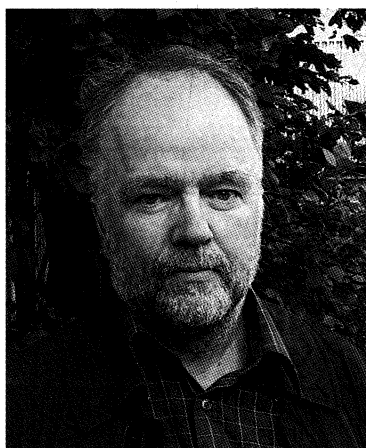


Den bortvända kvinnan

Om subjektivitet i tolkningar av ett bildmotiv

BILLY EHN är professor i etnologi vid Umeå universitet. Hans senaste bok är *The Secret World of Doing Nothing*, utgiven (tillsammans med Orvar Löfgren) i Berkeley på University of California Press, 2010.



det började på Musée d'Orsay i Paris våren 2003 då jag såg Vilhelm Hammershøis målning *Vila* (1905), en kvinna (hans hustru) i brun klänning som sitter på en stol med ryggen vänd mot målaren och med händerna i knäet. Det syns inte om hon blundar, tittar in i väggen eller kanske handarbetar. På bordet bredvid henne står en tom vit skål. Bortsett från att jag tyckte att det var en stämningsfull målning, så undrade jag varför Hammershøi hade valt detta motiv och denna synvinkel. Är det hustrun som vänder ryggen till eller han som kikar på henne i smyg? Vet hon om att hon är betraktad eller är hon helt inne i sin egen värld?¹

När jag sedan upptäckte ytterligare två målningar på museet som föreställde kvinnoryggar, men i helt annorlunda sammanhang, var jag fast. Det var Edgar Degas *Kvinna i badkar* (1886) och Jean-François Millets *Åxplockerskorna* (1857), böjda bondkvinnor i arbete ute på en åker. Jag köpte vykortsreproduktioner av tavlorna och sedan dess har jag på konstmuseer och gallerier letat efter detta motiv. Ibland har jag hittat bilder av mansryggar, men de har varit försvinnande få i jämförelse.²

Det är den avbildade kvinnoryggen och dess möjliga betydelser som är ämnet för den här artikeln. Men den handlar också om hur subjektiva erfarenheter inverkar på tolkningen av bilderna. Hur personlig får man vara som kulturforskare?

INFALLSVINKLAR

Framför mig har jag sjuttiosex inramade bilder av kvinnor sedda bakifrån. Det är tjugo fotografier och resten

vykortsreproduktioner av målningar. På de flesta av bilderna ser man inte en skymt av ansiktet. De är grupperade inom ett antal ramar efter några enkla teman: arbete, stillhet, rörelse, samvaro, kroppsvård, posering. Andra tematiseringar skulle kunna vara: nakna, påklädda, unga, gamla, århundrade, manliga eller kvinnliga konstnärer/fotografer. Av de sjuttiosex bilderna är tjugosex nakenmotiv, helt eller delvis.

När jag nu betraktar bilderna och försöker närma mig dem på nytt, påminns jag om min ursprungliga fråga: bortvändhet eller voyeurism? Den manliga blicken eller den oåtkomliga kvinnan? Kanske både och? Men mångfalden av skilda motiv gör att det krävs fler frågor för att analysera bilderna. Det har jag förstått när jag diskuterat det här ämnet med andra.³ Mitt sätt att se är ingalunda självklart.

Dessutom är det skillnad på de kvinnor som uppenbarligen poserar för konstnären eller fotografen, troligen högst medvetna om att deras ryggtavla blir avbildad, företrädesvis av en man, och de som ligger på alla fyra i en åker eller går på en tågperong och håller ett barn i handen. En prostituerad som tvättar sig i en balja mellan arbetspassen har kanske inte så mycket gemensamt med en borgerlig dam i en fönsternisch. En läsande kvinna föreställer något annat än en som dansar, handlar i butik eller står i ett landskap och tittar på solnedgången.

