leder vidare, alla andra länkar på sidan leder till letter.html. Störst överraskningsmoment finns på oelectro.html, där det finns en osynlig länk nertill på sidan. Minst risk löper man på ochairs.html, där bara länken Original leder till letter.html. Rubriken ”Disclaimer” är satt i stor och fet stil, därunder kommer texten ”The Incident is an Artwork”, även den med stor stil. Brevet består av fyra stycken som inleds med anfanger. Efter namnunderskriften finns ett antal kortare stycken med rubrikerna ”Vote for a picture to print”, ”FAQ” samt ”Postscript”. Inga länkar finns i sidans nederdel, men det går att börja om genom att klicka på The Incident överst på sidan. Länken från underskriften ”Balder Olrik” går som vanligt till hans hemsida *The Void*, men utseendet är annorlunda, texten är blå och alternerar inte längre med ”Home”. Sidan har en vänsterjusterad layout.

Webbsajten *The Incident*

Som webbsajt betraktad är *The Incident* både typisk och atypisk. Typiskt för en webbsajt är navigering med bildlänkar (knappar), mejllänk från namnet eller från en brevikon, rubriken FAQ, önskemål om feedback från besökaren. På The Internet Movie Database, ett stort uppslagsverk om film, uppmanas besökarna att rösta på sina favoritfilmer. ”Your comments”, och ”vote”, är vanliga rubriker på webbsidor, ett patenterat sätt att engagera besökaren. *The Incident* följer detta bruk och det borde därför inte ha varit svårt att få besökare att bidra med kommentarer till verket. Mindre vanligt är att det saknas textlänkar och att det inte finns länkar till webbsidor utanför den egna sajten.¹⁶ Undantaget finns i kommentarerna, där en brevskrivare har skickat en bildlänk till bokhandeln Barnes & Nobles. En annan brevskrivare har en länk till Blavatsky Archives i sin kommentar.¹⁷ De enda länkar Olrik har lagt in leder till hans egen hemsida *The Void*, och de länkarna går alltid från underskriften Balder

Olrik i breven. Ett vanligt men knappast obligatoriskt inslag på webbsidor är en räknare, som anger hur många besökare, eller hur många träffar en sida har haft. Någon sådan räknare finns inte på *The Incident*. The Incident har en låg multimedialprofil, den innehåller inga animationer och inget ljud, vilket kan förklaras med verkets tidiga tillkomstdatum, 1997, en tid då de flesta människor hade internetanslutningar med låg kapacitet.¹⁸ Frånvaron av textlänkar är desto mer anmärkningsvärd. Alla länkar i *The Incident* är bildlänkar, vissa av dem är visserligen text, som i menyblocken, men där fungerar de just som menyer, ett navigationssätt som är betydligt äldre än hypertext. En annan vanlig konvention på Internet är att låta bilderna i sig utgöra länkar, men så är inte fallet här, för att komma vidare måste man som jag tidigare nämnt klicka på en länk i menyblocket eller på titeln *The Incident*.

Man kan beskriva verkets livscykel genom att säga att det "föddes" när det första gången publicerades på nätet i januari 1998.¹⁹ Frågan om dess frånfälle är inte lika självklar – det ligger fortfarande kvar på nätet, men mejlkommunikationen med konstnären är inaktiverad. Det går inte längre att skicka kommentarer till konstnären eller att rösta på vilken av bilderna som borde tryckas upp i affischform. Verket ligger så att säga på lit de parade tills konstnären bestämmer sig för att begrava det, d.v.s. ta bort det från servern. Han skulle också med några enkla handgrepp kunna kalla verket till liv igen, genom att aktivera kommunikationen, men poängen med att göra det vore förmodligen inte så stor, eftersom det redan är välkänt i de kretsar som kan tänkas vara intresserade av det. Rent tekniskt finns det ingenting som hindrar konstnären från att göra ändringar och tillägg i det. Det går inte som i fallet med tryckta medier att tala om utgåvor, eftersom ändringar kan göras kontinuerligt och den gamla versionen då automatiskt försvinner, skrivs över. Under *The Incidents* aktiva tid gjorde Olrik en viktig uppdatering, nämligen när han lade till Disclaimer. Jag betraktar verket som avslutat när Olrik stängde av mejlfunktionen.²⁰ Vote-länken fanns kvar åtminstone till oktober 1999, från den tiden har jag en utskrift, och om man antar att mejlfunktionen fanns kvar då också, skulle det innebära att *The Incident* var igång i nästan två år.

The Incident har även ställts ut på konventionella gallerier, bland annat på Galleri Faurschou i Köpenhamn 26 mars – 23 maj 1998. Det som ställdes ut där var bilderna i den version som på nätet kallas Original, d.v.s. bilder av boksidor ur den fiktiva boken. På vernissagekortet är bilden av de dansande stolarna reproducerad, "Chairs (The Incident), 1998, oil on computer-manipulated photo on board, 168 x 121 cm". I Norge ställdes *The Incident* ut på Galleri

Brandstrup 20 maj – 10 juli 2000. På detta galleris hemsida finns reproduktioner av sex bilder med verkstitlar: Chairs, Opera park (look), Demons, The lesson (klein), Frau Göbbels samt Electrospasm.²¹

PARATEXT

I detta avsnitt behandlar jag först de paratextelement som hör till peritexten, det vill säga ryms inom *The Incidents* egen webbsajt. Därefter epitexten, till vilken kan räknas recensioner i tryckt press och på Internet, förekomsten av *The Incident* på länklister, och de eventuella kommentarer som står där, hur verket diskuteras på diskussionslistor.²² Här under faller frågan om verkets reception. Genom att skriva om verket bidrar jag själv till den vidare produktionen av epitexten, som på så sätt blir en följetong utan slut. Jag har som tidigare nämnts adderat några webbspecifika paratextelement till Genettes lista. Det finns även vissa element som kan dras ifrån: en webbplats har ingen svarighet till bokens omslag, och i detta fall heller ingen titelsida.

Webbsajtens namn

Domännamnet är uppdelat i underdomän, huvuddomän och toppdomän. I adressen www.the-void.dk är www underdomän, the-void huvuddomän och .dk toppdomän.²³ Privatpersoner, som hyr plats på en allmän server, har ofta en adress av den här formen: www.passagen.se/~sded987. Att ha ett eget domännamn av typen www.olsson.se är betydligt dyrare och har hög status. Man kan jämföra med bilnummer som bilägaren väljer själv, och som ofta består enbart av bokstäver, t.ex. ett namn. Men som så ofta annars är status inte helt frikopplat från funktion: det är också lättare att komma ihåg och använda en kortare adress som saknar tecken som ~ (tilde), ett på tangentbordet svåråtkomligt tecken.

The Incident har varit publicerat på två olika servrar, ”I første omgang på en gratis server hos Cybercity. Senere fik den en ”pænere adresse”.²⁴ *The Incidents* första adress var users.cybercity.dk/~ccc26295/incident.html, men Olrik har alltså nu ett eget domännamn, www.the-void.dk. www står för World Wide Web och är på ett sätt redundant information, men förtydligar ändå att det rör sig om en webbsajt. .dk anger att webbsajten är placerad inom danskt internetterritorium. Kvar blir kärnan, the-void, och om vi tar bort bindestrecket som bara finns där för att mellanrum inte är tillåtna i webbadresser, the-void.

På svenska kan the void översättas med tomrum. Det förekommer i uttryck som ”**the great void** det stora intet; **disappear into the void** försvinna i tomma intet, försvinna [ut] i [tomma] rymden”.²⁵ Ett begrepp som passar väl in i den ockulta föreställningsvärlden och som kan associeras till boken *The Incidents* mystiska försvinnande. Kanske var det inget vanligt inbrott, kanske försvann den ut i tomma intet?

Filnamn

Filnamn för en ganska undanskymd tillvaro och tillhör inte de mer framträdande paratextelementen, men de förekommer på ett par ställen i webbsammanhang. Längst ner i webbläsarens fönster, på statusraden, kan man se vilka filer webbläsaren håller på att hämta. När man för markören över en länk på en webbsida, syns namnet på filen som länken går till. Som användare kan man välja att inte visa statusraden, men den är vanligtvis synlig. Webbadresser slutar ofta med ett filnamn, som i sin tur oftast slutar med “.html”²⁶ Om man går till en viss webbsida genom att skriva in adressen i adressfältet, observerar man förmodligen filnamnet i högre utsträckning än man skulle gjort om man tagit sig dit genom att klicka på en länk. Det som styr hur en skapare av en webbsajt väljer filnamn är snarare praktiska överväganden som hur lätt det blir att hålla reda på dem i operativsystemet, än tanken på hur de ter sig i offentlighetens ljus.²⁷ Det paradoxala är dock att programmen för läsning av www, som är känt för sin sinnrika navigering med hjälp av hypertextlänkar som just kan dölja filnamn, samtidigt exponerar filnamn i större utsträckning än de flesta andra dataprogram. I *The Incidents* fall är många av filnamnen på danska. Det verkar som om Olrik har döpt filerna efter karaktäristiska drag i bilderna. Vid utställningarna på gallerierna överensstämmer vissa titlar med filnamnen, vissa har ändrats. Min poäng är att liksom titlar styr uppfattningen av traditionella konstverk, kan filnamn styra uppfattningen av den webbsida som visas, även om besökaren bara ser filnamnen med ett halvt öga.

Konstnärens namn

Enligt Genette finns det olika sätt författare väljer att uppträda som verkets upphovsman, under eget namn, (vilket Genette kallar onym), under pseudonym eller helt anonymt. Balder Olrik framträder i *The Incident* under eget namn. Hans namn är känt i konstvärlden och i vissa delar av den digitala världen, främst de som sysslar med bildbehandling. Namnet Olrik figurerar redan på tredje raden i det inledande brevet på intro.html, där Balder Olrik berättar

att boken tilldrog sig hans uppmärksamhet eftersom den hade hans efternamn på omslaget. Nästa gång vi möter namnet är i underskriften, som markeras med ett avvikande typsnitt och är en länk till hans hemsida. Det är samma sak i alla de tre brev från Balder Olrik som förekommer i *The Incident*, på [intro.html](#), på [letter.html](#) och på [comment.html](#). Titlarna i översta fönsterlisterna, metatitlarna, slutar från och med [demons.html](#) med ”The Incident, Balder Olrik”. Frågan är om inte dessa är att betrakta som substitut för titelsidan i en bok.

”Does O.L.R.I.K. mean something besides from being my last name?” är i större grad än de andra frågorna på [comment.html](#). Det sista brevet på [flereb2.html](#), inleds med Dear M.R O.L.R.I.K. Brevet är undertecknat med X, och denne säger sig veta vad O.L.R.I.K. betyder, men vill inte avslöja det. Detta sista brev har konstnären skrivit själv.²⁸ Det är i kommentarerna, där flera brev börjar ”Dear Mr Olrik” och konstnärens svar är undertecknade ”Best regards Balder Olrik”, som namnet upprepas flest gånger. Slutsatsen är att det räcker med att titta på några av sidorna för att komma ihåg både verkets upphovsman och titel.

Titel

Det ovan nämnda huvuddomännamnet the-void kan ses som en försmak av verkets titel, *The Incident*. Ordet kan översättas med händelse, incident eller intermezzo på svenska. Det är ingen lycklig tilldragelse som avses, utan det är en händelse med olyckskonnotationer. Namnet är passande, verket komprimerar de olika seanserna i ursprungskontexten till en enda viktig händelse. Genom att göra *The Incident* till en länk som förekommer på varje sida, nöts titeln in, precis som vid marknadsföring av ett varumärke.

Förord

Brevet på [intro.html](#) kallas inte introduktion på själva webbsidan, men filnamnet är [intro.html](#) och länken som leder dit har texten Intro. Förordet är en del av själva berättelsen, som startar på första raden på [intro.html](#).

Efterord

Även om [letter.html](#) inte kommer sist i strikt ordningsföljd, betraktar jag den som ett slags epilög. Textens budskap är att vi inte ska tro på allt vi ser och hör, underförstått särskilt sådana ockulta, konspiratoriska och science fiction-betonade historier som *The Incident* parodierar. Samtidigt som Olrik varnar

oss, utnyttjar han denna ”reklamplats” på flera sätt. Han skriver att det finns två bilder av honom gömda i sidorna. Dessa är förmodligen i Göbbels, där ett ansikte anas i bordsskivan och på ”Frau Göbbels” skjortbröst. Upplösningen är för dålig för att man ska kunna se vem det är, jag skulle själv inte upptäckt dem om jag inte haft Türcks bilder att jämföra med. I ett brev i comment.html talar brevskrivaren om att han har bearbetat bilden i bordsskivan, rätat upp den och frågar Olrik om den säger honom något. Ingenting alls, svarar Olrik. Genom att integrera sitt eget ansikte i verket, skapar han intresse för sin egen person.²⁹ Motsvarande grepp finns även i filmens värld: Hitchcock medverkade ofta i en liten roll i sina egna filmer. Man kan betrakta det som en utvidgad signatur.

Nästa upplysning vi får i Disclaimer är av teknisk art: det tog konstnären tre dagar att transformera bilderna i Photoshop. Ska detta tas som ett tecken på att det var ett enkelt arbete, eller att det var svårt och att konstnären är snabb och skicklig? Sedan anförs ett antal bevis för *The Incidents* popularitet: Många människor har frågat efter bilderna i planschform, verket har gjorts om till ett radioprogram och ett rollspel, det har recenserats i många tryckta medier och ställts ut både i Danmark och i USA, *The Incident* är den populäraste privata hemsidan i Danmark och slutligen anger han att han får 10–20 brev om dagen angående *The Incident*.

Vårt att notera är hur Olrik låter letter.html framträda. Den dyker upp utan förvarning, när vi tror att vi ska komma till något annat, t.ex. nästa bild i serien. Trots att budskapet är angeläget, utgör brevet Disclaimer ingen obligatorisk läsning. Konstnären vill förmodligen inte genom pedagogiskt nit förstöra den spänning som skapas genom att besökaren inte riktigt vet vad detta är för en webbsajt.

Sidnummer

På webbsidor finns inga sidnummer, när man navigerar med hyperlänkar blir sidnummer irrelevanta eller förvirrande. På originalsidorna finns det sidnummer, men de används inte för att skapa en ordningsföljd, utan för att skapa illusionen av en boksida.

Metatitel (Title)

Detta är en titel som varje webbsida kan tilldelas i html-koden och som syns i webbläsarens översta fönsterlist. Den har ingen riktig motsvarighet i boksammanhang, den är inte en kapitelrubrik och inte heller en löpande titel. I *The Incident* har bildsidorna som regel de första orden av bildtexten som metati-

tel, utom klein.html, som utelämnar första bisatsen, och look.html, som har samma metatitel som gob.html.³⁰ Denna upprepning underlättar förmodligen för besökaren att lära känna verket, ungefär som en melodi har repris och refränger, där texten återkommer. Upprepningen gör det också sannolikare att besökaren ska uppfatta texten överhuvudtaget. Webbsurfaren har en ständig blädderberedskap, liksom tv-tittaren sitter med handen om fjärrkontrollen beredd att zappa vidare till nästa kanal. Samtidigt innebär den korta meningen att besökarens nyfikenheten väcks, man vill veta mer, läsa vidare.

Sökord (Keywords)

Användandet av sökord är till för att en webbsida lättare ska upptäckas av sökmotorerna. I metataggen keywords anger man de sökord som är utmärkande för webbsidan. Tidigare var det vanligt att man inkluderade populära sökord som egentligen inte hade med sidans innehåll att göra, samt att man upprepade sökord för att på så sätt rankas högre av sökmotorerna, d.v.s. hamna bland de första sajterna i träfflistan. Detta missbruk har minskat sedan robotarna istället för att premiera det, istället stänger av sådana sidor från sitt index.³¹ *The Incident* visar prov på båda typerna av strategier. Sidan intro.html har följande sökord: "Berlin, pictures book secondhand bookstore covers bookstore estate of a American officers, family, hell scary pictures, hypnotizing, Latin quotations, Archive, 7 levels of initiation, Copenhagen, solve the mystery". Dessa stämmer bra med innehållet på denna sida. På electro.html finns följande sökord:

blood, spell, incantation, witch, wizard, collectibles, scifi, science, fiction, magic, magical, mystic, specials, cheap, free, new, exciting, discount, shopping, store, stores, unusual, fountains, fountain, mall, shops, buy, sell, unique, international, odd, oddities, water, wind, chime, chimes, music, groom, lake, roswell, area 51

Här finner vi en mängd sökord som faller inom kategorin populära men irrelevanta sökord, som cheap, free, new, exciting, discount, shopping, store, mall, water och music. Andra ord som magic, mystical och roswell passar däremot bättre med sidans innehåll. När jag sökt på dessa sökord har jag hittat sidor med en mängd sökord, som bitvis överensstämmer helt med de som förekommer i *The Incident*. Härav jag drar slutsatsen att Olrik har kopierat dem därför.³² Däremot hittar jag inte *The Incident* med hjälp av sökorden, vilket inte utesluter att det fungerade när verket var nytt.

Olrik använder inte samma sökord på bildsidorna och boksidorna. På demons.html finns:

influence taboo wave a wand, rub the ring, rub the lamp, cast a spell call up spirits, raise spirits from the dead, talismanic, phylacteric, incantatory, charmed ,Circean, odylic, star trek, star wars, alien, aliens, science, fiction, UFO, UFOs, UFO Crash, Site, wicca, voodoo, doll, pagan, witchcraft, hip, cool, chains, balls

medan odemons.html har dessa:

Help, Help Me, Demon, Demons, Book, Books, Artist, FBI, Program, Xfiels, X files, X-Files, Picz, Warez, Appz, Passwords, Passwordz, Free, Free Download, Download Photoshop, Adobe Photoshop, Photo, Photos, Pictures, *z, Gamez, Secret, Secret Service, Adobe, Chat, Denmark, Computer, Computer Art, Painting, Web Art, Faurscou,

I bildsidan vänder han sig till en publik som främst är intresserad av ockulta och övernaturliga ting, i boksidan främst till en datorintresserad och en konstintresserad publik.

Beskrivning (Description)

När man söker i en sökmotor, t.ex. Google, visas träffarna enligt en viss mall. Som rubrik i större stil visas metatiteln, därefter kommer beskrivningen, och underst adressen till webbsidan. Alla bildsidor och boksidor i *The Incident* har följande beskrivning:

I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME Here is some of the pictures pages that I copied before it was stolen from me. I don't what to believe , have I looked into something that wasn't mend to be public

(Utom wldy.html som har en förkortad version: "WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME") Här är det inledande brevet från intro.html komprimerat som i ett nötskal, med ett något mer uppskruvat tonläge (ord som weird och hell används inte tidigare i texten). Kommentarsidorna har följande beskrivning:

Coments on -The Incident- A man wrote - I have recently visited your site, and looked at your pictures. they were fascinating. I believe your pictures were

real, and authentic. Help Me solve the mystery of the Incident.

Här lyfter Olrik fram en tänkt besökares röst, en besökare som är fascinerad av bilderna och tror att det är ”på riktigt”.

Alternativa texter, texter som syns i vissa lägen

En bild kan kompletteras med en alternativ text, som ska visas om en bilden inte hittas eller laddningen av bilden fallerar på annat sätt. Länken *The Incident* ersätts av ”If you haven’t seen the pictures click here” (flereb2.html) när den inte visas korrekt. Ur säkerhetssynpunkt är det bättre att enbart ha text på en webbsida, men bilder är mer effektfulla. I Windows 2000 fungerar det på så sätt att även om bildlänken visas som det är tänkt, kompletteras den av texten *Next pic*, som framträder när man hållit markören över länken *The Incident* i en sekund.

Markörens utseende

Markören har formen av ett kors, som i ett kikarsikte. När man för den över en länk, behåller markören denna korsform, och får alltså inte den normala formen av en pekande hand.

Länkar till verket från andra sajter

Kommentarerna till *The Incident* på kommentarsidorna är tillkomna på uppmaning av Olrik, de har skickats till honom, är redigerade av honom och publicerade på hans webbsajt. Det finns en annan, mer fristående slags kommentarer som utgörs av de länkar som andra har lagt ut från sina webbsidor till *The Incident*. Dessa ingår i verkets epitext.

Att förekomma under rubriken Länktips på andra webbsidor, har samma status på Internet som att bli citerad av andra forskare i den akademiska världen.³³ Framgång på nätet kan mätas i antal träffar från besökare och antal länkar från andra sajter. Ibland består länktipsen bara av en lång lista med länkar till andra sidor, utan att dessa rangordnas, kategoriseras eller kommenteras. Ofta tar dock webbsidesägarna tillfället i akt att göra just detta. Jag har hittat kommentarer om *The Incident* som är kritiska mot spiritismen, eller som tar fasta på det tekniska i verket eller ger tips om hur verket ska avnjutas. Oftast beledsagas länken av några uppskattande ord eller en utmanande uppmaning: ”Titta på den här läskiga sidan om du vågar”. Vilken slags sajter finns länkarna på? Jag har haft svårt att ”artbestämma” sajterna, eftersom Internet bryter upp mediagränser, det finns inga vattentäta skott mellan t.ex. privata hemsidor och

tidskrifter. De flesta sajter har toppdomänen .com och kommer från den engelskspråkiga världen. Jag har bara stött på en enda dansk sida som refererar till *The Incident*.³⁴ Jag hittade nedanstående sidor dels genom att söka på ”The Incident Balder Olrik” i Googles normala sökfält, dels genom ”Sök efter sidor som är länkade till sidan”, ett fält som finns i Googles avancerade sökning.

I portalen Yahoo hittar man *The Incident* under följande rubrik: ”Yahoo! Entertainment > Humor > Parody > Paranormal Phenomena” De presenterar sajten så här: ”Incident, The - solve the mystery of this book of hypnotizing photographs”, vilket är en omformulering av metatiteln på intro.html, ”Solve the mystery of the hypnotizing pictures”.

Yahoos kategorisering är visserligen helt korrekt, det är som att hitta rätt hylla på ett bibliotek, men kommer man till *The Incident* från denna sida är den tvetydiga situationen borta, och därmed en stor del av tjusningen med verket. Yahoo hänvisar även till andra liknande kategorier som de tror kan locka dem som är intresserade av paranormala fenomen: astrology och extraterrestrial life.

Jag har hittat referenser till *The Incident* från sajter som tar ockultismen på mer eller mindre allvar, från sajter som är inriktade på fantasy och spökhistorier, från underground-sajter, och från ”knäppa” sajter med mycket varierande innehåll. Nedan presenteras ett urval:

Black Toad är en sajt som drivs av en designer, med länkar till musik och ägarens egna arbeten. På förstasidan har *The Incident* fått en framträdande placering. Det finns en länk längst upp med bild (Klein), strax under hans huvudmeny. Länktextern är ”The mystery of The Incident”. Denna placering kan jämföras med att stå på förstasidan i en tidning. *Catfish* är en sajt som drivs av Jim Prewitt, en radiopersonlighet som är känd under namnet *Catfish*. Här står *The Incident* under ”Here are some great Believe it or not links!!” Länktextern är CHECK THIS OUT??³⁵

En sajt som kallar sig *The weird stuff* har metatiteln ”theweirdstuff.com - OCCULT / WEIRD ART / ALIENS!” och lockar besökare med beskrivningen ”Links to the freakiest shit on the internet!” Kategorierna på denna länksida är General weirdness, Freaks on parade, Strange but true, Funny stuff, Adult weirdness och Occult/art, och det är under denna sista rubrik som *The Incident* återfinns. Länktextern är metatiteln från intro.html: ”A Conspiracy ? Solve the mystery of the hypnotizing pictures”³⁶

Castle of Spirits är en sajt med ett stort arkiv av spökhistorier. På sajtens länksida introduceras *The Incident* med följande text:

”I’ve been asked so many times for the link to these crazy photos..... here

it is on the front page where you can find it easily [CLICK HERE TO VISIT THE INCIDENT](#)".

Don't forget to click "INTRO" to find out the secret of The Incident!"³⁷

Värt att notera i detta fall är att den första länken leder till första bildsidan, klein.html, och att länken intro leder till letter.html.

Jag har hittat ett par exempel på hur människor reagerar när de först har "gått på" *The Incident* och sedan upptäcker att de blivit lurade. På sajten *Sightings* skriver pastor Troy Heidt till Jeff Rense att han hittat *The Incident* under hans länktips.³⁸ Heidt bifogar Olriks disclaimer, och skriver: "du vet väl att det är en bluff, jag blev verkligen besviken när jag fick reda på att det inte är på riktigt".³⁹ Heidt tar dock inte illa upp, vilket deltagarna på Keely Net Mail List tycks göra. Där kan man läsa ett brev från någon som blivit uppskrämd av *The Incident* och ber de andra titta på sajten och se vad de tycker. Han får svar från Jerry W. Decker, som drar slutsatsen att det är en bluff. Citat ur brevet :

"Pointers leading away from any credibility are;

> *The wallpaper on photo 3 is English, not Eastern European. There is a reference to 'Roswellium' in photo 4; the name 'semper' in photo 5; the flashes on photo 5 are connected to the wiring; photo 6 woman wearing a T-shirt; photo 1 NWO, Oswald etc. Bad hoax from a third grade photoshop artist. Somebody who claims to having made xeroxes, should make the photo's also look like bad xeroxes...*"⁴⁰

Det är intressant att se hur Decker argumenterar för sitt avslöjande. De engelska tapeterna gör brevskrivaren misstänksam, och bygger på antagandet att om bilden föreställer en dam från Warszawa måste bilden också vara tagen där. Förmodligen fanns det engelska tapeter i Polen vid denna tid liksom i Danmark. Mystiska begrepp som roswellium och namn som Semper och Oswald ses också som varningssignaler. Att Olrik lagt in sitt eget porträtt på "Frau Göbbels" skjortbröst tolkar brevskrivaren som att hon bär T-shirt med tryck, något som inte fanns på 1940-talet. En skarpsinnig iakttagelse är att bildkvaliteten inte är tillräckligt dålig för att komma från fotostatkopior. (Om Olrik verkligen skulle ha gått tillväga på det sättet, skulle bilderna varit omöjliga att tyda.) Slutsatsen blir att *The Incident* är en dålig bluff från en tredje klassens Photoshop-konstnär. Detta är den enda negativa kommentar som jag har hittat på nätet.

En slags bildanalys förekommer indirekt även på den ovan beskrivna sajten

Art Bell, som visar fem detaljbilder från fotografierna på *The Incident*. Urvalet består av de detaljer som visar rökslingor, blixtrar, planetbanor och klonade stolar, alltså just Olriks Photoshopmanipulationer. (Se nedan avsnittet Bilderna i *The Incident*.)⁴¹

Sajten *Memopol* är en slags anslagstavla eller nyhetsarkiv. Alla bidrag kan sökas på datum, ämne och författare. *The Incident* har hamnat i kategorien Conspiracy, inte i Art. Författarsignaturen sck skrev måndagen 24 maj 1999:

For those of you fed up with the standard conspiracy-theory tripe which infects the Internet, feast your eyes and imagination on The Incident and see what an intelligent and creative individual can devise. And don't forget to read the punchline⁴²

Detta är den mest uppskattande ”recension” jag hittills hittat. Även här finns en länk till disclaimer (från punchline).

I *Cincinnati Posts* webbupplaga den 27 oktober 2000 under rubriken ”Ghostly sites enhance halloween, Site-seeing with Jan Perry” rekommenderas några kusliga webbplatser. Om *The Incident* skriver hon att verket väckte ett sådan uppseende att det blev refuserat på två webbhotell. Det är ett bra exempel på hur man gör sina länkar mer intressanta.⁴³ Enligt Olrik har verket inte blivit nekat plats på något webbhotell.⁴⁴ De svenska konstnärerna Tobias Bernstrups och Palle Torssons nätkonstverk *Join Hands* blev verkligen refuserat, något som med all sannolikhet bidrog till dess framgång.⁴⁵

De få konstsajter jag hittat där *The Incident* nämns, intresserar sig mest för galleriversionen. Galleri Brandstrup, där *The Incident* ställts ut, har några bildexempel på sin sida. Ars fennica, ett pris till vilket Olrik var nominerad, visar bilden Opera park (Look) på sin webbsajt.⁴⁶ Den danska fototidskriften *Katalog* finns även i en webbupplaga, där en anmälan av utställningen finns med. De har också en länk till webbversionen bland sina länktips.

Sajten *Four fat chicks*, som verkar vara en slags e-zine, har placerat *The Incident* under rubriken Online Games List, med följande introduktion: ”Just check this puppy out; there's no use even trying to explain it. For conspiracy theory lovers”.⁴⁷

Vissa tipsar om hur verket bör avnjutas:

”Prepare yourself. Your mind and body must be as one for you to comprehend the enigma that is, 'The Incident'. I also suggest playing the Silent Hill Original soundtrack and turning off the lights when going to this site... It's more fun that way!”⁴⁸

Skrivet om verket

Jag har inte funnit så mycket annat än korta notiser i dansk dagspress om *The Incident*, förutom Christina Alfthans ”Kunsten at lyve” i *Berlingske Tidende*. Artikeln, som upptog en helsida, illustrerades med tre av bilderna i stort format, Wlady, Chairs och Electro. Den förstnämnda bilden dominerar överdelen av artikeln, de andra två är något mindre och placerade till höger på sidan. Ingressen lyder:

Syv overnaturlige fotografier på Internettet, der forbinder alverdens okkulte teorier, har opskræmt folk fra hele verden. Men billederne er fotomanipulationer skabt af billedkunstneren Balder Olrik. ’Vor tids største løgn er troen på vores egen dømmekraft,’ forklarer kunstneren.

Alfthan börjar med att referera inledningsbrevet, men på ett lekfullt sätt, så att läsaren kan förledas att tro att detta är något konstnären Balder Olrik har gjort i verkligheten, istället för huvudpersonen i den fiktiva historien har gjort. Inte förrän i andra stycket ”avslöjar” journalisten att hela historien är ett påhitt av Balder Olrik. ”Ja, det er jo ikke pænt at lyve” säger Olrik i intervjun, men tillägger längre fram ”Man må ikke lyve, men hvad nu, hvis det i virkeligheden er folk der snyder sig selv.” Alfthan redogör för Olriks bakgrund som brådmogen, framgångsrik konstnär och menar att han har ett stort förtroendekapital, som han sätter på spel med *The Incident*. Hans syfte har inte varit att driva med någon, men att människor har en benägenhet att tro på sådant de vill tro på, även om det är osannolikt. I artikelns tredje avsnitt berättar Olrik att han hittade en bok på ett antikvariat. ”Den hed ’Jeg var dus med ånderne’, og det var nogle håbløst patetiske billeder. Fotografen forsøgte at få billederne til at se overnaturlige ud. På et billede skal det se ud, som om en stol svæver. Men man kan tydeligt se, at den er kastet op i luften og er ved at falde ned.” På tre dagar hade han manipulerat dem i datorn så att de såg trovärdiga ut. Texterna tog längre tid att skriva, han hade ett antal ingredienser som skulle ingå, referenser till alla möjliga konspirationsteorier, som skulle knytas samman på ett nytt sätt. Själv tror inte Balder Olrik på övernaturliga ting, men han tror att människor söker efter en motvikt mot all högteknologi. Med *The Incident* vill han bidra till att öka medvetenheten till hur lätt vi kan bli lurade.

Vi tror alle sammen om os selv at ingen kan snyde os. Men hvis vi får den hviden, at alle og enhver i virekligheden kan snyde os, så ser verden anderledes ud. Så har ’The Incident’ ændret perceptionerne på verden.⁴⁹

SPIRITISM, FOTOGRAFI OCH INTERNET

Olrik har i *The Incident* kokat soppa, inte på en spik, men väl på ett saftigt köttben av spiritistiska föreställningar, kryddat med en nypa konspirations-teorier. Spiritismen bygger på övertygelsen att döda människor lever vidare i andevärlden och att vissa människor har fått gåvan att kunna kommunicera med andarna och tolka deras signaler. Detta sker vid seanser, möten då en grupp personer samlas för att med hjälp av mediet komma i kontakt med döda anhöriga eller vänner. Under seanser kan märkliga saker inträffa. Andarna kan ge sig till känna genom knackningar i bordet eller genom mer spektakulära metoder som att få möbler eller personer att sväva, något som kallas levitation. Andarna kan också materialisera sig i form av teleplasma, en vit massa som väller fram ur mediernas näsa och mun, och den kan innehålla fotografier av de döda. Spiritismen har rötter långt tillbaka i tiden och förgreningar i många länder, men som en modern startpunkt kan bildandet av Teosofiska förbundet i New York 1875 ses. Intresset för dessa idéer nådde en höjdpunkt kring sekelskiftet 1900.⁵⁰ Även efter första världskriget ställde många anhöriga till stupade soldater sitt hopp till mediernas förmågor. Ett populärt inslag i rörelsen var porträttfotografering, där såväl den levande avporträtterade som döda anhöriga fastnade på plåten. Den angloamerikanske konsthistorikern Bill Jay har skrivit om detta i sin lättsamma bok *Cyanide & Spirits: An Inside-Out View of Early Photography*. En pionjär på området ”andefotografi” var William Howard Mumler från Boston, som 1861 av misstag gjorde ett dubbelexponerat självporträtt där en bild av en ung flicka anas i bakgrunden. En artikel om Mumler och fotografiet publicerades i en spiritistisk tidning, vilket medförde en rusning till ateljén. Mumlers tvivelaktiga karriär slutade med att han blev ställd inför rätta för bedrägeri, men trots att han blev frikänd i domstolen var hans förtroendekapital hos allmänheten förbrukat. Detta hindrade dock inte andra från att följa i hans fotspår, eftersom andefotografi var en lukrativ affär.⁵¹ På the American Museum of Photographys webbplats finns en utställning med porträtt som är representativa för genren. Bilderna är ofta uppbyggda så att plats har lämnats för spöket: den avbildade sitter i bildens ena kant, i den andra framträder en vitklädd skepnad med diffusa drag eller anas som en mörk skugga. I vissa bilder är andens porträtt dubbelkopierat över den levandes. Dessa bilder tillfredsställde beställarna, som tyckte sig känna igen sina anhörigas ansiktsdrag i de suddiga ”extrabilderna” på fotografierna.⁵² Fotografisk expertis tilläts övervaka processen, men de lyckades inte alltid hitta en naturlig förklaring, utan frågan hur andebilderna bildades på filmen är i många fall

ännu olöst. Fotografiska tidskrifter publicerades många artiklar på temat ”gör ditt eget andefotografi” och för professionella medier fanns postorderföretag som med diskretion levererade all nödvändig utrustning för en lyckad seans: självlysande händer, draperier m.m. De flesta av 1800-talets medier och andefotografer ansåg sig vara ett slags trollerikonstnärer.⁵³ Den kände illusionisten Houdini avslöjade många medier som just sådana.⁵⁴

De spiritiska idéerna har fortsatte att fascinera och det fotografiska mediet att spela en roll i debatten för och emot. Den danska fotohistorikern Mette Kia Krabbe Meyer har forskat i mellankrigstidens ockulta fotografi, och menar att möjligheten till bedrägeri var en del av diskursen i de ockulta och spiritistiska miljöerna. Det var viktigt för de många kosmologier som då florerade, att ta avstånd från mindre seriösa konkurrenter.⁵⁵ För att övertyga skeptiker försökte spiritister bevisa andarnas existens med förment vetenskapliga metoder. Ett sådant exempel är Sven Türcks bok *Jeg var dus med aanderne*, där han redovisar resultatet av sina spiritistiska experiment. Under flera års tid arrangerade han seanser i sitt hem, och dokumenterade dem fotografiskt.

Vi samledes to Gange om Ugen i mit Laboratorium paa Vesterbrogade, hvor vi tilbragte Aftenen omkring et større Arbejdsbord. Vi passiarede og kvad livlige Sange; vort Samvær var uden religiøst Anstrøg og kun tænkt som rent tekniske Førsøg paa at opnaa Telekinese og Levitation – to Fænomenegrupper, der er særligt egnede for Fotografering.⁵⁶

I bildtexterna redovisas hur högt bordet lyfte sig, hur länge det höll sig uppe och att benen och bordskanterna var försedda med fosforband. Även deltagarna hade sådana band runt handleden och om pannan, för att de skulle synas i den dämpade belysningen. Türck redogör utförligt för hur fotodokumentationen gick till. Det finns bilder från fotostudion där assistenterna är klädda i vita rockar, vi delges tekniska upplysningar om apparaturen, allt framställt i en kvasivetenskaplig stil. I förordet säger han sig vilja överlåta åt läsaren att avgöra om han dragit de rätta slutsatserna av de nyckfulla parapsykiska fenomenen; av boken framgår det att Türck har ett ambivalent förhållande till de fenomen han fått bevittna vid seanserna. Direkt efter förordet finns ett slags äkthetsintyg som är undertecknat av samtida auktoriteter på det fotografiska området. De intygar att inga fotografiska tricks har använts för att framställa negativerna.⁵⁷

Mette Kia Krabbe Meyer ger i sin artikel ”Mørkekammerets blændværk. Okkultisme og fotografi” flera exempel på hur den fotografiska tekniken givit

näring åt ockulta föreställningar. Seanslokalens mörker var en förutsättning för att övernaturliga fenomen skulle kunna uppträda, och Krabbe Meyer framhåller likheten med det fotografiska mörkrummet. Fotografien ansågs (som vi sett av den ovanstående redogörelsen om andeporträtten) kunna avbilda sådant som inte kunde uppfattas med blotta ögat, och på så sätt bevisa de osynliga fenomenens existens. Det fanns många som lät sig övertygas av Türcks seansbilder i efterkrigstidens Danmark, och reaktionerna på *The Incident* visar att det fortfarande finns människor som betraktar dessa bilder (om än i Orlriks tappning) som bevismaterial. Krabbe Meyer menar att William J. Mitchell har fel i sin bok *The Reconfigured Eye* när han utgår från att kunskap om de fotografiska processerna automatiskt leder till ett kritiskt förhållningssätt till bilder.⁵⁸

Även om spiritismens storhetstid är förbi, anser sig många ha upplevt övernaturliga fenomen och ämnet är levande i populärkulturen, vilket filmer som *Sjätte sinnet* och tv-serier som *Arkiv-X* vittnar om. På Internet manifesterar sig intresset för det ockulta i form av sajter som presenterar historier och både gamla och nutida fotografier. Amerikanen Art Bell har ett radioprogram och en tillhörande sajt med en avdelning för lyssnarnas/besökarnas inskickade fotografier, bl.a. på ufon, spöken och utomjordingar. Bilderna publiceras tillsammans med historien om hur de kom till. Någon gång under våren 2002 har en brasklapp lagts till, som meddelar att Art Bell inte nödvändigtvis betraktar fotografierna som "sanna".⁵⁹ Bland spökfotografierna förekommer ljusfenomen och svävande rökridåer, som påminner något om äldre tiders andefotografi. About heter en portal där olika guider står för olika ämnesområden. Stephen Wagner, som sägs vara expert på paranormala företeelser, har samlat länkar till avdelningen paranormala fenomen, där det också ingår ett bildgalleri: "Paranormal Gallery - A selection of weird or unexplained photos and sounds from readers."⁶⁰

BILDERNA I THE INCIDENT

Alla fotografierna, utom Wlady, visar en grupp människor samlade kring ett bord i ett rum. En sådan neutral beskrivning skulle kunna leda tankarna till familjefotografier från en släktmiddag. Konventionella familjebilder som tas vid fester och andra familjesammankomster brukar visa människor som sitter till bords eller har ställts upp i grupper. Dessa bilder är också tagna i hem-

miljö, men istället för feststämning råder här kaos och tumult. Människornas ansiktsuttryck med stirrande ögon och öppna munnar vittnar om att de är helt upptagna av något fascinerande och skräckinjagande. Även kroppsspråket förmedlar att personerna är i affekt, de höjer armarna, duckar, hajar till eller är på språng. Fotografierna är tagna mitt i ett omtumlade händelseförlopp; ingen har tid att titta in i kameran och le. Blickarnas spel hålls istället inom bilderna, och där fyller de en viktig funktion. I Klein riktas de två männen blickar mot en punkt strax under den svävande mannen, medan de två personerna till vänster i bild i Demons riktar sina blickar upp mot den svävande kvinnan och planetbanan som omger henne. Likadant är det i Chairs, där mannen som kan skimras till vänster och kvinnan i mitten vänder sina ansikten upp mot de svävande stolarna. I Electro är ansiktet på den svävande personen synligt, men det är svårt att avgöra om han blundar eller tittar ner mot bordet. De två åskådarna längst ut till höger och till vänster i bilden tittar upp mot honom och de många blixterna som omger honom. Mannen som sitter vid bordet, i mitten av bilden, har till skillnad från de andra ett helt samlat ansiktsuttryck och liksom stirrar tomt framför sig. I Gob har alla utom "Frau Göbbels" försetts med en "ögonbindel" i form av ett vitt streck, men de ser ut att i likhet med "Frau Göbbels" titta på det svävande bordet framför dem. I den sista bilden, Look, intar alla personerna en duckande ställning, och alla utom de två männen till vänster vänder ner sina ansikten, medan de två männen vrider huvudena mot och tittar på den tomma stolen med rökpelaren längst fram till höger. Detta spel av blickar påverkar betraktaren, vars uppmärksamhet dras mot ansiktena i bilderna och leds av blickarna till bildernas dramatiska centrum.

Wlady är också en interiörbild, men visar en ensam kvinna med en snara om halsen. Hon blundar och lutar huvudet åt sidan, och hade det inte varit för snaran skulle man kunna tro att hon sov eller vilade sig. Näsduken, teleplasman, som väller ut ur hennes näsa anknyter till spiritismen. Även om den tar upp större utrymme i bilden och är mer framträdande genom sin vita färg än snaran hon har om halsen, är snaran ett starkare tecken, som tar över betydelsebildningen. De flesta betraktare skulle inte associera till spiritismen om de fick se Wlady separat, utanför det sammanhang som *The Incident* skapar. Bilden associerar istället till självmord eller mord. Medan de sex andra bilderna visar förskräckta människor, som är vittne till något skrämmande, visar Wlady något skrämmande utan att visa eventuella åskådares reaktioner. Denna bild är mer statisk än de andra bilderna, som är mer dynamiska till sin karaktär.

