

# Det kusligt främmande

*Das unheimliche* i fotografier av Annika von Hauswolff och Maria  
Miesenberger

Av: Ellinor Andersson

Handledare: Joel Odebrant

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Kandidatuppsats 15 hp

Konstvetenskap | Hötterminen 2022

Arkivarie- och kulturarvsprogrammet

## Sammanfattning

Samtidigt som *das unheimliche* tycks ha fått ett genombrott inom såväl det litteraturvetenskapliga som det filmvetenskapliga fältet har det förblivit ett marginaliserat område inom konstvetenskapen. Motiveringen till detta tycks vara att dess undanglidande natur gör det svårt att slå fast dess visuella uttryck samtidigt som upplevelsen är för nära knutet till det uppfattande subjektets personliga historia och psykologiska disposition för att tillskrivas någon allmän giltighet. Denna uppsats har ämnat undersöka om *das unheimliche* endast är en rent subjektiv upplevelse eller om det är en upplevelse som kan frammanas genom en estetisk kvalitet och ett estetiskt förfarande. Med utgångspunkt i två svenska konstnärers verk har syftet med denna studie varit att genom semiotisk analys undersöka om de kan sägas bidra till att skapa en *unheimlich* upplevelse genom en kombination av visuella tekniker.

Resultaten visar att det är möjligt att koppla den kusliga upplevelsen tillbaka till visuella tekniker såsom kombinationen av separata och motstridiga bildspråk samt genom att introducera främmande element i en bekantgjord miljö. Dessa tekniker arbetar för att förlänga varseblivningen av bilden genom att de skapar en känsla av ovisshet inför det betraktade. Den kusliga upplevelsen kan alltså hävdas ha mindre att göra med personlig historia och psykologisk mottaglighet och mer att göra med socialt, kulturellt och historiskt delade referenser som ligger till grund för den upplevda krocken mellan det välkända och det främmande.

## Abstract

While the topic of *das unheimliche* seems to have had a breakthrough within literary as well as film studies, it has remained a marginalised topic within the art history field as it has been argued that there is little definitive about its appearance as well as its passing and too dependent on personal history and the psychological disposition of the perceiving subject to be ascribed any general validity. This essay has attempted to inquire into whether *das unheimliche* is merely a subjective experience or if it can be linked to an aesthetic quality and an aesthetic procedure. Taking its starting point in the works of two Swedish artists, the purpose of this study has been to investigate, through semiotic analysis, if they can be said to contribute to creating an *unheimlich* experience through a combination of visual techniques.

The results show that it is possible to link the *unheimlich* experience back to visual techniques such as the combination of separate and conflicting imagery and through the act of introducing strange elements into a familiarised setting. These techniques work to prolong the perception of the image through suspending the viewer in uncertainty. The *unheimlich* experience can thus be argued to have less to do with personal history and psychological dispositions and more to do with socially, culturally and historically shared references which underlies the perceived clash between the familiar and the unfamiliar.

Sökord: *Das unheimliche*, Annika von Hausswolff, Maria Miesenberger, Semiotik

# INNEHÅLL

INLEDNING	1
Syfte och frågeställning	2
Material och avgränsning	2
Teoretiska perspektiv	3
Metod	6
Forskningsöversikt	8
ANALYS	11
Annika von Hausswolff - <i>Tillbaka till naturen</i>	11
<i>Denotation</i>	11
<i>Konnotation</i>	13
Maria Miesenberger - <i>Sverige/Schweden</i>	16
<i>Denotation</i>	16
<i>Konnotation</i>	18
SLUTDISKUSSION	21
KÄLLOR OCH LITTERATUR	24
BILDFÖRTECKNING	26
BILDBILAGA	27
Annika von Hausswolff - <i>Tillbaka till naturen</i>	27
Maria Miesenberger - <i>Sverige/Schweden</i>	28

## Inledning

Mycket av den samtida forskning och litteratur som behandlar konst har influerats av de tankar om estetik som Immanuel Kant formulerade under slutet av 1700-talet i boken *Critique of Judgement*. Inom Kants teoribildning om det estetiska omdömet spelar det estetiskt välbehaget, dvs. villkoret för upplevelsen av skönhet, en central roll. Det är således inte förvånande att vår fascination för konst ofta antas ha att göra med just ett skönhetsrelaterat välbehag. Sedan början på 1900-talet har det emellertid vuxit fram ett antal begrepp som angränsar till ämnet estetik, inte som teorin om visuell skönhet utan som teorin om känslomässig upplevelse, som försökt förklara det inom konsten drabbande som ligger bortom det ytmässigt sköna. Två av de mer välkända begreppen är den tyska psykoanalytikern Sigmund Freuds *das unheimliche*<sup>1</sup> och den franska fototeoretikern Roland Barthes *punctum*.

Medan *das unheimliche* används för att beskriva en upplevelse av kuslighet som uppstår i mötet med något som i sin helhet tycks sväva mellan det välbekanta och det främmande är *punctum* något som vilar i detaljerna och som har potentialen att föranleda känslor av en behaglig såväl som obehaglig natur. Det finns emellertid genomgripande likheter mellan *das unheimliche* och *punctum*. Båda begreppen beskriver upplevelser som vacklar på randen av det välkända och det dolda, det vardagligt bekanta och det drabbande främmande, det verkliga och det överkliga. De förklaras båda vara flyktiga, subjektiva upplevelser som ligger bortom konstnärens kontroll och som vi, som betraktare, inte kan anlägga ett särskilt seende för att finna. De är i sin essens det oväntat överraskande. En kritisk aspekt inom båda begreppen är det förflutnas närvaro i nuet i form av individuella minnen.

Samtidigt som *punctum* har blivit ett väletablerat begrepp inom fotokonsten – och även kommit att tillämpas inom studier av måleri – har *das unheimliche* förblivit ett marginaliserat område inom konstvetenskapen. Förklaringen tycks vara att denna sinnesupplevelse är uppbunden i psykologiska aspekter som i alltför hög grad är avhängiga det betraktande subjektets personliga historia och psykologiska disposition för att kunna tillskrivas allmängiltighet och därmed avviker från den distanserade objektiviteten som varit gängse inom den vetenskapliga forskningen.<sup>2</sup> I denna uppsats ämnar jag applicera teorin om *das unheimliche* på åtta konstfotografier i en strävan att undersöka

---

1 I mycket av den forskning jag tagit del av används den engelska översättningen '*uncanny*' för att beskriva Freuds teoribildning. Jag har valt att, i så stor utsträckning som möjligt, använda mig av begreppet på originalspråk då jag upplever att det bäst fångar upp den fulla innebörden. Svenska översättningar såsom *det kusliga* eller *det kusligt främmande* används i de fall det är grammatiskt nödvändigt.

2 Se exempelvis John C. Welchman, "On the Uncanny in Visual Culture" i Mike Kelley, *The Uncanny* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004) s. 40ff

hur väl denna förklaring stämmer genom att se om det går att sätta fingret på vad det är som föranleder denna undanglidande sinnesupplevelse.

## Syfte och frågeställning

Utgångspunkten för denna studie är uppfattningen att *das unheimliche* 1) är en rent subjektiv sinnesupplevelse<sup>3</sup> som 2) en konstnär inte kan frammana genom en viss typ av design eller utformning.<sup>4</sup> Syftet med uppsatsen är att analysera de bildvärldar som presenteras i två svenska konstnärers fotoserier i avsikt att, med utgångspunkt i en semiotisk analys, undersöka om, och i så fall hur, de genom en kombination av visuella tekniker kan sägas bidra till att skapa den upplevelse av att något inte är som det verkar som ligger till grund för *das unheimliche*. Är det bara en känsla – en rent subjektiv upplevelse – eller kan det knytas till en estetisk kvalitet och ett estetiskt förfarande?

Valet av att undersöka fotografi är baserat på att fotografiet i sin kärna utgör en förening av det förflutna och nuet – en central aspekt i *das unheimliche* – och därmed tycks vara ett särdeles anpassat medium för denna undersökning.<sup>5</sup>

## Material och avgränsning

Undersökningen utgörs av en analys av två samtida svenska fotoserier; *Tillbaka till naturen* (1993) av Annika von Hausswolff (1967-) och *Sverige/Schweden* (1993-2009) av Maria Miesenberger (1965-). Dessa serier har valts ut eftersom de sedan tidigare beskrivits ge uttryck för den typ av ambivalens som drar tankarna till *das unheimliche*.<sup>6</sup>

Serierna har båda sin tillkomst på 1990-talet, även om Miesenberger fortsätter att producera konst i samma serie en bit in på 2000-talet, och har sin tillblivelse i brytpunkten mellan modernism och postmodernism. Svenskt konstfotografi var under modernismen präglad av en dokumentär tradition med tydliga moraliska och stilmässiga ideal. Den dokumentära bilden betraktades vara ett objektivet redskap vars primära uppgift var att synliggöra orättvisor och därmed bidra till politisk

---

3 Welchman, 2004, s. 44

4 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1992) s. 11

5 Se exempelvis Roland Barthes *Det ljusa rummet* (1980) eller Susan Sontag *On photography* (1977)

6 Se exempelvis Niclas Östlund m.fl., *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1979-2000* (Malmö: Bokförlaget Arena, 2014) s. 341 och Jenny Aschenbrenner ”Drabbande och fångslande: von Hausswolff på Moderna Museet”, *ETC*, 25/10 2021. [https://www.andrehn-schiptjenko.com/usr/documents/press/download\\_url/30/avh\\_etc\\_jenny-aschenbrenner\\_25-oct-2021.pdf](https://www.andrehn-schiptjenko.com/usr/documents/press/download_url/30/avh_etc_jenny-aschenbrenner_25-oct-2021.pdf) (hämtad 2023-01-01)

förändring. Bilderna, som inte sällan utgjordes av svartvita berättelser ur människors arbets- och vardagsliv bortom det trygga folkhemmet, skildrade verkligheten ur ett politiskt medvetet och i stort sätt uteslutande manligt perspektiv.<sup>7</sup>

I takt med postmodernismens utveckling under 1980-talet växte en annan typ av fotografi, som ifrågasatte tidigare anspråk på sanning och objektivitet, fram. Postmodernismen bröt mot den rådande synen på fotografi genom att kameran i allt större utsträckning kom att betraktas som ett konstnärligt medium snarare än ett instrument för objektiv sanning och under början av 90-talet fick fotografiet en växande betydelse inom samtidskonsten där kameran användes för att gestalta snarare än dokumentera och därmed öppnade upp för nya sätt att berätta. Genom att konventionella uppdelningar mellan olika genrer började luckras upp kunde den dokumentära bildens retorik blandas med konstfotografiets iscensättning och inom den fotobaserade konsten fanns ett växande intresse av att använda kameran för att konstruera föreställningar om verkligheten snarare än att avbilda den.<sup>8</sup> Såväl von Hausswolffs som Miesenbergers fotoserier är resultat av- och bidragande faktorer till denna utveckling.<sup>9</sup>

Då *Tillbaka till naturen* är en fotoserie i fyra delar kommer den analyseras i sin helhet medan analysen av *Sverige/Schweden*, som omfattar av ett sjuttioal bilder, består i ett urval av fyra fotografier. Urvalet är i första hand baserat på bildernas tillgänglighet och en strävan att skapa ett bildunderlag som inte är alltför likartat.