Ju mer aktivitet, rörelse och socialt liv i målningarna och fotografierna, desto lättare verkar det vara att ana vad som pågår och vad kvinnorna eventuellt tänker och känner. När de arbetar med händerna, läser eller leder ett barn ut i sjön borde det inte vara självklart att deras rygg ur betraktarens synvinkel betyder att de vänt sig bort. De är helt enkelt upptagna av

olika saker, som att tvätta kläder, gå i en park eller kamma sitt hår.⁴

Uppenbarligen kan kvinnoryggen betyda något annat än avsiktlig bortvändhet. Från och med nu kommer jag därför att sätta "bortvänd" inom citationstecken, för att påminna både mig själv och läsaren om att det perspektivet är min överdeterminerade tolkning. Det betyder att valet av aspekt redan är förberett. Språk, litteratur, forskning, filmer och andra medier har tillsammans skapat en förförståelse kring vad ryggen kan symbolisera.⁵ Men också personliga erfarenheter och minnen, drömmar och fantasier.

LÄSA BILDER

Inom konst- och bildvetenskap finns en hel del skrivet om hur kvinnor avbildas (framifrån) av konstnärer och fotografer och om "den manliga blicken" (se t.ex. Pollock 1988, Lindberg 1995, Hollander 2000, Arrhenius 2001).⁶ Även om jag orienterat mig i denna litteratur är mina tankegångar annorlunda – inte bara för att det handlar om ryggen – och inriktade på både privata och kulturella associationer. Med en utgångspunkt i att varje bils mening uppstår i mötet mellan bild, betraktare och kontext, frågar jag mig vad kvinnoryggar som motiv kan tänkas betyda, framför allt för mig själv som manlig, heterosexuell betraktare. Vad symboliserar de och hur kommuniceras deras innebörder i andra sammanhang, i det dagliga livet?

Det var överraskande att hitta ett stort antal bilder av kvinnoryggar från fyra århundraden.⁷ Under flera år har jag då och då betraktat bilderna i hopp om att komma på ett sätt att skriva om dem. De liknar en rebus som handlar om något annat än

själva målningen eller fotografiet. Det gör att jag är mindre intresserad av bildskaparens intentioner än av betraktarens blick. Det huvudsakliga är vilka reaktioner ryggmotivet väcker hos mig – som ett belysande exempel på hur forskare och andra i sina tolkningar påverkas av högst personliga förutsättningar. När jag samlade bilderna och senare började skriva om dem visste jag inte exakt varför "bortvändheten" var ett så självklart tema. Det fanns vissa aningar, men inte mer.

I mina betraktelser fäster jag inte så stort avseende vid under vilket århundrade konstverket är skapat eller vilken stil det representerar. I grupperingen under rubriken "kroppsvård" finns målningar av Jacou Jordaens (1623), Edgar Degas (1886), Pierre Bonnard (1931) och Fernando Botero (1989) samt fotografier av Christer Strömholm (1963), Herb Ritts (1988) och Bettina Rheims (1991). Bilderna föreställer kvinnor som speglar sig, kammar och torkar håret, badar och tvättar sig, torkar kroppen samt bär papiljotter – alla avbildade bakifrån med fokus på rygg och nacke (några i helfigur).

Med denna oortodoxa blandning av målningar och fotografier lyfter jag dem ur sitt konstvetenskapliga sammanhang och in i den värld där människor möts, betraktar och samspekar med varandra. Har de avbildade kvinnoryggarna något att säga oss om hur män och kvinnor förhåller sig till varandra i västerländska samhällen från 1600-talet och framåt? Kan de ses som kulturella representationer av hur män betraktar kvinnor eller av hur kvinnor skyddar sig mot dessa blickar? Det är stora frågor, kanske alltför stora för en liten artikel. Bland konstvetare lägger man i alla fall ned mycket möda på att "läsa bilder" med hjälp av omfattande historiska kunskaper om konstnärerna och

deras tid och kulturella sammanhang (se t.ex. Manguel 2000, de Rynck 2004). Utan en sådan målsättning tar jag mig friheten att använda bilderna som underlag för reflektioner av ett annat slag.⁸

Under arbetets gång har det blivit allt viktigare att undersöka själva tolkningsprocessen. Vad är det som gör att man ser något ur ett visst perspektiv? Ett svar är att tolkningarna styrs av psykologiska och kulturella faktorer, som betraktaren kanske inte är medveten om. Mötet med en bild, oavsett dess förankring i tid och rum, sätter i så fall igång känslor och tankar som kan ha en självbiografisk grund. Anblicken av en "bortvänd" kvinna väcker till exempel hos en person instinktiva barndomsminnen av att bli övergiven av sin mor. För en annan betraktare påminner den vagt om svårigheterna att få kontakt med det motsatta könet eller fungerar som en allegori över mannens oförmåga att förstå och närma sig kvinnan på rätt sätt. Jag ska senare återkomma till dessa tankar.