Ljusa slingor som kan tolkas som rökslingor eller blixtrar förekommer i flera av bilderna, där de omringar de svävande personerna. I Klein och Electro är svävande män snärjda i slingor, det ser ut som om männen kämpar mot övernaturliga krafter. I Look stiger en rökpelare upp från en stol, här verkar krafterna ha gått segrande ur striden och bortfört den drabbade. I Demons antar slingan karaktären av en elektron- eller planetbana, som inte på samma sätt som i Klein och Electro attackerar sitt offer, utan mer svävar över det, liksom trollbinder det. I tecknade serier är en planetbana runt en figurs huvud en bildklisché som markerar att någon är berusad eller snurrig efter t.ex. ett fall eller ett slagsmål. En annan sådan bildkonvention, är den infällda cirkeln med en närbild på "Frau Göbbels" i Gob. Detta är en konvention som används i alla genrer för att visa en bilddetalj, och den förekommer i såväl pressbilder, tecknade serier, reklambilder som i vetenskapliga illustrationer.⁶¹

Olrik har, som jag nämnde inledningsvis, inte tagit fotografierna själv, utan han har bearbetat bilder som finns i Sven Türcks bok *Jeg var dus med aanderne*. Olrik har flyttat bilderna till ett nytt sammanhang, till webbsidorna och till den fiktiva boken *The Incident*. (Boksidorna i *The Incident* är alltså inga fak-



BILD 74 Bokuppslag ur Sven Türck, *Jeg var dus med aanderne*, 1945.

simil från Türcks bok). På vilket sätt har Olrik ändrat bilderna? Fotografierna i boken är svartvita, medan de på bildsidorna i *The Incident* är svagt gröntonade. En annorlunda ton kan skapa en känsla av överklighet, en effekt som ofta används i filmsammanhang när en persons minnen eller drömmar ska återges. Olrik har lagt till och dragit ifrån på många andra sätt i bilderna. I Klein har mannen i mitten fått ett annat ansikte, och slingorna kring den svävande mannen lagts till. I Demons har planetbanan lagts till, liksom en suddig ljusring i spegeln. Bilden har beskurits i överkant. Ingen av bilderna är så radikalt förändrad som Wlady (fotografiet är inte taget av Türck, men är reproducerat i *Jeg var dus med aanderne*). Snaran runt kvinnans hals finns inte i ursprungsbilden. Kudden och stolsryggen bakom henne är bortretuscherad och bilden har beskurits så att händerna inte kommer med och alltså inte heller det lilla porträtt som skymtar i den flik av teleplasman som mediet håller i handen. Denna bild har förändrats från att vara en bild på ett medium i trans till en bild på en kvinna som begått självmord eller blivit mördad. I Chairs har den svävande stolen klonats till fem kopior, som har vridits i lite olika vinklar, spegelvänts eller suddats till i konturerna. Stolarna dominerar nu bilden, som föreställer en verklig stoldans med flera deltagare. I Türcks bild ser man ansiktet på mannen till vänster i bild, och man anar ansiktet hos den duckande mannen till höger i bild. I Olriks bild är bådas ansikten skymda av stolsben, det enda ansikte som nu kan anas i bilden tillhör kvinnan som sitter längst in i rummet. I Türcks bild leder de båda männens blickar mot den svävande stolen, som är ett givet centrum i bilden. Jag tolkar det som att Olrik har valt att skymma ansiktena för att detta centrum har omvandlats och att blickarnas spel inte längre passar in. Bilden är en aning beskuren i nederkant. Electropasm har inte berövats några element, men den svävande mannen i mitten har fått sällskap av ett antal taggiga vita slingor som man kan se som ljusblixtar. Hans händer och fötter nås av blixtar, en blixt leder mellan hans högra hand och den ena kvinnans uppsträckta hand. Gob är en bild som undergått flera stora förändringar, de vita strecken för ögonen har lagts till, liksom fotografierna på bordsskivan och på "Frau Göbbels" skjortbröst. Av mannen till höger om bordet återstår bara en spöklik arm, och tavlan på väggen bakom har också försvunnit. I Türcks bild är utrymmet framför och under bordet ganska tomt, medan Olrik har fällt in cirkeln med förstoringen av ansiktet. Bilden är starkt beskuren både i vänsterkant och i överkant, vilket medför att det kvinnoporträtt som skymtar på väggen i Türcks bild skurits bort och att överkanten nu går strax ovanför personernas huvuden. I Look, slutligen, har den stående

mannen i vänsterkanten retuscherats bort. Från den tomma stolen till höger i bild stiger en vertikal rökslinga. Bilden är beskuren i överkant.

På vilket sätt har bilderna förändrats genom dessa ingrepp? I flera fall har retuscheringarna och beskärningarna bidragit till att bilderna koncentrerats och blivit mer slagfärdiga. I boken utgör texten en utförlig kontext till bilderna, medan besökaren på webbsajten möter en annan kontext, som inte är lika utförlig och framförallt inte lika entydig som den i boken. Slingorna och blixterna i Olriks bilder liksom manifesterar det som seansdeltagarna fascinerar av, de osynliga krafterna synliggörs. Den lägre upplösningen gör att subtila nyanser som blickarnas spel i bilderna inte kommer fram lika bra i webbversionen som i tryck, vilket kan ha fått konstnären att framhäva något annat i bilderna. Stolarnas dans är tydlig och lätt att uppfatta även i detta medium. Det vore fel att säga att Olrik har förenklat Türcks bilder, jag tycker snarare att han har komplicerat dem, lagt till en dimension, sin kommentar till ockulta fenomen. Samtidigt som bildernas betydelse har ändrats och förskjutits, har de fått behålla tillräckligt mycket av sitt gamla innehåll för att man ska kunna se att det rör sig om spiritistiska seanser (utom i fallet Wlady, vilket jag redogjort för ovan). Genom förändringarna har Olrik satt sin egen prägel på dem; nu är det Olriks bilder, inte längre Türcks.

Hittills har jag talat om fotografierna på webbsidorna, men webbsidorna kan också ses som bilder i sig. Färgerna är betydelsefulla, den svarta bakgrundsfärgen lägger grunden för den lite farliga, mystiska stämningen som finns i *The Incident*. Svart färg är vanligt förekommande på andra ”mystiska” sajter. Mystiska och övernaturliga konnotationer har också den gröna, nästan fluorescerande färg som används i länkarna. Den kan föra tankarna till röntgenstrålning och användes flitigt i reklam och populärkultur på 1940- och 50-talen.⁶² Färgen får en extra dimension av den diskreta animeringen, som gör att länkarna liksom glimmar till när man för markören över dem. Mette Kia Krabbe Meyer kallar i den ovan refererade artikeln dessa länkar för kattögon. I kommentarerna kommer färgen igen i texternas olika gröna och blåa nyanser. Den gröna färgen matchar bildernas ton i bildsidorna, vilket skapar en enhetlighet hos sajten, som även den svarta bakgrundsfärgen bidrar med. Den gemensamma layouten hos de fjorton bild- och boksidorna verkar också sammanhållande. Alla sidorna har länken *The Incident* överst, som en löpande titel i en bok.

BERÄTTELSEN *THE INCIDENT*

The Incident är ett verk med många narrativa drag. Det är fullt möjligt att studera ramberättelsen, bildtexterna och bilderna var för sig som egna berättelser, men jag tänker koncentrera mig på samspelet mellan de olika komponenterna. Samspel mellan bild och text och visning av bilder i serie är i sig inget nytt för digitala medier. Bildreportage i tidningar och tidskrifter, tecknade serier, bokfilm och bildvisning av stillbilder, t.ex. diabilisvisning, är några av de former för presentation av bild och text som *The Incident* anknyter till. På vilket sätt Olrik använder sig av konventioner i äldre medier och hur de har anpassats till webbmiljön, är frågor som kommer att tas upp i det följande.

Något som är utmärkande för många verk i digitala medier är att besökaren kan välja olika vägar genom verket. Denna besökarens väg genom verket kan också ses som en narrativ enhet, något som jag återkommer till längre fram. För narrationsanalysen kommer jag, som jag nämnde i inledningen, att använda tillämpbara delar av Genettes begreppsapparat, främst beträffande berättare och nivå. Det finns två nivåer i *The Incident*, den första nivån är berättelsen om den försvunna boken, som tar form i det inledande brevet och sedan avslutas i kommentarerna. Denna berättelse kan sägas utgöra en ramberättelse, eller en yttre berättelse. Den andra nivån är berättelsen kring fotografierna, som jag kallar den inre berättelsen. Enligt Genettes språkbruk innehåller *The Incident* en metadiegetisk berättelse.

Berättaren i det inledande brevet heter Balder Olrik och framträder i jag-form, vilket inte behöver tolkas som att det är författaren/konstnären som talar; jag ser honom här som en fiktiv person. Balder Olrik kan betraktas som huvudpersonen i den yttre berättelsen, inledningsvis som brevskrivare och i kommentarerna även som brevbesvarare. Berättaren är här att betrakta som autodiegetisk, det är huvudpersonen själv som berättar. I den inre berättelsen är den fiktiva bokens berättare en metadiegetisk, heterodiegetisk, icke-fokaliserad berättare, alltså en allvetande berättare som själv inte deltar i berättelsen.

När utspelar sig *The Incident*? I inledningsbrevet sägs att huvudpersonen fann boken i ett antikvariat november 1997. Historien i brevet utspelar sig från denna tidpunkt till ett obestämt nu, då läsaren ombeds att hjälpa brevskrivaren med att lösa mysteriet. Här skiljer sig ett Internetverk från en bok, där uppmaningen ”Hjälp mig att lösa mysteriet” uppfattas retoriskt av de flesta läsare, men här är avsett att uppfattas bokstavligt. Tidsperspektivet dras här ut som ett dragspel, som följer med läsaren vid vilken tidpunkt han än läser brevet. Konkreta hållpunkter för läsning kan man hitta i kommentarerna, där

det finns några tidsstämplar på mejlen som är från mars 1998.⁶³

I bildtexterna finns få, men betydelsefulla, tidsmarkörer. *The Incident* bör utspela sig före 1963, då John F. Kennedy mördades, och även hans misstänkte mördare, Lee Harvey Oswald, ”Mr. Oswald will fire the first shot” (klein.html) men inte tidigare än mitten av 1700-talet, då Franz Mesmer var verksam ”Dr. Mesmer’s experiments” (chairs.html). ”This is the last known picture of Frau Göbbels” (gob.html) leder tankarna till andra världskriget. Texten omtalar händelser som inträffat efter ”Frau Göbbels” död, och om vi associerar henne till Magda Goebbels, som dog i maj 1945, är det rimligt att komma fram till att *The Incident* utspelar sig under efterkrigstiden. Men innan besökaren kommit genom hela bildserien, läst alla bildtexterna och hunnit lägga hela detta pussel av tidsmarkörer, så har hon redan vid anblicken av den första bilden kunnat dra slutsatsen om vilken tid det rör sig om. Det är bilderna, som visar en tidstypisk 1940-talsmiljö med personer i tidstypiska 1940-talskläder, som är den allt överskuggande faktorn för besökarens bedömning av vilken tid *The Incident* utspelar sig i.

Vad för slags händelse är *The Incident* och hur framställs händelseförloppet? Texten framställer *The Incident* som en avgörande händelse, en vändpunkt, eller peripeti, för att använda Aristoteles term för vändpunkten i ett antikt drama. Denna vändpunkt är olika i alla bilderna. Mr. Klein lär sig en läxa (svävar i luften) (Klein), fyra demoner kämpar om Miss Ardens kropp (Demons), den hängda damen (Wlady), stolar svävar i luften (Chairs), Mr. Klein träffas av en electrospasm (Electro), ett bord svävar (Gob), Mr. Klein är försvunnen (Look). Dramatiska är just vad bilderna i *The Incident* är, de är tagna i det avgörande ögonblicket, i händelseförloppets klimax. Det fotografiska mediets möjlighet att fånga en rörelse i flykten och frysa ett ögonblick har här utnyttjats till fullo. En betraktare av Klein inser att det tillstånd som visas inte kan vara länge; i nästa ögonblick kommer Mr. Klein att falla ner med en duns. Detsamma gäller för Miss Ardens i Demons, för stolarna i Chairs och bordet i Gob.

Bildtexterna är uppbyggda kring ett antal personer och händelser och de flesta av dem följer detta mönster: inledningsvis omnämns en person, ibland med attribut, vad som hände med honom eller henne på denna bild och vad som hände sedan. Persongalleriet består av Mr. Klein, Mr. Oswald, Miss Arden, Dr. Mesmer, Semper och Frau Göbbels och vissa av dem förekommer i mer än en bild.⁶⁴ Till de inte namngivna hör The Great Leader och the lady from Warsaw. Det går inte att säga att någon av dem är huvudpersonen, utan

de är snarare huvudpersoner i var sin miniberättelse som kan sträcka sig över en eller flera bilder. Mr. Klein omnämns redan i första bilden, där han får sig en läxa, i *electro.html* träffas han av en electrospasm och i sista bilden är han försvunnen, men återfinns senare samma kväll i ”opera park”. På *demons.html* får vi veta att Miss Ardens var ett populärt medium, tillika Sempers flickvän, och just denna kväll slogs fyra demoner om hennes späda kropp och att efter *The Incident* flyttade hon till Amerika. Om Dr. Mesmer förtäljs det i *chairs.html* att hans experiment med främmande teknologier var beryktade och i *electro.html* att han blir utesluten. Det sägs inte rakt ut att det vi ser på bilden var själva incidenten, men det är en slutsats som ligger nära till hands för besökaren att dra.

Finns det något framåtskridande synligt i bildserien som sådan? I en intervju säger Balder Olrik:

Med ’The Incident’ har jeg prøvet at gøre det mere og mere usandsynligt fra billede til billede for at se, hvornår folk hoppede af. Men det der skete, var, at jo mer usandsynligt det blev, jo mere troede folk på det, de blev mere og mere bange.⁶⁵

Denna upptrappning av det osannolika är ingenting som jag kan uppfatta i bildserien. Redan i de första bilderna är tonläget lika uppskruvat som i de sista bilderna, och detta gäller även för bildtexterna. Det finns som jag ser det inget framåtskridande i bildserien, utan varje bild är mer som en tagning av en scen från en filminspelning, där olika varianter prövats vid de olika omtagningarna. Man skulle också kunna likna serien vid variationer över ett tema i ett musikstycke. Istället för framåtskridande kan man tala om en slags iteration, som innebär en varierad upprepning.

The Incident bygger i hög grad på samspelet mellan bild och text, liksom bildreportage i tidskrifter och serietidningar. När året lider mot sitt slut produceras årskrönikor i olika medier. Tv visar kavalkader med filmklipp ur arkivet, tidningar har hela uppslag med bilder och korta bildtexter.⁶⁶ Mer beständiga minneskrönikor som sträcker sig över flera år finns samlade i bokform. En sådan bokfilm är *Världshändelser i ord och bild*, där artiklarna är korta och nästan alla är illustrerade med fotografier. Texterna tar upp händelser, nämner namn och pekar in i bilden, precis som bildtexterna i *The Incident*.⁶⁷ Med tanke på det jag skrev om bildseriens karaktär av enskilda scener, kan det vara lämpligt att även jämföra *The Incident* med ”enbildsserien”, one panel cartoon. Den kan vara en teckning eller ett fotografi, ofta gammalt, och förses med en

text som ”krockar” med bilden och på så sätt skapar en komisk effekt.⁶⁸ Den av bilderna som mest liknar en sådan är Chairs, bilden med de många stolarna som svävar i luften. Istället för att krocka tycker jag att de flesta bilder och bildtexter samarbetar och förstärker varandra. I Gob frammanar texten något som inte syns tydligt i bilden, nämligen ärren på ”Frau Göbbels” kind och det saknade käkbenet. I Look börjar bildtexten ”Everybody was looking for mr. Klein but he was nowhere to be found.” Det är som om Klein nyss suttit på den tomma stolen, men nu ”gått upp i rök” till de andras bestörtning. I Demons talas om de fyra demonerna som slogs över hennes späda kropp, i Chairs ”please notice the slices of ’Roswellium’...”, i Klein kan ”look how” och ”in the middle of the picture” betraktas som pekare. I de exempel vi hittills har sett pekar texterna direkt in i bilderna, i vissa fall sker det mer indirekt. På Electro sitter personen i mitten rakt upp med ett samlat ansiktsuttryck. Detta avspeglar sig i bildtexten: ”Please notice how calm Mesmer is. Was he the ’bird’? Semper thought so, and Mesmer was excluded shortly after”. Om han kunde sitta lugn och samlad när de andra drabbades av panik, kunde han vara en förrädare. I texten till Wlady återger berättaren hur den polska damen försökte fuska sig till ett medlemskap i gruppen, genom att låta en näsduk föreställa teleplasma. Trots att berättaren här inte går ur diegesen, uppfattar jag denna upplysning, att ”the napkin ... was supposed to look like teleplasma” som en antydning om vilka grepp som användes för att fabricera fotografiska bevis för existensen av spiritistiska fenomen. En näsduk kan inte lika lätt passera som teleplasma i verkligheten som den kan göra på en bild.

Jag nämnde ovan att alla bilderna utom Wlady håller sig kvar i den spiritistiska sfären trots Olriks bearbetningar. Bildtexterna utökar ämnet från att röra sig om endast ockulta fenomen till andra övernaturliga och oförklarliga ting, ufo, konspirationsteorier, politiska intriger och mord. Man kan säga att texterna för ut berättelsen i världen utanför rummet som avbildas i fotografierna. (Ett rum som för övrigt inte alls omnämns i bildtexterna. Liksom i en teaterpjäs är rummet något man ser och som inte behöver beskrivas i dialogen.) På ett genremässigt plan anknyter *The Incident* genom bildtexterna till seriemagasin och populärlitteratur som science fiction-litteratur, detektivhistorier och mysterier av olika slag.⁶⁹ Detta kan man komma man fram till genom att analysera vokabulär och fraser som används i bildtexterna. I texten på gob.html står det: ”She is clearly identified by the two scars”, ”Her death is still a mystery”, ”...she has refused to talk about ’The Incident’”. Dessa fraser skulle kunna vara hämtade ur en detektivhistoria.

The Incident är ett svårtolkat verk som inte så lätt låter sig placeras i något fack. På ett övergripande plan upplever jag att *The Incident* handlar om skräck och fruktan. Olrik sade i min intervju att *The Incident* lärde honom hur mycket rädsla det finns, att det var en djup upplevelse som påverkade honom, och att detta var orsaken till att han lade till Disclaimer.⁷⁰ Medan Olrik beskriver rädslan i besökarnas reaktioner, ser jag rädslan som en viktig ingrediens i hans texter och bilder. I brevet i introduktionen beskriver Olrik att han blev vettskrämd redan efter ett par sidors läsning i den nyinköpta boken, "it really scared the hell out of me", och att det inte bara var bilderna som skrämde honom, utan att han kände yrsel vid läsningen av texten som hade en nästan hypnotiserande effekt på honom. Brevet avslutas med att han känner sig mycket otrygg. I avsnittet om paratextelementet Beskrivning (description) ovan, konstaterade jag att texten "I GOT MY HANDS ON A VERY WEIRED BOOK , THAT SCARED THE HELL OUT OF ME" åtföljer samtliga bildsidor och boksidor (wladu.html har en förkortad variant av denna text). I bilderna förekommer uppjagade människor med skrämde ansiktsuttryck. Konstnären har liksom en skräckfilmsregissör använt flera effektiva medel som appellerar till en publik som fascineras av fruktan.

Besökarens väg

Man kan se den väg besökaren tar genom verket som en ytterligare nivå i berättarstrukturen. Mieke Bal beskriver i ett par sammanhang hur en betraktare ser på en målning:

...the act of looking at a narrative painting is a dynamic process. The viewer moves about the surface to anchor his or her look at a variety of positions.⁷¹

And this order of things matter. The insistent layering blood first, sword next – becomes indexical of the act of looking as a route, a voyage; it turns looking at this image into a narrative.⁷²

I ett hypertextverk finns det finns många olika vägar att ta, där olika vägar ger olika berättelser. Är *The Incident* ett sådant verk, eller är det uppbyggt så att olika besökare ska få ungefär samma berättelse med sig, till skillnad från hypertextromaner som *afternoon* av Michael Joyce? Bildserien går som ovan nämnts i cirkel, och jag har provat att läsa bildserien med början på olika sidor, vilket går utmärkt. Det beror på den struktur som berättelsen har, med de enskilda bilderna som självständiga delar. En besökare som läser introduk-

tionsbrevet, ser några av bildsidorna och läser några av kommentarerna kan bilda sig en god uppfattning om verket. Enda sättet att stiga av karusellen är att gå in på någon av originalsidorna, där man riskerar att råka ut för letter.html. (Risken är ganska liten, bara var femte besökare gör det.⁷³) Varför dyker letter.html upp första gången just på owlady.html? Dels tror jag att Olrik vill att man ska hinna komma in i berättelsen innan man kastas ur den, dels för att bilden på kvinnan med snaran om halsen är den otäckaste bilden i serien. Hon namnges ej i bildtexten, kanske för att inte skapa ett alltför personligt anslag. Även om det verkar mest logiskt att börja se *The Incident* på intro.html, är det inte säkert att alla passagerarna stiger på där. Därför har comment.html ett eget introduktionsbrev och länken The Incident kompletteras där med texten ”If you haven’t seen the pictures click here”. Andra webbsajter som hänvisar till *The Incident* länkar till klein.html och letter.html, som t.ex. *Castle of Spirits* (se avsnittet Länkar till verket från andra webbsajter.) Det finns ingen slutvinjett på sista kommentarsidan flereb2.html, men av det sista brevet kan man ana att det slutar där, lika kryptiskt som det börjar i inledningsbrevet, utan att vi har fått svaret på gåtan.

***The Incident* som spel**

Kan *The Incident* karaktäriseras som ett dataspel? Knappast enligt min åsikt, men på sajten *Four fat chicks* klassas den som sådan. Snarare påminner det om ett brädspel, där man flyttar pjäser och kan komma på rutor ”gå i fängelse”, backa 4 steg, tillbaka till ruta 1 osv. Detta sker i *The Incident* när man hittat Disclaimer: från letter.html kan man bara komma till klein.html, d.v.s. ruta 1. I ett dataspel belönas man med mätbara vinster som poäng eller resurser, i form av vapen eller proviant. Det finns heller inga interaktiva element i bilderna, zoner som man kan klicka på och som utlöser nya händelser. Den danske forskaren Jesper Juul hävdar att dataspel inte är narrativa, men ett sådant spel är alltså inte *The Incident*, som i högsta grad bygger på narration. Man kan betrakta *The Incident* som ett verk som i sin navigation leker med spelet som metafor, något som Internet ger avsevärt större möjligheter till än bokmediet.

Överraskningsmomentet ingår i många spel, även i sådana som inte lurar in spelaren i en illusion. I brädspel finns ofta rutor som är fallor och innebär ett stillestånd eller tillbakagång i spelet. (Ex: Dina skor har blivit våta, stå över ett kast tills de torkar. Du har tappat ena åran, gå tillbaka till ruta 4 för att fiska upp den). Det kan stå på spelplanen så att spelaren kan vara medveten om

faran i förväg och hoppas att tärningskastan inte för henne dit. Det kan också vara dolt i kort som ska plockas upp från en hög, där det obehagliga kommer som en överraskning. I spel för mindre barn som bygger på ett fysiskt föremål (t.ex. en plastmodell av en påse pommes frites eller ett djurhuvud) finns det också överraskningsmoment, men där är man alltid medveten om att något ska hända, frågan är bara när. Här liknar spänningsmomentet rysk roulette. I pommes fritespelet gäller det att plocka alla pinnar utom en, som sitter fast, och gör att de andra sprätter ut. Djurspelen går ut på att stoppa in fingrarna i munnen på en hund, haj eller lejon, som med ojämna mellanrum stänger käkarna. Ett liknande överraskningsmoment finns även i sådana underhållningsprogram av ”Dolda kameran”-karaktär, som t.ex. TV3:s *Blåsningen*. I programmet förs en känd person bakom ljuset av sina vänner som är i maskopi med programmakarna. När huvudpersonen lurats i fällan och som bäst håller på att reda ut den absurda situation han försatts i, dyker programledaren upp som gubben i lådan och meddelar vederbörande att han är med i *Blåsningen*. Alla vänner och andra medverkande låter masken falla och skrattar åt huvudpersonen, som inte längre kan tvivla på att han blivit lurad. Även om *The Incident* inte tillhör samma genre som detta tv-program eller spel för barn, kan man jämföra hur de använder sig av överraskningen som en dramaturgisk effekt: det sätt som Disclaimer dyker upp på i *The Incident*, liknar det sätt som programledaren dyker upp på i *Blåsningen* eller fallor i spel.

FOTOGRAFI, TROVÄRDIGHET OCH FIKTIVA BERÄTTELSER

Få områden har lyckats skapa en så stark aura av trovärdighet omkring sig som det naturvetenskapliga, och för konstnärer har vetenskapliga dokument och framställningsformer varit tacksamma utgångspunkter för verk av fiktiv karaktär. Grafikern Sten Eklund gjorde 1972 serien *Kullahusets hemlighet*, som handlar om 1800-talsbotanikern JMG Paléens resa genom Sverige. Paléen hittar en övergiven by som han dokumenterar på ett vetenskapligt sätt. Väl hemma igen börjar han fundera på om Kullahuset någonsin existerat. Var det en verklighet eller bara en dröm, frågar han sig?⁷⁴ Fotografen Joan Fontcuberta har i sitt verk *Fauna Secreta* från 1987, skapat en fiktiv historia som även den kretsar kring vetenskapliga bilder.⁷⁵ Historiens huvudperson är den tyske biologen Dr. Peter Ameisenhaufen, vars forskning och verk presenteras. Denne vetenskapsman företog resor världen över och klassificerade därvid nästan alla djurarter. Bland

hans upptäckter finns flera märkliga djurarter, som är dokumenterade både fotografiskt och i form av teckningar.⁷⁶ Fontcuberta har använt sig av zoologiska planscher, gamla familjealbumsbilder, interiörbilder från museer m.m. Handskrivna brev används genomgående som belägg för olika påståenden i historien. Vissa bilder bygger på iscensättningar, andra bilder får genom sin nya kontext en annan betydelse än den ursprungliga. Bilderna binds samman av en ganska utförlig text, en fantasieggande levnadsteckning av Dr. Ameisenhaufen. Vi får veta att han var son till en upptäcktsresande, studerade biologi vid universitet i München och inledde sin akademiska karriär där, anklagades för forskningsfusk, emigrerade till Amerika och försvann slutligen under mystiska omständigheter 1955 i norra Skottland. *Fauna Secreta* har varit utställd på en mängd museer världen över, bland annat på Moderna museets utställning *I skuggan av ljuset* hösten 1998. Fontcuberta har gjort flera verk av liknande karaktär, och de har varit utställda på konstmuseer men även på naturhistoriska eller arkeologiska museer, beroende på det aktuella verkets inriktningen. En annan drift med det fotografiska mediet och övertron på vetenskapliga auktoriteter är boken *The Vanishing Cabinet* av Andrew Lanyon. Boken, som är en hyllning till Lewis Carroll, innehåller en historia om Dr. Erich Dark, vars vetenskapliga fynd består i ett förhistoriskt skelett, som har tillhört en fotograf. Resultatet blir en bokpastisch, där gulnade boksidor med Dr. Darks upptäckter presenteras.⁷⁷ Likheter mellan *The Incident* och de ovan anförda exemplen finns dels på ett berättartekniskt plan, dels på ett visuellt. Alla fyra berättelserna börjar med en märklig och slumpartad upptäckt (av en by, av ett bortglömt arkiv, av ett skelett, av en bok) och tre av dem slutar med ett försvinnande. *Fauna Secreta* slutar med Dr. Ameisenhaufens försvinnande, i *The Vanishing Cabinet* går Dr. Dark samma öde till mötes, på *The Incidents* sista bildsida [look.html](#) är Mr. Klein försvunnen och "was nowhere to be found", men hittas visserligen senare i "opera park". Alla verken leker med och ifrågasätter vetenskaplig dokumentation, framförallt fotografiets ställning som sanning bärande. Det som särskilt knyter *The Incident* till *The Vanishing Cabinet* är fuskfaksimilen av patinerade boksidor.

Ett nätkonstverk med paralleller till *The Incident* är *GenoChoice* av Virgil Wong, som visades första gången på en utställning på The Alternative Museum i New York i april 1999.⁷⁸ Verket finns även i webbversion och uppdaterades 2000 till sin nuvarande skepnad. *GenoChoice* är en satir över utvecklingen inom genteknologin. Det är ett verk som kräver betraktarens medverkan och respons. Genom att sätta tummen mot skärmen lämnar besökaren sin DNA-

kod till en databas och kan sedan beställa ett skraddarsytt barn, med valfritt kön och sexuell läggning. Genom arvsanlagen beräknas sannolikheten för att barnet ska få vissa sjukdomar, och det medicinska institutet erbjuder en reducering av denna sannolikhet mot en fastställd prislista.⁷⁹ I den första versionen uppmanades besökaren att läsa och vara införstådd med Disclaimer innan man tittar på själva webbplatsen: "You agree that the Site is a satirical art work which is intended solely as a social, educational (and humorous!) commentary of current developments in genetics, new media, and reproductive technologies." Detta är alltså ett helt annorlunda sätt att presentera brasklappen än i *The Incident*. Jag tolkar det som beroende på att *GenoChoice* är till förvillelse lik en äkta webbsajt, och att publiken här är i ett känsligare läge, barnlösa par som tror att de vänder sig till en vårdinrättning. I den nuvarande versionen kan jag inte hitta någon disclaimer alls, vare sig öppen eller dold. På första sidan finns en länk, credits, där det framgår att det är en konstnär som står bakom. The Alternative Museum har ett arkiv över tidigare utställningar, där det finns en länk till *GenoChoice*. Till varje utställning kan besökarna lämna sina kommentarer under rubriken Feedback. Dessa kan man sedan läsa under rubriken Reviews. Flera av kommentarerna visar att de som skrivit dem inte förstått att verket är ett konstverk. En person skriver att han visserligen höll sin tumme mot skärmen för att få sin DNA scannad, men att han nu har ångrat sig och vill raderas ur databasen. Det intressanta med detta verk är att Wong gått motsatt väg mot Olrik – istället för att lägga till en brasklapp har han tagit bort den.

Ett tidigt svenskt verk är Karin Hanssons *Karin Hansson's Home Page*, där huvudpersonen Karin berättar om sig själv i ord och bild på ett sätt som är typiskt för privata hemsidor. Vi får ta del av hennes intressen, se bilder från hennes utlandsresor och vilka människor hon träffat där. Klickar man på en länk kommer man vidare till en ny sida där Karin framträder i ny skepnad. Hon utvecklar från sida till sida en mångfacetterad personlighet och ju längre man håller på och bläddrar ju mer inser man att det rör sig om en konstruerad hemsida. Verket är för övrigt självgående; om man inte klickar på någon länk skiftas det efter en stund sida automatiskt.⁸⁰ Det *Karin Hansson's Home Page* har gemensamt med *The Incident* är dess kameleontiska förmåga att smälta in på nätet, dess obehindrade användning av alla där förekommande språkliga och visuella stilmedel. Detta verk innehöll ingen brasklapp, vilket inte heller nätkonstverket *Join Hands* av de svenska konstnärerna Tobias Bernstrup och Palle Torsson gjorde. *Join Hands* har beskrivits och diskuterats i en uppsats av

Lars Vipsjö.⁸¹ Bildserierna i detta verk går från att visa två till synes respektabla och salongsfäliga affärsmän i slips och kostym, till att visa dessa affärsmän i alltmer komprometterande situationer där de ägnar sig åt våldsamma och/eller sexuella handlingar. Verket var så kontroversiellt att det blev kortlivat på Internet. Möjligheten att tolka det som barnpornografi fick Internetleverantören att ta bort det från sin server.

I sin Disclaimer varnar Olrik oss för att låta oss luras av New Age-budskap och uppmanar oss till kritiskt tänkande. En sådan uppmaning har alltid gått som en röd tråd genom Fontcubertas konstnärskap, vilket framgår både av de verk som presenteras i boken *Contranatura* och i hans kommentarer till verken. Omslagets baksida fungerar som en brasklapp till omslagets framsida, som föreställer konstnären knästående vid ett lejon, vars huvud han håller i sina hand. Layouten har stora likheter med tidskriften *National Geographic* omslag. På baksidan visas bilden av lejonet igen, men nu som en bakgrund i en fotoateljé, Fontcuberta står till vänster och formar händerna till en skuggfigur och skuggan faller på lejonbilden. I baksidestexten, som även kan ses som en programförklaring för de i boken beskrivna konstverken, lyckas han formulera en brasklapp som en pastisch av en amerikansk självhjälpsbok i psykologi:

LIONS DON'T LOOK AS FIERCE AS DEPICTED

The lion has traditionally been seen as "the king of the animals" and the way he has been represented has symbolised institutional authority. Its use in coats of arms bears witness to this. This book is a self-help manual which sets out the fundamental principles of *active scepticism*[®]. This method, conceived and developed by Professor Fontcuberta, offers itself as a proven, efficient technique for counteracting the institutional authority of the information we receive, and, ultimately, for not letting ourselves be taken in by appearances.

√ DISCOVER THE REAL NATURE OF THINGS

√ BECOME A BETTER CRITIC

√ DON'T LET THEM PULL YOUR LEG

Texten ledsagas även av en logotyp där bokstäverna "ea" inplacerats i en oval ("active scepticism" heter "escepticismo activo" på spanska). Inne i boken presenteras de märkliga djurarterna i *Fauna Secreta* på sidor som kunde vara tagna ur *National Geographic*, bl.a. använder konstnären en gul färg i rubrikerna som för tankarna till den kända amerikanska tidskriften. Överhuvudtaget arbetar Fontcuberta med hela kontexten, inte bara de enskilda fotografierna. Gör han en utställning i ett naturhistoriskt museum arbetar han även med

montrar och faktabladens utformning för att helhetsintrycket ska bli autentiskt. På så sätt kan man jämföra hans arbetssätt med Ollriks, som använder webbkonventionerna på ett autenticitetsskapande sätt.

Sven Türck gjorde från början anspråk på vetenskapliga trovärdighet med sina fotografier, men är det något som framgår av bilderna i *The Incident*? Jag tror att en nutida betraktare har svårt att upptäcka dessa anspråk, vilket dels beror på att bilderna är märkta av tidens gång, dels på Ollriks bildmanipulationer och kontextförändring. Associationerna till serier och detektivhistorier motverkar associationerna till vetenskaplig dokumentation. Ollrik punkterar inte vetenskaplig trovärdighet mer än indirekt, utan det är snarare den personliga vittnesbörden, som fått sin speciella form på Internet, som han häcklar. Jag anser att Ollriks udd är riktad mot flera håll, mot fotografi som medium, mot övertron på ockulta fenomen och mot Internet som publiceringsform.

Slutdiskussion

Som ett av avhandlingens syften angav jag att finna en modell för att analysera nätkonstverk och konstverk på cd-rom. I mina analyser har jag kommit fram till att man, förutom att ägna uppmärksamhet åt enskilda komponenter som webbsidor och bilder, måste redogöra för verkens struktur och navigation. För en förståelse av dessa aspekter av verken är framställningar i grafisk form till stor hjälp. Sådana strukturscheman och grafer kan bidra till att överbrygga klyftan mellan verkens digitala uppenbarelseform och avhandlingens traditionella bokform.¹ Jag har även funnit att begreppet paratext varit fruktbart i analyserna av samtliga fyra konstverk och att det är ett mycket generellt verktyg som inte är begränsat till litteraturens område. Även det narratologiska perspektivet har varit givande, vilket hänger samman med att jag medvetet valde verk som kunde betraktas som berättelser. Det finns dock många verk i digitala medier som inte i första hand bygger på narration, och för sådana verk får man välja en annan teoretisk infallsvinkel.

I de tidigare kapitlen har jag studerat de olika konstverken var för sig. Nedan tänker jag diskutera några av de teman som varit framträdande i analyserna och då röra mig mer fritt mellan de olika verken, samt även föra in några nya verk som passar in i dessa teman.

FIKTION OCH DOKUMENTATION

Det finns ett intresse för autenticitet i samtidskonsten, där spelet kring sanning och lögn, kring äkta och falskt, är drivkraften i många verk. I Christina

Alfthans artikel om *The Incident*, ”Kunsten at lyve”, säger Balder Olrik att det visserligen inte är snällt att ljuga, men att hans syfte med *The Incident* varit gott, nämligen att öka medvetenheten om hur lättlurade vi är. En annan artikel som diskuterar lögnens användning i samtidskonsten är ”What’s in a Lie? The Enduring Influence of Christian Boltanski”. I artikeln beskriver Simon Morrissey hur Boltanski bygger upp sin egen levnadshistoria med hjälp av fiktiva bilder på sig själv, bilder som framstår som autentiska även om det bedrägliga i dem ligger i öppen dager. Författarens slutsats är att även om vi blir medvetna om att verk som *Ten Photographic Portraits of Christian Boltanski 1946–64*. (1972) inte är äkta, så mister verket ändå inte sin förmåga att kommunicera med betraktarens erfarenheter. Han frågar sig också om vi inte vet att en lögn är en lögn, har den då samma värde som sanning?² Detta är en fråga som är aktuell i samband med nätkonst, som ofta bygger på en förmåga att smälta in och härma sin omgivning, något som *Karin Hansson’s Home Page* är ett bra exempel på.³ Lars Vipsjö skriver i sin uppsats om *Join Hands* om strategier som används av nätkonstnärer:

Falska projekt är mycket populära, nätkonstnärerna kan i sina arbeten låtsas vara nästan vad som helst genom att härma utseenden hos olika företeelser. De kan erbjuda produkter som inte existerar och tjänster som aldrig kan utföras. Att ljuga har i dessa sammanhang blivit fullt tillåtet, besökare kan utan att veta om det bli deltagare i olika nätkonstprojekt.⁴

Att döma av utställningen *All Ears* på Färgfabriken i Stockholm är det möjligt att överraska och skapa indignation med hjälp av påhittade historier även i mer traditionella konstmiljöer.⁵ I det här fallet valde de två ansvariga konstnärerna, Leif Elggren och Kent Tankred, att utsträcka ramberättelsen till själva konsthändelsen i sig. I *All Ears* deltog tolv internationellt kända ljudkonstnärer, vilka presenterades utförligt i samband med utställningen, som recenserades i flera tidningar av etablerade kritiker. Efter utställningstidens slut avslöjades bluffen av Bo Madestrand och en debatt i pressen om konstkritikers godtrogenhet följde. ”Ett är i alla fall säkert: Inte sedan Lars Gyllenstens publicerade sin ’nonsensbok’ *Camera Obscura* 1946 har kultureliten blivit så blåst.”⁶ Att Madestrand uppfattar det så behöver inte innebära att syftet med utställningen skulle ha varit att föra kultureliten bakom ljuset. Man kan diskutera vilken betydelse det hade för publiken att konstnärernas identiteter var påhittade. Verken var trots allt riktiga ljudkonstverk, och det fanns ingen anledning att misstänka att något inte stod rätt till. Läser man Leif Elggrens och Kent

Tankreds bakgrundtext kan man så här i efterhand hitta ledtrådar som att de betraktar sig som iscensättare och att de rör sig mellan sant och falskt. Kritikern Jessica Kempe påpekar att debatten om upphovsmannen är gammal och har pågått sedan Duchamps dagar.⁷

En avgörande skillnad mot *The Incident* och andra nätkonstverk är att *All Ears* utspelar sig innanför konstarenans traditionella gränser, medan nätkonsten utspelar sig på en flexibel plats, som i stor utsträckning definieras utifrån från den plats besökaren kommer ifrån. Som jag tidigare beskrivit kan en sajt som *The Incident* hamna på många olika slags länklistor, under diverse olika rubriker, och denna utgångspunkt styr besökarnas förväntningar och sätt att tolka det de möter på länkens destination. Till en webbsajt kan man komma genom att söka i en sökmotor och få träff på en sida som inte är avsedd som förstasidan. Det är alltså lika sannolikt att besökaren kommer in genom sidoringångar som genom huvudentrén, något som ytterligare försvårar för en besökare att avgöra vilken slags sajt hon har kommit till. Publiken som uppsöker Färgfabriken gör det i avsikt att se konst, vilket inte nödvändigtvis är fallet med verk som *The Incident* och *Join Hands*. Vilken möjlighet har besökaren att avgöra om det är en konstsajt eller inte? Balder Olrik använder sitt eget namn i verket, med den status det har i konstvärlden. *Join Hands* hade lanserats av konstnärerna på STHLM Art Hotel och de hade också hållit föreläsningar om verket för kritiker och konstnärer. I båda fallen gavs de som är konstintresserade eller yrkesmässigt verksamma inom konstfältet en möjlighet att tolka verket som konst. Men för den stora publiken var denna möjlighet liten. Båda dessa verk är på engelska, och riktar sig därmed till en internationell publik och det kan vara svårt för konstnärer att bedöma hur deras verk kommer att tolkas i en helt annan del av världen. I det tidigare nämnda verket *GenoChoice* fanns det ursprungligen en brasklapp som upphovsmannen Wong i en senare version tagit bort, medan Olrik startade utan brasklapp och beslöt sig för att lägga till en sådan i en senare version. Detta kan man tolka som ett tecken på nätkonstens utveckling som konstform och publikens mognad. Olrik trodde inte att någon skulle ta projektet på allvar, han hade aldrig för avsikt att försöka få bilderna att se "äkta" ut. Han missbedömde alltså stora delar av publikens godtrogenhet och/eller dess förtrogenhet med nätkonst, och lade till sin Disclaimer i efterhand eftersom han fick så många reaktioner som tydde på att folk blev rädda.⁸ Wongs strategi tycks snarare vara att gå ut försiktigt och sedan ta ett djärvare steg mot bedräglighet. I den nuvarande versionen har han lagt till videoinslag där nöjda kunder (blivande föräldrar) och ansvariga läkare

rekommenderar *GenoChoice*' metod. Dessa direkta tilltal ökar autenticitetseffekten. Jag tolkar dessa förändringar som att publiken nu är mer kritisk och behöver starkare medel för att förledas, eftersom nätkonst med denna inriktning är etablerad och publiken är mer på sin vakt.