## **Teoretiska perspektiv**

I essän *The "Uncanny"* från 1919 vidareutvecklade Freud konceptet om *das unheimliche* efter tankar formulerade av psykiatern Ernst Jentsch i essän "On the psychology of the uncanny" från 1906. Bakgrunden till studien beskrivs vara den relativa frånvaron av diskussioner rörande upplevelser av obehag i traditionell estetik som var alltför upptaget med 'det vackra, attraktiva och sublimala'.<sup>10</sup> I sin essä rör sig Freud inom ett psykoanalytiskt, såväl som ett estetiskt, fält. Essän kan sägas bestå av två delar där den första delen är en etymologisk undersökning av begreppet *unheimlich* som leder fram till den definition som än idag används för att förklara denna särskilda

---

7 Östlind, 2014a, s. 8ff

8 Östlind, 2014a, s. 25

9 Östlind, 2014a, s. 332 och Niclas Östlind, *Performing History: Fotografi i Sverige 1970-2014* (Malmö: Bokförlaget Arena, 2014) s.52

10 Sigmund Freud, "The 'Uncanny'" i James Strachey (red.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. 17 (London: The Hogarth Press, 1955) s. 219

gren av det obehagliga: ”that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar”.<sup>11</sup>

Den första delen tar sin utgångspunkt i Jentsch konstaterande att *unheimlich* var förknippat med intellektuell osäkerhet, en definition som Freud ansåg som alltför ofärdig då den i praktiken skulle innebära att det som var obekant i någon grad alltid skulle vara *unheimlich*.<sup>12</sup> För att finna en definition bortom likställandet av *das unheimliche* med det obekanta inleder Freud essän med en lingvistiskt och semantisk förklaring av tyskans *unheimlich* och dess antonym *heimlich* där han lägger särskild vikt vid ordets inneboende dualitet; medan *heimlich* knyter an till begrepp såsom det hemlika, det behagliga och det välbekanta har det även konnotationer till det hemliga, det som är dolt och bedrägligt.<sup>13</sup> Det är ordets inneboende ambivalens som låter det välbekanta närma sig sin motsats för att slutligen tippa över och sammanfalla med den betydelse som ingår i *unheimlich* som är förknippat med det otrivsamma<sup>14</sup>, det osäkra och obestämda. *Unheimlich* bör därför förstås som något som på en och samma gång är familjärt och främmande och som en förnimmelse som uppstår i mötet med något som en gång varit välbekant (*heimlich*) men som gjorts hemligt (*heimlich*). Insikten om denna skiftning blir det som leder Freud att lägga särskild tonvikt vid filosofen F.W.J. Schellings beskrivning av *unheimlich* som något som ”ought to have remained secret and hidden but has come to light”.<sup>15</sup> Schellings förklaringsmodell förblir den avgörande punkten i Freuds förståelse av *das unheimliche*: nämligen att det representerar en känsla där barriärerna mellan känt och okänt står på randen till kollaps, och att det är detta som separerar upplevelsen av det som är *unheimlich* från andra typer av rädsla eller obehag.

Den andra delen är betydligt mer omfattande och utgörs av en läsning av E.T.A Hoffmanns skräckromantiska – en litterär genre vars popularitet tog fart långt innan Jentsch och Freud formulerade sina teorier – bok *Sandmannen* (1816) samt en redogörelse för hur den förmedlar en känsla av obehag till läsaren. Med avstamp i berättelsen, som handlar om Nathaniel som inte lyckas jaga bort de barndomsminnen han har om sin faders gåtfulla död, korrelerar Freud ambivalensen mellan det familjära och det dolda med bortträngda minnen och slår därmed fast att känslan av att något är *unheimlich* uppstår i de fall en händelse i nuet påminner oss om något i det förflutna – ett trauma vi inte längre kan sätta fingret på. Denna läsning mynnar ut i en detaljerad matris som bygger på ett antal specifika estetiska och psykologiska faktorer som han menar besitter potential att utlösa en *unheimlich* sinnesupplevelse. Matrisen ekar många av de litterära troper som är centrala inom den skräckromantiska genren, såsom dubblering, *deja-vu*, främmandegörande, tankens

---

11 Freud, 1955, s. 220

12 Freud, 1955, s. 221

13 Freud, 1955, s. 222ff

14 Det engelska ordet *unhomely* fångar bättre upp denna nyans

15 Freud, 1955, s. 225

allmakt, upprepningstvång och ett utsuddande av gränserna mellan det levande och det livlösa. Dessa faktorer är i sin tur, enligt Freud, bundna till en rad psykologiska drifter, processer och komplex som alla tycks ha sina rötter i kastrationsångest.

Under 1990-talet riktades kritik mot att Freud i sin essä tycktes ha varit mer intresserad av att bedöma effekterna av *das unheimliche* i relation till betraktarens upplevelse av väldigt specifika estetiska och psykologiska faktorer än att föreslå att dessa kan vara historiskt och kulturellt betingade och föränderliga över tid och rum. Konsthistorikern Hal Foster och arkitekturhistorikern Anthony Vidler har båda bidragit till att bredda begreppets användningsområden genom att påvisa hur Freuds teoretiserande om *das unheimliche* som ett återvändande av bortträngda minnen, såväl som hans matris över dess utseende, är ett utslag av en viss historisk, kulturell och social kontext.<sup>16</sup> Eftersom historiska, kulturella och sociala erfarenheter alltid i någon mån är delade bör upplevelsen av att något är *unheimlich* inte enbart förstås som knutet till individuella minnen och personliga trauman men även till en bredare kollektiv medvetenhet.<sup>17</sup>

Vidler föreslår att *das unheimliche* alltid måste förstås som kontextuellt bundet; att vad som uppfattas som denna specifika typ av skrämmande är avhängigt historiska, kulturella och sociala omständigheter och därmed föränderligt snarare än statiskt som Freud vill föreslå.<sup>18</sup> Han menar att medan det finns objekt som historiskt förknippats med kusliga upplevelser (exempelvis hemsökta hus inom litteraturen) och därmed besitter igenkännbara attribut vilka kommit att associeras med kuslighet bör *das unheimliche* inte förstås som en uppsättning specifika kännetecken som är inneboende i själva objektet. *Das unheimliche* är, i sin estetiska dimension, en fysisk representation av en mental projektion och dessa igenkännbara karaktärsdrag som kommit att förknippas med en kuslig upplevelse är en kvarleva av kulturella manifestationer av främlingskap i ett visst ögonblick i tiden.<sup>19</sup>

Följande undersökning kommer ta teoretiskt avstamp i Freuds etymologiska studium. För att undvika en alltför snäv tolkning av *das unheimliche* som fastnar i ett upprepande av förutbestämda visuella uttryck såväl som för att komma bort från den psykoanalytiska förklaringsmodell som sammanbinder denna typ av sinnesupplevelse med kastrationskomplex kompletteras det teoretiska ramverket med Fosters och Vidlers vidgade förståelse av begreppet.

---

16 Foster kopplar samman både upplevelsen av främlingskap och de element som Freud belyser i sin matris med den varufetischism – genom vilken producenter och produkter tycktes byta skepnad med varandra – som var en konsekvens av den industriella utvecklingen som ägde rum mitt i den tid då Freud formulerade sin teori. Vidler beskriver den kollektiva upplevelse av utanförskap och främlingskap som något som växte fram i takt med de stora städerna, som en följd av statlig centraliseringen samt politisk och kulturell maktkoncentration, där lokala sedvänjor och gemenskapsband bröts. Denna moderna ångest och dess kopplingar till nostalgisk längtan efter det förmoderna förvandlade det som en gång varit bekant och tryggt till dess motsats, från *heimlich* till *unheimlich*.

17 Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Massachusetts: M.I.T. Press, 1995) s. 125ff, 163ff och Vidler, 1992, s. 3ff

18 Vidler, 1992, s.11-12

19 Vidler, 1992, s. 11



## Metod

Analysen av de fotografier som ligger till grund för studien kommer göras utifrån en semiotisk modell. Denna modell är ett hjälpmedel till att förstå hur bilder samverkar med en betraktare. Semiotiken studerar hur olika visuella komponenter av en bild bidrar till att konstituera bilden som ett tecken vars betydelse bestäms av kontexten. Semiotik är läran om tecken och berör både lingvistiska och visuella sådana. Ett tecken kan förstås vara indelat i två delar – uttryck och innehåll – och det är relationen mellan dessa som bildar tecknets mening. Inom det konstvetenskapliga fältet handlar det inte endast om att undersöka vad en bild representerar utan även vad dessa representationer skapar för associationer.<sup>20</sup>

Ett utmärkande namn inom semiotiken är Charles Sanders Peirce som bidrog till den semiotiska forskningen med sin trikotomi som består av *ikon*, *index* och *symbol*. Ikon är ett tecken som bygger på en likhetsrelation mellan uttryck och innehåll, dvs. ett tecken som liknar det det betecknar. Index bygger på närhet eller kausalitet och kan sägas peka mot, eller visa spår av, någonting annat, exempelvis rök eller fotspår. Symbol är ett tecken som bygger på kulturella konventioner. Ett symbolisk tecken representerar något eftersom människor tillsammans bestämt att de ska göra det.<sup>21</sup>

Fototeoretikern Roland Barthes var den forskare som först kom att applicera semiotiken på visuella bilder. Hans modell bestående av denotation och konnotation var ett resultat av insikten om att tecken och bilder inte kunde ses besitta en statisk tolkning. Samma tecken kunde ha olika betydelse för olika personer och innebörden av en symbol var även föränderlig över tid.<sup>22</sup> Eftersom denna studie ämnar undersöka huruvida det är möjligt att frammana en särskild sinnesupplevelse kommer analysen ta avstamp i Barthes modell då denna utgår från betraktaren.