Varje porträtt är i någon mening ett självporträtt som speglar betraktaren, skriver Alberto Manguel (2000:141). Andras ansikten väcker spontant fantasier om vem personen är och vad anletsdragen betyder. Även om bilder av "bortvända" kvinnor snarare är ett slags anti-porträtt gäller detsamma: det är betraktaren som mer eller mindre medvetet skapar innebörden. Frånvaron av ansikte ger än större utrymme för fria tolkningar.

MENINGSBÄRANDE KROPPSDEL

Utgångspunkten är alltså att kvinnoryggen betyder något mer än en feminin *dorsum*.⁹ Som anti-porträtt har den ändå något att säga betraktaren. Genom att

jämföras med andra bilder av samma motiv går den att avläsa som ett könsladdat meddelande eller som en mer allmän symbol, till exempel för avstånd och kontaktlöshet mellan människor. Paradoxalt nog kommunicerar den i så fall en oförmåga eller ovilja att kommunicera. Men det är bara en av flera möjliga tolkningar.

Det var först när samlingen växte till ett tjugotal reproduktioner som jag anade att det kanske finns ett samband mellan dem och att bilderna förmedlar något till mig och till varandra, oberoende av tid och rum. Uppenbarligen var jag speciellt mottaglig för just detta motiv. Det var inte så att det bara råkade bli ryggen och att det lika gärna kunde ha blivit ansikte, mage eller ben, händer eller fötter. Om så hade varit fallet skulle det eventuella meddelandet ha tolkats på ett annat sätt, som när konstvetaren Dan Karlholm (2009) analyserar nakna fötter i nutida reklamfoton och hemma-hos-reportage. Han ser dem som tecken för intressanta tendenser i samtiden. De "befäster en ny nivå av privatisering i vår gemensamma livsvärld", "vittnar om vilken intim och sensuell person vi har att göra med" och är "metaforer för ledighet, lättja och en sorts existentiell lyx".

Ifall det handlat om bara någon enstaka bild så hade dessa uttydningar kanske inte varit lika träffande, men nu hittade Karlholm under kort tidsrymd ett flertal foton av bara fötter, till exempel av Börje Salmings ådrade och "relativt legendariska" fötter där han sitter på ryamattan. Då blir de ett nytt visuellt fenomen i medievärlden som kräver sin tolkning.¹⁰

Med ett kulturanalytiskt perspektiv är ryggen, liksom foten, meningsbärande, om än med ett fåtal budskap. Den får sin mening inte minst av att utgöra en kontrast till kroppens framsida, till allt det

kommunikativa som framträder där: ansikte, ögon, läppar, bröst, kläder, händer, hår och smycken. Framsidans attiraljer insisterar på att tolkas. Ryggen tiger. Den är i jämförelse en mindre distraherande negation, en karg avigsida, dessutom till stor del bortom personlig kontroll (vilket kanske kroppsbyggare och tatuerade inte skulle hålla med om).

Ryggen är också avindividualiserande genom att den är svårare att använda för identifikation än framsidan. Om man inte redan vet vem som avbildas bakifrån ger ryggen få ledtrådar. Därigenom skapar den fantasier om vem personen är och vad som pågår på hennes dolda framsida. Vad visar kvinnan med sin blick och sitt minspel? Vad gör hon med händerna? Är hon arg eller ledsen?