Samtidigt som fiktiva historier är legio i samtidskonsten, finns det ett intresse för det dokumentära och olika dokumentationsmetoder.⁹ Det vore fel att framställa det som en dikotomi, eftersom det finns ett ömsesidigt beroendeförhållande mellan dem: fiktionen behöver det dokumentära som utgångspunkt. Ann Sofi Sidén är en konstnär som ”ofta börjar med autentiskt material för att sedan glida över i fiktion”.¹⁰ I sitt verk från 1995, *It's by Confining One's Neighbor That One Is Convinced of One's Own Sanity*, använde Sidén sig av en amerikansk psykiaters kvarlåtenskap. Installationen består av böcker och föremål från psykiaterns bostad och i högtalare hör vi henne läsa ur sin dagbok, av vilken det framgår att hon är paranoid och känner sig avlyssnad och övervakad.¹¹ Sidéns bidrag till *Organising Freedom* var en installation med namnet *Warte mal! Prostitution after the Velvet Revolution*. Filmerna handlade om prostitutionen på gränsen mellan Tyskland och Tjeckien, där konstnären hade intervjuat prostituerade tjeckiska kvinnor, kunder, hallickar och poliser. Utställningsbesökaren fick stiga in i en tvådelad kur där man kunde sätta sig i ett bås och se en videofilm på en monitor. Båsen skildes åt av en fönsterförsedd vägg och i det andra båset spelades en annan video, som man kunde skymta genom fönstret. Samtidigt som det i det ena båset visades en film med en kvinna, visades det en intervju med en kund i det andra. Till installationen hörde även videoprojektioner med utdrag från konstnärens egen dagbok och fotografier. Detta arrangemang skapade en kontext kring filmerna som varit otänkbar i ett traditionellt dokumentärfilms- eller fotografiskt utställningssammanhang. Installationen lade till något till upplevelsen av filmerna, liksom cd-romformatet gör till upplevelsen av bilderna i *Parken*. Claessons verk är ytterligare ett exempel på hur den dokumentära traditionen närmat sig och inkorporerats i samtidskonsten. Att låta skapandet av ett arkiv ingå i verket och inte bara vara en osynlig researchfas, är en strategi som är typisk för samtidskonsten. Till skillnad från t.ex. Agnes Hegedüs' *Things Spoken* (som jag beskrivit i avsnittet Med det vardagliga föremålet i fokus), har Claesson valt att tona ner arkivet genom att inte utnyttja det digitala mediets databasfunktioner i gränssnittet. Han har avstått från pedagogiska menyer, index och söksystem, sådana hypertextmöjligheter som gör det lätt för användaren att snabbt förflytta sig mellan olika delar av materialet. Det navigationssystem som finns

i *Parken* bygger istället på lek och letande, och det finns ingen Ariadnes tråd som hjälper oss att hitta tillbaka till platser vi redan varit på. Som jag tidigare nämnt uppgav Claesson i min intervju att han inte ville att skivan skulle bli alltför logisk, eftersom det inte är så han uppfattar området. Han ville inte heller framställa resultatet som ett neutralt arkiv, eftersom varje arkiv har ett syfte. Claesson är kritisk mot den dokumentärfotografiska traditionen. Han började arbeta med dokumentärfotografi när han var elev på Konstfack, men han tröttnade på det, insåg att det är en ytlig genre. Han kände sig ofta lurad och som en springgosse för åsikter och politik som någon annan står för. Bilderna skymmer verkligheten istället för att visa den. I *Parken* har han försökt fånga en helhet, genom att hitta saker som kan ses som spår. När man väl fångat helheten kan man dissekera den, ta sönder den i bitar. Det perspektivet han valt att ta i *Parken* är det ovanförstående, som om han var Gud, och zoomar in, uppifrån och ner. Han vill använda detta klassiska perspektiv en gång till, men göra det mer grundligt och genomarbetat. Claesson framhöll vidare att man inte kan frånta folk rätten att tolka, men att han genom att visa allt ger dem möjlighet att tolka på olika sätt. Han menar att traditionell dokumentärfotografi gör anspråk på att visa "sanningen", på att från början ha hittat "lösningen". *Parken* är ett försök att visa att allt är mer komplicerat än det verkar. Det som har skrivits om *Parken* har ofta handlat om utelligare, om samhällsproblemen, men det har varit förenklat, anser Claesson.¹²

En intressant fråga är om den digitala kontexten spelar någon roll för bildernas trovärdighet i *Parken*. Som jag nämnde i Inledningen, har mycket av diskursen kring digital fotografi kretsat kring bildmanipulation. Bilderna i *Parken* är inte bearbetade i datorn, Claesson tar inte heller Polaroidfotografier när han är ute, eftersom han inte vill rätta till mötet. Han går aldrig omkring med en kamera för att omedelbart kunna fotografera saker som han hittar. Istället går han tillbaka nästa dag och ser på dem närmare, och funderar varför de pockar på hans uppmärksamhet. Sedan går han dit igen en vecka senare och tar en bild.¹³ Det kan vara av intresse att jämföra detta arbetssätt med Jeff Walls, som är en konstnär som arbetar med iscensatt fotografi, men vars bilder ändå i någon mening kan räknas som dokumentära. Han går inte heller runt med en kamera på stan och fotograferar, men om han ser en situation som intresserar honom försöker han att i efterhand återskapa den och göra en bild som överensstämmer med hans upplevelse av situationen. Wall använder sig av amatörer som får agera i scenen, och upprepa den tills han hittar den rätta bilden, vilket kan ta veckor i anspråk. Om betraktaren tycker att denna bild

ser ut som något som verkligen kunde ha inträffat, då har han lyckats med att skapa ”nästan dokumentärfoto”, near documentary, som han själv kallar det.¹⁴ Både Claesson och Wall talar om ett möte med verkligheten, men de förvaltar denna upplevelse på olika sätt. Wall använder sig ibland av datormanipulation för att skapa sina bilder, vilket alltså inte Claesson gör. Jag kan inte se någonting i bilderna i *Parken* som talar för att de skulle vara datormanipulerade eller på annat sätt arrangerade.¹⁵ Nej, anar jag manipulation här är det snarare av ramberättelsen, som skulle kunna vara fiktiv, en historia i stil med Foncubertas *Fauna Secreta*. Eftersom *Parken* är en konst-cd-rom, måste man räkna med att den kan uppfattas som arrangerad. En sak som framkom under intervjun med Claesson var att allt material inte är upphittat, utan att han har fått dagböcker m.m. från personer han träffat och pratat med i *Parken*. Min reflexion är att om han hade redogjort för detta hade kanske berättelsen blivit mindre intressant, den hade blivit alltför lik en traditionell dokumentär, där människor porträtteras och namnges. Det finns en lockelse i att berätta om fynd och oväntade upptäckter, som vi såg i de jämförelseverk jag tog upp i sista avsnittet i kapitlet om *The Incident*.

Dokumentärfotografi är alltså en genre som har genomgått stora förändringar de senaste decennierna, och *Parken* bör ses i relation till denna samtida dokumentärfotografi och inte enbart i relation till den äldre. Hemlöshet är ett samhällsproblem som blivit allt större sedan den ekonomiska krisen i början av 1990-talet, och är ett ämne som har tagits upp av flera konstnärer, fotografer och filmare. Att diskussionen om *Parken* ofta har handlat om samhällsproblemen istället för om själva verket, ser jag som ett tecken på att representationsbegreppet ofta sammanblandas med föreställningar om verkligheten. Fotografiets ställning som verklighetsförmedlare är fortfarande stark. Den digitala presentationsform som cd-romskivan utgör, bidrar enligt min mening inte till att försvaga *Parkens* dokumentära status.

Jag frågade Olrik i min intervju med honom om han hade skrivit kommentarerna till *The Incident* själv, och han svarade att han skrivit det inledande och det avslutande brevet, samt något däremellan. Anledningen till att jag ställde den frågan är inte bara det fantastiska innehållet i flera av breven, utan också att anspråk på autenticitet är ett berättartekniskt grepp, som är vanligt förekommande i skönlitteratur. I sin recension av Linda Skugges bok *Det här är inte en bok*, tillbakavisar litteraturkritikern Björn Gunnarsson författarens påstående att hennes text inte är litteratur eftersom den bygger på självbiografiskt material. Varje text måste ha en berättarteknisk struktur för att bli läsbar,

och då är den litteratur, menar Gunnarsson, som framhåller ett avsnitt som bygger på mejl, som bokens behållning:

Betydligt intressantare är mejlen från den så kallade OCD-flickan. Där finns en hel roman förborgad, en mycket läsvärd roman dessutom. Om det är Linda Skugge själv som skrivit eller om det är autentiska mejl vet jag inte, men god litteratur är det, intressantast i hela boken,...¹⁶

Även om flera brev i *The Incident* är äkta får de i detta sammanhang en fiktiv prägel, vilket enligt min mening till en del beror på kopplingen till bilderna, till en del på Olriks redaktörskap. Han släpper inte in brevskrivarna som medskapare till verket, utan han använder deras bidrag som råmaterial till litteratur som han själv skapar.

Lyckas konstnärer som Olrik, Fontcuberta och Virgil Wong med sitt uppsåt att skapa en större medvetenhet om hur trovärdighet konstrueras i vetenskapliga och andra sammanhang? Det är naturligtvis svårt att mäta en sådan framgång, men jag kan tänka mig att det finns tre grupper av betraktare: A, de som genast uppfattar att det rör sig om konst som bygger på fiktiva berättelser. Hit hör de som är väl införstådda med den samtida konstens verkningsmedel och de som har expertkunskaper i det ämne som berättelsen handlar om. B, de som från början tror att det är ”på riktigt” men sedan inser att det är på skämt, och C, de som tror att det är ”på riktigt” och aldrig inser att det rör sig om ett skämt. Den pedagogiska effekten torde vara störst i gruppen B, medan den helt uteblir i gruppen C. I värsta fall kan alltså konstverken bidra till att befästa det konstnärerna säger sig vilja bekämpa, men det är kanske en risk de kalkylerar med. Syftet att skapa medvetenhet kan också vara en efterkonstruktion, som konstnärerna använder för att legitimera sin lek med publiken och kritikerkåren. Man kan inte helt bortse från att nyfikenheten på hur många som kommer att genomskåda falskheten, skulle kunna vara en av drivkrafterna bakom sådana här projekt.

Bra konstverk har ofta flera dimensioner, och de falska projekt som jag beskrivit ovan kan fylla en funktion även om de inte bidrar till att öka publikens förmåga att tänka kritiskt. De kan vara fängslande och intressanta som berättelser, oavsett deras ”sanningshalt”. I kapitlet *Faces* konstaterade jag att fiktiva porträtt kan spegla en fiktiv personlighet, som läsaren kan förhålla sig till, och att den personligheten inte existerar utanför konstverket är irrelevant ur berättelsens synvinkel. Simon Morrisseys slutsats i den ovan nämnda artikeln om Boltanskis porträttserie var, att även om vi anar att verket inte är äkta,

mister det inte sin förmåga att kommunicera med våra erfarenheter. Man kan säga att berättelsen lever sitt eget liv, liksom ljudkonstverken i *All Ears* klingade i ett verkligt rum och kunde upplevas av publiken trots att de angivna upphovsmännen inte existerar i sinnevärlden. *The Incident* är en fascinerande och suggestiv historia som kan gripa tag även i en skeptiker som genast inser det orimliga i bildberättelsen. Avslöjandefasen kan förutom konstnären roa även publiken, som kan låta sig överraskas även om den vet att överraskningen ska komma. Att publiken till en kärleksfilm vet att filmen kommer att sluta lyckligt hindrar den inte från att gråta under ett skede av filmen där det ser ut som om hjälten och hjältinnan inte kommer att få varandra. Berättelser är spel som både publiken och upphovsmännen spelar med i.

KONTEXT OCH PARATEXT

Begreppet *platspecifk* har länge använts i konstsammanhang och betecknar konst som är avsedd för en viss plats. Platsspecifk konst ska vara en integrerad del av platsen och bidra till att omskapa betraktarens upplevelse av denna plats, både på ett konceptuellt och ett perceptuellt plan.¹⁷ Land art är en konstform som är typiskt platspecifk, ett verk som *Lightning Field* av Walter De Maria, vore svårt att uppleva någon annanstans än under en åskblå himmel i New Mexicos öken. Begreppet platspecifk kan även användas för att beskriva konst som är gjord för nätet och bara kan ses på nätet. Internet är visserligen inte en plats i samma bemärkelse som fysiska platser, även om det har en geografisk dimension genom att surfaren förflyttar sig mellan webbserverar som finns placerade i olika länder och vars adresser avslutas med en nationell kod. För att passa som attribut till nätkonst bör man lägga till att platspecifk i detta sammanhang betecknar konst som inte utan att förlora mycket av sin ursprungliga mening kan flyttas ifrån sin givna plats. Utställningskommisarien och konsthistorikern Inke Arns diskuterar begreppet platspecifk i ett föredrag på konferensen "Netz, Kunst und Publikum – Vermittlungsstrategien der Netzkunst" i Berlin 1998, där hon kritiserar utställningar av nätkonst som enbart består av en rad datorer som ställs upp i ett galleri. Det går inte att överföra nätkonst till den vita kuben, utan det måste skapas nya digitala rum för sådana utställningar.¹⁸ Lars Vipsjö framhåller *Join Hands* som ett bra exempel på platspecifk nätkonst, och jag anser att det är en beteckning som även passar för *The Incident*. När det gäller verk som dessa båda, förändras deras

innebörd om de placeras i den vita kuben, vare sig den är fysisk eller digital. Om sådana verk skulle samlas i ett nätgalleri och stämplas med beteckningen konst, så faller mycket av poängen med dem. Balder Olrik gjorde en traditionell galleriversion av sitt verk efter att han publicerat det på nätet, eftersom han tyckte bilderna blev bra. Det var bokfaksimilerna han visade i stort format, 185 x 122 cm, och i galleriet fanns en pärm med mejlen, alltså kommentarerna, från webbversionen. Han beskrev i min intervju hur starka reaktioner han fick av besökare på nätet, och hur mycket rädsla han mött i samband med *The Incident*, och jag frågade honom hur publiken på gallerierna reagerade på verket. Han svarade att det fick en mycket tamare reaktion i den traditionella konstmiljön, och konstaterade att luften går ur saker när de kallas konst, vilket han tycker är deprimerande.¹⁹

Parken bygger på ett stort bildmaterial som Claesson arbetat med i flera år, och till utställningen valde han ut ett 20-tal bilder. Han hade också funderingar på att ge ut materialet i bokform, men cd-romformatet hade fördelen att vara billigare och gjorde det dessutom möjligt att publicera ett större antal bilder. De recensioner och artiklar jag har hittat om *Parken* handlar mest om utställningens pappersbilder, ofta kommer de också in på problemet hemlöshet i sig. Om själva cd-romskivan har det skrivits betydligt mindre, jag har endast hittat en recension som har denna som sitt huvudobjekt. I flera recensioner av utställningen nämns skivan kort i slutet av texten, som om den varit en utställningskatalog. Pontus Kyander omnämner i sin första recension av *Parken* cd-romskivan som ett cd-romspel, vilket visar hur starkt mediet förknippas med just denna genre. *Parken* finns alltså i utställningsversion, med pappersbilder och cd-romskiva, men man kan också betrakta cd-romskivan som en egen version eftersom den kan brukas fristående. Under en tid fanns *Parken* i förkortad version på nätet, och den har också varit påtänkt som bokversion. När jag frågade Claesson om han kunde tänka sig att göra ännu en cd-romproduktion svarade han att det kunde han, men att om han hade ett liknande material nu, skulle han lägga ut det på nätet istället.

En cd-romskiva är inte platsspecifik på samma sätt som nätkonst. Det går inte att säga vilken av versionerna av *Parken* som är den egentliga versionen, bara att de är olika. Claessons bilder får en helt annan dimension när man ser dem som pappersbilder i stort format på en vägg, det är bilder man kan gå in i och som innehåller många detaljer som man inte ser i den digitala versionen. Färger och skärpa upplevs också helt annorlunda. Den som köper cd-romskivan eller ser den på ett galleri är medveten om att det är konst, på det

planet finns ingen lek med publiken. När det gäller *The Incident* så vänder sig Olrik att döma av sökorden till människor som är intresserade av dator och av övernaturliga fenomen, men även till en konstpublik. På sökorden till boksidorna förekommer sökord som modern art, gallery, painting och webart blandat med sökord med ockult anknytning, medan bildsidorna inte innehåller några sökord med anknytning till konst. Eftersom det var just boksidorna som ställdes ut på gallerier, markerar konstnären på detta sätt att dessa bilder hör till båda världarna, både Internet och den traditionella konstscenen.

Claesson har ställt ut *Parken* på fotogallerier och där är besökarna beredda på att se dokumentärfotografi. Det är svårt att säga vad köparna av cd-romskivan väntade sig. Claesson är nöjd med försäljningen av skivan, men han tror att den skulle ha sålt i ännu fler exemplar om den hade varit utgiven som bok med en medföljande cd-romskiva. Ett problem med att sälja en cd-romskiva som *Parken*, är att den i bokhandlar hamnar på avdelningen för dataspel, eller så kommer den bort för att den är liten till formatet och inte har någon box som skulle göra att den syntes bättre.²⁰ Dessa överväganden visar vilken betydelse paratext har på ett rent konkret plan. Att ett verk finns i olika versioner kan också ses som ett slags paratext, men diskussionen om versioner är inte lika relevant för de två andra verken i min undersökning. *I våra händer* är ett platspecifikt verk i ordets ursprungliga betydelse. Konstnären Maria Ängqvist Klyvare har skapat det med tanke på just den platsen där det finns och det vore svårt att flytta. Det finns inte i mer än en version och besökarna som kommer till tunnelbanestationen uppfattar det sannolikt direkt som konst. De väggytor bilderna upptar skulle kunna ha varit klädda med reklamaffischer istället, men det som talar mot en reklamtolkning är dels bildernas karaktär, dels materialet kakel. Det som jag kallat paratext, verkets titel och signatur, är diskret och påkallar inte omedelbart alla betraktares uppmärksamhet. *Faces* visas i en renodlad konstkontext, på gallerier och i konsthallar. Detta verk finns heller inte i någon annan version. Det jag tog upp under rubriken paratext i kapitlet om *Faces* var titel och materialuppgift, där den senare, computer montage, ger tydliga signaler om att det rör sig om ett digitalt verk. I tidskriften *Siksi*, där fem bilder ur serien publicerats, står det ”digitally mastered photograph” bredvid bilderna. Det aktuella numret av *Siksi* består enbart av bilder, det finns inga texter förutom på omslagets baksida, som fungerar som en slags innehållsförteckning där konstnärerna presenterar sina verk i korthet. Vibeke Tandbergs text är mycket egendomlig och svårbegriplig, vilket får sin förklaring i slutet av texten, där det inom parentes står ”Translation from norwegian to english,

from english to french, from french to italian, italian to german, german to portugese, and portugese to english, with Systran translation software.”²¹ Att datoröversätta texten på det här sättet ser jag som en drift med informations-tekniken, men det är ett skämt som bara kan komma från någon som känner till sådana programvaror som Systran. Jag ser det som ett sätt för konstnären att markera att hon är hemmastadd i den digitala världen och det är något som även påverkar vårt sätt att se på *Faces*.²² Bilderna skulle få en helt annan innebörd om de istället för datormanipulerade bilder var konventionella fotografier av tolv olika personer. I många andra datormanipulerade bilder där saker flyttats och förändrats på olika sätt som vi inte kan ana oss till genom att betrakta själva bilden, spelar det ingen roll för slutresultatet om bordet har flyttats i den fysiska världen eller i den digitala. Om vi får reda på att en sådan bild är datormanipulerad blir vi kanske misstänksamma och börjar syna den i fogarna. Vi inser att det inte är fråga om ett dokument eller en ögonblicksbild. Men när det gäller *Faces* skulle upplysningen att de är konventionella fotografier innebära att vi tolkar dem som porträtt av en eller flera verkliga personer, och då faller en viktig dimension av verket bort. Det blir inte längre samma spel med betraktarens uppfattningar och fördomar om gränserna mellan könen och hur män och kvinnor brukar avbildas.

BILDENS MATERIALITET OCH GRÄNSSNITTENS SINNLIGHET

Parken och *The Incident* existerar som vi har sett både i digital form och som konventionella bilder. Skulle de ha uppmärksammats lika mycket i konstvärlden om de bara funnits på Internet respektive som cd-rom, är en fråga jag ställt mig. De digitala verken passar inte in i den existerande konstvärlden och den som försöker bryta ny mark kan riskera att hållas utanför.²³ Man kan betrakta utställningarna som ett slags paratext i förhållande till den digitala versionen. Men det finns också ett annat svar på frågan, och det kretsar kring verkens materialitet. Jag har i det nedanstående valt att beakta den del av bildens materialitet som består av det fysiska gränssnittet mellan människa och maskin, men det finns många infallsvinklar på detta begrepp. En diskussion om materialitet med utgångspunkt i kvantfysik finns i Laura U. Marks bok *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. I kapitlet ”How Electrons Remember” frågar hon sig vad som utgör den materiella basen för elektroniska bilder och om denna materiella bas skiljer sig på något avgörande sätt mellan analoga och

digitala elektroniska bilder.²⁴ Elektronerna i kiselchipsen utgör fotfolket i den digitala datorns kommunikationssystem och liksom all annan materia består elektroniska bilder av elektroner. Hennes slutsats är att även digitala bilder bygger på analoga processer och att vi inte avskiljer oss från den fysiska världen när vi går in i den virtuella, utan att vår koppling till den förra är starkare än vi tror.²⁵

Niels Brügger kommer i sin essä ”Does the Materiality of Internet Matter?” fram till att Internets materialitet spelar en viktig roll, frågan är bara hur man definierar denna materialitet och hur man ska kunna ta hänsyn till den i analyser av de komponenter som Internet består av. Brügger ser tre viktiga sådana beståndsdelar, nämligen olika former av datorer (t.ex. stordatorer, persondatorer, mobiltelefoner), olika former av utrustning för datakommunikation (t.ex. kablar, satelliter, modem) samt det sätt som datakommunikationen utförs på (protokoll som t.ex. tcp/ip, ftp, http).²⁶

Den digitala bilden beskrivs ofta som immateriell. En bild tagen med en digital kamera har inget negativ i celluloid, utan lagras som en datafil på en hårddisk eller något annat lagringsmedium. Fotografiet har på så sätt lösgjort sig från det materiella, det upptar ingen konkret plats. I en hårddisk finns det visserligen metallskivor där informationen lagras, men vi kan inte se på dem vad som finns där, vilket gör att informationen upplevs som abstrakt. På en vinylskiva kan man i alla fall se spår som varierar i djup och bredd, något som gör att vi tycker oss se musiken. Men en dator består inte bara av lagringsenheter, den moderna datorn har en bildskärm som kan visa text och bilder och den har nästan alltid högtalare som kan förmedla ljud och musik. Med hjälp av en projektor kan bilder också projiceras i stort format på en duk. Det finns också speciella pekskärmar där man istället för att peka med en mus på en länk, trycker direkt på bildskärmens yta med fingrarna. Att se på bilder på en bildskärm är annorlunda än att se på bilder i tryckt form eller som pappersfotografier. Bildskärmen är uppbyggd av en mängd små bildpunkter som snabbt kan ändras så att de visar en annan bild. En bild på en bildskärm är alltså inte fäst vid sitt underlag som tryckta bilder, utan skärmen är mer att betrakta som en tillfällig behållare för bilden. Många betraktare känner det som att någonting går förlorat när bilder visas på en skärm. Som jag nämnde i inledningen talade konstkritikern Bo Borg om ”bildskärmens själlösa pixelfimmar” och jag tror inte bara att det beror på en objektiv kvalitetsförlust jämfört med tryckta medier. Det är sant att de tidigare bildskärmarna med katodstrålerör hade låg upplösning och dålig färgåtergivning, men tekniken har utvecklats

och moderna bildskärmar med katodstrålerör ger en mycket god bildkvalitet och lcd-skärmar flimrar inte ens. Det negativa intrycket kan även ha att göra med att man blir låst vid själva apparaten, sittande vid ett skrivbord om man har en stationär dator, och även om man har en bärbar dator måste man betrakta skärmen från en viss vinkel och den går inte att böja som en bok eller en tidning av papper. Det är svårt att frikoppla upplevelsen av bilden från den situation som vi ser bilderna i, vilket Anette Göthlund och Anna Tellgren pekar på i sin analys av modebilder på Internet. Ett modemagasin är till för att ge en stunds avkoppling, och då sätter man sig ogärna vid ett skrivbord. Den enda fysiska kontakt man har med bilden är genom att peka på den med musen.²⁷ Espen Aarseth har formulerat den här problematiken kring gamla och nya mediers taktilitet på ett träffande sätt:

Strangely, the struggle between the proponents and opponents of "digital literature" deteriorates usually on both sides into material arguments of a peculiar fetishist nature. One side focuses on the exotic hardware of the shiny new technologies, like CD-ROM. Witness especially the computer industry slogan, "information at your fingertips," as if information were somehow a touchable object. The other side focuses on the well-known hardware of the old technology, the "look and feel" of a book, compared to the crude letters on a computer screen. "You can't take it to bed with you" is the sensuous (but no longer true) refrain of the book chauvinists.²⁸

Han anser att textens innehåll bör betraktas som viktigare och menar att sådana här materiella aspekter inte ska ligga till grund för hur vi klassificerar litteratur. Det är funktionen som är det väsentliga, menar Aarseth. När han skriver detta är det som ett led i en argumentation för begreppet cybertexts giltighet och användbarhet. Eftersom han tidigare definierat cybertext som ett begrepp som fokuserar på textens mekaniska organisation kan man tycka att han istället borde lyfta fram de materiella aspekterna som en väsentlig del av upplevelsen av verken. Att information betraktas som något som lever sitt eget liv på en abstrakt nivå, visar den amerikanska litteraturforskaren N. Katherine Hayles i sin essä "The Condition of Virtuality". Ett område där detta är särskilt tydligt är molekylärbiologi, där kroppen ses som ett uttryck för den information som finns i DNA. Inom informationsteorin är Claude Shannon ett av de stora namnen, och hans syn på information som ett mönster som är frikopplat från sin materiella bas, har haft stort inflytande på bl.a. it-utvecklingen.²⁹ Hayles reflekterar över skillnaden mellan att skriva och läsa en tryckt

och en elektronisk text och kommer fram till att datorn är ett medium som det är lättare att bli kroppsligen engagerad i. Precis som en tennisspelare kan uppleva sin racket som en förlängning av armen, kan en erfaren datoranvändare uppleva tangentbordet som en förlängning av kroppen och bildskärmens yta som en plats som hennes subjektivitet kan flöda in i.³⁰

När vi talar om sinnen brukar vi dela in dem i syn, hörsel känsel och så vidare, men i praktiken samspelar de på ett sätt som gör det svårt att skilja dem från varandra. En målning kan sägas ha taktila kvaliteter utan att det handlar om hur vi skulle uppleva den med känselsinnet. När Norman Bryson karaktäriserar Francisco de Zurbaráns stilleben som taktila är det enbart hur denna egenskap förmedlas via synsinnet som han avser. Bryson menar att man kan avläsa i Zurbaráns målningar att han intresserar sig för känselsinnet och handens arbete med tingen.³¹ Tellgren och Göthlund beskriver det faktum att man inte kan hålla i en nättidskrift på samma sätt som i en papperstidskrift, som en förlust av en fysisk dimension i läsandet. Men att se på digitala bilder kan enligt min åsikt också innebära en ökad grad av handens medverkan, i och med att bilder kan göras klickbara och förses med länkar, som i *Parken* och i *Rehearsal of Memory* av Graham Harwood. Denna cd-rom, som Claesson nämnde som en inspirationskälla till *Parken*, innehåller bilder av intagna på mentalsjukhus. Deras kroppar har scannats in och på skärmen visas bildfragment av kropparna. Genom att klicka på märken som tatueringar och ärr, får man mer information om de här människorna, i form av texter, intervjuer m.m. Den taktila upplevelsen förstärks av att det är mänsklig hud som vi ”berör” i bilderna. I *Parken* måste vi först leta oss fram till de dolda punkterna i flygbilderna, sedan i varje bild till de eventuella länkar som finns där. Det gör att vi ser bilderna på ett annat sätt än vi skulle gjort annars, för precis som i ett dataspel är det ofta ett visst föremål som gömmer länken, och därmed är det mindre effektivt att leta efter länkar i en tom yta. Utifrån målet att identifiera möjliga punkter delas bilden upp i intressanta och mindre intressanta områden, på ett sätt som betraktaren inte skulle gjort om det inte hade funnits några länkar. I en av bilderna, som ingår i scenen *Bilder på banvall*, har Claesson gjort det svårt för oss genom att gömma en enda liten diabild i en bildyta som till största delen föreställer grus. I andra fall är bilderna fulla av möjligheter, som i undervåningen till *Limmannens hus*, där det finns en mängd klickbara föremål som en prydnadstomte, en spruta, en Barbiedocka m.m. En bildskärm har vi på armslängds avstånd och bilderna är hanterbara även i den bemärkelsen att vi kan ta in en hel bild i synfältet på en gång. Bilderna från

Parken som ställdes ut på gallerier var så stora att det kändes som om man kunde gå in i dem och titta på många detaljer. Här styrdes betraktaren inte av samma målmedvetenhet som framför cd-romskivan. Fångades ens blick av t.ex. en röd trasa var det av andra skäl än att den kunde dölja en länk.

En bildserie som är ännu mer beroende av handens arbete är Kari Paajanens *Photography is Art of Dead*, som finns på hans webbsajt *Mehr Licht*.³² Serien består av tio fotografier som från början är dolda av mönster av svartvita linjer. I mitten av bilden finns en vit silhuett av en ängel. Under bilden står anvisningen "Wipe with the angel", och när man pekar på ängeln och håller nere musknappen kan man avlägsna linjemönstret så att det underliggande fotografiet avtäcks. Det går att "spola tillbaka" serien och börja om från början, och då är bilderna återigen täckta av linjer. Här handlar det alltså inte om att se bilden på ett speciellt sätt utan, om att överhuvudtaget kunna se bilden.

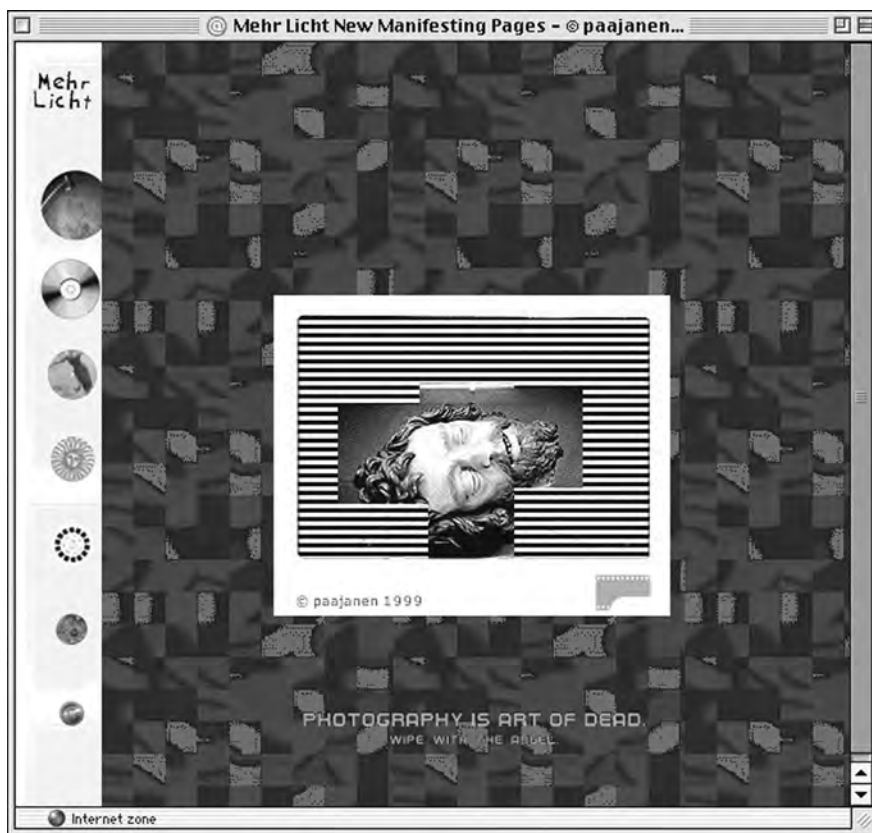


BILD 75 Kari Paajanen *Photography is Art of Dead*, 1999.

Balder Olrik har valt att inte göra bilderna i *The Incident* till länkar, något som annars är ganska vanligt i bildserier i digitala medier, där det är kutym att man kommer vidare till nästa bild genom att klicka på den aktuella bilden. I *The Incident* händer ingenting när man för markören över bildytan, den är på så sätt ”oberörbar”.

I verket *I våra händer* finns ingen bildskärm närvarande, men den finns där som en referens, eftersom de flesta betraktare har med sig erfarenheten av skärmen. Genom att bildens material är kakel och genom att motivet är händer har konstnären här på ett sinnrikt sätt lyckats kombinera taktila och visuella dimensioner och på så sätt betonat den informationstekniska världens samröre med den mer påtagligt materiella.

Just nu förknippas vi den digitala bilden mest med bildskärmar, men bildskärmens och datorernas gemensamma historia är ganska kort och för inte så länge sedan var pappersutskrifter den dominerande kontaktytan med datorer. Den digitala bildens materialitet kan förändras; som jag tidigare nämnt är det karaktäristiska dataflimret på väg ut och det pågår mycket forskning inom it-området om alternativa gränssnitt som inte alltid bygger på synsinnet och som inte låser användaren framför en stationär dator.³³

Bilder i digitala medier saknar inte sinnliga kvaliteter, men dessa kvaliteter är annorlunda än i traditionella medier. Att begreppet digital förknippas med kyla och sterilitet visade jag i Inledningen, och den inställningen möter man fortfarande ofta.³⁴ Många betraktare har de traditionella medierna som måttstock, och ser bara vad som saknas, inte vad som tillförts, i de digitala medierna. Detta är enligt min mening en viktig orsak till att verk som enbart existerar i digital form, riskerar att få mindre uppmärksamhet i konstvärlden, och att konstnärerna väljer att göra flera versioner av verken.

NARRATION

Vad var det som gick förlorat i *The Incident* när det ställdes ut på gallerier? Framför allt var det själva berättelsen, som var skapad för Internet och som inte gick fram lika bra i galleriversionen. Pontus Kyander framhöll som en fördel med *Parken* som cd-rom att den innehöll starka berättelser och gav betraktaren möjligheten att ryckas med i dessa berättelser.³⁵ Jag vill inte gå så långt som att påstå att digitala medier lämpar sig bäst för verk med narrativ karaktär, men det är tydligt att det i digitala medier finns goda möjligheter

att lyfta fram en berättelse. För att sammanfatta det jag ovan skrev om hur autenticitet används i konsten skulle man kunna säga att det är ett beprövat berättartekniskt grepp.

Helhet, början och slut

Något som brukar diskuteras i samband med digitala verk är frågan om var verket börjar och slutar och om det är möjligt att uppleva verket som en helhet, som en enda "text". Niels Brügger konstaterar i sitt föredrag *Internet: Medium and Text* att en webbsajt, till skillnad mot texter i pappersburna medier, inte avgränsas av sina materiella egenskaper, som utgörs av å ena sidan den fysiska datorutrustningen och å andra sidan webbsajtens innehåll, som kan bestå av ljus, ljud, färger och former. Istället måste man söka efter andra kriterier för att för att kunna analysera en webbsajt som en sammanhängande enhet. Brügger föreslår att man delar upp en webbsajt i tre nivåer: en enskild sida (som har en egen url), en grupp av sidor, samt alla sidor som ingår i sajten.³⁶ *The Incident* är en sajt som enligt min mening är väl sammanhållen och bildar en klar enhet. Detta har Olrik uppnått genom en enhetlig layout och färgsättning och en enhetlighet i navigationssättet. Besökaren hålls också kvar inom sajten eftersom det nästan inte finns några länkar ut från den. Inte minst viktigt för upplevelsen av enhetlighet är bildmaterialet. När man sett en bild kan man direkt se att nästa bild hör ihop med den första, detsamma gäller den tredje bilden osv. Samma sak kan man säga om bildtexterna. Även om de inte följer på varandra i ett kronologiskt händelseförlopp, så har de samma karaktär och kretsar kring samma ämne. Texterna i kommentarerna är av mer skiftande art, men de ligger å andra sidan efter varandra i en lång rad på tre webbsidor som egentligen kunde varit en enda. Jag antar att dessa sidor fylldes på efterhand som nya mejl nådde konstnären under den tid som verket var "öppet". Konstnären har satt punkt med sista brevet, men möjligheten att uppdatera en webbsajt finns alltid latent även om den inte utnyttjas. Detta är en egenskap som motverkar upplevelsen av en webbsajt som en helhet. Peter Lunenfeld hävdar i sin essä "Unfinished Business" i *Digital Dialectic*, att den digitala estetiken definieras av det oavslutade, och han tar webbsajters oavslutade status som ett exempel på denna estetik. Lunenfelds teori passar inte lika bra på cd-rommediet, som i motsats till webbsajter utgörs av ett ting, en skiva, som precis som en bok utkommer i en viss utgåva. En cd-romskiva är avslutad och kommer inte att förändras, även om den kan innehålla länkar till Internet och på så sätt temporärt utvidgas. På det visuella planet måste man för

att skapa enhetlighet hos en cd-rom i övrigt arbeta med samma medel som Olrik gjort i *The Incident*: layout, färgsättning, struktur och navigationssätt. Beträktarens möjligheter att överblicka verket påverkar också upplevelsen av helhet. Olikriks webbplats består av 19 sidor och bygger i princip på sju bilder som varierar i två grupper, bildsidorna och boksidorna. Det tar inte så lång tid att gå igenom sajten om man gör det systematiskt. Det går att konstatera var den slutar, trots att bildserien går i cirkel och att man kan riskera att stöta på Disclaimer, som kastar ut besökaren ”i förtid”. *Parken* är mer omfattande än *The Incident* och har ett upplägg med numrerade scener som inte kommer i nummerordning, vilket gör det mycket svårt för betraktaren att veta när alla scener har besökts och alla bilder beskådats. Å andra sidan är kanske en sådan ambition förfelad. Espen Aarseth menar att det finns en risk med hypertextlitteratur som Joyces *afternoon*, att läsaren ställer sig frågan ”Har jag läst allt?” istället för den mer relevanta frågan ”Vad har jag läst?”³⁷ Att kalla *afternoon* för outtömligt har varit ett sätt att mystifiera verket, menar Aarseth, men att det i själva verket inte är så svårt att kartlägga ett sådant verk som det kan förefalla. Det handlar som jag ser det om två olika utgångspunkter för läsningen/betraktandet. För en ”genomsnittlig” läsare kan ett verk som *Parken* verka outgrundligt, men för mig som har analyserat verket, gått igenom alla scener och ritat scheman över dem, har denna outgrundlighet av naturliga skäl gått förlorad. Det ligger något paradoxalt i att, samtidigt som man vid en analys avlägsnar sig alltmer från ett ”normalt” betraktelsesätt, försöka hålla ett sådant betraktelsesätt levande. Man kan jämföra en sejour i en cd-rom med ett besök i ett stort museum som Louvren. Redan när man kommer in genom entrén vet man att det är omöjligt att se alla konstverk eller ens alla avdelningar, man uppsöker vissa rum med avsikt och andra hamnar man i av en slump, vissa konstverk går man snabbt förbi, andra kanske man dröjer sig kvar vid och skärskådar. När det är dags att lämna museet kan man ofta inte redogöra exakt för var man varit eller vilken väg man tagit genom byggnaden. Nästa gång man kommer dit börjar man inte exakt där man slutade, utan går kanske tillbaka och återser en del av det man såg förra gången. En person som fått i uppdrag att analysera hur museet är upplagt, går förmodligen tillväga på ett helt annat sätt, väljer väg systematiskt, markerar på en karta var hon varit, för anteckningar och fotograferar.

Den som äger ett exemplar av *Parken* och återkommer till det vid flera tillfällen, får vara beredd på att se vissa bilder flera gånger, samtidigt som han kanske aldrig får se vissa delar av det. Detta kan upplevas som mediets charm,

men det kan också upplevas som besvärande. Anna Gunder beskriver i *Berättelsens spel* hur läsare som utgår från den tryckta bokens förutsättningar kan bli frustrerade och förvirrade av att läsa en hyperroman som *afternoon*. En sådan roman kräver hyperlitterär kompetens för att kunna uppskattas, menar Gunder, och nämner omläsning som en del av denna kompetens.

När det gäller de icke datorburna verken kommer frågan om helhet i ett delvis annat ljus. *Faces* består av en serie fotografiska bilder som hängs bredvid varandra på en vägg i en utställningslokal. Enbart denna fysiska närhet gör att de bildar en enhet, som sedan förstärks av att bilderna har samma format och att motivet till stora delar upprepas: komponenter som frisyr, klädsel och bakgrund är desamma porträttserien igenom. *I våra händer* har också motivet som en gemensam nämnare, men själva kakel/pixel-metoden är så iögonfallande att bilderna skulle ha förknippats med varandra även om de haft helt olika motiv.