### *Denotation och konnotation*

Barthes använder sig av begreppen denotation och konnotation för att undersöka hur bilder får sin mening. I *Bildens Retorik*, först publicerad 1976, identifierar han bildens tre betydelsenivåer: det lingvistiska meddelandet, det bokstavliga meddelandet (denotation) och det härledda meddelandet (konnotation).<sup>23</sup> Denotation är bildens grundläggande betydelse som kan utläsas ur det piktoral och plastiska skiktet medan konnotation är bildens medbetydelser som skapas i mötet med en betraktare. Den analys som sker på en denotativ nivå består av en saklig beskrivning av det betraktade. Det är på denna nivå som de tecken som kan verka som nycklar för en analys på konnotativ nivå

---

20 Michael Hatt & Charlotte Klöck, *Art history – A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006) s. 206

21 Hatt & Klöck, 2006, s. 209-210

22 Jostein Gripsrud, *Mediekultur, mediesamhälle* (Göteborg: Daidalos AB, 2011) s. 148

23 Roland Barthes, *Bildens retorik* (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2019) s. 38

identifieras.<sup>24</sup> Konnotation kallas ibland för 'kulturell association'. Med detta avses associationer och konventioner som är gemensamma för en större grupp snarare än personliga betingade.

### *Bekant- och främmandegörande*

Didaktikprofessorn Anders Marner föreslår, i likhet med Barthes, att livsvärlden spelar en central roll inom semiotiken eftersom människor utgår från sin förförståelse av världen i tolkningen av bilder. Inom semiotiken används begreppen bekant- och främmandegörande för att påvisa hur bilder på olika sätt kan infra eller bryta mot de normer och förväntningar som förvärvats genom vår livsvärld. När oväntade element placeras tillsammans i en bild kan en värdeöverföring ske genom att ett element projicerar värden till det andra och därmed möjliggör för att bilden får en ny mening.<sup>25</sup> Bekantgöring handlar om att introducera element i en välbekant kontext. Denna retorik används ofta inom reklam för att skapa associationer mellan någonting allmänt relaterbart som besitter positiva konnotationer och en produkt. För att bekantgöringen ska vara framgångsrik krävs att de introducerade objekten upplevs ha en naturlig koppling till den kontext i vilken de placeras, annars är risken att värdeöverföringen tippas åt andra hållet och att bilden istället blir främmandegjord.

Främmandegöring kan beskrivas som ett brott mot det invanda, något som överraskar betraktaren och fördröjer varseblivningen. Främmandegöring uppstår när ett element som inte tycks höra till sammanhanget introduceras. Detta kan ske genom att ett bekant element placeras i en oväntad position, att ett förväntat element uteblir och istället ersätts av ett annat eller om två objekt på ett oväntat sätt sammanförs i en och samma bild.<sup>26</sup>

### *Analysmodell*

Analysen görs inledningsvis utifrån begreppen denotation och konnotation. I denotation beskrivs avbildningsrummet – själva bilden – genom en redogörelse av det piktoral skiktet, vad bilden föreställer, och det plastiska skiktet, bildens färg och form.<sup>27</sup> Eftersom fotografierna som ligger till grund för undersökningen på olika sätt förhåller sig till ett dokumentärt bildspråk och därmed besitter känslan av att vara tagna ur ett verkligt sammanhang eller upplevs vara ett begränsat utsnitt ur tid och rum kan en beskrivning av det referentiella rummet, vid sidan av avbildningsrummet, bli relevant för analysen. Det referentiella rummet är den fortsättning vi föreställer oss bortom bildens utsnitt ur tiden och rummet. Det är en suggestiv tolkning av vad som antyds av men saknas i de

---

24 Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, *Möten med bilder* (Lund: Studentlitteratur, 2004) s. 56

25 Anders Marner, "Upplevelse, tolkning, analys och samtal – bildsemiotiskt perspektiv på teori och metod i bildbetraktandet" i Per-Olof Erixon (red.) *Tilde* nr. 12, 2009, s. 26-28

26 Marner, 2009, s. 41-45

27 Marner, 2009, s. 13

piktoral och plastiska skikten av avbildningsrummet. En del av det referentiella rummet kan vara den i bilden förberedda subjektspositionen, även kallad bildjaget, som av Anders Marner beskrivs som 'bildens centrala medvetande'. Marner skriver att "bildjaget är den som ser det som fotografiet visar och är följaktligen ett osynligt ej avbildat centrum i bilden, men ibland dess viktigaste person".<sup>28</sup> Genom val av perspektiv (där bildjaget antingen under- eller överordnas det avbildade rummet) och avstånd (som tillåter bildjagets betraktande att bli distanserat eller närgånget) kan det avbildade rummet "iscensättas så att bildjaget inbegrips i ett tidsförlopp så att något förutsätts ha ägt rum och något kommer att hända".<sup>29</sup> Subjektspositionen kan intas av såväl fotografen som betraktaren och kan således utgöras av den tänkta plats varifrån kamerablicken fångar bilden (dvs. ett emotivt perspektiv) eller den position varifrån betraktaren, genom att placera sig själv som en del i det referentiella rummet, iakttar det avbildade rummet (dvs. ett konnotativt perspektiv). När en betraktare kliver in i den förväntade subjektspositionen förflyttas delar av dennes medvetande till det avbildade rummet vilket bidrar till "att göra det främmande nära".<sup>30</sup> Ju mer fotografiet beskrivits desto mer hemlighetsfullt kommer det verka på bildjaget.<sup>31</sup>

I konnotation analyseras fotografierna i en bredare kontext. Här blir även bildernas intertextuella nivå verksam. Som en förlängning av konnotation ämnar jag försöka koppla samman fotografierna med begreppet *das unheimliche*, som det beskrivs av Freud, Foster och Vidler för att se det går att utrona vad det är i bilderna som skapar denna sinnesupplevelse och huruvida detta går att koppla till en estetisk kvalitet och ett estetiskt förfarande.

## Forskningsöversikt

Utbudet av vetenskapliga studier som behandlar *das unheimliche* i relation till bildkonst är tillsynes relativt begränsat. Freuds schablonartade matris, som i stor utsträckning vilar på narrativa troper, har resulterat i att *the uncanny* (som det i regel kommit att kallas) vuxit fram som egna grenar inom de litteratur- och filmvetenskapliga fälten samtidigt som det förblivit ett relativt marginaliserat område inom konstavetenskapen.<sup>32</sup>

---

28 Anders Marner, *Burkkänslan – surrealism i Christer Strömsholms fotografi, en undersökning med semiotisk metod* (Umeå: Umeå Universitet, 2000) s. 69

29 Marner, 2009, s. 18

30 Marner, 2009, s. 19

31 Marner, 2000, s. 69

32 Utöver studier om surrealistisk konst (och inte sällan den typ av surrealistisk konst som uppehöll sig själv med dockor, vaxfigurer, automata och andra uppenbarelsformer av det kusligt främmande som ligger nära Freuds ursprungliga matris

I boken *Compulsive beauty* (1993) undersöker Hal Foster den surrealistiska konströrelsen utifrån Sigmund Freuds koncept *das unheimliche* (av Foster benämnt som 'the uncanny'). Studiens utgångspunkt är tesen att återvändandet av det bortträngda skapar en skärningspunkt mellan Freud och surrealisterna och Foster föreslår att Freuds koncept och den surrealistiska idéströmningen – som vuxit fram sida vid sida – bör förstås som reaktioner på samma historicitet. Medan boken i stort är en diskussion rörande hur Freuds koncept *das unheimliche* ekas i surrealistisk konst genom allmänna surrealistiska idéer och begrepp (såsom Bretons koncept 'the marvelous' och Walter Benjamins koncept 'the outmoded') såväl som i specifika uttryck (såsom en fascination för objekt som vaxfigurer, automata och dockor) som på olika sätt kan knytas till psykoanalytiska komplex och processer bidrar den till att erbjuda Freuds teoribildning en historisk och social dimension. Foster föreslår att det intensiva intresset för automata och dockor kan ses som ett gensvar på den industriella utvecklingens automatisering och kommersialisering och användningen av "outmoded images"<sup>33</sup> som ett eko av det kollektiva bortträngande som blivit framtvingat av dessa processer.