VILA, VÄNTAN OCH LÄNGTAN

Det är särskilt bilderna av kvinnor i stillhet, där de kanske vilar, väntar eller längtar, som väcker mina fantasier om "bortvändhet". Prins Eugens *På balkongen* (1888) föreställer en dam med blå långklänning och uppsatt hår som lutar sig mot ett räcke och blickar ut över en park eller skog. Till höger syns ett par gestalter nere på marken och till vänster anas en hästvagn, men damen verkar rikta sin uppmärksamhet åt ett annat håll, längre in bland träden. Väntar hon på någon? Längtar hon efter något? Vilken sinnesstämning befinner hon sig i? Hennes kroppsspråk avslöjar ingenting om detta.

Det gör inte heller kvinnan i Cecilia Edefalks *To R* (1988) ett århundrade senare. Hon står också och lutar sig mot något och även hon har (kort) blå klänning, håret är uppknutet med en rosett. På denna målning finns ingen tydlig omgiv-

Vilhelm Hammershøis Vila från 1905, omgiven av andra kvinnoryggar som förbryllat artikelförfattaren. Vänder sig kvinnorna verkligen bort från mannen?

ning, allt omkring kvinnan är gult. Båda dessa kvinnor ger ett avspänt intryck, men det kan ju vara missledande. Lika gärna kan de vara desperata, uppgivna eller förtvivlade. Målningarna tillåter betraktaren att projicera nästan vilka tankar och känslor som helst hos kvinnorna. Likaså vilka de är och vad som pågår.

Då är det något lättare att föreställa sig känslorna hos kvinnan på Caspar David Friedrichs målning *Kvinna i solnedgång* (1818). Hon står på marken i ett kuperat landskap och håller ut armarna från kroppen som om hon är beredd att omfamna solen som försvinner bakom kullarna i fjärran. Axlarna, nacken och ryggen bildar ett kors som döljer solen och får det att se ut som om strålarna kommer från kvinnans kropp.¹¹

På de femton bilderna i denna grupp är kvinnorna ensamma, med undantag av en katt, en fågel eller några människogestalter på avstånd. De står eller sitter orörliga och verkar uppslukade av sina egna tankar, inte på väg någonstans, inte sysselsatta med något, hemliga, "oåtkomliga" (en synonym för "bortvända") och ändå till synes inom räckhåll. Det är fridfullt i rummen och landskapen där de vistas. Tingen tar inte mycket plats och om de gör det är de i harmoni med kvinnan och förstärker intrycket av stillhet.

Det är dessa femton rofyllda bilder som provocerar mig mest, både känslomässigt och kulturanalytiskt. Varför då? Jo, därför att de påminner om hur det är att försöka fånga någons (en kvinnas) uppmärksamhet, utan att lyckas, att förgäves banka på en låst dörr, att tala till någon som inte lyssnar, att ringa någon som inte svarar eller som tvärt avslutar samtalet. (Även mäns ryggar kan naturligtvis upplevas på ett liknande sätt, men det är en annan historia.) Här blandas personligt betinga-

de upplevelser med inlärd föreställningar om vad ryggen symboliserar i olika sammanhang och hur den kan användas som kommunikationsmedel, till exempel för att uttrycka "otillgänglighet".

En kvinna som både läser och vänder ryggen till är dubbelt "onåbar". På en målning av Laurits Andersen Ring, *Vid frukostbordet* (1898), sitter den danske konstnärens hustru i rosa klänning och läser morgontidningen vid frukostbordet. Håret är uppknutet och hon stödjer ena armbågen mot bordet. Solljuset faller in genom den öppna dörren och utanför syns en trädgård. I bakgrunden står ett blått träskåp mot väggen med en samovar och några vaser. I dörröppningen en hög palm i kruka. Denna målning kan förstas tolkas på en mängd olika sätt, men för mig är den framför allt ytterligare ett exempel på det aktuella temat. Den läsande kvinnan vill absolut inte bli störd.

Flera av bilderna gestaltar ur mitt perspektiv inte bara vila, utan också en utmanande "passivitet", till exempel Hammershøis hustru, som lätt tillbakalutad mot stolsryggen inte verkar göra något alls (utom att kanske dagdrömma). Det utmanande är att man inte vet var man har henne. Hon är närvarande och ändå inte. Hennes mentala frånvaro ger henne en makt, som inte kan tas ifrån henne. Lämna mig i fred, säger hennes kroppshållning. I det verkliga livet skulle betraktaren vara tvungen att besvara henne, att få henne att vända sig om, för att minska denna känsla av hjälplöshet som hennes "bortvändhet" kan frambringa.