Bildserier

Serier av bilder kan komponeras på många sätt. Den amerikanske fotografen Duane Michals' svartvita fotografiska berättelser från 1970-talet är korta serier som består av ett tiotal bilder och har ofta en klart uttalad startpunkt, ett klimax och ett slut. *Chance Meeting* är en sådan serie, som består av sex bilder. I den första bilden ser vi två män som är på väg att mötas på en bakgata i New York. De kommer närmare varandra, möts, passerar varandra, den ene vänder sig om och ser efter den andre. I den sista bilden vänder sig den förste också om, men då har den andra redan försvunnit. Michals skriver att serien bygger på minnet av ett sådant slumpartat möte han själv varit med om. Han gick nerför Broadway och mötte en man han tyckte sig känna igen, och när han kom på vem det var vände han sig om, men då var mannen redan borta.³⁸ Andra serier, som *Death Comes to the Old Lady* och *Paradise Found*, bygger på ett gradvis framåtskridande från ett tillstånd till ett annat. Michals' serier är konstruerade på ett sätt som inte medger att bilderna visas i någon annan ordning än den ursprungliga. Bilderna hakar i varandra och fungerar även som animationer, vilket framgår av presentation av Michals på Legends Onlines webbsajt.³⁹

En helt annan strategi ligger bakom den australiensiska fotografen Tracey Moffatts serier, som består av självständiga, mångtydiga fotografier som är löst sammansatta till serier. I hennes utställning på Tensta Konsthall 2001 ingick bland andra bildserierna *Scarred for Life* och *Up in the Sky*. Tv-programmet

Bildjournalen gjorde ett reportage från utställningen, där hängningsprocessen beskrevs så här: ”Hennes fotoserier fungerar ofta som en bildsvit ur en film. Själv bestämmer hon första och sista bilden i en serie, och resten får den utställningsansvarige själv hänga som han eller hon vill. För varje ny konsthall skapas nya historier.”⁴⁰ Medan Michals’ bildserier berättar en enda historia, är Moffatts flexibla och kan bilda utgångspunkt för ett flertal historier.⁴¹ *The Incidents* bildserie påminner till sin struktur mer om Moffatts än om Michals’ bildserier. Det finns inget märkbart framåtskridande i serien, och jag tror att serien skulle fungera lika bra i en annan konstellation. På webbsajten befinner bilderna sig i ett lika fastlåst läge som någonsin i en bildserie på en vägg. På det narrativa planet är det ingen monosekventiell serie men tekniskt sett är den det.⁴² Man kan gå framåt eller backa, och sett ur denna tekniska synvinkel skiljer sig inte *The Incident* från en bok eller en diabildsvisning. Den sista bilden i *The Incidents* serie är inte markerad, utan serien fortsätter med den första bilden igen. Detta kan även åstadkommas med en diabildsprojektor med ett runt magasin, som fortsätter att mata fram bilderna från början. Även i tryckta medier kan en sådan rundgång antydvas. Sista bilden i *Konsumentkvin-*



BILD 76 Doug Menez, *Digital Moments*, 2001.

Bildtext: ”Stephen Tomlin, internet expert for Barry Diller’s QVC, takes a minute to check his e-mail in Washington Square Park, near the usual crowd of morning Tai-Chi practitioners.”

nan, en satirisk serie av Lena Svedberg publicerad i tidningen *Puss* julnummer 1968, innehåller läsanvisningen "Fortsättning från början".

Faces är också en bildserie som saknar en given start- och slutpunkt, och skulle kunna arrangeras på ett annat sätt utan att förlora den mening jag har läst in i den. *Parken* växlar mellan bildserier som är helt låsta och bildserier som är öppna och varierar gång från gång, styrda av en slumpfaktor i programmet eller användarens val. I varje scen kan det förekomma flera olika seriestrategier.

Många bildvisningar på Internet börjar inte om från början som *The Incident*, utan besökaren måste backa tillbaka om man vill komma till första bilden igen. En bildvisning som fungerar på det sättet, men som samtidigt utnyttjar mediet på ett raffinerat sätt, är *Digital Moments* av reportagefotografen Doug Menez.⁴³ Han har dokumenterat livet bakom kulisserna i it-industrin i början av 1990-talet. Serien består av 36 huvudsakligen svartvita bilder som visas en i taget. Under varje bild finns bildens nummer, en pil till höger och en pil till vänster som man kan bläddra med. Som rubrik fungerar ort och år, därunder finns en kort bildtext som anknyter till bilden. Det finns

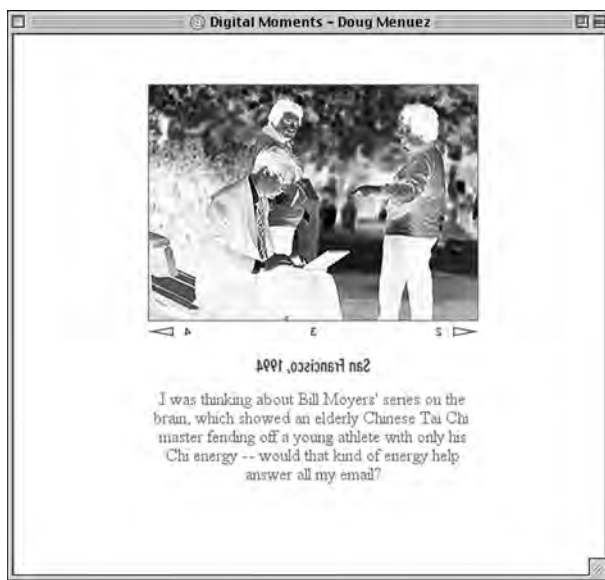


BILD 77 Doug Menez, *Digital Moments*, 2001.

Bildtext: "I was thinking about Bill Moyers' series on the brain, which showed an elderly Chinese Tai Chi master fending off a young athlete with only his Chi energy -- would that kind of energy help answer all my email?"

ingen fingervisning om att själva bilden är en länk, men efter att ha avancerat ett par bilder kan det hända att man försöker klicka på själva bilden, av distraktion, av nyfikenhet eller för att det är en konvention. Då uppträder bilden i negativ form, och även siffrorna, pilarna och rubriken under bilden är spegelvända. Effekten blir densamma som när man tittar på ett filmnegativ från fel sida. Bildtexten i *Digital Moments* "negativa" version är rättvänd och läsbar, men det är en annan bildtext, med mera avslöjande innehåll och förtroligare ton. Detta är ett sätt för fotografen att markera att han verkligen varit bakom kulisserna och att han tar oss med dit.

Samspelet mellan bild, text och ljud

Både *Parken* och *The Incident* bygger på samspelet mellan bild och text. I *Parken* tillkommer dessutom ljud. I *The Incident* är de för berättelsen viktiga delarna av texten skrivna av konstnären. De inskickade kommentarerna kan man välja att hoppa över utan att Ollriks grundhistoria går om intet. I *Parken*, däremot, är de viktigaste texterna inte författade av någon av upphovsmännen. Det är texter som Claesson har fått eller hittat, som brev, dagböcker eller styrelseprotokoll, och de presenteras för oss i uppläst form. Bilder och text som sätts samman har inget givet samband utanför *Parken*, det är här de får ett samband. Det blir ett collage där bilder och texter inte smälter samman utan turas om att tilldra sig mest uppmärksamhet. Ett "standardsamband" som betraktaren alltid kan skapa är att bilden är tagen på samma plats som brevet är upphittat. Ljudillustrationerna är i vissa fall lättare än texterna att förknippa med bilderna. När vi träder in i övervåningen till *Limmannens hus* pinglar klockor, och även om vi inte ser dem på bild ligger det nära till hands att tänka sig att klockorna hänger någonstans i limmannens koja.⁴⁴ Jag skrev i kapitlet om *Parken* att man inser hur mycket ljudet påverkar stämningen i *Parken* när man ser på bilderna med ljudet avstängt. När det gäller samspelet mellan ljud och bild är spelfilmen den allt överskuggande referensramen i vår kultur. När man ser en film på bio, kan man inte stänga av ljudet, men det går ändå att separera den visuella upplevelsen från den audiella. Om filmen *Timmarna* skrev flera recensenter att Philip Glass' musik inte passade till filmen, men att den fyller en funktion genom att binda ihop de tre handlingsplanen.⁴⁵ I modern filmteknik överförs det inspelade ljudet till optiskt format och kopieras ihop med bildnegativet. Ljud och bild blir på så sätt alltid synkroniserade och varje visning identisk i detta avseende. Så har det inte alltid varit. På stumfilmens tid gjorde bl.a. Edison försök med att kombinera en filmvisning med ljud som

spelades upp från en fonograf. Detta var en mindre lyckad lösning, eftersom ljudet inte kunde förstärkas till en volym lämplig för en stor salong, och synkroniseringen var dålig. Det var den levande filmmusiken som dominerade under filmens yngsta dagar. Här fanns det naturligtvis inga tekniska begränsningar för synkronisering. I digitala medier finns det rika möjligheter att låta ljud och bild samverka. Snarare än tekniska begränsningar är det vilka föreställningar man har om hur det brukar och bör fungera som påverkar resultatet. I Pedro Meyers pionjärverk för cd-rom, *I photograph to Remember*, berättas en monosekventiell historia med hjälp av en bildvisning av stillbilder som växlar automatiskt och till ackompanjemang av Meyers berättarröst.⁴⁶ Beträktaren/lyssnaren kan alltså sitta helt ”passiv” som framför en film och avnjuta föreställningen. Det finns dock möjlighet för betraktaren att ingripa, genom att stoppa visningen eller backa eller gå framåt i en annan takt än vad den automatiska bläddringen föreslår. Bildvisningen hamnar på så sätt i otakt med berättarrösten, vilket skapar en ganska förvirrande effekt. Den frihet betraktaren ges sker på bekostnad av berättelsens sammanhang. Meyers historia, hur fascinerande den än är som traditionell berättelse betraktad, är i denna mening inte helt anpassad för det nya mediet.⁴⁷ Nu finns det visserligen inget ljud till *The Incident*, men jag kan föreställa mig att Olrik hade kunnat skapa något som liksom bilderna och bildtexterna är modulärt uppbyggt. I digitala medier kan man avbryta ljudet separat, medan i fallet med videoband eller film måste både bild och ljud avbrytas samtidigt. Är detta en bra möjlighet eller bör den undvikas? I *Parken* låter ljudet sig inte avbrytas och uppläsaren får tala till punkt. I Agnes Hegedüs’ *Things Spoken* är det annorlunda, där löper två textspår under bilden och länkarna i texten leder till andra berättelser. I *Parken* finns ingen stark eller självklar koppling mellan bild och text, men det finns det i *Things Spoken*. Alla texterna handlar om föremålet på den aktuella bilden. Bilderna visas heller inte i några komplicerade sekvenser som i scenerna i *Parken*. Den slutsats jag drar av detta är att det är svårt att kombinera komplicerade strukturer för både ljud och bild.

VÄGEN GENOM VERKET. NARRATION ELLER ERGODICITET?

Mieke Bal hävdar i sin analys av Caravaggios och Artemisia Gentileschis respektive behandling av motivet Judith och Holofernes, att betraktandet av en målning är en narrativ process.⁴⁸ Att ta sig genom en roman som *afternoon*

är en process, men är den narrativ? Aarseth kommer fram till att *afternoon* har drag av både berättelse och spel, men att romanen inte innehåller en egen berättelse, utan att denna skapas först av läsaren genom dennes val av väg genom verket. Han ifrågasätter om *afternoon* kan betraktas som narrativ och anser att hans begrepp ergodisk är bättre lämpat som analysinstrument för *afternoon*.⁴⁹ Det sätter fokus på det arbete som läsaren/betraktaren/användaren utför när hon tillägnar sig ett verk, ett arbete som för att kunna kallas ergodiskt ska vara av icke-trivialt slag. Går detta begrepp att tillämpa på något av de fyra verk som behandlas i denna avhandling? Ergodisk är ett begrepp som är tillkommet med tanke på litteratur. Det kan anses trivialt att bläddra i en bok, men vad är trivialt när det gäller konst? Aarseth betonar ju att gränsen inte ska dras mellan datorburna och icke-datorburna verk. *Faces* och *I våra händer* är dock verk med låg ergodicitet. Det arbete som krävs för att se dem får betraktas som trivialt, för att se *Faces* går man utmed en vägg i ett galleri, *I våra händer* kräver att man går runt tunnelbanestationen. Mer huvudbry gav mig *The Incident* i detta sammanhang. Verket ligger på Internet och bygger på hypertext, men det krävs inte mycket ”digital kompetens” för att navigera genom det. Jag skrev till Aarseth för att inhämta hans åsikt huruvida *The Incident* kan kallas ergodiskt eller inte. Han svarade att det inte är särskilt intressant ur ett ergodiskt perspektiv, men att om besökaren kunnat lägga in kommentarer direkt i texten, hade det blivit ergodiskt, enligt hans åsikt.⁵⁰ Att han ödmjukt avslutade med *enligt min åsikt*, visar på att det inte är självklart att upphovsmannen till ett begrepp har monopol på dess användning, utan att begreppet lever sitt eget liv i diskursen. Även om Aarseths ord inte är lag, väger hans åsikt tungt i frågan, och jag är böjd att hålla med honom i fallet med *The Incident*. Min slutsats är att Olrik har satsat på att föra fram berättelsen, och därvid har han avstått från alla distraherande inslag, som en komplicerad struktur onekligen skulle innebära. *Parken* är i så fall det av de fyra verken som har störst ergodiskt intresse. Som ergodiska inslag betraktar jag letandet efter dolda punkter i menyerna, där höjningen av ljudvolymen indikerar att man närmar sig en sådan punkt, samt de villkor för att komma vidare som förekommer i vissa scener. Förhöjer detta upplevelsen av bilderna, eller tar det ner ett svårt ämne till en opassande, lekfull nivå? På dessa båda medvetet tillspetsade frågor skulle jag själv svara att den första är felställd, eftersom det inte handlar om att förhöja bilderna. Det handlar istället, som jag ser det, om att tillföra en dimension som en utställning eller en bok inte har, nämligen det som jag kallat letandets princip. Den andra frågan handlar mer om att cd-

rommediet domineras av dataspel, vilket gör att dess konventioner kommer att förknippas med spel ända tills mediets användning breddas. Trivialt är ett relativt begrepp, som måste ses i förhållande till vilka medier och tekniker som är förhärskande och som är vida spridda. Att köra bil kan idag anses trivialt, men det gjorde det inte innan körkort och bil blev var mans egendom. När alla kan hantera datorer förskjuts kanske kraven.⁵¹



Bild 78 Kari Paajanen, *Photography is Art of Peeping*, 1999.

Jag ställde ovan frågan om begreppet ergodicitet är applicerbart på konst, och vad som i så fall ska räknas som trivialt. På Kari Paajanens webbsajt *Mehr Licht*, finns förutom den ovan nämnda bildserien *Photography is Art of Dead* även en annan serie, *Photography is Art of Peeping*.⁵² Det är ett exempel på en

ergodisk bildserie, där besökaren måste utföra ett ganska krävande arbete för att kunna se bilderna. I bildserien *Photography is Art of Dead* gällde det att "tvätta" bort ränderna framför bilden med en "svamp" formad som en ängel. Här är det istället så att bilden från början är täckt av ett vitt lager varit bara finns ett kikhål in till det underliggande fotografiet och detta kikhål är utformat som en ekorre, en elefant eller någon annan levande figur. Liksom i *Photography is Art of Dead* är figuren användarens verktyg, som kan föras fritt över bildytan. Bilderna i *Photography is Art of Peeping* kan aldrig avtäckas, utan betraktaren kan bara skymta en liten del av bilden i taget, och måste hålla alla dessa delar i minnet för att kunna skapa sig en helhetsbild av fotografiet. Att dra figuren snabbt över bilden underlättar denna strävan. Liksom i fallet med *Parken* och hypertextromanen *afternoon*, kan man fråga sig om strävan efter överblick och helhet är relevant eller om det är att skjuta bredvid målet. Det väsentliga är kanske istället att inse hur konstnären öppnar för ett annat sätt att se på bilder.

Vissa aspekter av digitala media skulle jag hellre vilja kalla dramaturgiska än ergodiska eller narrativa. En webbsida existerar inte färdig från början, den består av olika komponenter som måste laddas ner. Denna fördröjning kan skapa irritation, men den kan också skapa ett rum för förväntan, som en fördröjd entré på teatern. Till skillnad mot en teater saknar webben en ridå som kan dras för, utan alla förändringar sker så att säga för öppen ridå. Det är som i vissa teaterföreställningar där skådespelaren klär om på scenen, eller där scenografin bärs ut och in medan publiken ser på. Ett av de vanligaste meddelandena från datorprogram till användare är "Loading", eller "Laddar", åtföljt av punkter eller av ett liggande, smalt fält som successivt fylls med någon färg, precis som en stigande termometer. Det finns olika metoder att visa bilder i en webbläsare, man kan låta en bild växa fram bit för bit i full kvalitet, eller visa hela bilden med en gång, först i en suddig version och sedan i en version med full skärpa. I *The Incident* används den förra metoden, men på dagens snabba datorer uppfattar betraktaren nedladdningen som ögonblicklig.

En besökare som söker på "warsaw lady" i en sökmotor på Internet och får träff på *The Incident*, kommer inte in i verket "från början", utan hamnar på en sida halvvägs in i bildvisningen. En användare av *Parken* måste däremot gå igenom samma procedur varje gång han startar skivan. Introduktionen är obligatorisk och kan inte hoppas över. Claesson berättade att anledningen till att den fick en sådan utformning är att när *Parken* var ny tog det lång tid att ladda in alla bilderna i datorns minne. Introduktionen fungerar som en

slags ouvertyr. I vinjetterna till vissa av scenerna, som förväntas ta lång tid att ladda, dyker texten ”Laddar...” upp. En dramaturgisk effekt som förekommer i *The Incident* är Disclaimers uppdykande, vilket jag redogjort för i kapitlet om detta verk.

GRÄNSER MELLAN MEDIER

I analyserna ovan av *Parken* och *The Incident*, framkom att nätkonst och konst på cd-rom har flera olika förutsättningar. Samtidigt rör det sig inte om två separata och renodlade fält, utan det finns stora olikheter såväl som likheter. Det kan vara belysande att jämföra Pedro Meyers andra cd-rom, *Truths & Fictions* från 1995, med *The Incident*.⁵³ Den första sidan som visas när man startar skivan innehåller fyra knappar med text: Introduction, Correspondance, Gallery och Digital studio. I Gallery visas Meyers digitala fotografier och i Digital studio förklarar han hur han skapat bilderna och kommenterar deras tillblivelse. I Correspondance finns brevväxling med ett stort antal internationella fotografer. Varje brev finns i två versioner, transkriberat och i faksimil, det sistnämnda nås genom en länk som heter ”original letter”. Förutom breven återges bilder och annat material från fotograferna. Denna cd-rom var en föraning om hur Meyers webbplats ZoneZero, där många fotografer visar sina bilder, skulle komma att se ut.⁵⁴ Den första likheten med *The Incident* gäller upplägget, Introduction och Correspondance kan sägas motsvara *The Incident*s introduktion och kommentarsidor. Den andra likheten gäller sättet att presentera materialet i två versioner. Faksimil går inte alltid att läsa på en bildskärm, som har flera begränsningar jämfört med tryckta medier. Normala bildskärmar har, som nämnts ovan, mycket lägre upplösning. På nätet begränsas bildkvaliteten av att bilderna måste gå snabbt att ladda ner. På boksidorna, originalen, i *The Incident* är bildtexten knappt läsbar. Denna begränsning gäller inte i lika hög grad cd-rom, men Meyers korrespondens är oläslig i faksimil av andra skäl, som avsändarens handstil m.m.

The Incident är ett platsspecifikt verk, men det har samtidigt lånat många drag från samtida cd-romskivor. Det jag vill visa här är inte en direkt influens från Meyer till Olrik, utan att det finns vissa konventioner i mediet som båda valt att följa.⁵⁵ Meyer använder faksimil för att förtydliga och underlätta läsandet för betraktaren. Hans material är autentiskt, medan Olriks syfte med bokfaksimilen är att invagga besökaren i en känsla av autenticitet.⁵⁶ Cd-romskivan

liknar mer en film eller ett tv-program än en webbsajt gör. De har ofta tunga inledande vinjetter och långa avslutningar med namn på alla medverkande och tack till sponsorer. *Parken* ligger på det sättet mitt emellan en bok och en film. Nätkonst av *The Incidents* typ skulle inte fungera, om de hade dessa paratextelement. Bara i Disclaimer kan Olrik framträda som den konstnär han är. Som jag nämnde i inledningskapitlet finns det vissa likheter mellan att surfa på nätet och att zappa mellan tv-kanaler. Musikvideor har sällan långa vinjetter eller eftertexter, det skulle ta för lång tid i förhållande till själva videon.⁵⁷ Vid en visning av en långfilm på en biograf fungerar eftertexterna som en nedtrappning av upplevelsen och en övergång till "världen utanför". En musikvideo på tv, däremot, följs snabbt av nästa, tittaren ägnar den kanske sporadisk uppmärksamhet, zappar bort från sådant han inte vill se. En Internetanvändare kan snabbt klicka vidare till någon annan sida om han finner den aktuella sidan ointressant.

Pedro Meyer har reflekterat över skillnaden mellan cd-rom och Internet-publicering i samband med att han lade ut *I Photograph to Remember* på sin webbsajt *ZoneZero*. Att producera en cd-rom är ett kostbart och krävande projekt, som inte passar för publicering av korta fotografiska berättelser. På *ZoneZero* har många fotografer som själva inte behärskar datatekniken getts tillfälle att föra ut sådana korta berättelser, som efterhand som tekniken utvecklats även kan innehålla ljud och tal. För Meyers del har denna utveckling varit positiv, medan hans gamla samarbetspartner på medieföretaget Voyager, Bob Stein, inte omfattar den med samma entusiasm. Stein tycker att upplevelsen försämras när man blir beroende av Internetuppkopplingar och att det ligger ett värde i att äga, ha kontroll över, sin egen kopia av ett verk.⁵⁸ Just denna kontrollaspekt tycker jag spelar en stor roll i detta sammanhang. It-utvecklingen har gått från stora datorer i oåtkomliga datahallar till persondatorer som man kan ha i knäet. Detta att ha fysisk kontroll över ett objekt är viktigt för många användare, även om det på många sätt är i ganska liten utsträckning som man kan påverka det abstrakta som händer innanför skalet i en dator. En cd-rom-skiva tycker man sig ha som i en liten ask, men efterhand som tiden går och datorer och programvaror uppdateras, visar det sig att den inte längre går att spela på de senaste datormodellerna. Websajter kan ligga kvar länge, men kan också försvinna i nästa ögonblick, ett villkor som de flesta besökare är införstådda med.⁵⁹

Det är svårt att peka ut vad som är ett digitalt mediums rätta element, dess mediespecifika egenskaper. Digitala medier kännetecknas av flexibilitet

och en mångfald av möjligheter. De flesta äldre medier kan ”simuleras” i digital miljö, vilket förmodligen är orsaken till att metaforer som ”den digitala kvarnen”, ”den digitala malströmmen” och ”det digitala kärret” uppkommit.⁶⁰ Ryktet om fotografins död, som florerade i början av 1990-talet, är som vi sett betydligt överdrivet. Den fotografiska bildens ställning i vår kultur är stark, och den har förändrats men inte försvagats i den digitala eran. Fotografier har alltid använts för olika syften och förekommit i skiftande sammanhang, vilket gör att betraktaren av ett fotografi har en beredskap för att tolka bilder utifrån dessa syften och sammanhang. Risken att bli bedragen av en datormanipulerad nyhetsbild existerar, men den balanseras av att vi lever i en visuell kultur där digitala bilder spelar en allt större roll. Nya bilder kan skapas, men minst lika mycket har den digitala tekniken bidragit till att gamla bilder återvinns. I en konstkultur där fiktiva historier utgör ett markant inslag passar datormanipulation av fotografier väl in och kan erbjuda nya möjligheter att bearbeta gamla teman, som vi sett i *Faces*. Digitala medier kan också innebära nya sätt att framföra dokumentära bilder på, utan att trovärdigheten minskas, så som i cd-romskivan *Parken*. Nätkonstverket *The Incident* ger oss en inblick i hur konstnärer kan operera i ny kontext och kakelmosaikerna *I våra händer* gör oss uppmärksamma på den digitala bildens minsta byggsten, pixeln, samtidigt som de bevarar fotografiets speciella särart.

Summary

The artworks that are the focus of this thesis are linked in various ways with the concept of *digital photography*. The discourse of digital photography has been dominated by computer manipulation. At the beginning of the 1990's, the shift from analogue to digital technology was seen by many scholars and writers as a revolution. Later on in that decade, it was more often seen as an evolution. Digital technology is regarded as being so significant that it is used as an emblem of our time. Book titles such as *The Photographic Image in Digital Culture* by Martin Lister and *Digital Evolution: Photography in the Electronic Age* by A.D. Coleman are evidence of this.

Three important concepts in the discourse are *digital*, *interactive* and *manipulation*. *Digital* often connotes coldness and lack of feeling, and a common metaphor is *the digital mill*. *Interactive* is a problematic concept, which many scholars try to avoid. Photographs are often referred to as *computer-manipulated*, although the more neutral term *computer-processed* also exists. In Swedish, *manipulation* is a word with mainly negative connotations.

The aim of this thesis is to conduct a multifaceted discussion that has taken as its starting point analyses of individual artworks. This discussion will centre on narration, perception, and the structure and materiality of the artworks. Fiction and documentation, the interplay between image, text and sound, the pixel as a picture element, the lifecycles of the works, and gender aspects will be considered. I have been working with several questions. In what way have artists made use of the new technology? How are the works constructed? Which problems and issues are dealt with in the works and what form do they take? How do the works relate to earlier pictorial traditions? How do they

relate to other contemporary art? How are the works exhibited? What has been written about the works? Is *site specific* a term that can be applied to digital artworks? The thesis also has a methodological aim, to find a model for the analysis of art and art on CD-ROM. A secondary aim is to document the works, as there is a risk that the computer-based works will not be available in their original form in the future. I have selected the works in order to be able to discuss various aspects of the new image medium. All four works date from the later part of the 1990's. The works chosen are: *I våra händer (In Our Hands)* by the Swedish artist Maria Ångqvist Klyvare – three tile mosaics depicting hands on the walls of Vårberg underground station in Stockholm, in which the pictures originate from digitally processed photographs; *Faces* by the Norwegian artist Vibeke Tandberg – a series of computer-manipulated portraits in which the features of the artist have been mixed with other people's; *Parken (The Park)* by the Swedish photographer Leif Claesson – a CD-ROM with documentary photographs from a run-down area of Stockholm with many homeless residents; and finally, *The Incident* by the Danish artist Balder Olrik – a work made especially for the Internet, consisting of a fictive story based on images from spiritualist séances.

The method used is interviews with the artists, and I have also listened to lectures given by the artists. In 2002, I visited the important centre for computer-based art, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), in Karlsruhe, Germany, and studied its collection of CD-ROMs. I also attended the Ars Electronic festival in Linz, Austria, and visited the museum there. I have searched the Internet for material on the artworks, and also used the net as a language corpus.

My main tool has been a thorough analysis of the works. In addition to conventional image analysis, factors such as the computer interface, the structure of the works and the possibility of navigating through them in different ways, and the interplay between text, image and sound, need to be taken into account. As a theoretical framework I have used the framework shared by semiotics and rhetorics, and the narratology of Gérard Genette, as well as more recent theory, such as the ergodic perspective of Espen Aarseth. Gérard Genette is also the father of the theory of the paratext, which I have used extensively in this thesis.

One of the sources for my work has been the Internet, where many artists have sites with samples of their works. This also applies to some researchers, who have their own sites with texts and excerpts from their printed work.

I have also consulted traditional printed sources, such as newspapers, magazines, TV programmes and exhibition catalogues. During the second half of the 1990's, several photo-magazines produced special issues on digital photography, among them: *Aperture*, *Katalog*, *Creative Camera* and *History of Photography*.

The three tile mosaics in *In our hands* are hung along the walls of the platform at Vårberg underground station. There is a picture of the hand of a little child, a picture of the stretched-out hand of a woman, and a picture of the cupped hand of an old man. The individual tiles measure 10 x 10 cm and many of them have been divided into four parts in order to make the image more detailed. Each tile is perceived like a pixel in a digital image, and in order to recognise the motif, you have to see the image from a distance. The platforms are narrow, but when you walk along them you see the images from an oblique angle and the motifs appear clearly. The artist wants the viewer to make an effort, so that looking at the pictures is like solving a riddle. When standing close to the mosaics, you see only an abstract pattern, similar to the patterns in the computer game Tetris.

An important paratext element is the title, which connotes peace, justice and confidence in the future. It also has religious connotations. According to the artist, together, the three images of hands can be interpreted as a symbol of the family, and in a broader sense, of the whole of humanity. The rhetorical figure *synecdoche* is used on two levels: the hand stands for man, and the small family stands for the big family, humanity. It is also possible to let each image tell a story of its own.

The method of creating images from small picture elements is an ancient one. Making mosaics from stone or glass, as well as using various textile techniques, such as embroidery, are examples of this. Flower arrangements and constellations of people in the stands at the opening ceremonies of major sporting events are other kinds of pictures that can be considered digital, in the sense that the individual elements are either on or off. Many analogue pictures are also built up out of small elements. A drawing is made up of pencil strokes, a copperplate engraving of engraved lines, which together can form a line-syntax. The difference between analogue and digital techniques is that analogue elements vary continuously, whereas digital elements vary in discrete steps. In 1973, the psychologist Leon Harmon constructed a strongly pixelated picture of Abraham Lincoln for an experiment in face recognition. Other artists who have been working with a similar method are Chuck Close and Robert Heinecken.

Could *In Our Hands* have been made before the age of the computer? Technically speaking yes, but not culturally. The digital image has changed our perception and our visual culture, although earlier pictorial traditions, e.g. the one formed around the halftone technique in printing, paved the way for this change. These traditions also required an ability to read images made up of elements, but a special way of seeing has been fostered by the common use of computers, both as a working tool and as a means of entertainment. The computer screen is indeed similar to a TV screen, but we sit much closer to it and we use it for manipulating images that can be processed in different ways, e.g. by zooming in and out.

In the eighties, a Swedish artist wrote that there is no ornament that is the sign of our time. Today, the pixel can be regarded as one of the most important ornaments of our time. Logotypes are often made up of pixels, and pixels are used to disguise the faces of suspects on their way to court in the TV news. This method is also used in rock videos as an ironic, self-censoring trick. One of the main characteristics of the digital image is its ability to change. It is possible to zoom in and out of the tile mosaics in Vårberg by moving towards or away from the walls, but, while the pixel on the computer screen is flexible, the tile pixel is fixed. One way of seeing the mosaics, is as printouts of the screen image.

Faces by Vibeke Tandberg is a series of twelve photographs from 1998. They all depict a person in his mid thirties, dressed in a grey shirt, with short-cropped brown hair, against a dark background where we can see shelves. The poses vary slightly from *en face* to profile. While the above-mentioned elements are more or less constant, the portraits differ in eye colour, shape of face, nose, beard growth, eyebrows, birthmarks, in short, in all the elements that are used to identify a person.

A crucial paratext element in this case is the information supplied on the label – c-prints/computer montage – which makes us aware that the images are not conventional portraits. In trying to decide what *Faces* is about, I have come up with several possibilities. Is it a series of portraits of one person or of many different persons? They are too similar in age to be siblings, and it is improbable that the pictures have been taken of a single person on different occasions. The main objection to the ‘one person’ interpretation is the variation of gender. I can construe the series as consisting of seven women and three men, and two persons of indeterminable sexual identity. The overall impression of the series is that it shows androgynous persons. An interesting issue is

what criteria are used for gender determination in photographic portraits. Psychologists have done experiments in which participants were asked to specify the gender of a person, and 95% were able to give the correct answer, even when factors such as make-up, beard and hair were absent from the pictures. There are specific features that are significant for men and for women, and Tandberg plays with these features and mixes them in an inconsistent manner. The combination of photographic portraits is a method that was developed by Francis Galton in the late 19th century to identify features common to criminals. Although Galton's aim is no longer valid, the method as such has survived, and can be seen as a precursor of morphing. The artist Nancy Burson has done pioneering work in this field using a computer program, and the result was first exhibited in the installation *The Age Machine* at the beginning of the 1980's. Morphing is nowadays a common feature of films and music videos. A morph can consist of an animation, a series of pictures or a single picture. There is a narrative aspect to the morphing process, as it passes from one state to another. *Faces* can be seen as a morph, but there is no simple transformation such as e.g. from youth to old age. If the series were to be animated, there would be no movement towards a goal, but instead an undulating movement from one pose in the next. However, I think part of the work's meaning is due to the fact that it can be seen as a morph. Tandberg says, that she has been inspired by Woody Allen's film *Zelig*, in which the main character has a chameleonic capacity. She made *Faces* when she was a newcomer to Berlin and met people who she photographed, and these pictures were later combined with her self-portraits. *Faces* does not show a stable personality, instead it is the unstable post-modern subject that is revealed here. I regard the boundaries between the genders as the main theme of the artwork. In mainstream culture it is important to emphasize the contrast with the opposite sex in order to be regarded as a 'real' woman or man. People, such as transgendered persons, who do not measure up to this standard run the risk of being despised by 'normal' people, who feel ill at ease when they cannot place them in a given category. In my view, *Faces* can create fascination combined with fear in the beholder, as the transgression of boundaries, especially gender boundaries, is taboo in our society.

Leif Claesson started collecting materials for his CD-ROM *The Park* in 1994 and later involved two other persons in the work, before the disc was published in 1998. He took pictures of the dwellings that homeless people make for themselves and collected all kinds of discarded items, such as items of cloth-

ing, messages written on scraps of paper and family snap-shots. He made 27 picture stories with sound illustrations that can be explored on the disc. Music, sound recordings from the place where the photograph was taken, and readings of found letters are examples of the types of sound used. The introduction consists of zooming in on an aerial photograph of the City of Stockholm. It ends with an aerial photograph with seven frames. When the viewer clicks on a frame it is enlarged. That the action of the viewer is expected is indicated by the sound, which consists of low-key traffic noises. The scenes are numbered from 1 to 27, but they do not appear in numerical order. The first frame contains scenes 8, 16 and 3, etc. As the viewer moves the cursor over the surface, the sound volume increases as a hotspot is approached. Hotspots are red and have the scene numbers written inside them. In order to return to the menu, the user has to click on the red frame in the lower right corner of the screen.

The perspective oscillates between a macro and a micro view. It changes from the vast place as a whole, the official map, to the small, private room and to the objects that can be found there. The structures of the scenes vary a great deal. Some are complicated, with deep structures, and contain lots of pictures. Some have many pictures, but still have a flat structure, while others have both a simple structure and consist of a few pictures. I have chosen five scenes, which I examine in detail, *Soffgrupp* (Lounge Suite), *Vattenledning*, (Water Pipe), *Totem*, *P-plats* (Parking Lot) and *Bilder på banvall* (Pictures on an Embankment). A main paratext element is the text in the booklet and on the cover of the case of the disc. The text includes two interviews, one with an architect and the other with a person living close to the area. We learn about town planning and the power structures behind it, as well as the feelings the area can evoke. The themes of these two interviews recur throughout *The Park*.

There are no finished stories in *The Park*, rather it is like a story kit, with which the viewer can create many different stories. There is no main character in the work, in fact, there are no living creatures at all. Human presence can only be perceived through the objects that have been left behind. Claesson often makes use of a rhetorical trope, the metonym. The used object, the abandoned object, stands for the used and abandoned man. There are many discarded family photographs in *The Park*. Such photographs often play a vital part in narratives, especially films. The issue of determining the gender of the inhabitants of *The Park* is a difficult one. Most of the letters are read by women, and compared to the letters and texts read by men, the female texts

are more emotionally charged. While the human subject is important, though non-visible in *The Park*, the place is dealt with in a more direct manner. The exploration of pictures, which is central to the whole disc, can be seen as a way of exploring the places shown in the pictures. It is like the ritual of strolling and collecting has been recreated for us in the disc, although the feeling of unpredictability is chimerical, as the number of images and the number of ways of going through them, is limited. The aerial images in the introduction give the viewer a sense of power, of having access to a vast area. This is a device often used in introductions to films and TV series. The relation between sound and image is important throughout the work. Each of the seven frames that lead to the scenes comes with a collage of sounds that is affected by the movements of the cursor. When the viewer searches for hotspots, a kaleidoscopic effect is created that is reminiscent of William S. Burroughs' cut-up technique. In the scenes, the sounds are interrupted when a new image is chosen, except for readings of letters and diaries. The narrative structure of *The Park* is a combination of traditional monosequential narration and various degrees of randomness.

Because the collecting of trivial objects is the basis of the work, many critics have come to think of archaeology when looking at *The Park*. The inclusion of trivial objects in art works has been an artistic strategy since the early twentieth century. An even older tradition with which *The Park* is connected is the Vanitas still life. The foremost example is the *Totem* scene, which depicts a dead bird tied to a bottle by plants. In other scenes there are pictures of dead animals lying on the ground and of a human skull. One of the main themes of *The Park* is death and perishability.

The Incident first appeared on the Internet in January 1998. It is a fictive tale that starts with an open letter from the artist, in which he claims to have found a weird book with frightening photographs in a second hand bookshop. He just had time to copy the pictures before the book was stolen from his home. He appeals for help in solving the mystery of the book, and the next section of the work consists of seven example pages from the book. Accompanying each picture is a short text, with references to World War II, the murder of J.F. Kennedy, and The Roswell incident, and to conspiracies of East against West and vice versa. The page is rendered in two versions, a web version and a facsimile version called The Originals. The third section of the work consists of three pages of commentaries from visitors. At the bottom of the pages is a menu with links to other parts of the site. As regards paratext, the title is,

as usual, of vital importance for understanding the work. Some parts of the website have two titles, the title of the work, in this case *The Incident*, and the one found in the HTML code, the meta title, which appears in the top bar of the web browser. Other such paratext elements are the meta description, and the keywords, which influence the results obtained from an Internet search. The structure of the site is at the same time monosequential and circular, as the series of seven book pages resumes from the start as soon as the last picture has been shown. There is one seemingly random element in the chain, the Disclaimer page, which can only be reached 'by accident' (i.e. when the visitor activates hidden links) from certain Original pages. If the visitor arrives at the Disclaimer page, the chain is broken and he has to start from the beginning again. The content of the Disclaimer says that *The Incident* is an artwork that should not be taken seriously. Balder Olrik says he is scared – not of dark powers, but of the 'New Age' we are entering. Among the commentaries are letters to Balder Olrik with various messages, such as warnings to leave the mystery alone, or reminders that it might be a hoax. All but one of the pictures in the series depict a group of people seated or standing around a table in a private home, with the exception of the Warsaw lady, which shows a woman with a noose around her neck. It is interesting to study the keywords used in the work. There are keywords that accord with the theme of *The Incident*, but also common yet irrelevant keywords, such as *new*, *cheap* and *store*. The keywords on the Original pages are intended for an audience interested in computers and art. The Original pictures have been exhibited as large images in traditional galleries.

The photographs shown in *The Incident* have not been taken by Balder Olrik himself, but by the Danish spirit photographer Sven Türck, who published the book *Jeg var dus med aanderne* in 1945. The photographs were taken during spiritual séances as evidences of supernatural phenomena. Balder Olrik has made several changes to the pictures using Photoshop, he has added light and smoke coils and duplicated certain elements, such as flying chairs. The design of the web pages also needs to be taken in account. The black background and the green tone of the pictures and links contribute to the site's mystical atmosphere. The narration in *The Incident* relies to a great extent on the interplay between text and images, and has much in common with cartoons and photo stories in magazines. There is no obvious progression in the series, instead each page can be seen as a story in its own right, or as different takes of the same scene in the shooting of a film. Variable iteration would be

a more appropriate way of describing the narration in the series. In links from other websites, *The Incident* can be found under many different headings, e.g. Computer games. Rather than a regular computer game, it can be compared to a game played on a board with dice, in which the element of surprise is important. In *The Incident*, the sudden emergence of the Disclaimer is one such element. According to my view, the main theme of the work is fear, but whereas Olrik speaks about how much fear he has encountered among visitors, I have noticed how he kindles that feeling through the construction of the texts and images.

Few fields have managed to create such an aura of credibility as science, and scientific documents and forms of presentation have been a rewarding target for artists who make fictive works. Joan Fontcuberta is an artist whose work is in some ways similar to Olrik's, e.g. to his *Fauna Secreta* from 1987. Olrik only punctures scientific credibility in an indirect way, his target is rather the personal testimony common on the Internet. His point is also directed towards photography as a medium and to blind faith in occultism.

Through my analyses, I have reached the conclusion that a model for analysing net art and art on CD-ROM must take into account questions of structure and navigation, as well as distinct elements, such as web pages and images. To this end, graphical representations are useful. The paratext concept has proved to be a versatile tool that is not restricted to the field of literature. The narratological perspective has also been fruitful, to a great extent due to the fact that the works were chosen for their narrative qualities. In the previous chapters, each work of art was examined separately. In the final section of the thesis, some common themes are discussed. There is a marked interest in authenticity in contemporary art. This is evident in works by internationally well-known artists, such as Christian Boltanski, but also in many works by Swedish artists. The effect of net art projects often depends on their ability to harmonize with the environment, i.e. other websites. Even though the artist states that his intention is to heighten the audience's critical awareness, the result might also be the opposite, if the audience fails to see through the deception. As a story, the work might still have qualities that can be enjoyed in their own right.

Documentary photography has undergone many changes in the last decade, and many art projects are documentary in character. In my opinion, the documentary status of the photographs in *The Park* is not diminished by their digital presentation.

Site specific is an established term in art history, used to denote works that are created for a specific place. It can also be used for net art such as *The Incident*. *The Park* exists both as conventional photographs and as a CD-ROM. If Leif Claesson had been working with a similar project today, he would have published it on the Internet, he claims. A work on CD-ROM is not *site specific* in the same sense as an Internet work. The buyer of an art CD-ROM and a gallery visitor are prepared to see art, whereas the situation on the Internet can be ambiguous.

Digital images are often regarded as immaterial, whereas I think that it would be more appropriate to regard them as having a different form of materiality compared with images in traditional media. Searching for and clicking on hotspots on a screen gives the images a tactile dimension. The screen is the most common computer interface today, but it will not necessarily remain so in the future.

The next section discusses questions concerning narration in digital media. How can a digital work be regarded as a whole? Where does it begin and where does it end? Experiencing a work like *The Park* means returning to some parts several times, while missing others altogether. As Anna Gunder says in her essay *Berättelsens spel*, hyper-works demand a special hyper-literary competence from readers. Presenting pictures in a series is not a unique feature of digital media. The circular sequence in the image series in *The Incident* is reminiscent of a slide show using a round magazine. In a narrative sense the series can be compared to Tracey Moffatt's loosely composed photograph series. Concerning the interplay between sound and image, the conclusion I draw from *The Park* and other art CD-ROMs is that it is difficult to combine complicated structures for both sound and image.