Boken *The architectural uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992) är en samling essäer skrivna av Anthony Vidler mellan 1986 -1992 som undersöker samtidsarkitektur genom föreställningar om *das unheimliche* så som konceptet utvecklats inom litteratur, filosofi och psykologi under 1900-talet, för att se vad det är som gör att vissa arkitektoniska kvaliteter upplevs som kusliga. Vidler beskriver *das unheimliche* (av Vidler benämnt som 'the uncanny') som en metafor för ett i grunden 'unhomely' modernt tillstånd som har sina rötter i den skräckromantiska litteraturgenren som växte sig populär inom den nyformade medelklassen som, under slutet av 1700-talet, var först med att uppleva den moderna ångesten av att känna sig som främlingar i det egna hemmet.<sup>34</sup> I boken utgör *das unheimliche* en bred kategori – innehållandes en mängd olika representationer av främlingskap – som sträcker sig bortom den psykologiska specificitet som Freuds psykoanalys tillskriver den. Som ett steg i att komma bort från snävheten i Freuds formulering av begreppet väljer Vidler att definiera det i negativa termer; som något som inte bör förstås som en uppsättning specifika egenskaper som är inneboende i själva objektet och som inte heller kan framtvingas av någon speciell rumslig utformning. Enligt Vidler är behovet av en begreppsmässig kärna sekundärt till behovet av att förstå att individualiteten i dessa manifestationer är knuten till olika kulturella och historiska kontexter. I sin undersökning kombinerar han därför aspekter av begreppets litterära historia, psykologiska analys och kulturella manifestationer.<sup>35</sup>

---

33 Foster, 1995, s. 176

34 Vidler, 1992, s.3-4

35 Vidler, 1992, s. 11

I boken *Beyond pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (2007) vill Margaret Iversen synliggöra hur Freuds psykoanalytiska koncept haft inflytande på den efterföljande konstens teori och praktik. Boken tar, som titeln antyder, avstamp i Freuds essä *Beyond the Pleasure Principle*, skriven 1920, och fokuserar särskilt på Freuds teorier om dödsinstinkten. Genom boken skisserar Iversen "some of the contours of a tradition of twentieth-century art that touches on the traumatic core of human 'being'"<sup>36</sup> genom att påvisa hur Freuds resonemang om trauma ekas i essäer skrivna av surrealisten André Breton vars tankar om estetik bortom välbehag sedermera vidareutvecklas av Jaques Lacan i *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1973) som i sin tur haft inflytande på Roland Barthes bok *Camera Lucida* (1980). I bokens andra kapitel, "Uncanny: The Blind Field in Edward Hopper", diskuterar Iversen begreppet *das unheimliche* (av Iversen benämnt som 'the uncanny') i relation till en rad målningar av Edward Hopper. Genom att beskriva hur "the peculiar effect of Hopper's paintings derives from their indirect representations of unrecallable memories, banal but too-clear screen scenes of traumatic events"<sup>37</sup> kopplar hon verken till Freuds resonemang om förträngda minnen. I sin analys av Hoppers målningar fokuseras Iversen särskilt användningen av 'blinda fält', dvs. "the space implied by the composition, but not shown, which incites an anxious reverie in the spectator".<sup>38</sup> För att vidga förståelsen för *das unheimliche* som koncept har Iversen valt att frånga tolkningar rotade i Freuds diskussioner om kastrationsångest till förmån för att betrakta dessa fält som uttryck för dödsinstinkten, som Iversen menar ibland kan ta sig figurativa uttryck i form av luckor eller tomrum.<sup>39</sup> Iversens studie kommer inte i sig ligga till grund för min analys men hennes tolkning av blinda fält har varit en avgörande faktor till att jag i denna studie valt att introducera det referentiella rummet som en del av läsningen av bilderna.

Niclas Östlind, filosofie doktor i fotografi vid Göteborgs universitet, har i stor utsträckning bidragit till den forskning som berör samtida svensk konstfotografi då han både skrivit och medverkat i ett flertal publikationer i ämnet. Särskilt relevant för denna studie är hans avhandling *Performing History: Fotografi i Sverige 1970–2014* (2014) och översiktsverket *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970-2000* (2014). Här speglas utvecklingen från den dokumentära traditionen till det postmodernistiska fotografiet som både von Hauswolff och Miesenberger var en del av. De båda fotoserierna berörs i såväl i avhandlingen som i översiktsverket. I översiktsverket görs en koppling mellan Miesenbergers fotoserie och Freuds diskussion om *das unheimliche* men det erbjuds ingen fördjupad förklaring av vad i verket som genererar denna upplevelse.<sup>40</sup>

36 Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007) s.12

37 Iversen, 2007, s. 16

38 Iversen, 2007, s. 14

39 Iversen, 2007, s.15

40 Östlind, 2014a, s. 341

## Analys

### **Annika von Hausswolff – *Tillbaka till naturen* (1993)**

*Tillbaka till naturen* blev von Hausswolffs genombrott och visades först upp på en elevutställning med temat 'naturesyn' vid Konstfack i Stockholm. Serien, som inspirerats av bilder i Nordisk Kriminalkrönika, består av fyra iscensatta färgfotografier.<sup>41</sup> Fotografiernas motiv utgörs av ensamma kvinnokroppar i varierande tillstånd av nakenhet liggandes i olika naturmiljöer. I alla fyra fotografier är kroppen vända in mot bilden med fötterna närmast betraktaren. Kropparna är centrerade i bild och deras ansikten är dolda av den omgivande naturen. Då fotografierna saknar titlar har jag valt att numrera dem i följande analys.

#### *Denotation*

I bild 1 (*fig. 1*) skymtas en kvinnokropp liggandes på mage på marken. Kroppen är klädd i en blå klänning som lämnar den bar från låren och nedåt och fötterna saknar skor. Bilden ser ut att vara tagen på natten och kroppen är bara delvis synlig då huvudet försvinner in i ett mörkt buskage. Del av det vänstra benet döljs bakom låg växtlighet. I förgrunden syns två stora, låga blad bredvid en högre växt, eventuellt en rallarros. En smal, avskalad trädgren sträcker sig in i bilden från höger. Vita blommor i bakgrunden signalerar att det är sommar och att kroppen ligger omgiven av vegetation. Detta är bildens piktorala skikt.

Stora delar av bildens plastiska skikt är svart, men det går att se att den mark kroppen ligger på utgörs av grön växtlighet och brun jord samt att klänningen som döljer kroppen är blå. Dessa färger rör sig inom samma kvadrant vilket ger bilden ett lugnt och harmoniskt intryck. Kroppen ligger diagonalt över fotografiets bildyta och skapar en kraftriktning mot det övre vänstra hörnet där mörkret är som mest kompakt.<sup>42</sup> Fotografiet är taget med blixtnärlighet och växterna i förgrunden kastar skuggor in mot kroppen. Närheten till dessa växter avslöjar att kamerablicken iakttar kvinnan från en låg position, hukandes på marken.<sup>43</sup> Båda dessa aspekter av fotografiet bidrar till att återgivningen uppfattas som närgången och amatörmässig, snarare än distanserad och konstlad, vilket förstärker upplevelsen av realism.

Det piktorala skiktet i bild 2 (*fig. 2*) föreställer en naken kvinnokropp liggandes på mage i ett vattenbryn, omgiven av grön vass. Bilden badar i solljus. Vattnet är grunt och täcker bara kroppen till hälften och det går att skymta en lerbotten under den blanka och stilla vattenytan. Kroppen

41 Moderna Museet, "Om konstnären", <https://www.modernamuseet.se/malmosv/utstallningar/annika-elisabeth-von-hausswolff/om-konstnaren/> (hämtad: 2023-01-03)

42 Marner, 2009, s. 13

43 Marner, 2009, s. 18

ligger rakt utsträckt in mot bilden och endast lite mörkt hår på huvudets baksida skymtar ovanför axlarna. Armarna ligger vinklade ut från kroppen och är böjda vid armbågen med handflatorna vända uppåt under vattenytan. Benen är brett särade.

I det plastiska skiktet uppfattas att ljuset i bilden är varmt och jämnt och påminner om kvällssol eller tidigt morgonljus. Fotografiet upplevs därmed vara taget i befintligt ljus, utan några hjälpmedel. Färgerna i bilden skapar en harmonisk känsla av lugn och stillhet vilket förstärks av att både kroppen och skuggorna utgör enhetligt vertikala linjer. Kamerablicken iakttar kroppen i en lätt nedåtgående vinkel. Avsaknaden av strandkant i bilden suggererar att fotografen själv kan befinna sig stående i vattnet.<sup>44</sup>

Bild 3 (*fig. 3*) visar i det piktorala skiktet upp en kvinnokropp liggandes på en stenhäll. Bilden är mörk, tillsynes tagen på natten. Kroppen ligger i framstupa sidoläge med vänster sida mot marken. Den högra armen ligger rakt utsträckt framför kroppen, med handflatan vänd uppåt medan den vänstra armen är dold av kroppens vinkel. Huvudet är dolt bakom den utsträckta armen men mörkt hår kan skymtas ovanför axeln. Benen är böjda vid både höftleden och knäleden. Överkroppen är klädd i en rosa skjorta med upprullad ärm. På höger fot återfinns en svart sandal. Ett par blåa jeans är neddragna runt knäna och lämnar både lår och rumpa bara. Kroppen ligger vinklad mot ett buskage som kantar berghällen.

I det plastiska skiktet är bilden mörk, tillsynes tagen på natten med blix. Då förgrunden är relativt avskalad finns inget som kan återkasta blixens ljus vilket gör att bilden upplevs som mer jämnt belyst. Även i denna bild finns en diagonal linje upp mot det vänstra hörnet, här utgjord av berget. Kroppen, som är positionerad på tvären tycks emellertid skapa ett avbrott i denna riktning vilket stärker känslan av rörelse i bilden. Den rosa skjortan utgör en komplementfärg till de i övrigt blå, grå och gröna tonerna som utgör bilden och bidrar därmed med att skapa en dramatisk effekt.<sup>45</sup> Kamerablicken betraktar kroppen snett nedifrån, som från en lägre position på berget.

I det piktorala skiktet av bild 4 (*fig. 4*) återges en kvinnokropp liggandes i en gles barrskog. Solljus strilar ner mellan höga tallar vars skuggor sträcker sig mot fotografiets nedre kant. Kroppen, som är upplyst av solen, ligger helt vänd på höger sida i mossa och blåbärsris. Det högra benet är böjt vid knäleden medan det vänstra är utsträckt framför kroppen, en position som ekas av den högra armen. Händer och fötter döljs av den låga växtligheten. Kroppen är naken och det högra bröstet är synligt. Huvudet försvinner helt bakom axlarnas rundning.