MAKTSPEL – ELLER KVINNAN SOM OBJEKT

När förre statsministern Göran Persson i en TV-debatt 2006 flinande vände ryg-

gen mot centerledaren Maud Olofsson uppfattades det i medierna som en härskarteknik. Han höll inte med henne och visade det med ett kroppsspråk som hade ett tydligt budskap i det sammanhanget. Han fick också skarp kritik, något som inte verkade bekomma honom.

Kan man finna en sådan härskarteknik bland de "bortvända" kvinnorna? Är det därför jag går igång på dem? Här sätts tolkningsförmågan på prov. Den som i all stillhet vänder ryggen till visar möjligen en oberördhet vilken kan upplevas som en maktdemonstration. Hon bryr sig inte. Det går inte att fånga hennes uppmärksamhet. I all evinnerlighet kommer hon att stå där och titta ut genom fönstret, som på Caspar David Friedrichs målning *Kvinna vid fönster* (1822). Det hjälper inte med en lätt hostning eller att ropa på henne.

Men kan det också vara så att hon med sin ryggtavla talar om att hon verkligen vill att betraktaren ska anstränga sig för att ta kontakt och närma sig henne på rätt sätt? I så fall betyder "bortvändheten" tvärtom att hon bryr sig och att hon är mycket medveten om den andres närvaro. Denna tolkning utgår återigen från en heterosexuell tolkningsram i beskrivningen av det spänningsfyllda samspelet mellan könen där den manlige betraktaren oroas av att inte få kvinnans uppmärksamhet. Hon har annat för sig, men är där, fullt synlig, om än bakifrån.

Omvänt kan det "bortvända" ansiktet stå för en underordning. "There is power in looking" skriver bell hooks (2001:123) i en essä om blickens betydelse för barn, kvinnor och svarta. Som liten fick hon lära sig att inte titta på vuxna eller på vita, för det kunde tolkas som uppstudsigt. Å andra sidan krävde föräldrar och lärare att hon skulle "se på mig när jag pratar till

dig!" Ur det perspektivet gestaltar bilderna av kvinnoryggar en undergivenhet; betraktaren låter inte kvinnan titta på honom (i några fall henne). Det är betraktaren som med sin blick kontrollerar situationen.

Oavsett vilken tolkning man väljer så handlar dessa resonemang om "blickens politik". Genom studier av hur kvinnor representerats genom tiderna, genom vilka konventioner de betraktats och objektiviserats, har feministiska kulturkritiker och konstvetare velat rasera "det systematiska underkuvande som är förknippat med blicken" (Rossi 1995). De ser relationerna mellan könen som ett område där makt artikuleras och analyserar hur könsskillnader konstrueras visuellt samt hur män och kvinnor förhåller sig som betraktare.

I en ofta citerad artikel om kvinnlighetens rum i moderniteten framhåller Griselda Pollock (1988:70ff.) hur det offentliga livet har behärskats av män genom deras tittande på kvinnor. Hon refererar Baudelaires tankar om den manlige flanören och konstaterar att kvinnor på 1800-talet inte njöt friheten att på samma sätt vara inkognito i folkmassan; de hade inte rätten att betrakta, stirra, granska eller iaktta. Kvinnor tittade inte, de blev i stället uttittade. Som kontrast nämner Pollock en målning av Berthe Morisot (1876) som föreställer en kvinnas sovrum där hon betraktar sig själv i en stor spegel på ett sätt som skiljer henne som ett kontemplativt subjekt från henne som objekt för mannens blick.¹²

Griselda Pollock och andra feministiska forskare bidrar till att göra mig mer medveten om hur mina betraktelser kan vara formade av min position som man. Men det är lätt att glömma denna perspektivbundenhet och att av gammal vana

fortsätta tänka könsblint, som om det fanns allmänt giltiga och neutrala betydelser att hänvisa till. Jag är därför inte alls säker på när jag eventuellt gör omedvetna manliga, heterosexuella tolkningar av bilderna. Kanske är hela denna idé om kvinnors "bortvändhet" ett exempel på just det?