Is the navigation through a work best described as narrative or ergodic? Ergodicity, according to Espen Aarseth, refers to the work a user has to perform when he assimilates a work. "In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text," Aarseth writes. Many works are better described as ergodic than narrative. *The Park* is the only work in my selection that can benefit from being called ergodic.

The boundary between digital media such as CD-ROM and the Internet is not easily drawn. They have many common features as well as differences. *The Incident* has many features in common with Pedro Meyer's CD-ROM *Truth & Fiction. A Journey from Documentary to Digital Photography* from 1995.

An owner of a CD-ROM may seem to have more control over his artefact

than a web surfer has over a piece of net art. This feeling of control may prove illusory, since the CD-ROM might not run on the next version of the software, whereas the website could remain on the web for a long time.

It is hard to pinpoint the specific qualities of a digital medium. Such a medium is characterised by flexibility and a great number of possibilities. Most old media can be simulated in a digital environment, which is probably the reason for metaphors such as *the digital mire* and *the digital mill*. The rumours of the death of photography that were prevalent at the beginning of the 1990's are, as we have seen, considerably exaggerated. The status of the photographic image in our culture is strong, and has not been weakened in the digital age. Photographs have always been used for various purposes and have appeared in various contexts, which means that the viewer of a photograph is ready to interpret images taking these contexts in account. There is a risk of being deceived by a computer-manipulated news photograph, but that risk is counterbalanced by the fact that we live in a visual culture where digital images play an ever-increasing role. New images can be created, but the digital technology has to an even greater extent contributed to the reuse of existing images. In an art culture where fictive stories are common, computer-manipulated photographs fit in well and can offer new ways of treating old themes, as we have seen in *Faces*. Digital media can also offer new ways of presenting documentary photography, without loss of credibility, as in the case of the CD-ROM *The Park*. The net artwork *The Incident* gives us an insight into the ways artists can operate in new contexts, and the tile mosaics *In Our Hands* direct our attention to the smallest element of a digital image, the pixel, while retaining the special character of the photographic image.

Notförteckning

Noter till Inledning

- ¹ Detta hade visserligen varit möjligt i tidigare programvaror, men de krävde dyrbar utrustning och användes främst av institutioner och företag. Bildmanipulation av fotografier har även före den digitala teknikens tid varit ett omdebatterat ämne, vilket Bitte Alling-Ode ger flera exempel på i sin bok *Falska kort? Bilden i dataåldern*, 1997.
- ² Árni Sverrison, *Fotograferna i den digitala utvecklingen*, 2000, s. 61.
- ³ *Changing Photography: Photographic Vision and the Digital Evolution*, 2001
www.medialab.chalmers.se/scientific/digital_representation/external_projects/gestaltande_foto-se.html 030505.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Espen Aarseth skriver "Because there are strong similarities between new and old types of ergodic literature, 'the computer' and 'information technology' as such will not be an explaining factor in this study but, instead, part of the field to be explored. This approach frees us from trying to define such vague and unfocused terms as *digital text* or *electronic literature* and allows us to develop a function-oriented perspective, in which the rhetoric of media chauvinisms will have minimal effect on the analysis." *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, 1997, s. 19.
- ⁶ Lev Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography", *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, red. Hubertus von Amelnunx et. al., 1996, s. 58.
- ⁷ Anne-Marie Willis skriver "... a mutation as significant as the invention of photography itself." och fortsätter "In some ways we are facing the death of photography – but as in movie fiction the corpse remains and is re-animated, by a mysterious new process, to inhabit the earth like a zombie. Imagery that looks photographic will continue to exist, but its means of reproduction is undergoing radical changes". "Digitisation and the living death of photography", *Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century*, red. Philip Hayward, 1990, s. 197–198.
- ⁸ Geoffrey Batchen, "Digital Imaging and the Death of Photography", *Aperture* nr. 136, 1994, s. 46.

- ⁹ Søren Kjørup, *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, 1999 (1996) s. 308, 312.
- ¹⁰ Ex. The Start of the Digital Revolution: SIGSALY Secure Digital Voice Communications in World War II www.nsa.gov/wwii/papers/start_of_digital_revolution.htm 030505 En sökning på "digital revolution" Google gav 118000 träffar 030227. På 1960-talet talades det om den elektroniska revolutionen, vilket William S. Burroughs bok *The Electronic Revolution* från 1966 är ett exempel på.
- ¹¹ Christer Sturmark, *It och renässansmänniskans återkomst*, 1997, s. 19.
- ¹² Dyring, 1984, Ritchin, 1991, Goodman, 1987, s. 10.
- ¹³ Snyder, Steven Russell, *Photographic Credibility: An Experiment in the Believability of News Versus Advertising Imagery*, 1998, s. 1.
- ¹⁴ Andreas Lindblom, *Svensk konst: från stenåldern till rymdåldern*, 1960.
- ¹⁵ www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=153608&i_word=digital 030305.
- ¹⁶ Kristian Kristiansen, *The Platonic Metaphysics of Digital Audio Technology Part II: Consumer Society: Baudrillard's Theory of Signs*. D-uppsats vid Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet, 2000, s. 83.
- ¹⁷ Kristian Kristiansen, *The Platonic Metaphysics of Digital Audio Technology*. D-uppsats vid Institutionen för vetenskapsteori, Göteborgs universitet, 1999, s. 1.
- ¹⁸ Bo Borg, "Konstprojekt på cd-rom", *Konstperspektiv* nr. 4 1997, s. 13.
- ¹⁹ www.medialab.chalmers.se/scientific/digital_senses/index-se.html 030207.
- ²⁰ Sylvie Hugues, "Kungen av självporträtt", *Bild* nr. 4 1999, s. 36–37.
- ²¹ www.natverkstan.net/nonsite/archives/bankier/ 001127.
- ²² Stefan Nilsson, "Bildliga sonderingar i den digitala världen", *Nerikes Allehanda* 981114.
- ²³ Ylva Bengtsson, "Går all din mat genom mixern?", *CAP & Design* nr. 1 2000 s. 11.
- ²⁴ Peter Lunenfeld, "Introduction. Screen Grabs: The Digital Dialectic and New Media Theory", *The Digital Dialectic*, red. Peter Lunenfeld, 1998, s. xvi.
- ²⁵ Peter Lunenfeld, "Unfinished Business", *The Digital Dialectic*, red. Peter Lunenfeld, 1998, s. 7.
- ²⁶ Bruce Sterling, *The Dead Media Project*, www.deadmedia.org/modest-proposal.html 030303.
- ²⁷ Konsthögskolan Valand i Göteborg har nyligen bytt namn på en av sina utbildningar från "Fri konst och nya medier" till "Fri konst och Digital gestaltning".
- ²⁸ Lev Manovich, *The Language of New Media*, 2001, s. 27–48.
- ²⁹ Stewart Brand, *The Media Lab: Inventing the Future at M.I.T.*, 1988, s. 46. (Intervju med Andrew Lippman.)
- ³⁰ Paul Willemsen, "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men", *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, red. Martin Rieser – Andrea Zapp, 2002, s. 14–15.
- ³¹ Manovich, 2001, s. 55–56.
- ³² Aarseth, 1997, s. 48, s. 51.
- ³³ Detta har jag tidigare diskuterat i "Det digitala kalejdoskopet – revolution eller tradition?" *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*, red. Anette Göthlund – Anna Tellgren, 1999, s. 93.
- ³⁴ Jane Magnusson, "Öga mot öga med vattnets drottning", *Dagens Nyheter* 991017.
- ³⁵ Reglerna kallas *The Vow of Chastity*. www.dogme95.dk/menu/menuset.htm 030304.
- ³⁶ www.electronicbookreview.com 030304.
- ³⁷ Peter Blundell Jones, *Modern Architecture Through Case Studies*, 2002.

- ³⁸ Greg M. Smith, red., *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology*, 1999, s. 1–3.
- ³⁹ Solfrid Söderlind, ”Från häpen förundran till ikonklastisk spleen. Några enfaldiga tankar om fotografins historiografi” *Att skriva om fotografi*, red. Anna Rådström, 1998, s. 23. Texter från ett symposium vid Institutionen för konstvetenskap, Umeå universitet 9 oktober 1997.
- ⁴⁰ Se www.lomo.com, www.dogme95.dk, www.pinhole.com. Kodak PhotoQuilt 2000 finns inte längre kvar, men ett liknande bildprojekt är photoquilt.kodak.com/aol_030324.
- ⁴¹ På ZKM finns det även en stor samling konstvideor, som jag gjorde några nedslag i. Min slutseminarieopponent, fil.dr. Max Liljefors, påpekade att konstvideon kan ses som en föregångare till datorkonst, men jag har inte funnit många konstvideor som jag sen vara lämpliga att ta upp som jämförelsematerial till något av de verk jag analyserar. En allmän historik över datorkonstens rötter faller utanför ramen för denna avhandling.
- ⁴² Föredraget hölls på Valands konsthögskola i Göteborg 6 mars 2001. Tv-programmet *Agenda: Projekt i grenseland*, NRK, 971028 kl. 22.30 .
- ⁴³ ”Språkbanken är en avdelning inom Göteborgs universitet som sedan 1975 bygger upp och ger tillgång till språkliga referensmaterial i form av texter och lexikaliska data.” spraakbanken.gu.se/lb/about_lb.html 030305.
- ⁴⁴ Sven Sandström, *Intuition och åskådlighet*, 1996, s. 7.
- ⁴⁵ Bent Fausing, *Bevægende billeder: om affekt og billeder*, 1999.
- ⁴⁶ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, 1985, s. 11. Han refererar i noterna till Arthur C. Danto och dennes *Analytical Philosophy of History*, 1965, s. 218–220, som en källa till dessa tankegångar. Ett senare bidrag till ämnet av Danto är ”Depiction och and Description”, *The Body/Body Problem*, 1999, s. 98–121.
- ⁴⁷ Ibid. s. 8–10.
- ⁴⁸ Detta hänger samman med verkens ringa ålder, frånvaron av kanonbildning samt bristen på en utställningskultur som är anpassad för digitala verk.
- ⁴⁹ Html-kod är den programkod som webbsidan är skriven i, också kallad källkod. Html står för hypertext markup language, och består av olika taggar, t.ex. för fetstil, <title> markerar titel osv. Se vidare www.skolutveckling.se/skolnet/htmlkurs/ 030306.
- ⁵⁰ Sean Cubitt skriver ”... ‘invisible’ elements of documents, like HTML metatags, are as determining of the semantic value of a page as its apparent content, narrative or otherwise.” ”Spreadsheets, Sitemaps and Search Engines: Why Narrative is Marginal to Multimedia and Networked Communication, and Why Marginality is More Vital than Universality”, *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, 2001, s. 7.
- ⁵¹ Titeln skulle man inte behöva läsa i källkoden, om den inte hade visats så olika i olika webbläsare. I Internet Explorer 5.1 för Macintosh är det utrymme som ges titeln konstant, d.v.s. en lång text kortas av. Så är det inte i Windowsversionen, 5.1, där titeln får expandera.
- ⁵² Ett exempel på skillnader är att det i Windows 2000 finns en funktion som heter helskärm, vilket minimerar kontexten och ger en nästan helt svart skärm, fönsterramarna i webbläsaren försvinner. I MacOS 8.6 går det inte att bli av med fönsterramarna. I de äldre versionerna av webbläsarna upprepas bakgrundsbilder, markören har ett annat utseende än i de nya, länkar visas med ram runt osv. Den version jag använder för beskrivningen nedan är Internet Explorer 5.1 för MacOS 8.6. Den dator jag har använt är en Powerbook G3 med 14” bildskärm med upplösningen 1024 x 768. En skärm med hög upplösning kan visa fler detaljer i en bild, men själva bildytan blir mindre än på en skärm med lägre upplösning.

- Tar man t.ex. en cd-rom från mitten av 1990-talet och kör den på en dator med en modern skärm, kommer bilden att synas som en liten rektangel i mitten av skärmen, medan den på en dator från samma tid skulle täcka hela bilden.
- ⁵³ På Kungliga Biblioteket i Stockholm finns ett arkiv över svenska webbsidor, som samlas in med jämna mellanrum. Projektledare Allan Arvidsson använder också arkeologi som metafor för att beskriva hur man kan utforska arkivet, där en viss webbsida existerar i flera versioner från 1997 och framåt. ”Det är ungefär som en arkeologisk utgrävning i olika skikt.” *Historisk webbsurfning på Kungliga biblioteket* i annonsbilaga från Nic-se 030311. I Danmark genomfördes under 2001 ett pilotprojekt, Netarkivet.dk, som inriktade sig på material som hade samband med de danska kommunalvalen, men någon bredare arkiveringsinsats, där *The Incident* skulle kunna ingå, har ännu inte gjorts.
- ⁵⁴ Man talar om VR, *virtual reality*, när man menar en av datorn skapad verklighet, närmare bestämt avses ett tredimensionellt rum där man kan röra sig i och påverka en rymd av bilder som projiceras på väggar, golv och tak. Virtuellt används också synonymt med digital, om praktiskt taget allt som har med datorer att göra. *Rekursiv* och *rekursion* används i programmeringssammanhang om algoritmer som skapar en kopia av sig själva för att kunna utföra en uppgift. Problemen delas upp i mindre delar tills en lösning uppnås. *Fönster* är en grundkomponent i ett operativsystem med grafiskt gränssnitt. *Morfning*, eng morphing, betyder att två former steglöst omvandlas till en.
- ⁵⁵ Marie-Laure Ryan, ”Cyberage Narratology”, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, red. David Herman, 1999, s. 115, 131.
- ⁵⁶ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, 1980, s. 27.
- ⁵⁷ Ibid. s. 228.
- ⁵⁸ Ibid. s. 234–237.
- ⁵⁹ Ibid. s. 244–245.
- ⁶⁰ Ibid. s. 185–194.
- ⁶¹ Gérard Genette skriver ”For me, as soon as there is an action or an event, even a single one, there is a story because there is a transformation, a transition from an earlier state to a later and resultant state.” *Narrative Discourse Revisited*, 1990, s. 18–19.
- ⁶² Anna Gunder, *Möjligheternas verklighet: två studier i hyperlitterärt berättande*. Lic. avh. vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2002.
- ⁶³ Anna Gunder, ”Berättelsens spel: berättarteknik och ergodicitet i Michael Joyce’s *afternoon, a story*”, *Human IT – Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, nr. 3 1999, www.hb.se/bhs/ith/3-99/ag1.htm#ch3 030306.
- ⁶⁴ George P. Landow, *Hypertext 2.0: Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1997, s. 4.
- ⁶⁵ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, 1997, s. 407.
- ⁶⁶ Ibid. s. 343.
- ⁶⁷ Ibid. s. 2.
- ⁶⁸ Lunenfeld, 1998, s. 14–15.
- ⁶⁹ Chris Cheek, *Gateway Rhetorics, – (hyper) Paratexts and Peritexts – Liminal Communities (in) formation*, föredrag hållet vid Next 1.0, Karlstad universitet, 5–7 april 2000. www.media.kau.se/next/abstracts/Cheek.html 030306.
- ⁷⁰ Niels Brügger, *Internet: Medium and Text*, föredrag hållet vid The 15th Nordic Conference on Media and Communication Research, University of Iceland, Reykjavík, 11–13 augusti 2001. www.nordmediakonferens.hi.is/papers/three/NBrugger.pdf 030306.

- ⁷¹ Aarseth, 1997, s. 1.
- ⁷² Multi User Dungeon.
- ⁷³ Jag har valt att genomgående använda begreppen webbsajt, sajt och mejl som översättning av engelskans web site, site och e-mail. Dessa försvenskningar har på senare tid vunnit alltmer mark inom alla stilkategorier och har flera fördelar jämfört med alternativen webbplats och e-post. Webbsajt är lättare att uttala än webbplats och den kortare formen sajt behåller entydigt sin koppling till Internet. Mejl ger en smidigare verbkonstruktion än e-post.
- ⁷⁴ www.hf.uib.no/hi/espen/, www.manovich.net/
- ⁷⁵ Först www.the-void.dk, nu även www.eisenstein.dk 031015
- ⁷⁶ Se kapitlet *Faces*. home.swipnet.se/~w-32113/nixonpas.htm 030312.
- ⁷⁷ Exempel på en sådan tidskrift är *InternetWorld*
- ⁷⁸ Rapporten från rundabordssamtalet *Digital Prints: A Round Table* är för lång för att vara en artikel som kan tryckas i tidskriften *ArtOnPaper*, och för kort för att vara en bok. Detta är ett exempel på hur de standardiserade formaten kan överskridas på Internet. www.artonpaper.com/roundtable/round_c.shtml 020228, www.dfasnm.org/links/brooklyn.htm 030814.
- ⁷⁹ Manovich, 2001, s. xxxviii.
- ⁸⁰ Willis, 1990, s. 197–208.
- ⁸¹ Ibid. s. 206.
- ⁸² Artikeln har publicerats i flera versioner, den första 1989 och en senare, vilken är den version jag har läst, i *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, red. Hubertus von Amelnunx et. al., 1996, s. 36–56.
- ⁸³ *Manovich*, 1996, s. 57–65.
- ⁸⁴ Martin Lister, "Photography in the Age of Electronic Imaging", *Photography: A Critical Introduction*, red. Liz Wells, 2000.
- ⁸⁵ Chris Maluszynski, *Från silver till ettor och nollor: Fotografins digitalisering*. C-uppsats vid Institutionen för Tema, Linköpings universitet, 1998.
- ⁸⁶ Karin Wagner, "Det digitala kalejdoskopet – revolution eller tradition?", *Bilder och Internet*, red. Anette Göthlund – Anna Tellgren, 1999, s. 93.
- ⁸⁷ *Changing Photography: Photographic Vision and the Digital Evolution*, 2001 www.medialab.chalmers.se/scientific/digital_representation/external_projects/gestaltande_foto-se.html 030505.
- ⁸⁸ *Perspektiv på samtiden – samtida perspektiv: forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur*. Skrifter från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet Eidos nr. 6 2002.
- ⁸⁹ Gary Svensson, *Digitala pionjärer: datorkonstens introduktion i Sverige*. Diss., Linköpings universitet 2000.
- ⁹⁰ Björn Fritz, "Datorn som media [version 1.5.1]". Delrapport för HSFR-projektet *Mediala aspekter på tidens nya bildkonst*, Lund 1999. www.arthist.lu.se/texter/datorn_som_media_1_5.pdf 030407.
- ⁹¹ Maja-Brita Mossberg, *De nya frihetsrummen: svenska röster om informationsteknik i samtidskonsten*. Teldok rapport nr. 137, 2000.
- ⁹² www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/index.html 030429.
- ⁹³ Martin Rieser – Andrea Zapp, red., *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, 2002.

- ⁹⁴ Yvonne Eriksson, *Bilden som roar och klargör: en jämförelse mellan tidiga illustrerade läroböcker och dagens pedagogiska cd-rom*. Teldok rapport nr. 140, 2001.
- ⁹⁵ Johan Svedjedal, "A Note on the Concept of 'Hypertext'", *Human IT – Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, nr. 3 1999 www.hb.se/bhs/ith/3-99/js.htm 021018
- ⁹⁶ Gunder, 2002. De ingående uppsatserna har tidigare publicerats i *Human IT – Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, www.hb.se/bhs/ith/3-99/ag1.htm www.hb.se/bhs/ith/23-01/ag3.htm 030104
- ⁹⁷ Lars Vipsjö, *Platsspecifika strategier i ny kontext belysta genom Join Hands – ett site specific projekt på Internet*. D-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 1999.
- ⁹⁸ Föredrag på konferensen "Netz, Kunst und Publikum – Vermittlungsstrategien der Netzkunst", Künstlerhaus Bethanien i Berlin, oktober 1998 www.v2.nl/~arns/Texts/Media/net-e.html 030326.

Noter till / våra händer

- ¹ Intervju med Maria Ängqvist Klyvare 030114. Appendix.
- ² Min beskrivning av färgerna.
- ³ Detta skulle med en formel kunna skrivas "i [poss pron] [hand]"
- ⁴ www.world-foundation.nu/main.htm 030121 www.world-foundation.nu/helpus2.htm 030121.
- ⁵ www.sl.se/kultur/konstguide/varberg.htm 030814. Appendix.
- ⁶ Mailis Stensman – Göran Söderström, *En värld under jord: färg och form i tunnelbanan*, 2000, s. 284.
- ⁷ Se Appendix.
- ⁸ Sign. UB, *Form* nr. 2 1997, s. 9.
- ⁹ Britt-Marie Hedman, "Maria Ängqvist Klyvare's Mosaics", *Ceramics: Art and Perception*, nr. 51 2003.
- ¹⁰ Programmet sändes första gången 1999-12-27, kl. 22.10–22.40 i SVT2 och har även sänts i repris flera gånger.
- ¹¹ I mer okonventionella utställningsrum, som i Guggenheimmuseet i New York, styrs besökaren hårt av arkitekturen, eftersom man måste följa rampen som stiger i en spiralrörelse.
- ¹² Intervju med Maria Ängqvist Klyvare 030114. Appendix.
- ¹³ Tetris skapades av Alexey Pazhitnov 1985, www.atarihq.com/tsr/special/tetris.html 030129. Spelet går ut på att placera de pixelkombinationer som faller ner från ovan på ett så kompakt sätt som möjligt utmed spelets bottenlinje.
- ¹⁴ www.sl.se "Konstens utveckling, Fortsättningen" 030130.
- ¹⁵ Intervju med Maria Ängqvist Klyvare 030123. Appendix.
- ¹⁶ Med synekdoke avses ett uttryck där helheten representeras av en enskild del.
- ¹⁷ Maria Ängqvist Klyvares text om verket, www.sl.se/kultur/konstguide/varberg.htm 030814. Appendix.
- ¹⁸ I sin text om verket nämner konstnären kvinnors arbete med hem och barn, men av detta arbete syns inget spår i kvinnans hand. www.sl.se 000822. Appendix.
- ¹⁹ Stensman – Söderström, 2000, s. 284.
- ²⁰ "Jag vill att de ska fungera som fokus för fantasin under de stunder som uppstår i väntan

- på tåg”, skriver Maria Ängqvist Klyvare i sin text om verket. www.sl.se/kultur/konstguide/varberg.htm 030814. Appendix.
- ²¹ www.umu.se/bildmuseet/tankensbilder/frames/9_9frame.html 030205.
- ²² E.H. Gombrich kallar detta fenomen on/off, se *Art and Illusion*, 1992, s. 34.
- ²³ Gunilla Hultin redogör för arbetsmetoden på sin webbsida. home.swipnet.se/hultin/index.html 030128.
- ²⁴ Hur det går till att göra ett sådant broderi beskriver Kerstin Forsner pedagogiskt på sin webbsida ”Scanna foton till textila mönster!” student.educ.umu.se/~htookefo/data/scanning.html 030128.
- ²⁵ Lena Johannesson, *Xylografi och pressbild. Bidrag till trägravvyrens och till den svenska bildjournalistikens historia*. Diss., Uppsala universitet 1982, Kapitel III. Om xylografiens formlära och syntax, s. 65–80.
- ²⁶ Michelangelo Antonioni, *Blowup*, 1966.
- ²⁷ Leon Harmon, ”The Recognition of Faces,” *Scientific American* vol. 229 no. 5, 1973, s. 71–82.
- ²⁸ Robert Heinecken, *Robert Heinecken, Photographer: A Thirty-Five-Year Retrospective*, 1999, s. 15.
- ²⁹ Claire Wolf Krantz, clairewolfkrantz.org/write/eoostole.htm 030626
- ³⁰ Rebecka Wigh, *Sensation och provokation: En studie av den brittiska och amerikanska pressdebatten kring utställningen Sensation*. D-uppsats vid Institutionen för konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet 2002.
- ³¹ Baxandall, 1985, s. 65 samt plansch 28 och 29 i bildbilagan.
- ³² www.thinker.org/fam/index_thinker.asp 030129.
- ³³ Stensman – Söderström, 2000, s. 288. Citat av Sivert Lindblom.
- ³⁴ Produktserien tillverkades 2001.
- ³⁵ www.artbyte.com 030317.

Noter till *Faces*

- ¹ Vicki Bruce, *In the Eye of the Beholder*, 1998, s. 102.
- ² Ibid. s. 103–107.
- ³ Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 1998.
- ⁴ Ibid. s. 144–145.
- ⁵ Ibid. s. 95–96, 135.
- ⁶ Troligen efter dataprogrammet Morf, som i sin tur fått sitt namn efter begreppet metamorfos, med vilket menas en förvandling från ett tillstånd till ett annat. I den antika mytologin betecknade metamorfos ett sätt för gudarna att straffa människorna, som blev förvandlade till djur eller himlakroppar. (Uppslagsordet metamorfos, *Svenska akademiens ordbok*).
- ⁷ Nancy Burson, *Faces*, 1989, s. 8.
- ⁸ Se Dana Friis-Hansen, *Nancy Burson: The Age Machine and Composite Portraits*, 1990.
- ⁹ Detta verk har visats som ett stort plakat hängande från en byggnad i New York 2000. www.nancyburson.com/human_fr.html 030312.
- ¹⁰ Louise Krasniewicz hävdar ”But morphing is not just a trend in the culture of digital visualization. It seems, instead, to be a marker of our time, a time in which morphlike activities and events are overwhelming our sense of boundaries, space, direction, identity,

kursen ”Genetics and Culture: From Molecular Music to Transgenic Art”, UCLA vt 2003
www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_wo8/gc_wo8.htm

- ³⁰ Bruce, 1998, s. 107–108.
- ³¹ Ett standardverk inom detta område är Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1999.
- ³² Kate Bornstein, *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*, 1994, s. 64.
- ³³ Ibid. s. 105.
- ³⁴ Ibid. s. 104.
- ³⁵ Se www.disgrace.dircon.co.uk/page1.html och www.photonet.org.uk/programme/past/altered/opie.html 030627

Noter till *Parken*

- ¹ *Parken* med kursiv stil avser cd-romskivan, medan *Parken* med rak stil avser själva området. Sedan *Parken* gjordes har området sanerats och bebyggt, och därmed helt ändrat karaktär.
- ² Utställningen har visats på Kulturhuset i Stockholm 13/1–15/2 98, på Galleri Box i Göteborg 2/5–31/5 98, på Galleri FC, Malmö 14/11–20/12 1998 och på Fotogalleriet i Lund 20/1–18/2 2001.
- ³ Till denna kategori hör även *Under gångbron*, 6 bilder. *Koleraparken*, 3 bilder. *Kläder i vinterlandskap*, 5 bilder. *En dåres skratt*, 4 bilder. *Världens bästa mamma*, 4 bilder. *Fjärrvärmerör*, 7 bilder. *Närstridsdocka*, 6 bilder. Här finns en huvudbild med bilagor och förstoringar som klickas fram för att sedan återgå direkt till huvudbilden igen. Strukturellt sett okomplicerade scener som innehåller zoom: *Husvagnsrester*, *Kojan*.
- ⁴ Frälsningsarmén har ofta verksamhet förlagd till området kring Skanstull.
- ⁵ Till denna grupp hör även *Tågtunnel*.
- ⁶ Övriga scener med bildspel är *Inventariebilder*, *Fritidsgård* och *Spiralblock*.
- ⁷ Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix.
- ⁸ Pontus Kyander, ”Dödens backe”, *Sydsvenska Dagbladet* 981201.
- ⁹ Pontus Kyander, ”Bilder från andra sidan”, *Sydsvenska Dagbladet* 010213.
- ¹⁰ Mikael van Reis, ”I den fallna lustgården”, *Göteborgs-Posten* 980525.
- ¹¹ Lennart Kuick, ”Cd-rom: Parkpromenad i cyberåldern”, *Dagens Nyheter* 981113.
- ¹² Rapport från ett studentprojekt med temat mediekonvergens, inom utbildningsprogrammet journalistik och multimedia vid Södertörns högskola ht 1999, jmm.sh.se/student/projekt/mk/v99/grupp10/rapporter/bild.pdf 030814.
- ¹³ Programmet sändes flera gånger, bl.a. 990830 kl 00.05. www.sr.se/pi/manus/m1999/m990830.htm 030228.
- ¹⁴ Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Jag har inte själv försökt skapa några längre berättelse utifrån bildsekvenserna i scenerna, vilket vore ett annat sätt att bearbeta och belysa ett sådant här material. Se Beatrice Persson, *De konstruerade mellanrummen i Tracey Moffatts fotografiska serie Up in the Sky*. D-uppsats vid Institutionen för konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet 2003.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Ibid.

- ¹⁹ Fenomenet med det talade ordet har diskuterats sedan Platons och Aristoteles tid. Bland nutida filosofer märks Walter J. Ong med sin diskussion om den muntliga traditionen och Jacques Derrida som lanserat begreppet närvarons metafysik, ett fundament i den västerländska kulturen som han ägnat stor kraft åt att dekonstruera. Se Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur*, 1991 och Jacques Derrida, *Of Grammatology*, 1998.
- ²⁰ Angelica Risberg Stameus, "På fotot kan du vara den du vill", *Svenska Dagbladet* 980930.
- ²¹ Don McCullen, Hue, Vietnam, 1968.
- ²² Gregory Goodell, *En familj som andra*, 1996.
- ²³ François Truffaut, *Kvinnan i huset bredvid*, 1981
- ²⁴ Dessa frågor fick delvis sitt svar i intervjun, när Leif Claesson berättade att han fått anteckningar och dagböcker av personer han mött i Parken.
- ²⁵ Dramaserien *Skeppsholmen* sändes i SVT1 under våren 2003.
- ²⁶ Manovich, 2001, s. 168, om Bruno Latour "Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands", *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, volym 6 1986, s. 1–40.
- ²⁷ Manovich, 2001, s. 167.
- ²⁸ Martin Dodge och Rob Kitchin, *Mapping Cyberspace*, 2001, s. 68.
- ²⁹ *Om FastighetSök – för alla*, www.hamtplats.lm.se/fsok_alla/pdf/pbfok.pdf 030812
- ³⁰ www.spress.de/author/burroughs/texts/essays/cutup.htm www.spress.de/author/burroughs/texts/essays/cutups.htm 030203.
- ³¹ Manovich, 2001, s. 151–152 "In 'Historie(s) du cinéma' Godard mixes together two, three, or more images; images gradually fade in and out, but never disappear completely, staying on the screen for a few minutes at a time. This technique can be interpreted as the representation of ideas or mental images floating around in our minds, coming in and out of mental focus. Another variation of the same technique used by Godard is to move one image to another by oscillating between the images flickering back and forth over and over, until the second image finally replaces the first. This technique can be interpreted as an attempt to represent mind's movement from one concept, mental image or memory to another -- the attempt, in other words, to represent what, according to Locke and other associationist philosophers, is the basis of our mental life – forming associations."
- ³² *Den svenska långfilmen: filmografi; de första hundra åren*, Svenska filminstitutet, 1996.
- ³³ Pessi Rautio, "Documenting the Changeable – Memorials to the Unending", *Frames: Viewing Finnish Contemporary Photography*, red. Päivi Rajakari, 1998, s. 44–45.
- ³⁴ *Ibid.* s. 42.
- ³⁵ *Artintact komplett*, ZKM, dvd-skiva 2002.
- ³⁶ Anders Petersen, *Fängelse*, 1984, opag.
- ³⁷ Steve Hart, *A Bronx Family Album*, konvolutet, 1997 opag.
- ³⁸ James Agee och Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*, 1960.
- ³⁹ Miles Orvell, "Don't Think of It as Art: The Legacy of Let us Now Praise Famous Men", *After the Machine, Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries*, red. Miles Orvell, 1995, s. 60–62, 67–70.
- ⁴⁰ Martha Rosler, "In, Around, and Afterthoughts: On Documentary Photography", *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. Richard Bolton, 1990, s. 303–333.
- ⁴¹ En serie med 45 fotografier, 1974–75, Whitney Museum of American Art, www.whitney.org/american_voices/262/index.html 030613

- ⁴² Rosler, 1990, s. 303–333.
- ⁴³ Martha Rosler, *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism: A Project by Martha Rosler*, 1991.
- ⁴⁴ Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix.
- ⁴⁵ Anthony Hernandez, *Landscapes for the Homeless*, 1995, s. 13–14.
- ⁴⁶ Ulrika Engström, ”Under stadens broar”, *Dagens Nyheter* 000924.
- ⁴⁷ Gunilla Grahn-Hinnfors, ”En fluga i soppan”, *Göteborgs-Posten* 000223.
- ⁴⁸ Monika Tunbäck-Hansson, ”Stefan Jarl går inte sin väg”, *Göteborgs-Posten* 000225.
- ⁴⁹ Gunilla Grahn-Hinnfors, ”Jag saknar deras egna ord”, *Göteborgs-Posten* 000225.
- ⁵⁰ Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix
- ⁵¹ this.is/parsberg/sometimes/ 030224.
- ⁵² Elisabeth Wetterwald, ”Ann-Sofi Sidén – Gillian Wearing. Musée d’Art Moderne de la ville de Paris, Paris 10/3–6/5 2001”, *NU: The Nordic Art Review* nr. 3–4 2001, s. 109–110. www.bbc.co.uk/arts/news_comment/artistsinprofile/wearing3.shtml 030224.
- ⁵³ *Residence* visades 4 december 1999–16 januari 2000. Lena Johannesson, ”Demokratins symbolrum: bild och självbild”. *Demokratins estetik*, red. Erik Amnå – Lena Johannesson, SOU 1999:129, s. 28.
- ⁵⁴ Leif Claesson, mejl 030514.
- ⁵⁵ *The Dictionary of Art*, 1996. Uppslagsord *vanitas*. Norman Bryson har skrivit om stil-lebenmåleriet och då använt sig av termen *rhopography*. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, 1990.
- ⁵⁶ Christer Strömholm, *Poste Restante*, 1967.
- ⁵⁷ Pontus Kyander skriver i en recension att ”Fotografierna som visas på Galleri FC befinner sig någonstans mellan dokumentation och arrangerat nature morte – det franska begreppet är med tanke på det latenta våldet i bilderna och de morbida inslagen mer talande än tyskans stilleben”. ”Dödens backe”, *Sydsvenska Dagbladet* 981201.
- ⁵⁸ Detta gäller under förutsättning att man utgår från att bilderna har tillhört Parkens invånare och att det inte rör sig om stöldgoods.

Noter till *The Incident*

- ¹ Disclaimer kan ungefär översättas med brasklapp, dementi, friskrivningsklausul.
- ² Förlagorna till Olriks bilder finns i Sven Türcks bok *Jeg var dus med aanderne*, 1945. Undantag är bilden Wlady, som varit publicerad i en dansk tidskrift, Johanne Stolz, ”Fotografering af Teleplasma”, *Maanedsskrift for Psykisk Forskning* nr. 1 1927, s. 8. Jag upptäckte bilderna när jag slog upp ämnet spiritism i boken *Naturligt – övernaturligt*, där två av Türcks bilder får illustrera en spiritistisk seans. Det var ingen av dem som Olrik använder i *The Incident*, men jag kände igen miljön och personerna på bilden. Genom att Türcks namn nämns i bildtexten hittade jag boken.
- ³ I Roswell, USA, hittades 1947 vrakdelar efter en farkost, något som av vissa har tolkat som att ett flygande tefat störtat på platsen.
- ⁴ Genette, 1997, s. 2.
- ⁵ Jag är medveten om att användandet av filnamnen kan ge ett tekniskt intryck och att de kan vara svåra att komma ihåg. Trots denna betänklighet har jag valt att göra det, eftersom det gör det lättare att hitta webbsidorna på nätet.

- ⁶ När det gäller bilderna är det inte lika enkelt att bara använda filnamnen, eftersom jag vill kunna referera till bilderna på ett generellt plan, inte bara till de konkreta filerna (bilden på bildsidan klein.html heter AKlein.jpg, på boksidan oklein.html heter den LKlein.jpg och innefattar då hela boksidan)
- ⁷ Det finns annars risk för missförstånd eftersom flera företeelser har samma namn: The Incident är namnet på verket, på den fiktiva boken samt på länken som förekommer på varje sida
- ⁸ När jag refererar till länken The Incident, använder jag rak stil, i motsats till när jag refererar till verkets titel, som jag anger i kursiv stil.
- ⁹ Det går visserligen att visa flera bilder på en och samma webbsida, men bildkvaliteten blir bättre med bara en bild per sida. Som jag tidigare har påpekat är bildskärmens storlek och upplösning en begränsande faktor.
- ¹⁰ url betyder uniform resource locator och kan på svenska översättas med webbadress.
- ¹¹ www.the-void.dk/incident/comment.html, brev nr. 3 i ordningen.
- ¹² /pre i html som står för preformatted.
- ¹³ www.the-void.dk/incident/comment.html 020920.
- ¹⁴ Olrik uppger att han skrivit det första och det sista brevet samt några däremellan för att ge ny näring åt historien. Intervju 23 maj 2002. Jag håller det inte för osannolikt att Olrik kan ha fabricerat alla breven själv. Det är ett litterärt grepp, se t.ex. Mark Twain, *Miljonpundsedeln och andra historier*, kapitlet Ur min korrespondens, där han parodierar tidningarnas insändarspalter. Det som talar för att de flesta breven i *The Incident* är autentiska är att det är högst troligt att han fick många brev som passade väl in i den berättelse han höll på att skapa.
- ¹⁵ FAQ står för Frequently Asked Questions.
- ¹⁶ Textlänkar innebär att det i texten finns klickbara ord, som leder vidare till andra ställen i texten eller, på www, till en helt annan webbsida.
- ¹⁷ På sidan flereb.html finns länken www.blavatsky.org/blavatsky/arts/BlackMagicInScience.htm. Detta skulle kunna vara ett av de brev Olrik själv skrivit.
- ¹⁸ Tunga sidor, som innehåller mycket information i form av stora bilder, ljud och animationer, frestar på besökarens tålamod och bläddras därför ofta snabbt förbi. Bredband är något som fortfarande är få förunnat i ett internationellt perspektiv.
- ¹⁹ På sin webbsida, www.the-void.dk, skriver Olrik att *The Incident* är från 1997, men jag går efter de uppgifter jag fick i intervjun och därpå följande mejl, där Olrik uppger att han arbetade med verket under 1997 och publicerade det på Internet i januari 1998.
- ²⁰ Olrik kunde inte erinra sig vilket datum han gjorde det.
- ²¹ www.galleri-brandstrup.no/index-10.html, www.galleri-brandstrup.no/index-27.html 021014.
- ²² Diskussionslistor är för slutna kretsar, man måste vara medlem för att delta i samtalen, som ofta har en privat karaktär även om deltagarna vet att arkiven sedan läggs ut på Internet.
- ²³ Domännamnen hanteras av en internationell organisation, InterNic. i Sverige är det NIC-SE som har ansvar för registrering av domännamn som slutar med .se, den svenska toppdomänen.
- ²⁴ Balder Olrik, mejl 020814.
- ²⁵ *Norstedts Stora engelsk-svenska ordbok* 1999.

- ²⁶ Eller .jpg eller något annat suffix som markerar filtyper som en webbläsare kan visa.
- ²⁷ I vissa operativsystem, som Unix, är det är kutym att namnge filer enligt en viss mall. Filnamnen blir då ett sätt att visa att man är med i de invigdas krets.
- ²⁸ Intervju med Balder Olrik 020523. Appendix.
- ²⁹ Redan under renässansen smög konstnärer in en bild av sig själv i målningar och fresker. Välkända exempel är Filippo Lippi, som figurerar i sin egen fresk, målad 1471–1472, på den högra väggen i Brancacci-kapellet. Carl Gustav Pilo gjorde detsamma i målningen av Gustav III:s kröning, från 1782.
- ³⁰ Detta kan vara en ren tillfällighet.
- ³¹ www.rankwrite.com/metadescription.htm, www.datakunskap.com/webbkunskap/index.html?left.html&diverse/bli_sedd/bli_sedd.asp 020917.
- ³² Christian Research Journal www.geocities.com/Heartland/Estates/6535/wittowit.htm, Roget's Thesaurus: Entry 992 (sorcery). www.thesaurus.com/thesaurus/roget/VI/992.html 020917.
- ³³ Se t.ex. *Arts & Humanities Citations Index*.
- ³⁴ Henrik Stig Jørgensens hemsida, hans länktips: delfi.lyngbyes.dk/~d98322/links.html 000927.
- ³⁵ www.jimprewitt.com/catfishsite/believe.html 020812.
- ³⁶ www.mnsi.net/~jbabcock/occult.htm 020812.
- ³⁷ www.castleofspirits.com/links.html 020827.
- ³⁸ Jeff Rense har ett eget radioprogram förutom en egen webbsida.
- ³⁹ www.rense.com/ufo2/ouija.htm 020219.
- ⁴⁰ www.keelynet.com/interact/arc_1_98-7_98/00001357.htm 020828.
- ⁴¹ "What kind of Spirit Calling is going on here? See Balder Olrik's The Incident web page. Do these look real or just a god Photoshop job?" www.artbell.com/ghosts4.html 020219.
- ⁴² www.memepool.com/Author/sck/ 020812.
- ⁴³ Jan Perry skriver att "These ghostly images created such a stir, two Web hosts refused to let them be shown on their servers. Read the story and study the photos then take a look at the rest of Balder Olrik's art." www.cincypost.com/living/2000/sites102700.html 030506.
- ⁴⁴ Intervju med Balder Olrik 020523. Appendix.
- ⁴⁵ Vipsjö, 1999. Ett extremt exempel på denna effekt är Salman Rushdies bok *Satansverserna*, som förmodligen aldrig skulle blivit läst av så många om inte ayatolla Khomeini hade utfärdat en fatwa mot författaren.
- ⁴⁶ www.galleri-brandstrup.no/eng/bobilder.html 020219.
www.brandts.dk/katalog/links/html/en_Kunstnersider_s.html
www.brandts.dk/katalog/abne/htmldk/arkiv9/9802/kobenhav.html
www.arsfennica.fi/2000/big/olrik3.html www.arsfennica.fi/2000/olrik-en.html 020812.
- ⁴⁷ En e-zine är en elektronisk tidskrift, som kan vara utgiven på ideell basis av en liten grupp personer med ett "udda" intresse. fourfatchicks.com/Rants/Misc/Online.shtml 020728.
- ⁴⁸ www.darksungames.com/links.cfm 020812.
- ⁴⁹ Christina Alfthan, "Kunsten at lyve", *Berlingske Tidende*, 980704.
- ⁵⁰ *Nationalencyklopedin*, uppslagsord spiritism.
- ⁵¹ Bill Jay, *Cyanide & Spirits: An Inside-Out View of Early Photography*, 1991, s. 11–20, 32.
- ⁵² "Do you believe? Spirit Photography 1868–1935 Ghosts & Ectoplasm Captured by the Camera" www.photographymuseum.com/ 020906.