I det plastiska skiktet presenteras även här ett motiv taget i befintligt ljus. Det gyllene ljuset skapar en varm känsla i bilden samtidigt som det jämnar ut kontrasterna mellan kroppen och den mosstäckta marken och får dessa att flyta samman. Genom att kroppens position ekar skuggornas

---

44 Marner, 2009, s.18

45 Marner, 2009, s. 13

linjer uppfattas kompositionen i sin helhet som stillsam.<sup>46</sup> Kamerablicken iakttar kroppen på en bits avstånd, snett uppifrån, vilket bidrar till att återgivningen uppfattas som distanserad och på sätt och vis respektfull.

### *Konnotation*

Titeln *Tillbaka till naturen* innehåller å ena sida associationer till den franska upplysningsfilosofen Jean-Jacques Rousseaus tankar om att människan blev allt olyckligare ju längre från naturen samhällsutvecklingen förde henne. Denna association konnoterar en nostalgisk längtan efter det förmoderna som vi kan se manifestationer av i vår samtidskultur. Å andra sidan kan titels sägas konnotera talesättet av jord är du kommen, jord ska du åter varda och bär därmed på associationer till döden och ett återvändande till ett ursprungligt tillstånd. Genom att titeln signalerar ett återförenande med naturen antyder den implicit att det råder ett avstånd mellan människa och natur och att vi inte är ett med naturen.

Bilderna i von Hausswolffs fotoserie kan delas upp i två distinkta par baserat på deras denotation. Två av bilderna föreställer halvklädda kroppar liggande i mörker medan de två andra på ett harmoniskt sätt återger nakna kroppar i solljus. Både bild 2 och bild 4 inrymmer ett flertal associationer till naturromantik. Det svenska landskapets fridfulla natur med sin grönskande växtlighet och sitt varma, mjuka solljus som väver sig in genom vegetationen skapar ett drömskt och nästintill poetiskt stämningsläge i bilderna. Naturens stillhet ekar en sinnebild av det Sverige vi är vana att se inom konsten. Denna scen rubbas emellertid av kvinnokroppen. Det är inte kroppen i sig som hotar att lösa upp harmonin – den nakna kvinnokroppens förekomst i naturmiljö utgör i sig ett konsthistoriskt välbekant motiv som väcker associationer till Anders Zorns bildvärld – det är kroppens avvikande positioneringen som framstår som felaktig och som hintar om att det inbakat i alla dessa bekanta indexikala tecken existerar en parallell historia. Kroppens fallna position och dess tillsynes underliga positionering skapar associationer till brottsplatsfotografi. Dessa konnotationer skänker bilden en dokumentär känsla och förstärker upplevelsen av att det är bilder tagen ur verkligheten. På detta sätt uppstår en retorik i bilden som på en och samma gång är varm och romantisk och kall och osentimental. Bilden blir märkligt bekant; vi känner igen den men något är fel. I en växelverkan mellan dessa kontraster lämnas betraktaren svävande i ovisshet inför vad det är hon ser och vad hon ska känna – en ovisshet som enligt Jentsch utgör själva grogrunden för *das unheimliche*. Jentsch föreslår vidare att 'tvivel rörande huruvida en till synes levande varelse verkligen är vid liv; eller omvänt, huruvida ett livlöst föremål inte i själva verket kan vara levande' besitter särskilt stort potential för att frammana denna typ av upplevelse.<sup>47</sup> Även för Freud är

---

46 Marner, 2009, s. 13

47 Freud, 1955, s. 226



osäkerheten kring huruvida det betraktade är konstnärligt arrangerat eller verkligt dokumenterat en avgörande faktor; han medger att de flesta människor upplever en känsla av kuslighet i mötet med döden och döda kroppar men betonar samtidigt att denna känsla i alltför hög grad blandas samman med och skyms av det skrämmande. Osäkerheten upprätthåller kusligheten. Bortom osäkerheten står obehaget vi upplever i mötet med döden och döda kroppar snarast i relation till "what is purely gruesome".<sup>48</sup>

Kropparna i von Hausswolffs bilder verkar på en och samma gång som en kontrast till idyllen och ett avslöjande av idyllen som falsk. De är främmande objekt som projicerar sitt värde på den omgivande naturen och får naturen att byta skepnad och återkomma i sin funktion som en motsats till civilisationen och hemmet, som något osäkert och opålitligt i motsats till det skyddade och trygga. Här ekas själva kärnan i *das unheimliche*: ambivalensen mellan det på samma gång hemligt fridfulla och det hemligt hotfulla, det idylliska och dess motsats, som genererar denna effekt. Även om naturen inte är hotfull i sig så har den, och skog och vatten i synnerhet, inte sällan kommit att förknippas med kusliga upplevelser historiskt sett. Detta kan jämföras med Vidlers resonemang om litteraturens hemsökta hus som en fysisk representation av ett upplevt främlingskap vilket, enligt honom, är vad som föranleder denna känsla av kuslighet.<sup>49</sup> I den svenska folktron har väsen såsom Näcken och Bäckhästen verkat för att varna om farorna vid vatten medan troll och skogsrån fyllt samma funktion i relation till skogen. Vi känner igen naturens skiftande skepnad från flertalet av barndomens sagor, såsom *Hans och Greta* och *Rödluvan*, där den är både sublim och full av faror. Förutom att vara en del av vår litterära historia ligger denna föreställning om naturens inneboende oförutsägbarhet även djupt rotad i vår kulturella tankevärld där barns vistande i dessa miljöer tenderar komma med särskilda förhållningsregler då de uppfattas som synnerligen osäkra och potentiellt riskfyllda.

Trots att de är del av samma serie tycks bild 1 och 3 konnotera någonting helt annat än de tidigare bilderna: kropparnas halvklädda tillstånd ger en känsla av stress snarare än stillhet. Avsaknaden av skor i båda bilderna konnoterar ett kaos, ett händelseförlopp under vilket de försvunnit. Här saknas naturens inbjudande skepnad och alla associationer till den av nationalromantiken präglade föreställningsvärlden över det svenska landskapet. Här finns inget solljus som letar sig ner mellan grenverk för att kasta ett förmildrande sken över den scen som presenteras. I dess ställe tillåts den kliniskt kalla kamerablixten lysa upp kropparna.

Medan den nakna kvinnokroppen badande i solljus är ett i konsthistorien välkänt element framstår den halvklädda kroppen liggandes i mörker som främmande i ett konstsammanhang. Genom att låta den verka som huvudmotiv förstärks således den dokumentära känslan samtidigt

---

48 Freud, 1955, s. 241

49 Vidler, 1992, s. 11

som det konstnärliga anspråket dämpas. Den påtagliga kamerablixten gör även att bilderna i en högre grad konnoterar amatörfotografi. Genom att bilden lånar retorik både från det dokumentära och det amatörmässiga ögonblicksfotografiet och därmed ger sken av att avsäga sig allt anspråk på konstnärlighet tycks barriärerna mellan det verkliga och det överkliga lösas upp. Blixten tycks korta ner avståndet mellan betraktaren och det betraktade genom att den konstnärliga hinnan i form av en osynlig producent blivit upplöst. Rallarrosens höjd i förgrunden skvallrar även om bildjagets hukande position och tillsammans tycks de aktivera den förberedda subjektspositionen. Vi blir med ens medvetna om en närvaro vars närgångna betraktande av motivet vi tvingas dela. Förövarens blick blir på sätt och vis en osalig dubblett av oss själva.

Gemensamt för alla bilderna är kvinnornas dolda ansikten. Kropparna förblir anonyma vilket på en och samma gång gör dem till alla och ingen, bekanta och främmande. De bortvända ansiktena förstärker även betraktarpositionen som voyeuristisk genom att de eliminerar risken för att som betraktare få blicken mött.

Medan kusligheten föranledd av en osäkerhet över vad det är vi ser i de tidigare bilderna kan sägas skapas av en kollision mellan bekanta och främmande element i avbildningsrummet utgörs den i dessa bilder i högre grad av en kollision mellan avbildningsrummet och konstkontexten och dess konventioner. Det obehag som dessa bilder genererar står i direkt relation till deras vacklande mellan det iscensatta och det dokumentära som skapar en ambivalens mellan verklighet och fantasi, något som enligt Freud kan föranleda en kuslig sinnesupplevelse.<sup>50</sup>

---

50 Freud, 1955, s. 244

## **Maria Miesenberger - Sverige/Schweden (1993-2009)**

*Sverige/Schweden* är en fotoserie bestående av ett sjuttiofem fotografier. Den första delen, som kom att bli Miesenbergers genombrott, kom ut 1993. Serien utgörs av svartvita fotografier föreställande olika familjekonstellationer tillsynes i färd med olika sysslor. Fotografierna, som ursprungligen tagits av Miesenbergers far och som föreställer Miesenbergers egna barndom, har förstörats upp tills motivet förlorat sin skärpa och blivit grynigt.<sup>51</sup> Bilderna är även bearbetade genom att de huvudsakliga motiven har blivit utmaskade och övertäckta med en svart slöja. De fyra bilder ur serien som ligger till grund för denna analys är: *Utan titel (Gunga fram)* (fig. 5), *Utan titel (Flicka på trappa)* (fig. 6), *Utan titel (Heimat)* (fig. 7) samt *Utan titel (Flicka med skugga)* (fig. 8).

### *Denotation*

Motivvärlden i denna bildserie är bekant för de allra flesta då inramningen är densamma som kan återfinnas i fotoalbum i de flesta hem.

*Utan titel (Gunga fram)* föreställer silhuetten av ett barn sittande på en gunga. Barnet greppar gungans rep med båda händerna och benen är utsträckta framför kroppen. Baserat på att repet är synligt över den högra armen och att delar av gungans sits döljs av de utsträckta benen kan det konstateras att silhuetten är vänd mot betraktaren. Repen försvinner ut ur bilden och det går inte att se var gungan är fäst. På marken under barnet syns emellertid en stor rund skugga och i bildens ovankant skimras bladverk vilket ger en antydning om ett träd i det referentiella rummet. Det gungande barnet befinner sig mitt i bilden. Runt omkring syns en trädgård med gräsmatta och träd. I det övre högra hörnet skimras en husgavel och ett ungt fruktträd och bakom barnet syns taket och den öppna fasaden på en mindre byggnad, kanske ett skjul eller en vedbod.