När de avbildade kvinnorna är i närheten av män associerar jag direkt till frågor om "blickens politik". På ett fotografi taget av Lester Gediman i Florens, *Ponte Vecchio* (1959), lutar sig en kostymklädd man i tjugofemårsåldern lätt med en hand mot muren på den berömda medeltida bron och betraktar en kvinna i hans egen ålder. Hon står klädd i kappa med pälskrage och med högklackade skor en meter från honom och tittar ut mot floden Arno eller mot husfasaderna längs med vattnet. Medan han vänder sig mot henne och ger henne all sin uppmärksamhet, allvarlig, men kanske med en antydning till leende, vänder hon högra skuldran och kinden mot honom och den andra skuldran mot fotografen. I famnen håller hon en handväska tryckt mot kroppen.

Denna kvinna vänder alltså inte hela ryggen demonstrativt mot mannen, men tillräckligt mycket för att väcka fantasier om avståndstagande. Hennes hållning är därför tvetydig. Kommer hon i nästa ögonblick att gå därifrån och lämna honom bakom sig? Det är också svårt att avgöra om kvinnan alls ser mannen; däremot avslöjar både hans och hennes kroppsspråk något om vad som möjligen pågår mellan dem. Det är ingen djärv gissning att tro att han uppvaktar henne enträget, kanske försöker övertala henne att följa med honom, medan hon är avvisande, eller åtminstone mycket tveksam inför hans propåer. Han verkar vara öppen med sina avsikter, medan hon nog är

tyst och sluten, med ryggen som en sköld mot den manliga blicken.

Kvinnor måste alltid vara på sin vakt, skriver John Berger (1975:46). Från barndomen har de fostrats till att i alla situationer ge akt på sig själv och vilket intryck de ger, framför allt på männen, som noga granskar dem. En kvinnas sätt att framträda ger därför uttryck för hur hon vill bli bemött. Berger menar till och med att alla kvinnans handlingar kan avläsas som sådana indikationer och att hon därigenom förvandlar sig själv till ett synligt objekt, för både sin egen och andras blick. Om det stämmer borde kvinnor även vara medvetna om betydelsen av sin ryggstavla och försöka föreställa sig den ur en manlig synvinkel.

I ett maktspel mellan å ena sidan kvinnan som, enligt mitt synsätt, "vänder sig bort" och gör sig "oåtkomlig", och å andra sidan mannen som helt öppet kan betrakta kvinnan utan att hon ser honom eller möter hans blick, är det inte helt klart vem som har övertaget, om nu någon har det. Mannen ser något som kvinnan själv inte kan se utan spegel (vilket ju också gäller hennes ansikte), medan kvinnan inte visar mer av sig själv än hon vill (fast det är ju svårt att veta, vad hon *vill*). Är makt överhuvudtaget en relevant aspekt i tolkningen av dessa bilder?

I Patricia Simons (1995:57ff.) analys av florentinska pannåporträtt från 1400-talet av kvinnor i profil är i alla fall maktaspekten central. Här handlar det om endast till hälften bortvända (Simons använder det begreppet) kvinnor som öppnar sitt ansikte för granskning. Simons menar att detta perspektiv på den tiden "var lämpligt för framställningen av ett underordnat, kyskt och dekorativt stycke egendom". I hennes analys utgör blicken både en social, historisk och psykosexuell

kraft. Porträtten av kvinnor i profil innebär att kvinnliga ögon inte längre på ett kastrerande vis hotade den betraktande mannen, kvinnans blick kunde inte avvärja mannens (Simons 1995:78). Det kvinnliga ögat hade frångått all sin makt och kvinnans kropp var endast ett emblem, som visade upp ställning, anseende och kyskhets.

Om man tillämpar ett sådant resonemang på mina ryggbilder skulle det innebära att kvinnans "bortvända" ansikte var huvudsaken i motivet. Men hur ska det tolkas? Med ett maktperspektiv finns åtminstone fyra möjligheter. Kvinnan vägrar att besvara betraktarens blick. Hon döljer sitt ansikte för att inte visa vem hon är eller vad hon känner. Betraktaren reducerar henne till en identitetslös ryggtavla. Hon tillåts inte att se på betraktaren. Vilka andra tolkningar är möjliga? Mångtydigheten är en av anledningarna till att motivet fascinerar mig.