- ⁵³ Jay, 1991, s. 32–33.
- ⁵⁴ www.photographymuseum.com/seance.html 020906.
- ⁵⁵ Mette Kia Krabbe Meyer, mejl 030519.
- ⁵⁶ Türck, 1945, s. 17.
- ⁵⁷ Ibid. s. 7–9.
- ⁵⁸ Mette Kia Krabbe Meyer, ”Mørkekammerets blændværk. Okkultisme og fotografi”, *Kritik* nr. 161, 2003, s. 54–64.
- ⁵⁹ ”NOTE: Remember folks, we don’t insist any of these are real, but are posted for your enjoyment and consideration. We post what the submitter claims. We leave it up to you to decide what is real and what is phoney.” www.artbell.com/ghosts27.html 020906.
- ⁶⁰ paranormal.about.com/library/blgallery28.htm?PM=ss14_paranormal 020906.
- ⁶¹ I de serietidningar jag har studerat används cirkeln inte för närbilder, utan för att frammana en annan person som befinner sig utanför bilden, eller tidsmässigt i en annan tid än berättelsens normala tid. T.ex. Don Markstein, ”Musse Pigg: Glitter, glam och glädjesång”, *Kalle Anka* nr. 50 2000, s. 37. Se vidare serieforskare Magnus Knutsson, *Se mer i serier*, 1982 och Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, 1994.
- ⁶² Att färgen fortfarande har kvar sin ”lyskraft” och sina överkliga konnotationer visas t.ex. av filmen om det gröna monstret Hulken (*Hulk*, 2003), och av Sony Ericssons logotyp, som har formen av en slags genombruten metallkula med ett grönskimrande innanmäte.
- ⁶³ inga i comment 26-3-98, 20-3-98, flereb 13-3-98 11-3-98 flereb2
- ⁶⁴ Mr. Klein nämns på [klein.html](#), [electro.html](#) och [look.html](#), Semper på [demons.html](#) och [electro.html](#), Dr. Mesmer på [chairs.html](#) och [electro.html](#).
- ⁶⁵ Christina Alfthan, 980704.
- ⁶⁶ Exempel: Se nr. 52 1966. Rubrik på omslaget: ”Detta hände 1966. Årets största ögonblick i 72 sidors bildkavalkad med färg!”
- ⁶⁷ Christer Topelius, *Bokfilmen om vår egen tid: allt detta har hänt*, 1975.
- ⁶⁸ Ett exempel på detta finns i *Göteborgs-Postens* lördagsbilaga Två dagar, under rubriken ”arkiv-ex av Tyko”, 010303. Konstnären Jan Stenmark är känd för att ge reklambilder från 1950-talet en absurd innebörd genom att skriva ny text till dem. Dessa bilder brukar publiceras i *Aftonbladet*. Anna Norberg, ”Han ger reklambilder nytt liv”, *Metro* 030513.
- ⁶⁹ T.ex. *Strange Detective Mysteries*, amerikanskt seriemagasin 1937–1943.
- ⁷⁰ Intervju med Balder Olrik 020523. Appendix.
- ⁷¹ Mieke Bal, ”Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art”, *The Subjects of Art History*, 1998, s. 79.
- ⁷² Ibid. s. 82–83.
- ⁷³ Alfthan, 980704.
- ⁷⁴ www.grafikenshus.se/UT/KULLA/I_KULLA.HTM 020826.
- ⁷⁵ I detta verk är det inte fråga om bildmanipulation, vare sig konventionell eller digital, utan om avbildning av objekt som fotografen samlat in eller låtit fabricera. *Contranatura*, 2001, s. 137–138.
- ⁷⁶ Joan Fontcuberta, *Contranatura*, 2001, s. 35–47, även www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta/pg17.html 020918. I boken *Contranatura* kallas verket endast *Fauna*, medan det i övriga sammanhang som jag har sett kallas *Fauna Secreta*.
- ⁷⁷ Andrew Lanyon, *The Vanishing Cabinet: A Photographic Illusion*, 1980, s. 36–60.
- ⁷⁸ www.museumofhoaxes.com/hoaxsites.html 020917.

⁷⁹ www.genochoice.com/020917.

⁸⁰ www.art.a.se/96/hans/3index.html030415.

⁸¹ Vipsjö, 1999.

Noter till Slutdiskussion

- ¹ Detta är inget nytt problem, utan det uppstår när medier med tidsutsträckning, som film och musik, ska behandlas i tryckta medier.
- ² Simon Morrissey, "What's in a Lie? The Enduring Influence of Christian Boltanski", *Contemporary Visual Arts* nr. 22 1999, s. 34–39.
- ³ www.art.a.se/96/hans/3index.html030415.
- ⁴ Vipsjö, 1999, s. 12–13. Han hänvisar till konstkritikern Tapio Mäkelä och dennes artikel "In Cyberspace", *Siksi: The Nordic Art Review* nr. 2 1997, s. 20–21, som tar upp fler verk i genren.
- ⁵ Utställningen pågick 19 december 1998–10 januari 1999. Utställningen finns kvar i webbversion www.algonet.se/-tankred/allears.html020917
- ⁶ Bo Madestrand, "Konstbluff 98. Bo Madestrand avslöjar utställningen som fick Kultur-Sverige att höra i syne", *Expressen* 990121. home.swipnet.se/fer/a_madestrand.html030328.
- ⁷ Jessica Kempe, "Okklart om bluffen var en blåsning", *Dagens Nyheter* 990122.
- ⁸ Intervju med Balder Olrik 020523. Appendix.
- ⁹ Utställningen *I skuggan av ljuset* på Moderna Museet 1998 är ett exempel på detta.
- ¹⁰ Maria Lind, "Med besattheten som råmaterial", *Svenska Dagbladet* 950909.
- ¹¹ Utställt på bl.a. Malmö museum 1996, i utställningen Tidsanda.
- ¹² Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix.
- ¹³ Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix.
- ¹⁴ Föredrag som Jeff Wall höll i samband med att han tilldelades Hasselbladpriset. Göteborg 021108.
- ¹⁵ I en tidningsintervju säger Claesson att folk undrar om han arrangerar sina bilder, men att det ser ut som på hans bilder. Ulrika Engström, "Under stadens broar", *Dagens Nyheter* 000924.
- ¹⁶ Björn Gunnarsson, "Något har hänt med bekännelserna", *Göteborgs-Posten* 010319.
- ¹⁷ www.guggenheimcollection.org/site/movement_works_SitespecificartEnvironmentalart_o.html030528.
- ¹⁸ Inke Arns, A Particular Site-specificity, or: Do I Have a Good Reason to Be Here? www.v2.nl/~arns/Texts/Media/net-e.html030401.
- ¹⁹ Intervju med Balder Olrik 020523. Appendix.
- ²⁰ Intervju med Leif Claesson 021204. Appendix.
- ²¹ Vibeke Tandberg, "Vibeke Tandberg", *Siksi: The Nordic Art Review* nr. 3–4 1998.
- ²² Trots att Tandberg har blivit känd för att arbeta med digitala verktyg, så är det ingenting som hon ser som en förutsättning för sitt arbete. Hon varvar gärna sitt arbete vid datorn med konventionell fotografering och video, och väljer metoder och verktyg som passar till det aktuella verket. Föredrag på Valands konsthögskola 010306 och tv-programmet *Agenda: Projekt i grenseland*, NRK, 971028 kl. 22.30.
- ²³ Annika Hansson beklagar den bristfälliga uppmärksamhet som ägnas digital konst av gallerier och konsthallar samt det ointresse som visas den av kritiker och debattörer. "Att skriva

- om digitalt baserade konstverk – iakttagelser och anteckningar”, *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*, red. Anette Göthlund – Anna Tellgren, 1999, s. 66–67.
- ²⁴ Video är ett exempel på analog elektronisk bild
- ²⁵ Laura U. Marks, ”How Electrons Remember”, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, 2002, s. xxii, 174.
- ²⁶ Niels Brügger, ”Does the Materiality of Internet Matter?”, *The Internet and Society? Questioning Answers and Answering Questions*, red. Niels Brügger – Henrik Bødker, 2002. cfi.imv.au.dk/pub/skriftserie/005_bruegger_bodker.pdf 020924.
- ²⁷ Anette Göthlund – Anna Tellgren, ”Modebilder på Internet – en diskussion om traditionella analysmetoder i ett nytt medium”, *Bilder och Internet*, red. Anette Göthlund – Anna Tellgren, 1999, s. 116.
- ²⁸ Aarseth, 1997, s. 16–17.
- ²⁹ N. Katherine Hayles, ”The Condition of Virtuality”, *The Digital Dialectic*, red. Peter Lunenfeld, 1998, s. 73–74.
- ³⁰ Ibid. s. 87–88.
- ³¹ Bryson, 1990, s. 71.
- ³² www2.uiah.fi/~paajanen/main1%7F.html 030404. Paajanen har också gjort en cd-rom med samma namn.
- ³³ Se t.ex. Viktoriainstitutet i Göteborg.
- ³⁴ Anna Brodow skriver i en recension av Göteborgs internationella konstbiennial: ”Trots högteknologisk utrustning är konsten förvånansvärt ofta sinnligt njutbar.”, ”Estetik som kan förändra”, *Svenska Dagbladet* 030802.
- ³⁵ Pontus Kyander, ”Dödens backe”, *Sydsvenska Dagbladet* 981201
- ³⁶ Niels Brügger, *Internet: Medium and Text*, föredrag hållet vid The 15th Nordic Conference on Media and Communication Research, University of Iceland, Reykjavík, 11–13 augusti 2001. www.nordmediakonferens.hi.is/papers/three/NBruegger.pdf 030306. Detta föredrag, som Brügger skrev året innan den ovan citerade uppsatsen ”Does the Materiality of Internet Matter?”, har ett annat fokus än uppsatsen, där Brügger vidgar perspektivet på materialitet.
- ³⁷ Aarseth, 1997, s. 87.
- ³⁸ www.pdnonline.com/legends3/michals/11.html 030811.
- ³⁹ www.pdnonline.com/legends3/michals/1.html 030811.
- ⁴⁰ *Bildjournalen* TV2 010325. Programmet innehöll ett inslag om utställningen med Tracey Moffatt på Tensta Konsthall 10 feb–11 april 2001. *Scarred for Life* är från 1994 och *Up in the Sky* från 1997.
- ⁴¹ Se den tidigare nämnda uppsatsen av Beatrice Persson, not 16 i kapitlet *Parken*.
- ⁴² I det här sammanhanget bortser jag från att bildserien finns i två versioner, som bildsidor och som boksidor.
- ⁴³ *Digital Moments. 36 Images from the Technological Revolution*. www.menez.com/digital_moments/title.html 030507
- ⁴⁴ Detta kallas i filmsammanhang att ljudet är offscreen.
- ⁴⁵ Lennart Bromander, ”Tänk om han valt Schubert!”, *Aftonbladet* 030328, Diana Holmberg, ”Bländande spel i en intrikat väv”, *Helsingborgs Dagblad* 030328. *Timmarna* är från 2003 och regisserad av Stephen Daldry.
- ⁴⁶ *I Photograph to Remember* finns nu även i en webbversion, och där har bilder och ljud knu-

- tits fastare till varandra. www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/index.html 030411.
- ⁴⁷ Kritikern A.D. Coleman kallar den "an utterly conventional photo book with voiceover." Are We There Yet? *Katalog* nr. 1 2000, s. 49–50.
- ⁴⁸ Se citat s. 197. Mieke Bal, "Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", *The Subjects of Art History*, red. Cheetham et. al., 1998, s. 82–83.
- ⁴⁹ Aarseth, 1997, s. 95.
- ⁵⁰ Espen Aarseth, mejl 030204 "Vel, gitt at man kan klikke på "original" og se den samme teksten i en litt annen form, kunne man si at verket er minimalt ergodisk, men i prinsippet er dette ikke annet enn å ha original/faksimile pluss "transkripsjon" side om side i en vanlig bok.
Siden verket ikke utnytter linkene på noen spesielt sterk måte er det fristende å si nei. Ihvertfall er ikke dette verket spesielt interessant i et ergodisk perspektiv. Men det er et godt spørsmål. Dersom kommentarene hadde vært ekte (og mulig å legge inn direkte) hadde svaret (mitt) vært ja."
- ⁵¹ Markku Eskelinen är en finsk litteraturforskare som skriver mycket om cybertext och han har även berört denna fråga. "when teaching cybertext theory nowadays in Finland, the hardest part is always to convince students that navigation is non-trivial." *Cybertext Theory and Literary Studies: A User's Manual* www.altx.com/ebr/ebri2/eskel.htm 030411.
- ⁵² www2.uiah.fi/~paajanen/main1%7F.html 030415.
- ⁵³ *Truths & Fictions* finns även i bokform.
- ⁵⁴ www.zonezero.com 030415.
- ⁵⁵ Jag frågade Olrik om han kände till denna cd-rom, men han svarade att han inte har sett den.
- ⁵⁶ I radiomediet framhävs det autentiska på ett liknande sätt som i *Truths & Fictions*. Vid t.ex. en intervju med en utländsk musiker, är det vanligt att vi först får höra dennes egen röst en liten stund, sedan följer hela repliken i översättning av programledaren.
- ⁵⁷ Ett undantag är Michael Jacksons kortfilm *You Rock My World* från 2001, som visats på MTV.
- ⁵⁸ Pedro Meyer, "...some background thoughts", www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/ 030415.
- ⁵⁹ Karin Wagner, "CD-ROM vs. Internet art", *Katalog* nr. 1 2003, s. 56–57.
- ⁶⁰ Jay David Bolter, *Remediation: Understanding New Media*, 1999.

Källor och anförd litteratur

OTRYCKTA KÄLLOR

Webbadresser som ingår i referenserna återfinns på
www.hum.gu.se/arthist/wagner

Intervjuer

LEIF CLAESSON, Stockholm, 021204, anteckn. i förf:s ägo.

BALDER OLRİK, Köpenhamn, 020523, anteckn. i förf:s ägo.

MARIA ÄNGQVIST KLYVARE, Stockholm, 030114, anteckn. i förf:s ägo.

Mejl

AARSETH, ESPEN, 030204.

CLAESSON, LEIF, 030514.

KRABBE MEYER, METTE KIA, 030519.

OLRIK, BALDER, 020814.

Föredrag

TANDBERG, VIBEKE, Valands konsthögskola, Göteborg, 010306,
anteckn. i förf:s ägo.

WALL, JEFF, Hasselblad Center, Göteborg, 021108, anteckn. i förf:s ägo.

Cd-rom- och dvd-skivor

CLAESSON, LEIF, *Parken*, Global Image: Stockholm, 1998

HART, STEVE, *A Bronx Family Album*, Scalo: Zürich, 1997

- HARWOOD, GRAHAM, *Rehearsal of Memory*, Artec and Bookworks: London, 1996.
- HEGEDÜS, AGNES, "Things Spoken", *Artintact komplett*, ZKM: Karlsruhe, 2002.
- MEYER, PEDRO, *Truths & Fictions. A Journey from Documentary to Digital Photography*, Voyager: New York, 1995.
- MEYER, PEDRO, *I Photograph to Remember*, Voyager: New York, 1991.
- PAAJANEN, KARI, *Mehr Licht*, (Nuages 2 Pilviä) Paajanen: Helsingfors, 1997.
- Den svenska långfilmen: filmografi; de första hundra åren*, Svenska filminstitutet: Stockholm, 1996.

Filmer

- Begärets dunkla mål*, (*Cet obscur objet du désir*, 1977), Luis Buñuel.
- Blowup*, 1966, Michelangelo Antonioni.
- En familj som andra* (*Terror in the Family*, 1996), Gregory Goodell.
- Epidemic*, 1988, Lars von Trier.
- Forrest Gump*, 1994, Robert Zemeckis.
- Hulk*, 2003, Ang Lee.
- Kvinnan i huset bredvid* (*La Femme d'à côté*, 1981), François Truffaut.
- Persona*, 1966, Ingmar Bergman.
- Sjätte sinnet* (*Sixth Sense*, 1999), M. Night Shyamalan.
- Stuart Little*, 1999, Rob Minkoff.
- Terminator 2: Judgement Day*, 1991, James Cameron.
- Timmarna* (*The Hours*, 2002), Stephen Daldry.
- Zelig*, 1983, Woody Allen.

Musikvideor och kortfilmer

- JACKSON, MICHAEL, *Black or White*, 1991.
- , *You Rock My World*, 2001.

Tv- och radioprogram

- Agenda: Projekt i grenseland*, NRK, 971028 kl. 22.30
- Arkiv-X*, TV4, serie sänd 1994–2003.
- Bildjournalen*, STV2, 010325 kl. 19.30
- Formgivning pågår*, SVT2, 991227 kl. 22.10

Parken, SR P1, 990814 kl. 11.03
Skeppsholmen, SVT1, serie sänd våren 2003.

Webbsajter

Forskarsajter

ESPEN AARSETH www.hf.uib.no/hi/espen/ 030604

LEV MANOVICH www.manovich.net/ 030505

Utställningssajter

THE AMERICAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY

www.photographymuseum.com/seance.html 020906

BILDMUSEET I UMEÅ

www.umu.se/bildmuseet/tankensbilder/frames/9_9frame.html
030205

FINE ARTS MUSEUM OF SAN FRANCISCO, The Thinker Imagebase

www.thinker.org/fam/index_thinker.asp 030129

GALLERI BRANDSTRUP

www.galleri-brandstrup.no/eng/bobilder.html 020812

GRAFIKENS HUS

www.grafikenshus.se/UT/KULLA/I_KULLA.HTM 020826

GUGGENHEIM COLLECTION

www.guggenheimcollection.org/site/movement_works_SitespecificartEnvironmentalart_o.html 030528

MUSEUM OF HOAXES www.museumofhoaxes.com/hoaxsites.html 020917

ZONE ZERO

www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta/pg17.html
020918

www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/ 030415

www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/index.html
030411

Konstnärssajter

NANCY BURSON

www.nancyburson.com/human_fr.html 030312

www.nancyburson.com/heshe_fr.html 030314

HANS ESSELIUS, Galleri Esse
home.swipnet.se/~w-32113/nixonpas.htm 030312,
home.swipnet.se/~w-32113/nixon.htm 030321

KARIN HANSSON, *Karin Hansson's Home Page*
www.art.a.se/96/hans/3index.html 030415

BO MADESTRAND OCH KENT TANKRED, *All Ears*
www.algonet.se/~tankred/allears.html 020917
home.swipnet.se/fer/a_madestrand.html 030328

DOUG MENEZ, *Digital Moments*
www.menez.com/digital_moments/title.html 030507

DUANE MICHALS, PDN Legends Online
www.pdnonline.com/legends3/michals/11.html 030811
www.pdnonline.com/legends3/michals/1.html 030811

BALDER OLRİK, *The Incident*
www.the-void.dk/incident 020920, www.eisenstein.dk 031015

KARI PAAJANEN, *Mehr Licht*
www2.uiah.fi/~paajanen/main1%7F.html 030404

CECILIA PARSBERG, *Sometimes, things you don't say are a part of a lie.*
this.is/parsberg/sometimes/ 030224

LISA ROSENMEIER, *House of Love* www.houseoflove.dk/ 030505

MARTHA ROSLER, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*
www.whitney.org/american_voices/262/index.html 030613

VIRGIL WONG, *GenoChoice*, www.genochoice.com/ 020917

Personliga hemsidor

STEFAN ANDERSON, home4.swipnet.se/~w-47083/vi.avi 021119

KERSTIN FORSNER
student.educ.umu.se/~htookefo/data/scanning.html 030128

GUNILLA HULTIN, home.swipnet.se/hultin/index.html 030128

HENRIK STIG JØRGENSEN, delfi.lyngbyes.dk/~d98322/links.html 00927

Tidskrifter och tidningar

ART ON PAPER, www.artonpaper.com/roundtable/round_c.shtml 020228

ARTBYTE, www.artbyte.com 030317

CHRISTIAN RESEARCH JOURNAL

www.geocities.com/Heartland/Estates/6535/wittowit.htm 020917

THE CINCINNATI POST ONLINE EDITION

www.cincypost.com/living/2000/sites102700.html 030506

KATALOG, www.brandts.dk/katalog/links/html/en_Kunstnersider_s.html

020812

www.brandts.dk/katalog/abne/htmldk/arkiv9/9802/kobenhav.html

020812

SPRINGERIN

springerin.sil.at/dyn/heft.php?id=6&pos=0&textid=0&lang=en

030313

Övriga webbsajter

AB STORSTOCKHOLMS LOKALTRAFIK, www.sl.se 030130

APOLLO GUIDE

apolloguide.com/mov_fullrev.asp?CID=3691&Specific=4406

030313

ARS FENNICA

www.arsfennica.fi/2000/big/olrik3.html, www.arsfennica.fi/2000/olrik-en.html

020812

CHANNA BANKIER, intervju

www.natverkstan.net/nonsite/archives/bankier/ 001127

BBC ARTS

www.bbc.co.uk/arts/news_comment/artistsinprofile/wearing3.shtml

030224

ART BELL, www.artbell.com/ghosts4.html 020219

BLACK TOAD, www.blacktoad.com 020812

BLAVATSKY

www.blavatsky.org/blavatsky/arts/BlackMagicInScience.htm (ej

besökt, men den nämns i *The Incident*)

CASTLE OF SPIRITS, TRUE GHOST STORIES

www.castleofspirits.com/links.html 020827

CATFISH'S BELIEVE IT OR NOT PAGE?

www.jimprewitt.com/catfishsite/believe.html 020812

CIHA 2000

www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/index.html
030505

DARKSUN GAMES, www.darksungames.com/links.cfm 020812

THE DEAD MEDIA PROJECT

www.deadmedia.org/modest-proposal.html 030303

DOGME 95, The Vow of Chastity

www.dogme95.dk/menu/menuset.htm 030304

ELECTROHYPE 2000

www.electrohype.org/electrohype2000/artist/petersen_sondergaard.html 021118

ELECTRONIC BOOK REVIEW

www.electronicbookreview.com 030304

FOUR FAT CHICKS

fourfatchicks.com/Rants/Misc/Online.shtml 020728

GENETICS AND CULTURE: FROM MOLECULAR MUSIC TO TRANSGENIC ART

www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w08/gc_w08.htm 030813

KEELYNET

www.keelynet.com/interact/arc_1_98-7_98/00001357.htm 020828

KODAK PHOTOQUILT, photoquilt.kodak.com/aol 030324

LOMOGRAPHIC SOCIETY, www.lomo.com 030505

MEMEPOOL, www.memepool.com/Author/sck/ 020812

NATIONALENCYKLOPEDIN

www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=153608&i_word=digital
030305

PARANORMAL GALLERY

paranormal.about.com/library/blgallery28.htm?PM=ssi4_paranormal
020906

PINHOLE VISIONS, www.pinhole.com 030505

PROJEKTET COPY

jmm.sh.se/student/projekt/mk/v99/grupp10/rapporter/bild.pdf
030814

RANKWRITE ROUNDTABLE

www.rankwrite.com/metadescription.htm 020917

JEFF RENSE, www.rense.com/ufo2/ouija.htm 020219

ROGET'S THESAURUS: ENTRY 992 (SORCERY).

www.thesaurus.com/thesaurus/roget/VI/992.html 020917

SKOLVERKETS HTML-KURS

www.skolutveckling.se/skolnet/htmlkurs/ 030306

SPRÅKBANKEN, GÖTEBORGS UNIVERSITET

spraakbanken.gu.se/lb/about_lb.html 030305

THE START OF THE DIGITAL REVOLUTION:

SIGSALY Secure Digital Voice Communications in World War II
www.nsa.gov/wwii/papers/start_of_digital_revolution.htm 030505

SVERIGES RADIO, PROGRAMTABLÅ

www.sr.se/pi/manus/m1999/m990830.htm 030228

TETRIS, www.atarihq.com/tsr/special/tetrishist.html 030129

WEBBKUNSKAP

[www.datakunskap.com/webbkunskap/index.html?left.html&diverse/
bli_sedd/bli_sedd.asp](http://www.datakunskap.com/webbkunskap/index.html?left.html&diverse/bli_sedd/bli_sedd.asp) 020917

THE WEIRD STUFF, www.mnsi.net/~jbabcock/occult.htm 020812

VÄRLDEN I VÅRA HÄNDER

www.world-foundation.nu/main.htm,
www.world-foundation.nu/helpus2.htm 030121

Opublicerade kandidat- och magisteruppsatser

KRISTIANSEN, KRISTIAN, *The Platonic Metaphysics of Digital Audio Technology*. D-uppsats vid Institutionen för vetenskapsteori, Göteborgs universitet, 1999.

———, *The Platonic Metaphysics of Digital Audio Technology Part II. Consumer Society: Baudrillard's theory of signs*, D-uppsats vid Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet, 2000.

MALUSZYNSKI, CHRIS, *Från silver till ettor och nollar. Fotografins digitalisering*, C-uppsats vid Institutionen för Tema, Linköpings universitet, 1998.

- PERSSON, BEATRICE**, *De konstruerade mellanrummen i Tracey Moffatts fotografiska serie Up in the Sky*, D-uppsats vid Institutionen för konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet, 2003.
- WIGH, REBECCA**, *Sensation och provokation. En studie av den brittiska och amerikanska pressdebatten kring utställningen Sensation*, D-uppsats vid Institutionen för konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet, 2002.
- VIPSJÖ, LARS**, *Platsspecifika strategier i ny kontext belysta genom Join Hands, ett site specific projekt på Internet*, D-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1999.

TRYCKTA KÄLLOR OCH ANFÖRD LITTERATUR

Artiklar i dagspress

- ALFTHAN, CHRISTINA**, "Kunsten at lyve", *Berlingske Tidende*, 980704.
- BRODOW, ANNA**, "Estetik som kan förändra", *Svenska Dagbladet* 030802.
- BROMANDER, LENNART**, "Tänk om han valt Schubert!", *Aftonbladet* 030328.
- GUNNARSSON, BJÖRN**, "Något har hänt med bekännelserna", *Göteborgs-Posten* 010319.
- HOLMBERG, DIANA**, "Bländande spel i en intrikat väv", *Helsingborgs Dagblad* 030328.
- KEMPE, JESSICA**, "Oklart om bluffen var en blåsning", *Dagens Nyheter* 990122.
- KUICK, LENNART**, "Cd-rom: Parkpromenad i cyberåldern", *Dagens Nyheter* 981113.
- KYANDER, PONTUS**, "Dödens backe", *Sydsvenska Dagbladet* 981201.
- , "Bilder från andra sidan", *Sydsvenska Dagbladet* 010213.
- LIND, MARIA**, "Med besattheten som råmaterial", *Svenska Dagbladet* 950909.
- MADESTRAND, BO**, "Konstbluff 98. Bo Madestrand avslöjar utställningen som fick Kultur-Sverige att höra i syne", *Expressen* 990121.
- MAGNUSSON, JANE**, "Öga mot öga med vattnets drottning", *Dagens Nyheter* 991017.

- NILSSON, STEFAN, "Bildliga sonderingar i den digitala världen", *Nerikes Allehanda* 98III4.
- NORBERG, ANNA, "Han ger reklambilder nytt liv", *Metro* 030513.
- VAN REIS, MIKAEL, "I den fallna lustgården", *Göteborgs-Posten* 980525.
- RISBERG STAMEUS, ANGELICA, "På fotot kan du vara den du vill", *Svenska Dagbladet* 980930.
- [TYKO], "Arkiv-ex", *Göteborgs-Posten*, lördagsbilagan Två dagar, 010303.

Anförd litteratur

- AARSETH, ESPEN, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1997.
- AGEE, JAMES – WALKER EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*. Boston, (1941) 1960.
- ALLING-ODE, BITTE – EINO TUBIN, *Falska kort?: bilden i dataåldern*. Psykologiskt försvar, 173. Stockholm: Styr. för psykologiskt försvar (SPF), 1997.
- ALPHEN VAN, ERNST, "The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture", *Portraiture: Facing the Subject*. Red. Joanna Woodall. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- AMELUNXEN, HUBERTUS VON, ET. AL., RED., *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age: A Project of Siemens Kulturprogramm*. Amsterdam: G+B Arts, 1996.
- AMNÅ, ERIK – LENA JOHANNESSEN, RED., *Demokratins estetik*. Statens offentliga utredningar, 1999:129. Stockholm: Fakta info direkt, 1999.
- ANDERSSON, SVEN, BO-ERIK GYBERG – ARNE KJELL VIKHAGEN, *Changing Photography: Photographic Vision and the Digital Evolution*. Göteborg: Högskolan för film- och fotografi, 2001.
www.medialab.chalmers.se/scientific/digital_representation/external_projects/gestaltande_foto-se.html 030505.
- ARKEN, Museum for Moderne Kunst, *Mennesket: et halvt århundrede set gennem kroppen*. [udstilling, Arken, Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 15. september 2000–14. januar 2001]. Ishøj: Arken, 2000.

- ARNS, INKE, "A Particular Site-specificity, or: Do I Have a Good Reason to Be Here?" Föredrag hållet vid Netz, Kunst und Publikum - Vermittlungsstrategien der Netzkunst, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 30 oktober – 1 november 1998 www.v2.nl/~arns/Texts/Media/net-e.html 030326.
- BAL, MIEKE, "Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", *The Subjects of Art History*. Red. Keith P. F. Moxey, Mark A. Cheetham – Michael Ann Holly. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BALLING, GERT, "Den tekniske faktor. 0-1-0-0-0-1-0-1-1-1-1-0-1-0", *Mennesket: et halvt århundrede set gennem kroppen*. [udstilling, Arken, Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 15. september 2000–14. januar 2001]. Ishøj: Arken, 2000.
- BATCHEN, GEOFFREY, *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Mass. London: MIT Press, 1999.
- , "Digital Imaging and the Death of Photography", *Aperture*, nr. 136, 1994, s. 46–51.
- BAXANDALL, MICHAEL, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale Univ. Press, 1985.
- BECKER, KATHRIN, DOROTHEE BIENERT – LUCINDA RENNISON, RED., *Can You Hear Me?: 2. Ars Baltica Triennale der Photokunst*. Köln: Oktagon, 1999.
- BENGTSSON, YLVA, "Går all din mat genom mixern?", *CAP & Design*, nr. 1, 2000, s. 11.
- BLUNDELL JONES, PETER, *Modern Architecture Through Case Studies*. Oxford: Architectural Press, 2002.
- BOLTER, JAY DAVID – RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass. ; London: MIT Press, 1999.
- BOLTON, RICHARD, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- BORG, BO, "Konstprojekt på cd-rom", *Konstperspektiv*, nr. 4, 1997, s. 12–13.
- BORNSTEIN, KATE, *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. New York ; London: Routledge, 1994.
- BRAND, STEWART, *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*. Harmondsworth: Penguin, (1987) 1988.

- BRUCE, VICKI – ANDREW W. YOUNG**, *In the Eye of the Beholder: The Science of Face Perception*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRÜGGER, NIELS**, "Does the Materiality of Internet Matter?", *The Internet and Society? Questioning Answers and Answering Questions*. Red. Niels Brügger – Henrik Bødker. Aarhus: Center for Internetforskning, 2002.
- , "Internet: Medium and Text." Föredrag hållet vid The 15th Nordic Conference on Media and Communication Research, University of Iceland, Reykjavík, 11–13 augusti 2001 www.nordmediakonferens.hi.is/papers/three/NBrugger.pdf 030306.
- BRÜGGER, NIELS – HENRIK BØDKER, RED.**, *The Internet and Society? Questioning Answers and Answering Questions*. Aarhus: Center for Internetforskning, 2002.
- BRYSON, NORMAN**, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London. Reaktion, 1990.
- BURROUGHS, WILLIAM S.**, *Cut-Up*, www.spress.de/author/burroughs/texts/essays/cutups.htm 030203.
- , *The Cut-Up Method*, www.spress.de/author/burroughs/texts/essays/cutup.htm 030203.
- , *The Electronic Revolution*. Cambridge: Blackmoor Head Press, 1971.
- BURSON, NANCY**, *Faces*. Houston: Contemporary Arts Museum, 1992.
- BUTLER, JUDITH**, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York ; London: Routledge, (1990) 1999.
- COLEMAN, ALLAN D.**, "Are We There Yet?", *Katalog* vol. 12, nr. 1, 2000, s. 49–51.
- , *Digital Evolution: Photography in the Electronic Age*. München: Nazraeli Press, 1998.
- Creative Camera*, nr. 345, 1997, temanummer om digital fotografi.
- CUBITT, SEAN**, "Spreadsheets, Sitemaps and Search Engines: Why Narrative is Marginal to Multimedia and Networked Communication, and Why Marginality is More Vital than Universality", *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. Red. Martin Rieser – Andrea Zapp. London: British Film Institute, 2001.

- DANTO, ARTHUR COLEMAN, *Analytical Philosophy of History*. Cambridge, 1965.
- , *The Body/Body Problem: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- DERRIDA, JACQUES, *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, (1967) 1998.
- DETURK, SABRINA, "Does Digital Art Have an (Art) History?"
Föredrag hållet vid CIHA London 2000, London, 3–8
september 2000 www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/index.html 001205.
- DODGE, MARTIN – ROB KITCHIN, *Mapping Cyberspace*. London: Routledge, 2001.
- DRUCKREY, TIMOTHY, RED., *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 1996.
- , *Iterations: The New Image*. New York, N.Y. Cambridge, Mass.: International Center of Photography, 1993.
- DYRING, ERIC, *Nolla etta bild: den nya bildrevolutionen*. Stockholm: Prisma, 1984.
- ELLIOTT, DAVID, *Organising Freedom: nordisk 90-talskonst: Nordic Art of the '90s*, Moderna museets utställningskatalog, 295. Stockholm: Moderna museet, 2000.
- ERIKSSON, YVONNE, *Bilden som roar och klargör: en jämförande studie mellan tidiga illustrerade läroböcker och dagens pedagogiska CD-ROM*. Teldok rapport nr. 140. Stockholm: Teldok: Vinnova, 2001.
- ESKELINEN, MARKKU, *Cybertext Theory and Literary Studies, A User's Manual*. www.altx.com/ebf/ebf12/eskel.htm 030411.
- FAUSING, BENT, *Bevægende billeder: om affekt og billeder*. København: Tiderne Skifter, 1999.
- FERSLING, POUL – MARGARETA EKLÖF, *Naturligt – övernaturligt: en uppslagsbok om parapsykologi, hypnos, akupunktur, zonterapi, spiritism, exorcism, ockultism, magi, grafologi, UFO-fenomen, meditation, yoga, astrologi*. Stockholm: Forum, 1988.
- FONTCUBERTA, JOAN – FRANCISCO JARAUTA, *Contranatura*. Barcelona: Actar, 2001.

- Fotografisk Tidskrift*, nr. 4, 1995, temanummer om digital fotografi.
- FRIIS-HANSEN, DANA**, *Nancy Burson: The Age Machine and Composite Portraits*. Cambridge, Mass. London: MIT, 1990.
- FRITZ, BJÖRN**, *Datorn som media*. Delrapport för HSFR-projektet Mediaala aspekter på tidens nya bildkonst, Lunds universitet, 1999.
www.arthist.lu.se/texter/datorn_som_media_1_5.pdf 030407.
- GALTON, FRANCIS**, *Inquiries into Human Faculty and its Development*. Classics in psychology, 1855–1914, 19. Bristol: Thoemmes, (1883) 1998.
- GENETTE, GÉRARD**, *Narrative Discourse*. Oxford: Blackwell, (1972) 1980.
- , *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, (1983) 1988.
- , *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.
- GOMBRICH, ERNST HANS**, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon, 1977.
- GOODMAN, CYNTHIA**, *Digital Visions: Computers and Art*. New York; Syracuse: H.N. Abrams, 1987.
- GUNDER, ANNA**, ”Berättelsens spel: berättarteknik och ergodicitet i Michael Joyce’s *afternoon, a story*”, *Human IT– Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, nr. 3, 1999, www.hb.se/bhs/ith/3-99/ag1.htm#ch3 030306.
- , ”Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation, and Linking”, *Human IT*, nr. 2–3, 2001, www.hb.se/bhs/ith/23-01/ag3.htm 030104.
- , *Möjligheternas verklighet: två studier i hyperlitterärt berättande*. Lic. avh. Uppsala: Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2002.
- GÖTHLUND, ANETTE – ANNA TELLGREN**, ”Modebilder på Internet – en diskussion om traditionella analysmetoder i ett nytt medium”, *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*. Red. Anette Göthlund – Anna Tellgren. *Visuellt* nr. 6. Göteborg: Konst- och bildvetenskapliga inst. Göteborgs univ., 1999.
- , red., *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*. *Visuellt* nr. 6. Göteborg: Konst- och bildvetenskapliga inst. Göteborgs univ., 1999.

- HANSSON, ANNIKA, "Att skriva om digitalt baserade konstverk – iakttagelser och anteckningar", *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*. Red. Anette Göthlund – Anna Tellgren. *Visuellt* nr. 6. Göteborg: Konst- och bildvetenskapliga inst. Göteborgs univ., 1999.
- HARMON, LEON, "The Recognition of Faces", *Scientific American* vol. 229, nr. 5, 1973, s. 71–82.
- HAYLES, N. KATHERINE, "The Condition of Virtuality", *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*. Red. Peter Lunenfeld. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.
- HAYWARD, PHILIP, *Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century*. London: Libbey, 1990.
- HEDMAN, BRITT-MARIE, "Maria Ängqvist Klyvare's Mosaics", *Ceramics: Art and Perception*, nr. 51, 2003.
- HEINECKEN, ROBERT, IRENE BORGER – MICHAEL SITTENFELD, *Robert Heinecken: Photographer: A Thirty-Five-Year Retrospective*. Chicago, Ill.: Museum of Contemporary Art, 1999.
- HERMAN, DAVID, RED., *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press, 1999.
- History of Photography*, nr. 1, 1998, temanummer om digital fotografi.
- HUGUES, SYLVIE, "Kungen av självporträtt", *Bild*, nr. 4, 1999, s. 34–37.
- JAY, BILL, *Cyanide & Spirits: An Inside-Out View of Early Photography*. München: Nazraeli Press, 1991.
- JOHANNESSON, LENA, "Demokratins symbolrum: bild och självbild", *Demokratins estetik*. Red. Erik Amnå – Lena Johannesson. Stockholm: Fakta info direkt, 1999.
- , *Xylografi och pressbild: bidrag till trägravvyrens och till den svenska bildjournalistikens historia*. Nordiska museets handlingar, 97. Diss. Stockholm: Nordiska mus., 1982.
- Katalog*, nr. 4, 1994, temanummer om digital fotografi.
- KEMBER, SARAH, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity, The Critical Image*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1998.
- KIHLANDER, ULF, OLA ÅSTRAND – BO A. KARLSSON, *Hjärtat sitter till vänster: en katalog*. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 1998.

- KJØRUP, SØREN**, *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur, 1999.
- KNUTSSON, MAGNUS – JOHAN HÖJER**, *Se mer i serier: handbok*. Solna: Esselte studium, 1982.
- KRABBE MEYER, METTE KIA**, ”Mørkekammerets blændværk: Okkultisme og fotografi”, *Kritik*, nr. 161, 2003, s. 54–64.
- KRANTZ, WOLF CLAIRE**, ”Stolen, Captured: Robert Heinecken, Kenneth Josephson”, *New Art Examiner*, Feb, 2000, clairewolfrantz.org/write/eoostole.htm 030626.
- KRASNIEWICZ, LOUISE**, ”Magical Transformations”, *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Red. Vivian Carol Sobchack. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2000.
- LANDOW, GEORGE P.**, *Hypertext 2.0: Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, Md.; London: Johns Hopkins Univ. Press, (1992) 1997.
- LANYON, ANDREW**, *The Vanishing Cabinet: A Photographic Illusion*. London: Travelling Light, 1980.
- LATOUR, BRUNO**, ”Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands”, *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* vol. 6 1986, s. 1–40.
- LINDBLOM, ANDREAS**, *Svensk konst: från stenåldern till rymdåldern*. Stockholm: Norstedt, 1960.
- LISTER, MARTIN**, ”Photography in the Age of Electronic Imaging”, *Photography: A Critical Introduction*. Red. Liz Wells. New York: Routledge, 1997.
- , red., *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, 1995.
- LOVEJOY, MARGOT**, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, (1989) 1992.
- LUNENFELD, PETER**, ”Introduction. Screen Grabs and New Media Theory”, *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*. Red. Peter Lunenfeld. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

- , "Unfinished Business", *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*. Red. Peter Lunenfeld. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.
- , red., *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.
- MANOVICH, LEV, *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2001.
- , "The Paradoxes of Digital Photography", *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Red. Hubertus von Amelunxen et. al. Amsterdam: G+B Arts, 1996.
- MARK A. CHEETHAM, MICHAEL ANN HOLLY – MOXEY, KEITH P. F., *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- MARKS, LAURA U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MARKSTEIN, DON, "Musse Pigg: Glitter, glam och glädjesång", *Kalle Anka*, nr. 50, 2000.
- MCCLOUD, SCOTT, *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins Publishers, (1993) 1994.
- MEYER, PEDRO, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*. New York: Aperture, 1995.
- MITCHELL, WILLIAM J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- MORRISSEY, SIMON, "What's in a Lie? The Enduring Influence of Christian Boltanski", *Contemporary Visual Arts*, nr. 22, 1999, s. 34–39.
- MOSSBERG, MAJA-BRITA, *De nya frihetsrummen: svenska röster om informationsteknik i samtidskonsten*. Teldok rapport nr. 137. Stockholm: Teldok, 2000.
- MÄKELÄ, TAPIO, "In Cyberspace", *Siksi: The Nordic Art Review*, nr. 2, 1997, s. 20–21.
- NÄSLUND DAHLGREN, ANNA, "Drömbilder eller verklighet – hur påverkar den digitala tekniken reklambildens status och funktion?", *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*. Red. Anette Göthlund – Anna Tellgren. *Visuellt* nr. 6. Göteborg: Konst- och bildvetenskapliga inst. Göteborgs univ., 1999.