Bilden är i det plastiska skiktet svartvit och suddig. Silhuetten framstår som skarp i relation till den grumliga omgivningen. Bilden är tagen i dagsljus som, baserat på trädets skugga, tycks falla snett ovanifrån. Även om barnet befinner sig mitt i denna skugga är den svarta silhuetten alltför svart för att framstå som en naturlig del av bilden. Fotografiet är taget rakt framifrån av en person som kan förmodas stå upp.

*Utan titel (Flicka på trappa)* visar upp fyra personer stående på de nedre stegen av en låg entrétrappa. Tre av dem – en man med hatt, en kvinna i klänning och ett barn – utgörs av svarta silhuetter ståendes tätt ihop, tillsynes lutandes mot varandra, medan den fjärde, en liten flicka, har lämnats omaskad. Hon står längst fram på trappan, klädd i en kort klänning och vita knästrumpor och händerna tycks greppa tag i klänningstyget. Kläderna signalerar att det är sommar. Huset i

---

51 Östlind, 2014a, s. 340

bakgrunden är vitputsat och på en bit trottoar nedanför ett öppet fönster finns en tunna med blommor och trädgårdsmöbler som delvis döljs bakom silhuetterna. Framför trappan går en kullerstensbelagd väg.

I det plastiska skiktet presenteras även här ett svartvitt fotografi innehållandes hela valörskalan. Fotografiet är taget i befintligt ljus och det är lätt att urskilja bildens olika element även om de gjorts suddiga genom förstoring. Silhuetterna bildar en skarp kontrast mot den ljusa husfasaden i bakgrunden såväl som flickan i förgrunden. Även om flickan lämnats synlig är hennes ansikte alltför suddigt för att vara definierbart, antingen som ett resultat av upplösningen eller genom någon annan form av efterbehandling. Fotografiet är taget rakt framifrån och personerna är centrerade i bilden.

*Utan titel (Heimat)* föreställer de svarta silhuetterna av en kvinna och ett barn. Båda bär klänningar som slutar ovanför knät och de har axellångt hår. Det är sommar och de befinner sig på en lätt sluttande kulle omgiven av höga buskage. På andra sidan buskaget sträcker tre fält ut sig och bortom dem skymtas skog och himmel. Bilden tycks ha fångat dem mitt i ett steg och det är oklart om de rör sig mot eller bort från kameran och betraktaren.

I det plastiska skiktet är det ett svartvitt fotografi vars valörer innefattar hela skalan från vitt till svart. Fotografiet är suddigt och saknar skarpa konturer. Silhuetterna i mitten av bilden är emellertid mycket distinkta. Svärtan framstår som orimlig i relation till de i bilden rådande ljusförhållandena vilket avslöjar att fotografiet blivit manipulerat i efterhand. Fotografiet tycks vara taget i dagsljus men det förekommer inga skuggor i bilden som avslöjar varifrån ljuset faller. Kamerablicken fångar dem från en stående position en bit högre upp på kullen.

*Utan titel (Flicka med skugga)* föreställer silhuetten av ett barn – enligt titeln en flicka - stående framför en tjock trädstam som till största del befinner sig utanför bilden. Flickan, som fyller ungefär hälften av bildytan, är klädd i en kort klänning och håret är kortklippt. Marken hon står på är kal och runt den växer gräs. Kroppen är vänd mot kameran medan huvudet är vridet åt sidan. Invid den högra foten ligger en stor sten. Den vänstra armen är något utsträckt och medan vridningen av överkroppen suggererar att detta ekas av den högra är det omöjligt att säga då den försvinner i silhuetterns svärta. Den gräsbeklädda marken framför barnet tycks sluta nedåt.

Bilden plastiska skikt är svartvitt och består av skarpa kontraster. Motivet tycks vara fångat i starkt dagsljus, alternativt med kamerablixt, vilket bidragit till avsaknaden av gråskalor. Både marken flickan står på och trädet bakom henne tycks nästintill vita medan fårorna i barken och ojämnheter i gräset framstår som djupt svarta. Avsaknaden av gråtoner ger bilden en hård framtoning. Bakom silhuetten av flickan faller hennes skugga över marken och upp över foten av trädet. Skuggan är lika mörk och skarp som silhuetten. Det är en kort skugga vilket signalerar att

solen står högt på himlen. Skuggan utgör tillsammans med silhuetten bildens centrum. Genom bredden av trädet kan vi anta att det sträcker sig långt utanför avbildningsrummet vilket förtydligar känslan av att det vi ser här ett begränsat utsnitt ur ett större sammanhang. Fotografiet är taget rakt framifrån, från det grästäckta parti av marken som syns i förgrunden. Att det är taget av någon som tycks vara i nivå med flickan möjliggör för tolkningen om att marken sluttar och att fotografen står i en slänt alternativt att fotografen intagit en hukande position.

### *Konnotation*

Titeln *Sverige/Schweden* består, utifrån en semiotisk tolkning, av två skilda symboliska tecken för en och samma sak. Å ena sidan kan denna tvåspråkiga benämning av Sverige sägas bära på associationer som leder tillbaka till det fotografiska stoff som ligger till grund för Miesenbergers bildserie. Ur detta perspektiv konnoterar titeln konstnärens egen barndom som växlade mellan att spenderas i Sverige och i Österrike.<sup>52</sup> Den dubbla benämningen, vår egna och den andres,<sup>53</sup> kan även sägas konnotera en nivå av främlingskap där Sverige på en och samma gång framstår som bekant och främmande, hem och inte hem och ekar därmed den känsla av rotlöshet som Vidler förknippar med *das unheimliche*.<sup>54</sup>

Miesenbergers serie består av familjefotografier som manipulerats i efterhand, dels genom att de huvudsakliga motiven blivit utmaskade och endast finns kvar i bilderna i sin negativa form och dels genom att fotografierna gjorts oskarpa genom förstoring. Bildernas konstruerat undflyende natur gör dem svåra att tolka var för sig och förstärker känslan av att de är tänkta att läsas tillsammans, i likhet med bläddrandet i ett fotoalbum.

Familjefotografiet besitter sin egen retorik. Fotografier som dessa är laddade med känslor, inte bara på grund av vad de visar utan också för att fotografiet i sig är ett indexikalt tecken som uppfattas innehålla en förbindelse till det avbildade och ett intyg på dess närvaro.<sup>55</sup> Det är en dokumentation över det privata livet där bilderna utgör bevis för olika skeenden och händelser. Dessa ögonblicksbilder utgörs i regel av enkla och vardagliga kompositioner där det huvudsakliga motivet centreras i ramen utan någon vidare reflektion över hur ljuset faller. Scenerna i Miesenbergers fyra fotografier är en form av generiska tablåer som återfinns imiterade inom mängder av familjealbum utan någon större avvikelser: porträtt av lekande barn, en promenad i naturen, en uppklädd familj i färd med att bege sig i väg till någon typ av festlighet. Medan det amatörmässiga fotografiet i form av ögonblicksbilder i allmänhet kan tänkas upplevas som mer direkt tillgängligt för en betraktare än det maniererade och distanserade konstfotografiet tycks

---

52 Östlind, 2014a, s. 340

53 Östlind, 2014a, s. 341

54 Vidler, 1992, s. 6

55 Östlind, 2014a, s. 340

familjefotografiet komma ännu närmare då det besitter en inbyggd intimitet och förtrogenhet, något som i sig kan fördjupa betraktarens känslomässiga engagemang.<sup>56</sup> Familjefotografiet konnoterar något hemtrevligt och bekant och bilderna upplevs ofta som välbekant hemlika, även om det inte är just det egna livet de återspeglar.<sup>57</sup> Genom att otillgängliggöra stora delar av fotografiernas betydelsebärande information har Miesenberger emellertid skapat bilder som drar sig undan alltför ingående läsningar.<sup>58</sup> Medan repeterandet av konventioner i Miesenbergers serie möjliggör för igenkänning har bilderna gjorts främmande genom efterbearbetning. Den låga upplösningen tycks tangera gränserna mellan realism och abstraktion och ger bilderna en sorts ogripbar, svävande kvalitet som både tycks befästas och utmanas av silhuetternas skarpa konturer: personerna, som retuscherats bort ur bilderna men lämnats kvar i sin negativa form, är på en och samma gång abstrakta, uppfattbara endast i tanken, och påtagligt närvarande. Som betraktare tillåts vi förstå vad det är vi ser – vi kan identifiera element i den suddiga omgivningen och avkoda silhuetternas konturlinjer som mänskliga – samtidigt som vi, i olika grad, begränsas från att göra klarhet i det sedda. Det hemlika har gjorts hemligt.

Konturlinjerna i *Utan titel (Gunga fram)* ger ledtrådar om att silhuetten på gungan tillhör en flicka. De utsträckta benen möjliggör för ett antagande att hon är mitt i en uppåtgående pendelrörelse. Den omkringliggande naturen framstår som vilsam; husknuten med fruktträdet, den tillsynes välskötta gräsmattan och skjulet är alla bekanta inslag associerade till hem och trygghet. Flickan framstår på en och samma gång som förenad och avskild från platsen. Hon är en obestridbar närvaro i bildens centrum men genom den svarta silhuetten, som framstår som alltför mörk för att vara en naturlig del av bilden, uppfattas hon även som en påtaglig frånvaro.

*Utan titel (Flicka på trappa)* tycks vid en första anblick kunna betraktas som ett avsteg från den föregående bilden. Här framstår den lilla flickan, som enligt titeln är bildens huvudmotiv, som tydligt förankrad i avbildningrummet. Medan flickan är fullt synlig är hennes ansikte emellertid suddigt och odefinierbart som ett resultat av uppförstoring och det är omöjligt att utläsa några definierbara drag. De tydbara konturerna av de retuscherade figurerna bakom henne skapar tillsammans med den gemytliga poseringen på trappan associationer till familj. Genom att flickan ensam lämnats synlig framstår hon emellertid som en solitär, avskild från denna gemenskap samtidigt som närheten mellan de maskade figurerna förstärks genom att de av retuscheringen tillåts flyta samman till en enda silhuett.