RYGGTAVLAN SOM PROJEKTIONSDUK OCH STÄLLNINGSTAGANDE

I denna betraktelse över bilder av kvinnoryggar har några få teman och frågor dominerat. Framför allt idén om kvinnan som "bortvänd" och "oåtkomlig". En sak borde tydligt ha framgått. Kvinnoryggen fungerar som en mer eller mindre förutbestämd projektionsduk för betraktarens fantasier, oavsett om den tillhör lantarbetare på 1800-talet, en prostituerad i Paris på 1910-talet eller en parant affärskvinna av idag.¹³

Redan från början i detta projekt såg jag alltså att kvinnan på de flesta bilder "vänder sig bort" från mannen och att hon inte vill ha med honom att göra. Det var min ryggmärgsreaktion. Trots att det är

målaren/fotografen (huvudsakligen män) som valt att avbilda henne så tilldelade jag kvinnan den avsikten, som om mannen, den jag identifierade mig med, var huvudperson för henne och att ryggen var en gest åt hans håll.

Vad skulle målarna och fotograferna själva säga? Betydde ryggmotivet något alldeles speciellt för dem, eller handlade det mest om komposition, färg, ljus och form? Skiljer sig målares tankar om detta från fotografers, eftersom de senares val av motiv ofta är över på ett ögonblick, medan en målning kan ta flera år att färdigställa? Refererar alla dessa ryggbilder till varandra? Vad är skillnaden mellan ryggbilder som är skapade under olika århundraden, till exempel Prins Eugens och Cecilia Edefalks? Och vad skulle de avbildade kvinnorna säga om sin kroppshållning? Det är frågor som för att besvaras kräver ett annat arbetssätt än det jag valt.

I min granskning ligger i stället tyngdpunkten på kvinnoryggen som ett ställningstagande, ett budskap riktat mot betraktaren och förmedlat av konstnären/fotografen. Men eftersom det är svårt att veta vad vare sig kvinnan, konstnären eller fotografen har avsett är det snarare betraktaren som formulerar budskapet – och i så fall avslöjar det kanske mer om honom eller henne än om motivet. Vad bilderna faktiskt kommunicerar för en bestämd person är något som byggs upp i samspel mellan iakttagelser och betraktarens situation.

Med bilderna framför mig har jag rört mig fram och tillbaka mellan dem och livet utanför, mellan mina observationer och det som jag med mitt bagage läser in i motiven. De har fungerat som en språngbräda till den verklighet där kvinnor, i hem, på arbetsplatser och i offentliga mil-

jöer, på riktigt vänder ryggen till och män känner sig avvisade (och vice versa). Men där ser det inte riktigt likadant ut som på målningarna och fotografierna.

Det gör det inte heller på film, till exempel i *Anna Karenina* (1935), när greve Vronsky (Fredric March) talar om för Anna (Greta Garbo) att han ska ut i krig och hon ber honom att stanna hemma för deras kärleks skull. Vronsky känner sig pressad, talar om manlig ära och plikt och vänder omedgörligt ryggen mot henne. Anna fortsätter att vädja med blicken mot hans nacke. När hon inser att hans beslut är definitivt, ger hon upp, lägger först händerna över ansiktet och vänder sedan ryggen mot honom. Gör som du vill, säger hon. Då vänder han sig i sin tur mot henne, lyfter en arm, hejdar sig, säger farväl och går. Anna står kvar, bortvänd.

I denna scen använder både Anna och Vronsky sina ryggar som kommunikationsmedel på ett utstuderat sätt för att visa förtvivlan, desperation och ilska. Men jämfört med målningarna och fotografierna är det här en scen som passerar snabbt (trettiofem sekunder) och det är lätt gjort att missa ryggarnas betydelse. Säkert finns det mängder av filmer och teaterstycken med liknande scener. För att inte tala om levande livet. Det är som om konstnärerna och fotograferna har fångat sådana moment av "bortvändhet" och fått dem att stelna i en orubblig pose. Det som i verkligheten är över på några ögonblick har på bilderna bromsats upp och kan göras till föremål för detaljgranskning, reflektion – och projektion.