- , ”Manipulation av fotografiska bilder i samtiden – några teman”, *Perspektiv på samtiden – samtida perspektiv: forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur*. Red. Anna Tellgren, Jeff Werner, Hans Hayden – Kathryn Boyer. Stockholm: Univ., 2002.
- ONG, WALTER J.**, *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*. Göteborg: Anthropos, (1982) 1991.
- ORVELL, MILES**, *After the Machine: Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries*. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1995.
- , ”Don’t Think of It as Art: The Legacy of Let us Now Praise Famous Men”, *After the Machine, Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries*. Red. Miles Orvell. 1995.
- [OSIGN.], ”66. Det hände i Sverige (årskrönika)”, *Se*, nr. 52, 1966, s. 10–58.
- [OSIGN.], ”Historisk webbsurfning på Kungliga biblioteket”.*se. en bilaga från Internets svenska toppdomän .se* 2003, s. 13, www.nic.se/pdf/annonsbilaga.pdf 030919.
- PETERSEN, ANDERS – LEIF G. W. PERSSON**, *Fängelse*. Stockholm: ETC: Norstedt, 1984.
- POPPER, FRANK**, *Art of the Electronic Age*. London: Thames & Hudson, (1993) 1997.
- RAJAKARI, PÄIVI, RED.**, *Frames: Viewing Finnish Contemporary Photography*. Helsinki: FRAME Finnish Fund for Art Exchange, 1998.
- RAUTIO, PESSI**, ”Documenting the Changeable – Memorials to the Unending”, *Frames. Viewing Finnish Contemporary Photography*. Red. Päivi Rajakari. Helsinki: FRAME Finnish Fund for Art Exchange, 1998.
- RIESER, MARTIN – ANDREA ZAPP, RED.**, *New Screen Media: Cinema/Art/ Narrative*. London: British Film Institute, 2001.
- RITCHIN, FRED**, *Bildens förändrade värld: den kommande revolutionen inom fotografi*. Stockholm: Journal mediaproduktion, (1990) 1991.
- ROSLER, MARTHA**, ”Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations”, *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Red. Hubertus von Amelnunxen et. al. Amsterdam: G+B Arts, 1996.

- , "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)", *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Red. Richard Bolton. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- ROSLER, MARTHA – BRIAN WALLIS**, *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism: A Project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991.
- RUSHDIE, SALMAN**, *Satansverserna*. Stockholm: Bonnier, 1989.
- RYAN, MARIE-LAURE**, "Cyberage Narratology", *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Red. David Herman. Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press, 1999.
- RÅDSTRÖM, ANNA**, *Att skriva om fotografi: [symposium], Dokument / Dep. of Art history, Umeå University, 3*. Umeå: Dept. of History and Theory of Art [Institutionen för konstvetenskap] Univ, 1998.
- SANDSTRÖM, SVEN**, *Intuition och åskådlighet*. Stockholm: Carlsson, 1996.
- SIDÉN, ANN-SOFI**, *Warte mal!: Prostitution after the Velvet Revolution*. London: Hayward Gallery, 2002.
- SIWERTZ, SIGFRID**, *Mälarpirater*. Höganäs: [Bra böcker], (1911) 1983.
- SMITH, GREG M., RED.**, *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology*. New York: New York University Press, 1999.
- SNYDER, STEVEN RUSSELL**, *Photographic Credibility: An Experiment in the Believability of News Versus Advertising Imagery*. Ann Arbor: Umi, 1998.
- SOBCHACK, VIVIAN CAROL, RED.**, *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2000.
- STENSMAN, MAILIS – GÖRAN SÖDERSTRÖM, RED.**, *En värld under jord: färg och form i tunnelbanan*. Stockholm: Stockholmia, (1985) 2000.
- STOLTZ, JOHANNE**, "Fotografering af Teleplasma", *Maanedsskrift for Psykisk Forskning* vol. 1, nr. 2, 1927.
- Strange Detective Mysteries*, amerikanskt seriemagasin 1937–1943.
- STRÖMHOLM, CHRISTER**, *Poste restante*. Stockholm: Norstedt, 1967.
- STURMARK, CHRISTER**, *IT och renässansmänniskans återkomst*. Stockholm: Norstedt, 1997.

- SVEDJEDAL, JOHAN, *Den sista boken*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001.
- , "A Note on the Concept of "Hypertext"", *Human IT – Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, nr. 3, 1999, www.hb.se/bhs/ith/3-99/js.htm 021018.
- SVENSSON, GARY, *Digitala pionjärer: datorkonstens introduktion i Sverige*. Linköping Studies in Arts and Science, 213. Diss. Stockholm: Carlsson, 2000.
- SVERRISSON, ÁRNI, "Digital fotografi och digitala kameror. Avancerad teknik och konventionell kulturproduktion", *Bilder och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*. Red. Anette Göthlund – Anna Tellgren. *Visuellt* nr 6. Göteborg: Konst- och bildvetenskapliga inst. Göteborgs univ., 1999.
- , *Fotograferna i den digitala utvecklingen: rapport från en enkätundersökning*. Stockholm: Sociologiska inst. Univ., 2000.
- SÖDERLIND, SOLFRID, "Från häpen förundran till ikonklastisk spleen. Några enfaldiga tankar om fotografins historiografi", *Att skriva om fotografi*. Red. Anna Rådström. Umeå universitet: 1998.
- TANDBERG, VIBEKE, "Vibeke Tandberg", *Organising Freedom: nordisk 90-talskonst: Nordic Art of the '90s*. Red. David Elliott. Stockholm: Moderna museet, 2000.
- . "Vibeke Tandberg." *Siksi: The Nordic Art Review* 1998, omslagets baksida.
- TELLGREN, ANNA, JEFF WERNER, HANS HAYDEN – KATHRYN BOYER, RED., *Perspektiv på samtiden - samtida perspektiv: forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur*. Eidos (Stockholm), 6. Stockholm: Univ., 2002.
- TOPELIUS, CHRISTER, *Bokfilmen om vår egen tid: allt detta har hänt*. Malmö: Jubileumsreportage, 1975.
- TWAIN, MARK, *Miljonpundsedeln och andra historier*. Stockholm: Prisma, 1969.
- TÜRCK, SVEN, *Jeg var dus med aanderne*. Köpenhamn: Hasselbalch, 1945.
- [UB], "Taktilt", *Form*, nr. 2, 1997, s. 9.

- VERWOERT, JAN, "Can You Hear Me?", *Springerin*, nr. 4, 1999,
springerin.sil.at/dyn/heft.php?id=6&pos=0&textid=0&lang=en
030313.
- WAGNER, KARIN, "CD-ROM vs. Internet art", *Katalog* vol. 15, nr. 1, 2003,
s. 56–57.
- , "Det digitala kalejdoskopet – revolution eller tradition?", *Bilder
och Internet: texter kring konstruktion och tolkning av digitala bilder*.
Red. Anette Göthlund – Anna Tellgren. *Visuellt* nr. 6. Göteborg:
Konst- och bildvetenskapliga inst. Göteborgs univ., 1999.
- WEBSTER, BRIAN, *Zelig*. apolloguide.com/
mov_fullrev.asp?CID=3691&Specific=4406 030313.
- WELLS, LIZ, *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1997.
- WETTERWALD, ELISABETH, "Ann-Sofi Sidén – Gillian Wearing", *Nu: The
Nordic Art Review*, nr. 3–4, 2001, s. 109–10.
- WILLEMEN, PAUL, "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men", *New
Screen Media. Cinema/Art/Narrative*. Red. Martin Rieser – Andrea
Zapp. London: British Film Institute, 2002.
- WILLIS, ANNE-MARIE, "Digitisation and the Living Death of Photography",
Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century. Red.
Philip Hayward. London: Libbey, 1990.
- WOODALL, JOANNA, RED., *Portraiture: Facing the Subject, Critical introductions
to art*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Appendix

INTERVJU MED MARIA ÄNGQVIST KLYVARE

Intervjun genomfördes den 14 januari 2003 i Maria Ängqvist Klyvares hem i Nacka i Stockholm.

KW: Hur började du arbeta med den här metoden, pixel/kakel?

MÄK: På Liljevalchs konsthalls utställning *Ting äger rum* 1988 ställde jag ut *Maria*, ett självporträtt uppbyggt av keramikplattor. Det var första gången jag arbetade med pixlade fotografier. Inspiration till denna arbetsmetod fick jag när jag såg ett tv-program med fysikern Paul Davies. Han talade om att helheten är viktigare än delarna, men att naturvetenskapen varit alltför upptagen av att bryta ner verkligheten i delar, istället för att se helheten. Han gjorde en liknelse med fotografiet, som är uppbyggt av punkter, men ändå ger en hel bild. Jag prövade att dela in ett fotografi i rutor. Detta var i början av 1980-talet, när datorer ännu inte var var mans egendom. När jag visade det för en kompis till min dåvarande man sa han att ”det där kan du göra i datorn, det är ju pixlar”. Han hjälpte mig att bearbeta fotografiet i datorn, och det blev utgångspunkten till *Maria*, som består av engoberade plattor i rödlera, hopfogade med taveltråd. Detta sammanfogningssätt ger en viss transparens åt bilden, som fick hänga fritt i rummet. Jag har tagit fram det och håller på att se över det, eftersom det ska ställas ut på Eksjö museums konsthall. På nära håll är det svårt att se vad bilden föreställer, men jag vill att bilden ska ge något även i abstraktionen. Abstrakt mosaik, liknande den som finns i arabisk konst, är något jag har sysslat med länge. Det här verket består av fem valörer, svart, vitt och tre gråtoner. Det är det minsta antal valörer man kan arbeta med, färre fungerar inte.

KW: Vilken var upprinnelsen till *I våra händer*?

MÅK: Projektet i Vårberg var i första hand en klottersaneringsåtgärd. Det var där den stora kostnaden låg, konsten fick man så att säga på köpet. (Hur Maria Ängqvist Klyvare kom på idén till utformningen av verket framgår av en text som hon har skrivit och som återfinns i sin helhet i slutet av detta appendix.)

KW: Har du tagit fotografierna, förlagorna till kakelmosaikerna själv?

MÅK: Det är fotografen Miriam Klyvare som har tagit fotografierna. Jag letade upp modellerna, mannens händer hittade jag på ett äldreboende på söder i Stockholm, kvinnans hand tillhör en expedit på NK:s parfymavdelning. Vi tog många bilder, kvinnan höll sina händer i olika poser, en del påminde nästan om indisk dans. Barnhanden är från ett fotografi av Miriam Klyvares eget barn när hon var i ett och ett halvtårsåldern. I början fanns ett alternativ till bilden på manshänderna som föreställde två samlade händer, men den blev inte bra i mosaik, så den valde jag bort.

Jag experimenterade med olika toningar av fotografierna, t.ex. sepiatoning, som ger en brunaktig ton åt bilden. Jag ville uppnå en smutsig, beige, inrökt färgskala. *I våra händer* består av 16 valörer. Den slutliga bilden gjordes dock i en ”renare” svartvit skala för att passa med det övriga kakelarbetet.

KW: Hur får du fram en beskrivning, ett mönster till bilderna?

MÅK: Min dåvarande man, Mats Klyvare, arbetar med databehandling, och han hjälpte mig att göra mönster, där alla valörerna är utskrivna med sifferkoder i rutor. Det påminner om mönster till broderier eller stickbeskrivningar. Sedan färglade jag numreringen för hand med olika färger, för att mönstret skulle kunna urskiljas. Jag gjorde även tabeller som visar åtgången av antalet plattor per valör. Numer färglägger jag områdena direkt i datorn och översätter sedan till kakelplattornas färgskala.

KW: Vad har du använt för slags kakel? Hur stora är plattorna?

MÅK: Till *Maria* gjorde jag plattorna själv, men till *I våra händer* använde jag färdiga kakelplattor som man kan köpa i kakelbutiker. När jag åkte runt och valde ut kakel, hittade jag kanske två valörer som jag ville ha, och sedan var svårigheten att hitta andra valörer som passade in mellan dem. Det gråsvarta i bilden är inte dött, det finns andra färger som vibrerar bakom det grå. Jag hittade ca 30 färger som jag valde mellan, 16 av dem bestämde jag mig sedan för. Ytorna på kakelplattorna varierar. Jag eftersträvade från början en matt yta,

men det visade sig att en blandning av matta och blanka ytor var bättre. Plattorna är 10 x 10 cm, och en del är delade i fyra delar, som då är 5 x 5 cm. Jag var lite rädd att bilden inte skulle synas om plattorna var för stora, men jag ville inte gå ner i storlek till 2,5 x 2,5 cm. Det ska finnas ett motstånd. Människor som står och väntar på sitt tåg ska få anstränga sig lite.

KW: Hur bestämde du placeringen av de olika bilderna?

MÄK: Jag kunde placera bilderna fritt. Jag gillar stationen, den är enkel, i funktisstil. Förut var det olikfärgat kakel på väggarna inuti rampen, men väggarna som bilderna sitter på hade råa betongytor. Väggarna som vetter mot spåren och väggen mellan trapporna var självklara platser för bilderna.

KW: Har de enskilda bilderna några titlar?

MÄK: Nej, jag kallar dem bara man, kvinna, barn. Bilderna kan symbolisera en familj med mamma, pappa, barn, eller hela mänskligheten.

KW: Hur testade du verket? Gjorde du stora skisser eller en liten modell?

MÄK: Jag byggde en liten modell av stationen, där jag satte upp bilderna, som var 10 x 5 cm respektive 8 x 5 cm stora. Skisserna till modellen var skalenliga och svartvita.

KW: Vem stod för den övriga utformningen av stationen?

MÄK: Jag har även formgivit väggpartierna med gul kakel i två valörer, och bestämt placeringen av bilderna i förhållande till de gula ytorna, att bilderna hänger ner en bit under dem. Ljussättningen har gjorts av Claes Möller.

KW: Presenterades verket för de boende innan det uppfördes, var det utställt någonstans?

MÄK: Nej, det sattes upp direkt.

KW: Har du fått någon respons på verket?

MÄK: Den tacksamhet jag fått från Vårberg är den finaste jag fått. När jag var där och fotograferade, kom det fram tre indier och frågade mig vad jag höll på med. Jag förklarade att det var jag som var konstnären och då bugade sig alla tre med händerna framför sig på indiskt vis och tackade mig och sa att de tyckte mycket om verket. De sa också att verket blivit ett kännetecken för Vårberg. När de ska förklara för sina vänner om vägen till Vårberg, säger de

”stig av vid stationen med händerna”

En annan rolig episod är när verket höll på att sättas upp och jag var där på besök. Ett tunnelbanetåg hade börjat rulla ut från stationen, men stannade igen, varpå föraren steg ur och utropade ”Nu ser jag vad det är!” Troligen hade han kört fram och tillbaka flera gånger utan att förstå vad bilderna föreställde, så plötsligt såg han och blev glad.

kw: Har du gjort andra verk enligt samma princip, pixel/kakel?

mäk: Efter Vårberg fick jag i uppdrag att göra en utsmyckning på Astrid Lindgrens barnsjukhus 1998. Där skulle byggas en bassäng för terapi och rekreation. I det rummet ville jag göra en bild av det stora havet (moderhavet). Eftersom det finns många barn på sjukhuset som är mycket sjuka, ville jag skapa ett rum för fantasin, en flyktväg ut ur sjukhusmiljön. Fotografiet föreställer min dotter som hjular på en öde sandstrand med turkosblått hav som fond. Jag ville göra bilden som ett fotografi i laminat, av perstorpsplattor. De motiv jag förut arbetat med, ansikte och händer, tycker jag passar för att gestalta i pixlar, men detta var en naturbild som jag inte såg någon anledning till att bearbeta på det sättet. Men arkitekten tyckte inte om perstorpsplattor, utan krävde att jag skulle göra en kakelmosaik i pixelteknik. Denna mosaik är min enda färgbild vilket försvårar det hela. Den innehåller 46 färger. Varje färg får sin egen valör från ljus till mörkt.

Samma år gjorde jag även en konstnärlig gestaltning av området under en viadukt vid Gullmarsplan. Det är nära ett bostadsområde, en plats där unga håller till. Verket består av tre delar, pelarna under viadukten delar in utrymmet i tre rum. I ena änden finns en bergvägg, som jag lät högtryckstvätta, i mitten lät jag anlägga ett golv av blankpolerad granit och i andra änden finns väggen med bilden. Förlagan till den är ett fotografi på mig som barn, när jag badar i havet med min mor. Färgskalan är svartvit. Plattorna är 15 x 15 cm och det är svårt att se vad bilden föreställer på nära håll, men eftersom det är utomhus och man kan se bilden från långt håll ville jag se hur långt jag kunde gå i abstraktion utan att förlora bilden. På invigningen stod jag intill några gamla farbröder som inte kunde urskilja motivet. Ta av er glasögonen, sa jag, och då kunde de se bilden bättre. Det är lite som en gåta, har man en gång hittat lösningen ser man den igen.

Jag har därefter gjort flera arbeten enligt samma metod, bl.a. glasmosaiker i entréerna till ett bostadsområde i Norsborg.

INTERVJU MED LEIF CLAESSION

Intervjun genomfördes den 4 december 2002 i Claessons ateljé i Stockholm.

KW: Hur kom du på idén att göra *Parken*?

LC: Utgångspunkten var själva samlandet, något som tog sin början långt tidigare, redan när jag gick på Konstfack. Där ägnade jag mig åt dokumentärfotografi, men jag tröttnade på det, det är en ytlig genre. Det är svårt att inte känna sig lurad varje gång. Man blir en springgosse för åsikter och politik som någon annan står för. Bilderna skymmer verkligheten istället för att visa den. Ett annat sätt är att vara nära, gå runt hörnet och hitta saker, spår och på så sätt fånga en helhet. Sedan kan man dissekera den, ta sönder den i bitar. I *Parken* tar vi perspektivet Gud, zoomar in, uppifrån och ner, det är ett klassiskt perspektiv. Vi gör det en gång till, men mer ordentligt.

Utgångspunkten är inte uteliggarna. Jag är uppfostrad i en estetisk tradition, med en föreställning om vad en bra bild är. Man försöker komponera, hitta någon ordning. Yngre fotografer som är uppfostrade i en mer postmodernistisk anda verkar kunna frigöra sig från det. Jag redigerar inte bilderna i datorn i efterhand. Jag skulle kunna flytta saker i mina bilder men jag accepterar hur det är. Däremot skippas jag idéer. Jag tar inga polaroider när jag är ute, jag vill inte rätta till mötet. Det är en process som börjar långt innan fotograferingen. Vad är medveten fotografi? För att svara på den frågan tror jag att man måste gå tillbaka till ritualen. Varför såg bilder annorlunda ut förr, t.ex. gamla portätt av indianer? Det syns i bilderna att fotograferandet krävde ett deltagande. Nu är det mer som att man ska stjäla något.

Dokumentärfotografi bör visa ett så stort sammanhang som möjligt, vilket ändå medför att det uppstår fler frågor. I de stora bilderna i *Parken* är det upp till betraktaren att hitta en berättelse. Jag sorterar bort bilder som t.ex. bara visar att någon sovit här. Det som intresserar mig är gåtor, det motsägelsefulla. Jag är inte bara ute efter att visa hur fattiga människor bor under en bro. De gör saker vi inte har en aning om. Jag får inte ihop det. Det finns en kod, som jag inte fattar.

Man kan inte frånta folk rätten att tolka. Genom att visa allt ger du dem möjlighet att tolka på olika sätt. Traditionell dokumentärfotografi vet från början vad "lösningen" är, gör anspråk på att visa "sanningen". *Parken* är ett försök att visa att allt är mer komplicerat än det verkar. Det som har skrivits om *Parken* har ofta handlat om uteliggare, om samhällsproblemen, men det har varit förenklat. Det som driver mig är viljan att titta på något nära, utan

att ha tydliga intentioner.

Jag har inte haft någon direkt förebild till *Parken*, men Graham Harwoods cd-rom *Rehearsal of Memory* har varit en inspirationskälla. Harwood gjorde intervjuer med patienter på mentalsjukhus, men fick inte tillåtelse att ta fotografier av dem. Då skannade han in deras nakna kroppar, och gjorde sedan en cd-rom med materialet. När man klickar på en kroppsdel får man höra en berättelse. Den är inte särskilt lik min cd-rom, men ändå gav den mig idén. Jag hade också kunnat tänka mig att ge ut *Parken* i bokform, men den bok jag skulle velat göra skulle kostat 600 000 kr. En cd-rom blev mycket billigare.

kw: Hur kom det sig att du byggde upp ett arkiv och sparade det?

lc: Jag går aldrig omkring med en kamera för att se om jag kan hitta något att fotografera. Om jag hittar något intressant, går jag tillbaka nästa dag och ser på det närmare, och funderar varför det pockar på min uppmärksamhet. Sedan går jag dit igen en vecka senare och tar en bild. Behovet av att skapa ett arkiv uppstod när jag skulle ta en bild på ett brev som låg i en hurts med översta lådan utdragen (scenen *Världens bästa mamma* i *Parken*). När jag kom tillbaka efter två dagar var den försvunnen. Jag drog lärdom av det, möjligheterna slutar inte vid ett fotografi. Det var då jag började ta med saker hem, t.ex. ljud. Man kan alltid ta bort saker i efterhand. Jag ville inte på att begränsa mig till ett medium. Nu hade jag brev, ljud, bilder, allting, jag kunde göra en cd-rom, men från början var inte tanken att göra en cd-rom, tanken var att inte behöva begränsa sig. Vissa saker kan inte förmedlas genom ett fotografi.

Det är ett annat synsätt när man förflyttar materialet från verkligheten till bild. *Parken* är en lek med och en kritik mot dokumentärfotografen, mot fotografiets sanningspåstående. Att jag sparade arkivet beror på att saker har makt, en egen vilja. De är inte en bild. Jag vill visa alla föremål tydligt, visa hur svårtolkad verkligheten är. I övertydligheten skapas nya frågor.

kw: Är materialet i arkivet autentiskt?

lc: Ja, det är det. Det som visas i bilagorna till en bild är sådant som hittats på samma plats som bilden visar. Men allt är inte upphittat, några saker har jag fått av människor som jag mött där.

kw: Tänkte du inte på att någon kunde komma tillbaka och leta efter saker som du har i arkivet?

lc: Det mesta är ju skräp. Jag tycker det är en annan sak att ta med benbitar

från människoskelett, och kanske brev. Men när jag läst det finns det ändå hos mig, det är redan gjort. Då blir det snarare en skyldighet att förmedla det.

KW: Man skulle kunna se det som ett slags hemfridsbrott.

LC: Det är ju kul att folk uppfattar det som att jag är en tjuv. Det är klart att jag har pratat med dem som bor där, jag har t.ex. fått en dagbok av en prostituerad kvinna. Genom att jag utelämnat människor ur bilderna, blir betraktaren tvungen att själv bygga upp människorna. Det kräver ett större engagemang av betraktaren. Jag har medvetet arbetat på det här sättet.

KW: Varför valde du en ”kryptisk” form? Andra cd-romskivor med dokumentärfotografi, t.ex. *A Bronx Family Album* av Steve Hart, har en mer pedagogisk form, som gör det lätt för användaren att hitta.

LC: Det skulle ha blivit för logiskt, och det är inte så som man upplever området. Jag ville inte presentera mitt material som ett neutralt eller ett rationellt arkiv. Alla arkiv har ett syfte, därför är arkivet också en slags fejk. Jag valde ut de största ”buggarna”, det som inte stämde, och skippade det självklara.

KW: De texter som dyker upp ibland, är det dina egna anteckningar om arbetet?

LC: Nej, det är det inte. Jag upplevde att området hade en slags magi, men om jag skulle försöka beskriva det skulle folk tro att jag var galen. Jag har också gjort efterforskningar om Parken, läst böcker om området, varit med vid utgrävningen av gravar m.m. Sådana mer faktainriktade texter gick inte att använda i *Parken*, jag ville inte skriva Stockholms historia. Istället så valde jag att använda mig av en intervju med Måns Fredrik Nilsson, som går hem varje natt över bron från sitt arbete som är servitör. Han beskrev området ur sin fantasi, och hans beskrivning stämmer precis. Även en intervju med arkitekten Andreas Lönnroth, som handlar om stadsplanering, finns med. En annan typ av texter är sådana reflexioner som journalisten Patrick Linderöth gjorde under arbetets gång. Han hjälpte mig med arkivet och gjorde anteckningar när vi gick omkring i Parken tillsammans. Det är poetiska texter, skrivna på en skrivmaskin som vi hittade i Parken. Egentligen tyckte jag att han borde skrivit en detektivroman om Parken, men det har inte blivit av.

KW: *Parken* har belönats med priser och utmärkelser. Den blev nominerad till bästa fotobok 1998 av Svenska Fotografers Förbund. År 2000 fick den Berns-

priset av PEN-klubben.

Motiveringen löd ”Leif Claesson tilldelas Bernspriset för hans respektfulla och ömsinta skildring av hemlösa Stockholmares platser. För belysandet av ett ingemansland (sic!) dokumenterat i bild, ljud och text, stadens puls exponerad där den är som minst uppmärksammas och som få är medvetna om”.

LC: Det är som att jämföras med någon slags stadsmission, vilket jag inte alls är intresserad av. Jag ser inget ömsint med *Parken*. När jag föreläser kan jag visa på en annan dimension. *Parken* blev visserligen nominerad till bästa fotobok 1998, men sedan uppgavs anledningen till att den inte kunde inte få priset vara att den är en cd-rom!

kW: Det hölls ett seminarium om *Parken* på Bok & Biblioteksmässan 1999.

LC: Det handlade mest om regelverk, om varför digitala böcker inte kan få bokstöd.

kW: Hur har *Parken* sålts och spridits?

LC: Det har sålts 800 exemplar av *Parken*. När jag är ute och föreläser, brukar jag sälja 20 stycken varje gång. Den säljs i bokhandeln, men där hamnar den bland spel. Det hade varit bättre att göra en bok med en medföljande cd-rom, då hade den sålt bra. Nu hamnar den vid sidan av. *Parken* har ingen box, den är bara en tunn skiva. Den försvinner lätt och är inget man kan bläddra i, eftersom det inte finns en dator i bokhandeln där man kan se den. I Akademi-bokhandeln i Stockholm gjordes en stor skyltning med den, och då sålde den. Totalt sett tycker jag ändå att den har sålt bra.

kW: Hur ser du på sambandet mellan cd-romversionen och utställningarna på fotogallerierna?

LC: Bilderna på utställningarna är ett starkt begränsat urval. Det ligger flera års arbete bakom dem. Jag har tagit 2000 bilder, tänkt på 200 000 och valt ut 20. De är i stort format, 160 x 180 cm. De som jag valt ut innehåller punkter av osäkerhet. När man går nära krackelerar skalet, andra saker i bilderna pockar på uppmärksamheten än när man ser dem på avstånd.

kW: Hur var det med utställningen *Enter* under Kulturhuvudstadsåret 1998?

LC: När *Parken* visades på Kulturhuset var jag inte tillfrågad och fick inte vara med och bestämma hur den skulle presenteras. Det fanns tre datorer med cd-rom och över den med *Parken* stod det med stor text ”Möt de fattiga män-

niskorna under broarna”. Jag upplevde det som ett hån att skriva så. Jag anser att arrangörerna inte hade rätt att använda skivan i fel sammanhang. *Parken* togs bort från utställningen och jag försökte stämma dem, men det gick inte. Det slutade med att jag fick 10 000 kr i ersättning.

Ett annat sätt som mina bilder missbrukats på är när Frälsningsarmén och Stadsmissionen ville använda mina bilder i en annonskampanj, som skulle visas på stora affischer i tunnelbanan. Jag blev tillfrågad men tackade nej. Då lät de istället några reklamfotografer plagiera mina bilder och använde dem i kampanjen. Jag vill inte stödja deras verksamhet, som jag förknippar den med gamla tiders fattigvård.

kw: Har du fått reaktioner från de som bor i *Parken*?

lc: Utställningen på Systembolaget i Skanstull, i samband med Kulturhuvudstadsåret 1998, var gjord för dem. Där ställdes föremål och brev ut i skylfönstret. Lade man handen på rutan framför ett föremål började det ”prata”, vi använde samma inlästa brev som på cd-romskivan. Bakom föremålen hängde mina bilder. Jag ville för mycket med utställningen. Nu skulle jag gjort det annorlunda, tagit bort bilderna och bara haft kvar föremålen och rösterna.

Utställningstiden var från början två veckor, men den förlängdes till en månad. Uteliggare kom till mig och sa: där är ju min kostym, mitt brev, vad kul att du använde mina texter. Alla ville äga allt, tyckte sig känna igen just sina saker. Reaktionerna jag fick var positiva. Många tyckte att utställningen förhöjde dem.

kw: Det gjordes även ett radioprogram med utgångspunkt i *Parken*, där journalisten Timo Sundberg undersöker några ouppklarade husvagnsbränder.

lc: Materialet om bränderna var något som blev över när vi gjorde cd-romskivan, det passade bra för radioprogrammet.

kw: Det fanns en webbsajt till *Parken*, vad hände med den?

lc: Jag har egentligen inte kommit dit än. Vi hade en webbsajt, men först fungerade den inte, och sedan var problemet att inte så mycket av materialet kunde läggas ut på nätet. Det blev så lite kvar av *Parken*, ett brev här, en snutt där. Idag skulle jag kunna lägga ut alltihop på nätet, men då skulle jag vilja göra om alltihop och det orkar jag inte. Det skulle krävas en ny bearbetning av materialet.

kw: Visar du *Parken* när du är ute och föreläser?

lc: Jag föreläser ibland om dokumentärfotografi på skolor och högskolor, som Mejan och Fotohögskolan i Göteborg. Då har jag med mig en uppdaterad version som ligger på min hårddisk.

kw: Hur var samarbetet med programmeraren?

lc: Jag gjorde schematiska bilder som jag och programmeraren Lars Hansson diskuterade. Han ville inte att något skulle hända i *Parken* utan att användaren gjort något, att användaren skulle aktiveras. Det var hans idé med inzoomningar i bilderna och att ljudet skulle bli starkare när man närmar sig de röda punkterna i menyn. Lars Hansson ville göra häftigare grejor, som tredimensionella bilder, medan jag ville hålla en torr linje. Nu skulle jag gjort det ännu torrare, tagit bort vissa ljud, t ex. Det finns en överambition i ljudbilden, t.ex. finns det ofta ett annat ljud bakom en röst, som skulle ha kunnat få framträda ensam. Hela ljudmaterialet består av två inspelningar som vi själva gjort och 10 upphittade kassetter och en videofilm.

kw: Varför kan man inte hoppa över inledningen, som i många andra cd-rom?

lc: Därför att den tiden behövdes för att materialet skulle laddas in i datorns minne. Jag ville egentligen inte ha med inledningen. Nu behövs den inte längre av tekniska skäl, på nya datorer går inladdningen mycket snabbare.

kw: Hur ser du på skivans framtid? Den går t.ex. inte att se på Macintoshdatorer med det senaste operativsystemet.

lc: Jag har låtit göra nya versioner som jag har på en hårddisk, men jag har inte bränt dem på cd-rom, det finns ingen ny upplaga av skivan. PC-versionen fungerar bättre än Macintosh-versionen, t.ex. inzoomningen i bilderna, där Macintosh har en begränsning på 256 färger, medan PC kan visa dem i tusentals färger.

Den vitryske fotografen Dimitri Plax ville göra en version av *Parken* på ryska till en konsttidskrift som skulle ha nordisk litteratur som tema. Det hade varit bättre om jag hade gjort *Parken* på engelska från början. Den har visats i Ryssland, men då med tolk. Där ser man andra saker i bilderna än vi, de fascineras av välståndet hos de fattiga.

Jag skulle kunna lägga ut *Parken* gratis på nätet, som en fil som folk kan tanka hem. Programmeraren vill från början lägga sig på en låg tekniskt nivå,

använda 256 färger och komprimera ljudet, med motiveringen att folk har inte så avancerade datorer. Hade jag följt det rådet hade skivan varit tekniskt föråldrad redan när den kom ut. Den låg långt före, vilket gör att den fortfarande håller.

Det ska finnas en känsla av att man har missat något, att det fortfarande finns t.ex. brev eller platser att upptäcka på skivan. Men *Parken* är egentligen för tunn, det finns mycket material som inte lagts in. Man skulle också kunna lägga till en tidsaxel, en klocka som startar när man börjar och som medför att t.ex. en husvagn finns i en bild en viss tid, men försvinner efter ett tag. Det gick inte att göra då, nu skulle det gå.

kw: Skulle du kunna tänka dig att göra en till cd-rom?

lc: Ja, självklart. Jag skulle definitivt lägga ut det på nätet nu, om jag hade ett liknande material. Det skulle kunna uppdateras och förändras kontinuerligt. En cd-rom är avslutad, en webbsajt är något som pågår. En cd-rom styr betraktaren hårt, det är som en labyrinth man måste gå igenom. En bild på väggen är friare och lämnar bildavläsningen mer öppen, betraktaren kan tolka bilden mer individuellt.

INTERVJU MED BALDER OLRİK

Intervjun genomfördes den 23 maj 2002 på Eisensteins kontor i Köpenhamn, en lokal som tidigare var Olriks ateljé.

bo: När man är konstnär arbetar man mycket med sig själv, man utgår från sin egen personlighet. Jag återkom ofta till mina svartare sidor. Detta var en orsak till att jag växlade bana i min karriär. När man arbetar i en firma handlar det inte lika mycket om den egna personen. Det finns en stor kreativitet även i it-branschen. Mina anställda är musiker – det är ingen större skillnad på den konstnärliga processen och programmeringsprocessen. Jag känner personer i it-branschen som gör en del egna grejor och som dessutom tar kommersiella uppdrag. Gränserna mellan konstnärlig verksamhet och annan verksamhet är inte lika skarpa nuförtiden som för ett antal år sedan.

kw: Hur kom du på idén till *The Incident*?

bo: Jag har alltid tagit årskiften mycket seriöst. December månad använder jag

till eftertanke. I december 1996 såg jag tillbaka på ett år då jag gjort flera tunga saker. Jag ville göra något roligt och humoristiskt som omväxling. När jag var i USA hade jag använt Internet, och då träffat på ockulta webbsajter, som jag tyckte var roliga. I USA, Mellanamerika och Brasilien finns det ett levande intresse för ockultism. I Danmark fanns vid denna tid mycket få webbsajter. *The Incident* är konstruerat så att man först ser en bild av en seans, därunder finns en text med c:a 4 referenser till andra världskriget, kalla kriget, film m.m. Sedan görs korsreferenser till de andra bilderna. Det finns totalt c:a 20 referenser.

KW: Hur kom Kommentarererna till?

BO: Jag skrev det första brevet själv, för att sätta igång processen. Sedan skrev jag ett brev som avslutning. Däremellan skrev jag något enstaka brev för att driva historien vidare eller vända den, när jag tyckte den hade stagnerat. En del inlägg var inte så fantasifulla. Många brev av typen ”This is bullshit” eller ”Send me more material”, sorterade jag bort. Jag fungerade som en slags redaktör. Jag fick 2000 mejl, och valde helt enkelt ut de roligaste.

KW: Blev reaktionerna på verket på webben som du förväntade dig?

BO: Jag räknade inte med att folk skulle ta det seriöst. När jag gjorde bilderna var det aldrig meningen att de skulle se äkta ut. Serier har varit en av mina inspirationskällor.

The Incident lärde mig hur mycket rädsla det finns, det var en djup upplevelse som påverkade mig. Efter den upplevelsen verkade det fattigt att gå in och måla en målning. Jag hamnade i en existentiell kris. Jag ställde mig frågan ”Vad kan konsten egentligen göra?”

KW: Hur hade verket fungerat utan disclaimer-sidan?

BO: Den är tillagd i efterhand. Jag blev tvungen till att skriva den, det var för många som blev rädda. Jag fick kilometerlånga brev om hur rädda folk blev. Det var våldsamt. Jag försökte göra något skoj, men det ligger tydligen inte för mig. Jag hamnade i alla fall i dödsallvar.

KW: Hur visades verket på Galleri Faurschou?

BO: Som stora bilder. Jag byggde lådor i formatet 185 x 122 cm. Jag gjorde fotostatkopior av bilderna, tonade fotografier som visade en boksida.

KW: Hur reagerade publiken där?

BO: ”Mere tam reaktion. Når tingene er kunst, tar det pusten ud af tingene. Det er lidt deprimerende.”

KW: Hur är sambandet mellan webbversionen och galleriversionen?

BO: Nätversionen kom först. Eftersom jag gillade bilderna, gjorde jag ”riktiga” bilder. Mejlen från webben fanns tillgängliga för besökarna i en pärm på galleriet.

KW: Kan man se utställningen som en slags dokumentation av webbversionen?

BO: Ja.

KW: När är det du gör konst och när är det inte konst?

BO: För mig handlar det om att undersöka, göra undersökningar som tar sig materiell form. När man kallar något för konst, tar man luften ur det. Man blir placerad i ett fack. Omöjligt fält att vara i, konsten.

KW: Hur blev *The Incident* en radiopjäs och ett rollspel?

BO: Pjäsen skrevs av en journalist, Mads Brügger. Min röst används, det låter till en början som en intervju, men vi hade manus. Första delen av pjäsen är på historiens premisser, den andra delen på mina premisser, där avslöjar jag mig, så att säga. Journalisten följde upp med andra program på samma tema. Programserien hette *Orbitalen*, den handlade bl.a. om Area 51, ett hemligt forskningsområde i USA.

Det gjordes två rollspel av *The Incident*. Jag gav tillåtelse att använda figurerna och bilderna, men jag har aldrig fått se spelen. Deltagarna skulle spela de personer som förekommer i bilderna, och efterhand får de veta olika saker som leder till att mysteriet kan lösas.

KONSTNÄRSBIOGRAFIER

Maria Ängqvist Klyvare

Född 1953 i Stockholm. Bor och arbetar i Stockholm.

SEPARATUTSTÄLLNINGAR

- 2000 EKWC "In between", Den Bosch, Holland
"In between", Gallerie Inger Molin, Stockholm
- 1994 "Tankar kring ett Paradis" (i samarbete med Beatrice Hanson),
Norrälje konsthalls experimentrum
- 1993 Blås & Knåda, Stockholm
- 1990 "I bitar", Nacka Konsthall
- 1988 Eksjöklinikerna, Eksjö
- 1986 "Kärl", Kaolin, Stockholm
- 1982 "Spår", Kaolin, Stockholm

SAMLINGSUTSTÄLLNINGAR

- 2001 "Arkitektur och konsthantverk = sant", KHVC (Konsthantverkscentrum), Hagfors konsthall
"Rak form & Ren lust", KHVC, Krapperups konsthall, Skåne
Bardotmuseet, Algér, Algeriet
- 1999 "Byggkeramik", Statens konstråd, Stockholm
"Ett århundrade", Nacka konsthall
- 1998 "Trädgården och konsthantverket", Rosendahls trädgårdar,
Stockholm
"Moderna landskap", Arkitekturmuseet, Stockholm
- 1995 "Konst i trafik", Uppsala konsthall
- 1994 Adelsnäs slottspark, orangeriet
"Glasklart", Norrköpings konsthall
- 1993 "Polsk/svensk utställning", Warszawa, Polen
Trädgård Bo93, KHVC, Karlskrona
- 1992 "Oasen" KHVC (Konsthantverkscentrum), Liljevalchs konsthall,
Stockholm
"Matsalen", vandringsutställning 1992–94, KHVC
"Keramion" (svensk unik keramik), Frechen, Tyskland
- 1991 "Configura", Erfurt, Tyskland
- 1990 "Nordisk keramik", Galleri F15, Moss, Norge
- 1989 "Ingenmansland", Kulturhuset, Stockholm
- 1988 "Design/Art", Berlin, Tyskland
"Ting äger rum", Liljevalchs konsthall, Stockholm

- 1987 "Konsthantverk", Västerås konsthall
 1986 Kulturhuset, Stockholm
 Galleri Hos Oss, Visby
 1985 "Keramik och vatten i miljö" Kaolin, Stockholm
 1984 Kaolin, Stockholm
 1983 Kaolin, Stockholm
 Kulturhuset, Stockholm
 1982 Bildgalleriet, Varberg
 1981 Galleri Trappan, Vällingby
 Jakobsbergs konsthall
 1980 Galleri Konstforum, Norrköping
 Galleri Trappan, Vällingby
 1979 Kaolin, Stockholm

OFFENTLIGA UPPDRAG

- 2001 Håbo kommun. Fotografisk bild i keramik, Futurumskolan
 2000 Nacka kommun. Skulpturgrupp, Älta
 KF. Fotografiska bilder i kakel till inomhusgård, Stadsgården,
 Stockholm
 1999 Statens konstråd. Fotografiska bilder i glasmosaik, entréer, Nors-
 borg
 1998 Statens konstråd. Konstnärlig gestaltning/ljussättning,
 Gullmarsplan
 Stockholms läns landsting. Konstnärlig gestaltning/ljussättning,
 badhusmiljö, Astrid Lindgrens barnsjukhus
 1997 Stockholms Lokaltrafik. Fotografiska bilder i kakel, Värbergs
 tunnelbanestation, perronger
 1996 Norrtälje kommun. Järn/mosaikarbeten, entré och matsal,
 Birgittagården, Rimbo (i samarbete med Beatrice Hanson),
 Nacka kommun. Fotografiska bilder i laminat, entréer,
 Skuru skola
 Bostads AB Poseidon. Textil i laminat i trapphus, Guldheden,
 Göteborg
 1995 Österåker kommun. Armada, skulpturala grupper exteriört,
 Norrgården, Åkersberga (i samarbete med Mari Pårup /Beatrice
 Hansson)
 1994 Statens konstråd. Skiss till länsstyrelse, lantmäteri och högskola
 i Härnösand

- 1993 SKB (Stockholms Kooperativa Bostadsförening). Skärmar i vattenskuret järn, keramik i betong, Kv. Mjärden, Stockholm
- 1992 Svenska bostäder. Keramisk mosaik, entréer, kv. Arkivbläcket, Vällingby
- 1991 SKB. ”Platons grundformer” glasskulptur i hisschakt, SKB:s huvudkontor i Abrahamsberg
- 1990 Tyresöbostäder. Betongmosaik på golv. Granängssringen, Tyresö
- SKB. Konstnärlig gestaltning, entréer, Kv. Brunbäret, Stockholm (i samarbete med Mari Pårup /Beatrice Hanson)
- Rickomberga Södra HB. ”Positivt/negativt” exteriört keramik/glas, entréer, Uppsala
- 1989 Uppsala läns landsting. ”Evas äpplen”, keramisk relief, Kungsgårdets sjukhus
- Sparbanken Sävsjö. ”Kub”, keramisk vägg, entrén
- 1988 Statens konstråd. ”Kullerbyttor”, keramisk mosaik, Televerket, Malmö
- 1987 Statens konstråd. ”Yantra”, keramisk vägg, Linköpings universitet, entrén
- Jönköpings läns landsting. ”Drakar”, keramisk mosaik, Jönköpings sjukhus
- 1986 Stockholms läns landsting. ”Drake”, keramisk mosaik
- Rinkeby socialkontor. ”Kär-lek”, vattensulptur, entrén

STIPENDIER

- 1999–2000 IASPIS-stipendiat, EKWC, Holland
- 1999 Bildkonstnärnsfonden, 2-årigt arbetsstipendium
- 1997 Bildkonstnärnsfonden, resestipendium
- Bildkonstnärnsfonden, projektbidrag
- 1996 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium
- 1995 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium
- 1992 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium
- 1990 Konsthantverkets vänner
- 1989 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium
- 1988 Bildkonstnärnsfonden, projektbidrag
- Landstingets, kulturstipendium
- 1987 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium
- 1986 Stockholms stads kulturstipendium
- 1985 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium

- 1983 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium
1981 Bildkonstnärnsfonden, arbetsstipendium

Vibeke Tandberg

Född 1967 in Oslo. Bor och arbetar i Oslo och London.