Silhuetterna i *Utan titel (Heimat)* blir på sätt och vis en optisk illusion vilken i sig ligger till grund för potentiellt olika upplevelser av bilden. De svarta silhuetterna kan å ena sidan tolkas närma

---

56 Marner, 2009, s. 65

57 Östlind, 2014b, s. 36

58 Östlind, 2014a, s. 341

sig kameran och å andra sidan ta avstånd från den vilket skapar två skilda subjekspositioner, en bekväm och den andra mindre så. Ambivalensen i bilden förstärks av att det, till skillnad från *Utan titel (Flicka på trappa)*, finns en avsaknad av ledtrådar som i sig kan ligga till grund för en uppfattning att relationen mellan den två personerna är familjär. Silhuetterna utgörs av två distinkt avgränsade solitärer som båda tycks ha ansiktena vridna bort från varandra och den arm som hos flickan närmast angränsar till tomrummet mellan henne och kvinnan är böjd in mot kroppen där den försvinner i svärtan snarare än utsträckt, och kan, i brist på detaljer, antingen uppfattas som en del i en rörelse eller som en rent avståndstagande gest.

Även i *Utan titel (Flicka med skugga)* försvinner majoriteten av potentiellt betydelsebärande kroppssignaler som tenderar ligga till grund för en bilds läsbarhet i maskningens djupa svärta. Ytterst lite information kan utläsas av silhuetten då vi varken kan se något ansiktsuttryck eller några egentliga gester. Då flickan fyller ungefär hälften av bildytan lämnas vi även med begränsad information om omgivningen och mycket av upplevelsen av bilden kommer därmed ligga i föreställningen av det referentiella rummet samt i vad vi tolkar in i svärtan.

Bortsett från att silhuetterna verkar som främmandegörande element i det tidigare välbekanta, och därmed föranleder samma ambivalens som den mellan heimlich och heimlich, bidrar de till att ge bilderna en oroande biklang. Metoden av maskandet i efterhand konnoterar censureringen av känslig information och pixeleringen av brottsfotografier, ett slags tillrättaliggande av det onämnbare och opresentabla. Ur detta perspektiv får silhuetterna en sorts negerande kraft som utmanar allt det vardagligt välbekanta och tryggt hemlika genom att de medvetandegör det främmande som existerande mitt i det familjära. Den täta gemenskapen i *Utan titel (Flicka på trappa)* och den närgångna kamerablicken i *Utan titel (Flicka med skugga)* ges här en ny, kuslig, antydning. Enligt Freud är das unheimliche just detta: ett resultat av motsägelsen mellan vad vi tänker oss att vi vet och vad vi fruktar att vi förnimmar i ett kort ögonblick.<sup>59</sup>

De mänskliga silhuetterna utgör, på samma sätt som de fallna kvinnokropparna i von Hausswolffs bilder, främmande element som utmanar den resterande motivvärlden. Då dessa på ett så påtagligt sätt är en efterkonstruktion snarare än en naturlig del av själva fotografiet framstår svärtan som än mer signifikant. Den möjliga associationen till maskning och censur för kopplingen tillbaka till kärnan i Freuds resonemang; att det kusligt främmande skapas i de hemligheter som hotar att träda fram ur det fördolda.

---

59 Freud, 1955, 247-248

## Slutdiskussion

Syftet med denna studie har varit att undersöka huruvida *das unheimliche* är begränsat till att vara en rent subjektiv upplevelse eller om det är något som kan frammanas genom en kombination av visuella tekniker och därmed knyts till en estetisk kvalitet och ett estetiskt förfarande. I en strävan att besvara denna fråga har jag försökt sätta fingret på vad det är i de två berörda konstfotoserierna som gör att de kan upplevas som kusliga och som bidragit till att de kommit att beskrivas i dessa termer.

Både von Hausswolff och Miesenberger slog igenom som konstnärer med dessa bildserier under tidigt 1990-tal, och är föregångare till dagens svenska konstfotografi.<sup>60</sup> De var del av den postmodernistiska samtidskonsten som strävade efter att bryta sig loss från synen på fotografi som något som skulle visa upp en objektivt existerande verklighet och istället kom att betrakta kameran som ett medel för att konstruera egna verkligheter genom att blanda dokumentärgenrens retorik med konstfotografiets fiktion och iscensättning.<sup>61</sup> Trots denna utveckling med sitt utmanande av kamerans sanningsanspråk har den fotografiska bilden förblivit ett medium som tenderar upplevas ha en mer direkt, och därför mer korrekt, relation till den synliga verkligheten än andra mimetiska objekt. Det vi ser i ett fotografi anses således till stor del vara verkligt.<sup>62</sup> Fotografiet som medium kan därmed sägas besitta särdeles goda förutsättningar för att skapa en ambivalens mellan verklighet och fantasi, vilket enligt Freud kan föranleda en kuslig sinnesupplevelse.<sup>63</sup>

Genom att blanda retorik från olika genrer med olika funktion (ex. konstfotografiets iscensättning med utgångspunkt i estetiska värden, dokumentärfotografiets objektiva återgivande med utgångspunkt i bevismässiga värden och amatörfotografiets ögonblicksbilder med utgångspunkt i subjektiva värden) utmanas betraktarens läsning och avkodande av en bild. Det uppstår en osäkerhet över vad det är vi egentligen ser och hur vi bör förhålla oss till det sedda. Genom att von Hausswolffs och Miesenbergers fotografierna på olika sätt tangerar det dokumentära förstärks upplevelsen av att det är bilder tagna ur verkligheten, trots att vi vet att de är delar av konstserier. Amatörfotografiets retorik kan i sin tur potentiellt bidra till att korta ned avståndet mellan motivet och betraktare genom att det besitter en tydlig igenkänningsfaktor och familjaritet som potentiellt kan fördjupa betraktarens känslomässiga engagemang.<sup>64</sup>

---

60 Östlind, 2014b, s. 52 och Moderna Museet, ”Annika von Hausswolff”, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/svenska-hjartan/hjartan/annika-von-hausswolff/> (hämtad 2022-12-29)

61 Östlind, 2014a, 25-26

62 Se exempelvis Roland Barthes *Det ljusa rummet* (1980) eller Susan Sontag *On photography* (1977)

63 Freud, 1955, s. 244

64 Marner, 2009, s. 65



Båda konstnärerna har i sina fotoserier använt sig av bekant- och främmandegöring och det är inte sällan denna dubbelexponering som ligger till grund för den laddning som verken besitter.<sup>65</sup> Fotoserierna kan på olika sätt sägas ta avstamp i det idylliskt familjära; von Hausswolff lånar (åtminstone i delar av serien) retoriken från det nationalromantiska måleriet medan Miesenberger använder familjefotografiet som sitt råmaterial. På detta sätt bekantgör de sina motivvärldar. Genom att introducera avvikande element vilka verkar till att projicera sitt värde på bilden som helhet skapas det en ambivalens mellan det vi upplever som välbekant respektive främmande – det tryggt hemlika och det hotfullt hemliga. Främmandegöringen torde även kunna ses som särdeles potent när den introduceras i bilder som upplevs vara tagna ur verkligheten och/eller berör betraktaren på ett personligt plan. Den lånade retoriken såväl som introduktionen av främmande element i det omiskännliga utgör brott mot det invanda som överraskar betraktaren och fördröjer varseblivningen av det betraktade. I denna fördröjning skapas den upplevelse av att sväva i ovisshet som i sig kan sägas utgöra *das unheimliche*.

En central skillnad mellan de två undersökta fotoserierna består i att bilderna i *Sverige/Schweden* är bearbetningar av redan existerande fotografier medan bilderna i *Tillbaka till naturen* består av scener arrangerade av konstnären själv. von Hausswolff har därmed kunnat positionera betraktaren genom att introducera en förberedd subjektspostion, eller ett bildjag, i bilden.<sup>66</sup> Det finns inget skeende i von Hausswolffs bilder, däremot beskriver de efterdyningarna av händelseförlopp. Detta gör att den förberedda subjektspostionen blir ett särskilt betydelsebärande element. De nakna kropparna kan associeras till mänsklig närvaro bortom motivets ramar och tycks därmed uppmana till en tolkning av det referentiella rummet. Jag skulle vilja hävda att bildjaget (som blir särskilt påtagligt i bild 1 och bild 3) utgör bildernas viktigaste person då det verkar till att utmana betraktarens autonomi genom att det likställer betraktarblicken med föröverblicken. Enligt Niclas Östlind består en del av intensiteten i von Hausswolffs bilder just i att betraktaren tvingas in i en voyeuristisk position.<sup>67</sup> Den förberedda subjektspostionen påbjuder ett sammanfallande av fantasi och verklighet. Enligt Freud uppstår ofta en kuslig effekt när gränserna mellan fantasi och verklighet utplånas och när någonting som vi tidigare uppfattat som tillhörande fantasin plötsligt framstår som verkligt.<sup>68</sup>

Baserat på den semiotiska analysen av bilderna tycks det möjligt att utröna att både von Hausswolff och Miesenberger medvetet använt sig av en kombination av visuella tekniker för att skapa en känsla av ambivalens som ligger nära den som fångas upp av begreppet *das unheimliche* i

---

65 Östlind, 2014b, s. 35

66 Miesenberger har endast kunnat påverka denna position i begränsad utsträckning, exempelvis genom beskärning av bilderna

67 Östlind, 2014b, s. 36

68 Freud, 1955, s. 244

sina bildserier. Das unheimliche är, som både Foster och Vidler betonar, något som uppstår i ett möte mellan en betraktare och det betraktade snarare än något som enkom förmedlas från verket självt. Då bildernas dualism i regel kan sägas utgöras av kolliderande bildspråk och referenser kan det även argumenteras att denna upplevelse bör förstås som potentiellt kollektiv och knuten till kulturella föreställningsvärldar snarare än rent subjektiv och knuten till individuella psykologiska anlag och personliga minnen. Även om von Hausswolffs fallna kvinnor och Miesenbergers svarta silhuetter kan uppfattas som obehagliga i sig själva besitter de en begränsad potential att som enskilda element producera någon kuslig effekt då möten med olika former av främmandegjorda kroppar förmedlade genom olika typer av media (måleri, fotografi, film etc.) blivit alltför välbekant genom upprepning vilket gjort att chocken kommit att plana ut i förtrogenhet.<sup>69</sup> Laddningen i bilderna uppstår således först genom att dessa element identifierats som avvikande i förhållande till resterande motivvärld som i sin tur initialt utläses som trygg och välbekant. Konstmåleriets nationalromantiska scener och familjefotografiet är på olika sätt kulturellt förankrade sinnebilder för idyll som sedermera utmanas i verken. Utan kännedom om dessa referenser uteblir ambivalensen som föranleder das unheimliche. Medan dualismen som ger anledning till den ovisshet som både Jentsch och Freud betonar i sina definitioner av das unheimliche är estetiska kvaliteter som står att finna i verken förutsätter de, i enlighet med vad Foster och Vidler föreslår, en kännedom om historiskt och kulturellt förankrade referensvärldar för att bli identifierbara och sätta verken i gungning. Bilderna ställer även i viss mån krav på betraktarens konsthistoriska såväl som idéhistoriska kompetens. Detta innebär att även om upplevelsen bör förstås som potentiellt kollektiv är den långt ifrån garanterad. Det går inte heller att säkerställa den inneboende dualismens beständighet över tid då denna i viss mån förlitar sig på en samtidskontext som är knuten till tid och rum. Det tycks således vara möjligt att, genom ett estetiskt förfarande, skapa förutsättningar för en kuslig upplevelse även om det svårligen går att garantera ett bestående eller universellt resultat.

---

69 Welchman, 2004, s. 52

## Källor och litteratur

### Tryckta källor och litteratur

Barthes, Roland, *Bildens retorik*. Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2019.

Eriksson, Yvonne, Göthlund, Anette, *Möten med bilder: analys och tolkning av visuella uttryck*. Lund: Studentlitteratur, 2004.

Freud, Sigmund, "The 'Uncanny'" (1919) i James Strachey (ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press, 1955.

Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, mediesamhälle*, 3:e uppl., Göteborg: Daidalos AB, 2011

Hatt, Michael & Klonk, Charlotte, *Art history – a critical introduction to its methods*. Manchester : Manchester University Press, 2006.

Iversen, Margaret, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 2007.

Marner, Anders, *Burkkänslan. Surrealism i Christer Strömholms fotografi. En underökning med semiotisk metod*, 2:a uppl. Avhandling. Umeå: Umeå Universitet, 2000.

Marner, Anders. "Upplevelse, tolkning, analys och samtal - bildsemiotiskt perspektiv på teori och metod i bildbetraktandet" i *Tilde* nr 12, red. Per-Olof Erixon. Umeå: Umeå universitet (2009)

Welchman, John C., "On the Uncanny in Visual Culture", i Mike Kelley, *The Uncanny*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

Östlind, Niclas m. fl., *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970-2000*, Malmö: Bokförlaget Arena, 2014.

Östlind, Niclas *Performing History: Fotografi i Sverige 1970-2014*, diss., Akademin Valand vid Göteborgs universitet, Malmö: Bokförlaget Arena, 2014.

*Elektroniska källor*

Aschenbrenner, Jenny, ”Drabbande och fängslade: von Hausswolff på Moderna Museet”, *ETC* (2021-10.25), hämtad från: [https://www.andrehschiptjenko.com/usr/documents/press/download\\_url/30/avh\\_etc\\_jenny-aschenbrenner\\_25-oct-2021.pdf](https://www.andrehschiptjenko.com/usr/documents/press/download_url/30/avh_etc_jenny-aschenbrenner_25-oct-2021.pdf) (2023-01-04)

Moderna museet, ”Annika von Hausswolff”, <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/svenska-hjartan/hjartan/annika-von-hausswolff/> (hämtad: 2023-01-03)

Moderna museet, ”Om konstnären” <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/utställningar/annika-elisabeth-von-hausswolff/om-konstnaren/> (hämtad: 2023-01-03)

## Bildförteckning

**Bild 1.** Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen*, 1993, fotografi, Skövde Kulturhus, Skövde, Sverige. (Bild av verk från boken: Niclas Östlund m.fl. (red.) *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970-2000*, Malmö: Bokförlaget Arena, 2014, s. 334)

**Bild 2.** Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen*, 1993, fotografi, Skövde Kulturhus, Skövde, Sverige. (Bild av verk från boken: Niclas Östlund m.fl. (red.) *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970-2000*, Malmö: Bokförlaget Arena, 2014, s. 334)

**Bild 3.** Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen*, 1993, fotografi, Skövde Kulturhus, Skövde, Sverige. (Bild av verk från boken: Niclas Östlund m.fl. (red.) *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970-2000*, Malmö: Bokförlaget Arena, 2014, s. 335)

**Bild 4.** Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen*, 1993, fotografi, Västerås Konstmuseum, Västerås, Sverige. (Bild av verk från boken: Niclas Östlund m.fl. (red.) *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970-2000*, Malmö: Bokförlaget Arena, 2014, s. 335)

**Bild 5.** Maria Miesenberger, *Sverige/Schweden, Utan titel (Gunga fram)*, 1993 -2009 , fotografi. (Bild av verk från [artnet.com/artists/maria-miesenberger/](https://artnet.com/artists/maria-miesenberger/) 2023-01-07)

**Bild 6.** Maria Miesenberger, *Sverige/Schweden, Utan titel (Flicka på trappa)*, 1993- 2009, fotografi. (Bild av verk från [artnet.com/artists/maria-miesenberger/](https://artnet.com/artists/maria-miesenberger/) 2023-01-07)

**Bild 7.** Maria Miesenberger, *Sverige/Schweden, Utan titel (Heimat)*, 1993- 2009 , fotografi. (Bild av verk från [artnet.com/artists/maria-miesenberger/](https://artnet.com/artists/maria-miesenberger/) 2023-01-07)

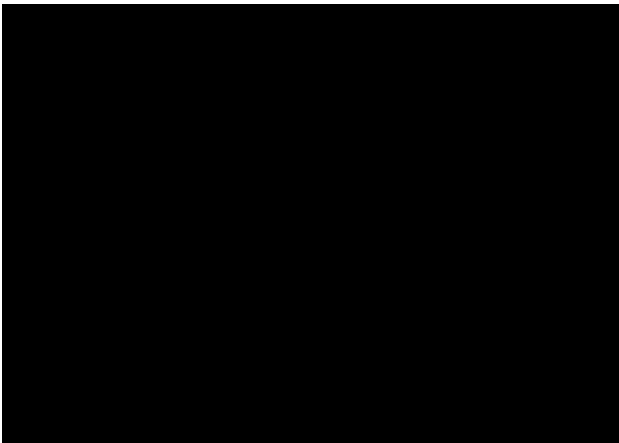
**Bild 8.** Maria Miesenberger, *Sverige/Schweden, Utan titel (Flicka med skugga)*, 1993 -2009 , fotografi. (Bild av verk från [artnet.com/artists/maria-miesenberger/](https://artnet.com/artists/maria-miesenberger/) 2023-01-07)



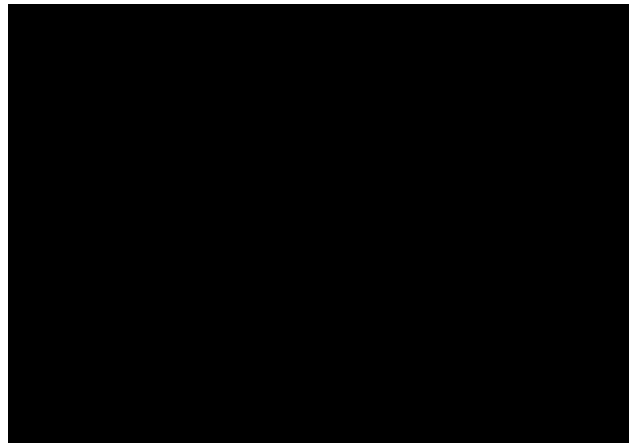
*Fig. 1: Utan titel*



*Fig. 2: Utan titel*



*Fig. 3: Utan titel*



*Fig. 4: Utan titel*



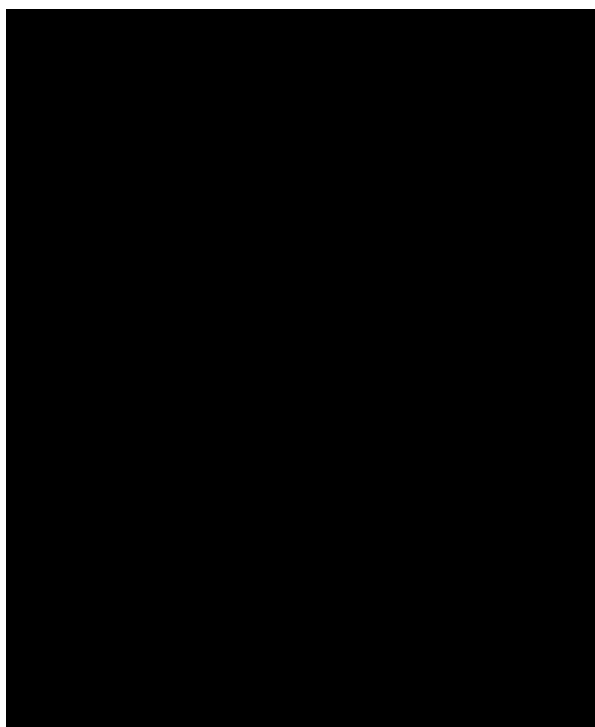
*Fig. 5: Utan titel (Gunga fram)*



*Fig. 6: Utan titel (Flicka på trappa)*



*Fig. 7: Utan titel (Heimat)*



*Fig. 8: Utan titel (Flicka med skugga)*