UTBILDNING OCH STIPENDIEVISTELSER

- 1999–2000 Delfina Studio Trust, London
1998–1999 International Studio Program, ISP, New York
1997–1998 Künstlerhaus Bethanien, Berlin
1995–1997 Högskolan för film och fotografi, MFA, Göteborgs universitet
1991–1994 Kunsthøgskolen, BFA, Bergen
1986–1987 Teaterverkstedet, Oslo

SEPARATUTSTÄLLNINGAR I URVAL

- 2002 Gagosian Gallery, London, GB
c/o - Atle Gerhardsen, Berlin, D
Martin Klosterfelde, Berlin, D
2000 c/o - Atle Gerhardsen, Oslo, NO
Tomio Koyama Gallery, Tokyo, J
Kunstmuseum Thun, Thun, CH (kat.)
Yvon Lambert, Paris, F
Giò Marconi, Milano, I
1999 Andrea Rosen Gallery, New York, USA
Martin Klosterfelde, Berlin, D
Nicolai Wallner, Köpenhamn, DK
1998 Tomio Koyama Gallery, Tokyo, J
Yvon Lambert, Paris, F
Künstlerhaus Bethanien, Berlin, D
Martin Klosterfelde, Berlin, D
c/o - Atle Gerhardsen, Oslo, NO
1997 Fotogalleriet, Oslo, NO
Gallery F-15, projektrummet, Moss, NO
1996 Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, NO (kat.)

SAMLINGSUTSTÄLLNINGAR I URVAL

- 2002 The World May be Fantastic, Biennale of Sydney, Sydney, AU
On the Top of the World, Giò Marconi, Milano, I
Beyond Paradise, National Gallery, Bangkok, Thailand /
National Art Gallery Kuala Lumpur, Malaysia
The eye of the beholder, Dundee Contemporary Arts, Dundee,
GB
- 2001 A work in progress, New Museum of Contemporary
Art, New York, USA
Museum2, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst,
Oslo, NO
Footloose, Stedelijk Museum, Amsterdam, NL
Interference, Palazzo delle Papesse, Sienna, I
Sport in der zeitgenössischen Kunst, Kunsthalle Nürnberg,
Nürnberg, D
Arles Photography festival, Arles, F
Ambivalente fortellinger, Lillehammer Kunstmuseum, Lil-
lehammer, NO
Endroducing, Villa Arson, Nice, F
Videonale 9, Bonn, D
Azerty, Un abécédaire autour des collections du FRAC Limousin,
Centre Pompidou, Paris, F
- 2000 Rendez Vous #2, Lambert Collection, Avignon, F
Mechanismus und Ausdruck, Kunstmuseum Bonn, Bonn, D
Automobility. Women, Vehicles and social Transgression,
Shedhalle, Zürich, CH
Museum, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst,
Oslo, NO (kat.)
Pave The Earth, Samtidskunstforum, Oslo, NO
Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, D (kat.)
Organising Freedom. Nordic Art of the 90's., Moderna
Museet, Stockholm, S, Charlottenborg Udstillingsbygning,
København, DK (kat.)
Cross Roads, Comunidad de Madrid, Sala de Espana
Hall, Madrid, ES
Kunst På Arbeidsplassen 50 år, Oslo Kunstforening, Oslo, NO
(kat.)

- 1999 See You : See Me, National Touring Exhibitions, Norway (kat.)
 Another Girl, Another Planet, Rubin/Greenberg Fine Art,
 New York, USA (kat.)
 Social Engagement, Politics and the Everyday in Art, Museet
 for Samtidskunst, Oslo, NO
 Grupputställning, c/o - Atle Gerhardsen, Oslo, NO
 Digital Photography, Deichtorhallen, Hamburg, D
 Tendance, Abbaye St. André - Centre d'Art Contemporain,
 Meymac, F
 Welcome to the Art World, Badischer Kunstverein, Karlsruhe
 (kat.)
 Can You Hear Me? 2nd Ars Baltica Triennial of Photographic
 Art, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, D (1999) / Kunsthalle
 Rostock, D (2000) / Contemporary Art Center, Vilnius,
 LIT (2000) / Kunst Haus Dresden, D (2000) / Bergen Kunst-
 hall, NO (2001) / Galleria OTSO, Espoo, FIN (2001) (kat.)
 Grupputställning, Eleni Korona Gallery, Aten, GR
 Efny 1999, Tomio Koyama Gallery, Tokyo, J
 Nordic Light, Montevideo, Amsterdam, NL
 Körperinszenierungen, Oper Frankfurt, Frankfurt, D
 Events, Yvon Lambert, Paris, F
 Grupputställning, Nicolai Wallner, Köpenhamn, DK
- 1998 Remix, Musée des Beaux-Arts, Nantes, F (kat.)
 Berlin/Berlin, Berlin Biennale, Berlin, D(kat.)
 Summer show, Andrea Rosen Gallery, New York, USA
 Avatar, Oude Kerk, Amsterdam, NL
 Not Strictly Private, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld, CH
 Contemporary Self Portraits, Sean Kelly Gallery, New York, USA
 Pakkhus, Momentum I, Moss, NO (kat.)
- 1997 c/o - Atle Gerhardsen, Oslo, NO
 Tête-à-tête, Bildmuseet, Umeå, S
 Magiske Bilder, Stavanger Art Association, Stavanger, NO
 Des Histoires en Formes, Magasin, Grenoble, F (kat.)
 Invasion, Saaremaa Biennial, Saaremaa, EST (kat.)
 M.A.P., Vantaa Museum of Visual Arts, Vantaa, FIN (kat.)
 Nor-a-way, Stadtgalerie, Kiel, D (kat.)

- 1996 Short Stories, Altes Rathaus, Göttingen, D (kat.)
 Electra, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, NO (kat.)
 UKS Biennial, Stenersenmuseet, Oslo, NO (kat.)
 Exiles, Overgaden, Köpenhamn, DK (kat.)
 PBI, Galleri 54, Göteborg, S
- 1995 Obsessions, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, NL (kat.)
 Fabrikation of History, Saaremaa Biennial, Saaremaa, EST (kat.)
 Vårutstillingen, Fotogalleriet, Oslo, NO
 To Mary, Bohusläns museum, S (kat.)
 Dixi. Young Artists Exhibition, Oslo, NO (kat.)
- 1994 Octett, Buskerud Kunstsenter, Drammen, NO
 4 Posisjoner, Fotogalleriet, Oslo, NO
 NU, Galleri Index, Stockholm, S

REPRESENTERAD I SAMLINGAR

Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris, F
 Norsk Kulturråd, Oslo, NO
 Moderna Museet, Stockholm, S
 Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Oslo, NO
 Museet for Samtidskunst, Oslo, NO
 Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo, NO
 Museum Folkwang Essen, Essen, D
 Det Nationale Fotomuseum, Köpenhamn, DK
 Collection Lambert, Avignon, F
 New Museum of Contemporary Art, New York, USA
 Fonds regional d'art contemporain du Limousin, Limoges, F

Leif Claesson

Född 1959 i Quebec, Canada. Bor och arbetar i Stockholm.

UTBILDNING

1984–1987 Fotoakademin, Konstfackskolan, Stockholm
 1980–1982 Solna fotoskola
 1975–77 Gerlesborgs konstskola, Stockholm

SEPARATUTSTÄLLNINGAR

2001 ”C/O” Kulturmagasinet, Östersund

- 2000 "Parken" Fotogalleriet, Lund
 "C/O" Galleri Format, Malmö
 "C/O" Galleri F48 (CFF), Stockholm
- 1998 "Parken" Galleri FC, Malmö
 "Parken" Galleri Box, Göteborg
 "Insyn" Konst i skyltfönster i Stockholm, ingick i Kulturhuvudstadsåret 1998
 "Parken" Kulturhuset, Stockholm, ingick i Kulturhuvudstadsåret 1998

SAMLINGSUTSTÄLLNINGAR I URVAL

- 2001 Det internationella symposiet
 "Art+Architecture+Monument+Propaganda",
 7–9 sept ABF-huset Stockholm organiserat av Projektgruppen Terazin. Där visades utställningen "C/O" och delar av cd-romskivan *Parken*
- 1999 "Konsttåget Staden", ambulerande utställningståg
 Utställningen producerades av Riksutställningar
- 1998 "ENTER", Kulturhuset, Stockholm
- 1997 "Identitet", Saltskogs gård, Södertälje
- 1995 "Solnedgång", Saltskogs gård, Södertälje
- 1994 "Europe without frames", Odense, Danmark
- 1982 "Bländande bilder", Fotografiska Museet, Moderna Museet, Stockholm

BÖCKER

- 1998 Cd-romskivan *Parken* utgiven av Global Image
- 1994 *Till Europa* utgiven av Bonniers förlag

STIPENDIER OCH PRISER

- 2001 Stockholms stads konstnärstipendium
 Bernspriset från Svenska PEN för år 2000
- 1999–2000 Tvåårigt arbetsstipendium från Konstnärsnämnden
- 1999 Ettårigt arbetsstipendium från Sveriges Författarfond
- 1996 Andra pris i Stockholms kulturkommittés tävling *Skildra Stockholm*, (inför Kulturhuvudstadsåret 1998)
 Projektstipendium från Svenska Konstnärsnämnden för projektet *Parken*
- 1994 Ettårigt arbetsstipendium från Svenska Konstnärsnämnden

Balder Olrik

Född 1966 i Humlebæk, Danmark. Bor och arbetar i Köpenhamn.

UTBILDNING

1982–1985 Kungliga konstakademin, Köpenhamn

SEPARATUTSTÄLLNINGAR I URVAL

- 1998 Deven Golden Gallery, New York
Kunsthalle Rostock, Tyskland
- 1997 ”Continuum Obscura”, Holtzman Gallery, Towson State
University, Towson,
Maryland Ben Shahn Galleries, William Paterson College,
Wayne, New Jersey
- 1996 ”Continuum Obscura”, Ball State University Museum, Indiana
DCA Gallery, New York
Galleri Charlotte Lund, Stockholm
”Continuum Obscura II”, Galleri Faurshou, Köpenhamn
”Continuum Obscura”, Bannister Gallery, Rhode Island
- 1995 Galerie Kriefs, Paris
- 1994 Galleri Faurshou, Köpenhamn
Galleri Charlotte Lund, Stockholm
Galerie Kriefs, Paris
- 1993 Kastrupgårdsamlingen, Kastrup, Danmark
Galerie Springer & Winkler, Frankfurt am Main
- 1992 Galleri Faurshou, Köpenhamn
- 1991 Galerie Asbæk, Horsens, Danmark
Boibrino Gallery, Stockholm
- 1990 Galerie Wolf, Düsseldorf, Galerie KK, Essen, Noordkunst, Hol-
land, Galleri Faurshou, Köpenhamn
- 1989 Forum, Galleri Faurshou, Hamburg
Tulstruplund, Fredensborg, Danmark
- 1988 Brandts Pakhus, Köpenhamn
- 1986 Brandts Pakhus, Köpenhamn
Galleri Nørbo, Köpenhamn
- 1985 Nikolaj Kirke, Köpenhamn
- 1984 Charlottenborg Rådhuskælderen, Köpenhamn

SAMLINGSUTSTÄLLNINGAR

- 1997 "Take off", Galerie Krinzinger i Berger Fabrik, Bregenz,
Österrike
"Konst for miljoner", Kalmar Konstmuseum, Sverige
- 1996 "Photographism (in Painting)", Pratt Manhattan Gallery, New
York; Schafler Gallery, Pratt Institute Brooklyn, New York
- 1995 "Aquilo", Museo d'Arte Moderna, Bologna; Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, Wien
- 1994 Danish Contemporary Art, 420 West Broadway, New York
Art Frankfurt, Galerie Springer & Winkler, Frankfurt am Main,
"Arbejder på papir", Galleri Faurschou, Köpenhamn, DCA Gal-
lery, New York
- 1993 Stockholm Art Fair, Jan Eric Löwenadler, Stockholm
- 1991 Galleri Faurschou, Köpenhamn
- 1990 Rosa Esman Gallery, New York
- 1988 Horsens Kunstmuseum, Danmark
- 1987 Kunstmuseet Trapholt, Kolding, Danmark,
Fyns Kunstmuseum, Odense, Danmark
- 1986 Charlottenborg, Forårsudstillingen, Köpenhamn
- 1985 Projekt Langelinie, Köpenhamn

REPRESENTERAD I SAMLINGAR

Statens Kunstfond, Danmark
Esbjerg Kunstmuseum, Denmark
Ball State University Museum, Indiana, USA

ÖVRIG VERKSAMHET

2000–2003 Webbyrån Eisenstein
1993– Skapar filter i Photoshop

Maria Ängqvist Klyvares text om / våra händer

Efter ett besök på Vårbergs tunnelbana tog jag mig en kopp kaffe i det inglasade centret. Jag skulle just börja skissa på en konstnärlig bearbetning av plattformens betongväggar och behövde därför bekanta mig med miljön. Människor av olika nationaliteter passerade förbi mitt bord.

Mitt emot mig på en bänk satt en äldre man med svart kostym. Hans stora händer vilade tungt i knät och blicken var fäst någonstans i fjärran. Det var något bekant med denna man som hade sitt ursprung långt från Sverige och Vårberg.

Jag kom att tänka på ett fotografi av min morfar, den småländske bonden, taget hos fotografen. Hans händer är efter många år av hårt arbete nästan oproportionerligt stora och vita mot den mörka kostymen. Fingrarna är lite krökta som om de inte gick att räta ut. Mannen framför mig har händer liknande min morfars men de arbetar inte. De behövs inte längre.

Jag ser på kvinnorna som rör sig med snabba steg över gallerians golv. Deras händer är upptagna av att bära kassar och skjuta barnvagnar. Kvinnor, nu som alltid sysselsatta med att sköta hem och barn. Men i dagens läge har hon nog också ett arbete utanför hemmet tänker jag för mig själv.

De små barnens händer snor runt som känslspröt för att lära känna världen. Med händer och mun smakar de av sin omgivning eller ger sig själva en sugande tröst.

Dessa betraktelser från ett cafébord blev upprinnelsen till mina bilder av händer. Händernas språk som är ett internationellt språk. Ett teckenspråk vi alla kan förstå.

Bilderna som är uppbyggda som en mosaik erbjuder betraktaren ett visst motstånd. De blir tydligare från håll och i vissa vinklar. Att kisa med ögonen hjälper till.

Jag vill att de ska fungera som fokus för fantasin under de stunder som uppstår i väntan på tåg.

(www.sl.se/kultur/konstguide/varberg.htm 030814)

Bild- och figurförteckning

BILDER

I våra händer

Bild 1 Maria Ängqvist Klyvare, *Barn*, ur serien *I våra händer*, fotografisk bild i kakel, 2,6 x 3,8 m. Foto Hans Ekestang.

Bild 2 Maria Ängqvist Klyvare, *Man*, ur serien *I våra händer*, 1996, fotografisk bild i kakel, 2,6 x 5 m. Foto Hans Ekestang.

Bild 3 Maria Ängqvist Klyvare, *Kvinna*, ur serien *I våra händer*, 1996, fotografisk bild i kakel, 2,6 x 5 m. Foto Hans Ekestang.

Bild 4 Maria Ängqvist Klyvare, detalj av *Man*, ur serien *I våra händer*. Foto förf.

Bild 5 Maria Ängqvist Klyvare, detalj av *Man*, ur serien *I våra händer*. Foto förf.

Bild 6 Dataspelet *Tetris*, www.yook.de/tetris 031003.

Bild 7 Förpackning till filmrulle, Agfa Futura 200.

Bild 8 Variant av logotyp för företaget Xerox.

Bild 9 Tidskriften *Artbytes* logotyp, www.artbyte.com 031003.

Faces

Bild 10–21 Vibeke Tandberg, *Faces* #1–12, 1998, datormanipulerade färgfotografier, 45,5 x 36,5 cm.

Bild 22 Nancy Burson *The Human Race Machine*, 2000, www.nancyburson.com/human1.html 030312.

Bild 23 Mikael Askergrén *Dubbelporätt*, 2001, *Svenska Dagbladet* 010325.

Bild 24 LawickMüller *La Folie à Deux*, 1992–96, digitalt bearbetade fotografier, 138 x 108 cm, www.pinax.de/folie/GRAFIK/BARTOL70.jpg 020802.

Bild 25 Inez van Lamsweerde, *Marcel* ur serien *The Forest*, 1995, färgfotografi, 180 x 135 cm. Ur Hubertus von Amelunxen et. al., red. *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age: A Project of Siemens Kulturprogramm*. Amsterdam: G+B Arts, 1996.

Parken

(Bild 26–47, Leif Claesson, cd-romskivan *Parken*, 1998.)

Bild 26 Inledningsbild till scenen *Soffgrupp*.

Bild 27 Konservburk, ur scenen *Soffgrupp*.

Bild 28 Inbjudan, ur scenen *Soffgrupp*.

Bild 29 Båt 13, ur scenen *Soffgrupp*.

Bild 30 Inledningsbild till scenen *Vattenledning*.

Bild 31 Matförpackningar, ur scenen *Vattenledning*.

Bild 32 Matrecept, ur scenen *Vattenledning*.

Bild 33 Tunnel, ur scenen *Vattenledning*.

Bild 34 Inledningsbild till scenen *Totem*.

Bild 35–39 bilder ur scenen *Totem*.

Bild 40 Inledningsbild till scenen *P-plats*.

Bild 41 Dubbelkondom, ur scenen *P-plats*.

Bild 42 Sida ur pass, ur scenen *P-plats*.

Bild 43 Parkeringskvitton, ur scenen *P-plats*.

Bild 44 Inledningsbild till scenen *Bilder på banvall*.

Bild 45 Diabild, ur scenen *Bilder på banvall*.

Bild 46 Diabild, ur scenen *Bilder på banvall*.

Bild 47 Diabild, ur scenen *Bilder på banvall*.

The Incident

(Bild 48–73, Balder Olrik, *The Incident*, www.the-void.dk/incident 020920.)

Bild 48 Introduktion, www.the-void.dk/incident/intro.html

Bild 49 Klein.html, www.the-void.dk/incident/klein.html

Bild 50 Oklein.html, www.the-void.dk/incident/oklein.html

Bild 51 Klein, www.the-void.dk/incident/AKlein.jpg

Bild 52 Demons.html, www.the-void.dk/incident/demons.html

Bild 53 Odemons.html, www.the-void.dk/incident/odemons.html

Bild 54 Demons, www.the-void.dk/incident/A4demon.jpg

Bild 55 Wlady.html, www.the-void.dk/incident/wlady.html

Bild 56 Owlady.html, www.the-void.dk/incident/owlady.html

Bild 57 Wlady, www.the-void.dk/incident/AWLady.jpg

Bild 58 Chairs.html, www.the-void.dk/incident/chairs.html

Bild 59 Ochairs.html, www.the-void.dk/incident/ochairs.html

Bild 60 Chairs, www.the-void.dk/incident/AChairs.jpg

Bild 61 Electro.html, www.the-void.dk/incident/electro.html

Bild 62 Oelectro.html, www.the-void.dk/incident/oelectro.html

Bild 63 Electro, www.the-void.dk/incident/AElectro.jpg

Bild 64 Gob.html, www.the-void.dk/incident/gob.html

Bild 65 Ogob.html, www.the-void.dk/incident/ogob.html

Bild 66 Gob, www.the-void.dk/incident/AGob.jpg

Bild 67 Look.html, www.the-void.dk/incident/look.html

Bild 68 Olook.html, www.the-void.dk/incident/olook.html

Bild 69 Look, www.the-void.dk/incident/ALook.jpg

Bild 70 Comment.html, www.the-void.dk/incident/comment.html

Bild 71 Flereb.htm, www.the-void.dk/incident/flereb.htm

Bild 72 Flereb2.htm, www.the-void.dk/incident/flereb2.htm

Bild 73 Letter.html, www.the-void.dk/incident/letter.html

Bild 74 Bokuppslag ur Sven Türck, *Jeg var dus med aanderne*. Köpenhamn:
Hasselbalch, 1945.

Slutdiskussion

Bild 75 Kari Paajanen, *Photography is Art of Dead*, 1999, www2.uiah.fi/~paajanen/main1%7F.html 030404.

Bild 76 Doug Menuetz, *Digital Moments*, (bild nr. 3), 2001, www.menuetz.com/digital_moments/title.html 030507.

Bild 77 Doug Menuetz, *Digital Moments*, (bild nr. 3), 2001, www.menuetz.com/digital_moments/title.html 030507.

Bild 78 Kari Paajanen, *Photography is Art of Peeping*, 1999, www2.uiah.fi/~paajanen/main1%7F.html 030404.

FIGURER

Fig. 1 Placeringen av *I våra händer* på Vårbergs tunnelbanestation.

Fig. 2 Huvudmeny *Parken*.

Fig. 3 Strukturschema *Parken*.

Fig. 4 Strukturschema *Soffgrupp*.

Fig. 5 Strukturschema *Vattenledning*.

Fig. 6 Strukturschema *Totem*.

Fig. 7 Strukturschema *P-plats*.

Fig. 8 Strukturschema *Bilder på banvall*.

Fig. 9 Strukturschema 1 *The Incident*.

Fig. 10 Strukturschema 2 *The Incident*.

FÄRGBILDER

Färgbild 1 Maria Ängqvist Klyvare, *Barn*, ur serien *I våra händer*, 1996, fotografisk bild i kakel, 2,6 x 3,8 m. Foto Hans Ekestang.

Färgbild 2 Maria Ängqvist Klyvare, Detalj av *Man*, ur serien *I våra händer*, 1996, fotografisk bild i kakel. Foto förf.

Färgbild 3 Vibeke Tandberg, *Faces #8*, 1998, datormanipulerat färgfotografi, 45,5 x 36,5 cm.

Färgbild 4 Vibeke Tandberg, *Faces #12*, 1998, datormanipulerat färgfotografi, 45,5 x 36,5 cm.

Färgbild 5 Leif Claesson, Inledningsbild till scenen *P-plats*, ur cd-romskivan *Parken* 1998.

Färgbild 6 Leif Claesson, Skärmbild från *Fjärrvärme*, ur cd-romskivan *Parken* 1998.

Färgbild 7 Balder Olrik, *The Incident*, 1998, gob.html, www.the-void.dk/incident/gob.html 020920.

Färgbild 8 Balder Olrik, *The Incident*, 1998, odemons.html, www.the-void.dk/incident/odemons.html 020920.

Personregister

- Aarseth, Espen, 12, 17, 18, 19, 27, 31, 32, 117, 217, 222, 228, 236, 244
- Agee, James, 121
- Ahlborg, Robert, 15
- Alfthan, Christina, 195, 206
- Allen, Woody, 70, 239
- Andersson, Stefan, 67
- Arns, Inke, 40, 212
- Arvidsson, Allan, 250n
- Askergren, Mikael, 67, 68
- Babbage, Charles, 52
- Bal, Mieke, 197, 227
- Balling, Gert, 72
- Baltz, Lewis, 123
- Bang Larsen, Lars, 60
- Bankier, Channa, 15
- Batchen, Geoffrey, 12, 34, 37
- Baxandall, Michael, 24, 25, 55
- Bell, Art, 184
- Bergman, Ingmar, 68
- Bergson, Henri, 38
- Bergstöm, Rolf, 53
- Bernstrup, Tobias, 184
- Blundell Jones, Peter, 22
- Boltanski, Christian, 206, 211, 243
- Bonde, Niels, 34
- Borg, Bo, 14, 216
- Bornstein, Kate, 76
- Brooks, Ellen, 34
- Brügger, Niels, 31, 131, 216, 221
- Brügger, Mads, 297
- Bryson, Norman, 218
- Buñuel, Luis, 72
- Burgin, Victor, 35
- Burroughs, William S., 114, 241
- Burson, Nancy, 34, 66, 68, 72, 74–75, 234
- Bush, George W., 67
- Caravaggio, Michelangelo Merisi, 227
- Carroll, Lewis, 200
- Cheek, Chris, 31
- Claesson, Leif, 20–21, 23, 26, 33, 79, 101, 104–7, 109, 117–19, 122–128, 208–10, 213–14, 218, 226, 230, 236, 239–40, 244, 256n, 289, 292
- Clinton, Bill, 67
- Close, Chuck, 53–54, 237
- Coleman, A.D., 12–13, 34, 235
- Colvin, Calum, 34
- Cottingham, Keith, 72
- Daguerre, L.J.M., 12
- Dammann, Erik, 45

Davies, Paul, 285
 Delaroche, Paul, 12
 De Maria, Walter, 212
 Decker, Jerry W., 183
 Derkert, Siri, 45
 Derrida, Jaques, 37, 256n
 DeTurk, Sabrina, 39
 Druckrey, Timothy, 34–35, 37, 39
 Duchamp, Marcel, 119, 207
 Dumb Type, 34
 Dyring, Eric, 13, 16, 36
 Edwards, Susan H., 34
 Eklund, Sten, 199
 Elggren, Leif, 206
 Eliot, T.S., 104
 Ellberg, Carin, 73
 Eriksson, Yvonne, 39
 Esselius, Hans, 32, 67
 Evans, Walker, 121
 Fausing, Bent, 24, 38
 Feingold, Ken, 39
 Fontcuberta, Joan, 199–200, 204, 211,
 243
 Foucault, Michel, 37
 Fritz, Björn, 39
 Galton, Francis, 65–66, 239
 Genette, Gérard, 27–31, 68, 130, 175–76,
 193, 236
 Gentileschi, Artemisia, 227
 Gibson, William, 30
 Glass, Philip, 226
 Godard, Jean-Luc, 114
 Goebbels, Magda, 194
 Gombrich, E.H., 253n
 Goodman, Cynthia, 13
 Grahn-Hinnfors, Gunilla, 124
 Gunder, Anna, 29, 40, 215, 236
 Gunnarsson, Björn, 210–11
 Gyllensten, Lars, 206
 Gysin, Brion, 114
 Göthlund, Anette, 217–18
 Hales, Chris, 39
 Halley, Peter, 34
 Handy, Ellen, 34
 Hansen, Henning, 34
 Hansen, Frederikke, 60
 Hansson, Karin, 201
 Hansson, Lars, 79, 294
 Harmon, Leon, 53–54, 237
 Hart, Steve, 121, 291
 Harvey, Marcus, 54
 Harwood, Graham, 39, 218, 290
 Hayles, N. Katherine, 37, 217
 Hegedüs, Agnes, 120, 208, 227
 Heidt, Troy, 183
 Heinecken, Robert, 53–54, 237
 Helleberg, Berndt, 50
 Hernandez, Anthony, 123
 Hindley, Myra, 54
 Houdini, Harry, 197
 Jackson, Michael, 66, 263n
 Jaquard, Joseph, 52
 Jarl, Stefan, 124
 Jay, Bill, 196
 Johannesson, Lena, 126
 Johnson, Stephen, 34
 Joyce, James, 130
 Joyce, Michael, 29, 40, 197, 222
 Juul, Jesper, 198
 Kaila, Jan, 120
 Kember, Sarah, 37
 Kempe, Jessica, 207
 Kennedy, John F., 130, 194, 241
 Khomeini, Ruhollah, 259n
 Kienholz, Edward, 119
 Klein, Yves, 172
 Klyvare, Mats, 296
 Klyvare, Miriam, 296
 Krabbe Meyer, Mette Kia, 187–88, 192
 Kristeva, Julia, 38

Kristiansen, Kristian, 14
 Kuick, Lennart, 104
 Kyander, Pontus, 104, 213, 220
 bin Laden, Usama, 67
 Lamsweerde, Inez van, 34, 75–76
 Landow, George P., 29
 Lange, Dorothea, 122
 Lanyon, Andrew, 200
 Latour, Bruno, 112
 Laurel, Brenda, 35
 LawickMüller, 67, 69, 71
 Lichtenstein, Roy, 53
 Liljefors, Max, 249n
 Lincoln, Abraham, 53–54, 237
 Lindblom, Andreas, 14
 Lindblom, Sivert, 50, 55
 Linderoth, Patrick, 79, 105, 116, 291
 Lippi, Filippo, 259n
 Lippman, Andrew, 16
 Lister, Martin, 13–14, 37, 235
 Ludvig Filip I, 67
 Lunenfeld, Peter, 16, 30, 221
 Luxemburg, Rosa, 110
 Lykke, Kim, 34
 Lönnroth, Andreas, 22, 39
 Madestrand, Bo, 206
 Magnusson, Jane, 18
 Maluszynski, Chris, 38
 Manovich, Lev, 12, 16–17, 19, 32, 35–39,
 112
 Mark, Mary Ellen, 121
 Marks, Laura U., 215
 Menuez, Doug, 224–25
 Mesmer, Franz, 194
 Meyer, Pedro, 32–34, 227, 231–32, 244
 Michals, Duane, 223–24
 Minkinen, Arno, 15
 Mitchell, William J., 13–14, 36–37, 188
 Moffatt, Tracey, 223–24, 244
 de Monér, Sven-Inge, 39
 Montfort, Nick, 19
 Morimura, Yasumasa, 34
 Morrissey, Simon, 206, 211
 Mossberg, Maja-Brita, 39
 Mumler, William Howard, 186
 Möller, Claes, 287
 Mörner, Axel, 67
 Nilsson, Måns Fredrik, 102, 116, 129, 291
 Nilsson, Stefan, 15
 Nixon, Richard, 32, 67
 Novak, Lorie, 34
 Näslund Dahlgren, Anna, 38
 Olrik, Balder, 20–21, 26, 32, 121, 130–32,
 135, 138, 163, 168–69, 172–86, 188,
 190–93, 195–98, 201–203, 206–207,
 210–11, 213–14, 220–222, 226–28,
 231–32, 236, 242–43, 257–58n, 263n,
 295
 Opie, Catherine, 77
 Orlan, 70
 Orvell, Miles, 121
 Oswald, Lee Harvey, 183, 194
 Paajanen, Kari, 219, 229
 Parsberg, Cecilia, 124–25
 Pazhitnov, Alexey, 252n
 Penn, Irving, 127
 Perry, Jan, 184
 Petersen, Anders, 121
 Petersen, Kjell Yngve, 73
 Philipon, Charles, 67
 Picasso, Pablo, 119
 Pilo, Carl Gustav, 259n
 Plax, Dimitri, 294
 Prince, Richard, 74
 Proust, Marcel, 29
 Queneau, Raymond, 31
 van Reis, Mikael, 104
 Rembrandt, 73
 Rense, Jeff, 183
 Rieser, Martin, 39

Ritchin, Fred, 13, 36
 Rosenmeier, Lisa, 72
 Rosler, Martha, 35–36, 122, 123–24
 Ruge, Ane Mette, 34
 Russell Snyder, Steven, 13
 Ryan, Marie-Laure, 28, 71
 Rötzer, Florian, 35, 37
 Samuelsson, Bo, 50
 Sandbye, Mette, 34
 Sandström, Sven, 24
 Schein, Françoise, 50
 Schwitter, Kurt, 119
 Shannon, Claude, 217
 Sherman, Cindy, 74–75
 Sidén, Ann Sofi, 208
 Simpson, O.J., 11
 Siwertz, Sigfrid, 30
 Sjölander, Ture, 39
 Skugge, Linda, 210
 Slettemark, Kjartan, 67
 Smith, Greg M., 22
 Smith, Shelly, 33
 Sontag, Susan, 54
 Stein, Bob, 232
 Sterling, Bruce, 16
 Strandberg, Anette, 62
 Strömholm, Christer, 127–28
 Sturmark, Christer, 13
 Sundberg, Timo, 117, 293
 Svedberg, Lena, 225
 Svedjedal, Johan, 29, 40
 Svensson, Gary, 39
 Sverrisson, Árni, 11, 38
 Söderlind, Solfrid, 22
 Søndergaard, Karin, 73
 Tandberg, Vibeke, 20–21, 23, 34–35,
 59–63, 65, 70–75, 77, 214, 236,
 238–39, 261n
 Tankred, Kent, 206–207
 Tellgren, Anna, 217–18
 Thompson, Florence, 122
 Tobreluts, Olga, 34
 Torsson, Palle, 184, 201
 von Trier, Lars, 18, 172
 Truffaut, François, 108
 Tsuda, Yoshinori, 34
 Tunbäck-Hansson, Monika, 124
 Türck, Sven, 130, 178, 187–88, 190–92,
 203, 242
 Wagner, Stephen, 188
 Wall, Jeff, 209–10
 Wallenberg-Olsson, Paulina, 34
 Vasari, Giorgio, 25
 Wearing, Gillian, 124–25
 Verwoert, Jan, 73
 Willemen, Paul, 17
 Williams, Esther, 18
 Williams, Val, 126
 Willis, Anne-Marie, 12–13, 36
 Vipsjö, Lars, 40, 202, 206, 212
 Volcano, Del Lagrace, 77
 Wolf Krantz, Claire, 54
 Wong, Virgil, 200–201, 207, 211
 Wägner, Elin, 45–46
 Zetterholm, Tore, 30
 de Zurbarán, Francisco, 218
 Ängqvist Klyvare, Maria, 20–21, 23,
 41–43, 46–48, 50, 55, 214, 236,
 285–86, 308

Färgbilder



FÄRGBILD I Maria Ångqvist Klyvare, *Barn*, ur serien *I våra händer*, 1996. Foto Hans Ekestang.



FÄRGBILD 2 Maria Ångqvist Klyvare, Detalj av *Man*, ur serien *I våra händer*, 1996. Foto förf.



FÄRGBILD 3 Vibeke Tandberg, *Faces #8*, 1998, datormanipulerat färgfotografi.



FÄRGBILD 4 Vibeke Tandberg, *Faces #12*, 1998, datormanipulerat färgfotografi.



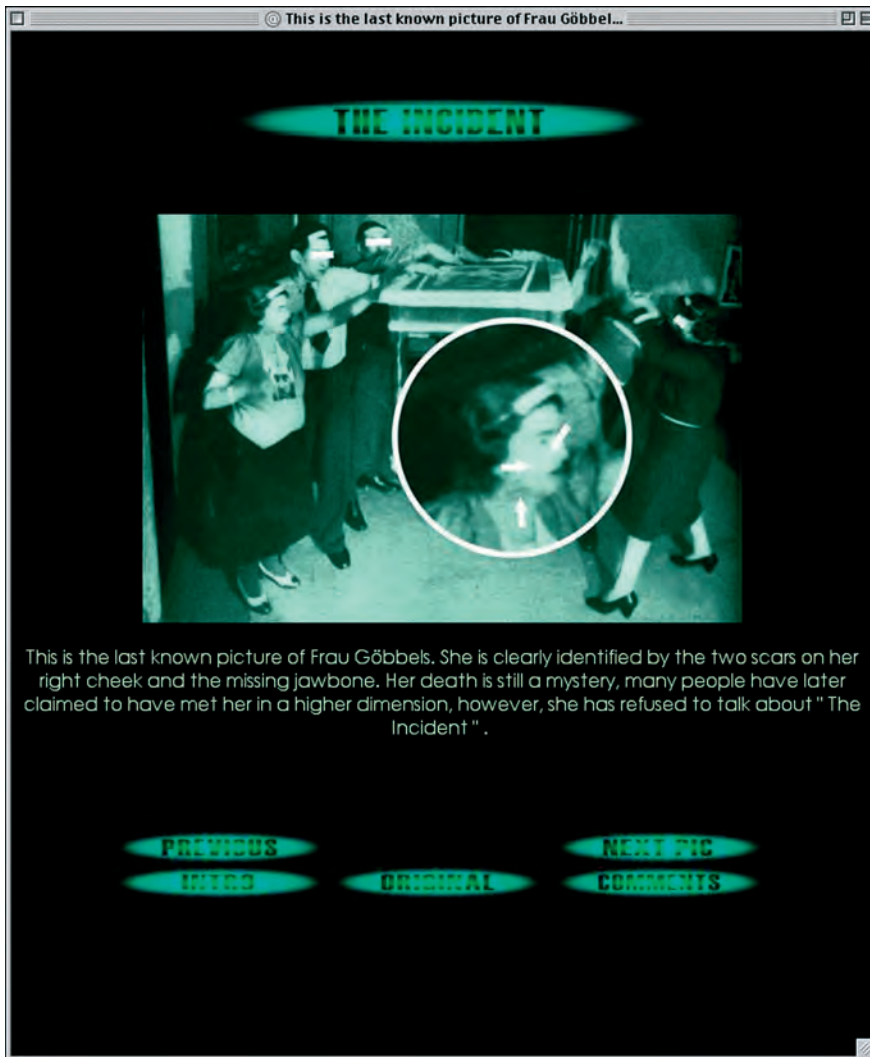
FÄRGBILD 5 Leif Claesson, Inledningsbild till scenen *P-plats*, ur cd-romskivan *Parken* 1998.



bilagor 1 2 3



FÄRGBILD 6 Leif Claesson, Skärmbild från *Fjärrvärme*, ur cd-romskivan *Parken* 1998.



FÄRGBILD 7 Balder Olrik, *The Incident*, 1998, gob.html.



FÄRGBILD 8 Balder Olrik, *The Incident*, 1998, odemons.html.

GOTHENBURG STUDIES IN ART AND ARCHITECTURE

ISSN 0348-4114

Editor: Lena Johannesson

Gothenburg Studies in Art and Architecture include theses by members of the Department of

Art History and Visual Studies of Göteborg University.

Send your orders to your bokseller or to

Acta Universitatis Gothoburgensis Box 222 SE-405 30 Göteborg

VOLUMES PUBLISHED

1. Bergström, Ingvar, *Interpretationes selectae*. 1978. 54 p.
ISBN 91-7346-057-5
2. Krauss, André, *Vincent van Gogh. Studies in the Social Aspects of his Work*.
1983 205 p
ISBN 91-7346-118-0
3. Wadell, Maj-Brit, *Evangelicae historiae imagines. Entstehungsgeschichte und Vorlagen*. 1985. 70 p.
ISBN 91-7346-149-0
4. Eriksson, Yvonne, *Tactile Pictures. Pictorial Representations for the Blind 1784–1940*. 1998. 303 p.
ISBN 91-7346-329-9
5. Nodin, Eva, *Estetisk pluralism och disciplinerande struktur. Om barnkolonier och arkitektur i Italien under fascismens tid*. 1999. 345 p.
ISBN 91-7346-363-9

6. Wängdahl, Lars, "En natur för män att grubbla i". *Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*. 2000. 219 p.
ISBN 91-7346-376-0
7. Nordstrand, Charlotta Hanner, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*. 2000. 413 p.
ISBN 91-7346-378-7
8. Ekberg, Micael, *Torben Grut. En arkitekt och hans ideal*. 2000. 332 p.
ISBN 91-7346-388-4
9. Fredin, Ingrid, "I skuggan av Halmstadgruppen". *Konstnären Arvid Carlson och Hallandsringen*. 2001. 384 p.
ISBN 91-7346-408-2
10. Hamberg, Per Gustaf, *Temples for Protestants. Studies in the Architectural Milieu of the Early Reformed Church and of the Lutheran Church*. 2002. 371 p.
ISBN 91-7346-425-2
11. Borg, Raine, *Smålands medeltida dopfuntar. En inventering i komparativ belysning*. 2002 vol. 1. 281 p. *Catalogue raisonné*. vol. 2. 392 p.
ISBN 91-7346-439-2
12. Dahlström, Per, *Särlingskap och konstnärsmyt. En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapsteorin*. 2002. 320 p.
ISBN 91-7346-453-8
13. Mankell, Bia, *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst*. 2003. 406 p.
ISBN 91-7346-465-1
14. Zetterman, Eva, *Frida Kahlos bildspråk – ansikte, kropp & landskap. Representation av nationell identitet*. 2003. 371 p.
ISBN 91-7346-470-8
15. *Women Photographers – European Experience*, Eds. Lena Johannesson – Gunilla Knape, Göteborg 2003, in print.
ISBN 91-7346-474-0
16. Kristoffersson, Sara, *Memphis och den italienska antidesignrörelsen*. 2003. 198 p.
ISBN 91-7346-476-7
17. Wagner, Karin, *Fotografi som digital bild. Narration och navigation i fyra nordiska konstverk*. 2003. 326 p.
ISBN 91-7346-485-6