OCH VARFÖR...?

I snart sju år har jag samlat bilder av kvinnoryggar och under några veckor skrivit

om dem. Jag har också läst en hel del litteratur om bildanalys och försökt hitta ett meningsfullt sätt att tolka mitt motiv. Då kommer plötsligt insikten att jag hela tiden gått som katten kring het gröt.

Flera gånger har framställningen snuddat vid frågan varför avbildade kvinnoryggar intresserar mig så pass mycket och varför jag valt att se dem som "bortvända". Jag har visserligen anat svaret, men inte kunnat verbalisera det. Eller rättare sagt, jag har inte trott att mina aningar var lämpliga att klä i ord, eftersom de handlat om ett sätt att tänka och tolka som inte är riktigt rumsrent för kulturforskare.

Även om det här arbetet inte har konstvetenskapliga anspråk, så går det inte att bortse från vad som krävs av en skolad forskare, till exempel saklighet och distans. Ändå finns i texten på flera ställen en tendens till att bli personlig eller till och med privat, en tendens som dock kvävts i sin linda. Jag ville helt enkelt undvika att ge privata upplysningar och att psykologisera kring vurmen att samla bilder av kvinnoryggar, trots att mani är en drivkraft för denna text. Utan det känslomässiga engagemang som hållit igång projektet hade det inte blivit av.

Så vad är det som jag undvikit att nämna? Vad är det utsagda som kan ha format dessa betraktelser kring just "bortvändhet"? Trots att det i början av artikeln står att mina tolkningar präglas av både privata och kulturella associationer nämns inga konkreta exempel på sådana av det första slaget. Trots att jag tidigare har gett ut ett par böcker om betydelsen av att vara reflexiv som kultur- och samhällsforskare glömde jag länge att vara det i det här arbetet. Trots att jag skrivit både en självbiografisk bok och en artikel om "personlig vetenskap", om hur forskarens egna livserfarenheter inverkar på forsknings-

processen, så var det inget som aktualiserades – förrän nu.

Så är det antagligen för många forskare, som försöker att vara vetenskapliga genom att hålla isär studieobjektet från de känslor och personliga minnen som det eventuellt framkallar. Det är därför som jag på sidan 39 skriver att "anblicken av en 'bortvänd' kvinna väcker till exempel hos en person barndomsminnen av att bli övergiven av sin mor" när det vore mer adekvat att rakt på sak skriva att sådana minnen väcks *hos mig själv*. Likaså borde jag ha talat om att bilderna av kvinnoryggar påminner *mig* om svårigheterna att få kontakt med det motsatta könet och om *mina* erfarenheter av inte att förstå och närma mig kvinnor på rätt sätt.

Men det kändes alltså som alltför privat och långsökt att om igen, som i självbiografin, berätta hur jag som femåring vid mina föräldrars skilsmässa förlorade kontakten med min mamma och hur jag som elvaåring förlorade både min pappa, som tog livet av sig, och min "lätsasmamma", som inte kunde ta hand om mig. Vad hade det med saken att göra? Vad skulle läsarna tänka?

Jag tyckte också att det var direkt opassande att nämna något om mina erfarenheter från två långa äktenskap, om den paniska rädslan för kontaktlöshet, tystnad och – bortvändhet. I det första äktenskapet fick denna rädsla mig att förlora självkontrollen när jag upplevde att min dåvarande hustru stängde mig ute, vägrade tala eller lyssna och gjorde sig "oätkomlig". Efter många år i psykoanalys lärde jag mig att bättre hantera sådana känslor.

När jag nu aningen motvilligt nämner dessa två privata erfarenheter som en bakgrund till den här studien blir jag åtminstone själv på det klara med en möjlig anledning till mitt oblyga intresse för kvin-

noryggar och varför jag envisats med att uppfatta dem som ett hotfullt budskap. Frukten för den "bortvända" kvinnan har avtagit, men lever kvar som särskilt minne och uppenbarligen som påstridig tolkningsmall när jag betraktar kvinnor som är avbildade bakifrån.

ETT PROBLEMATISKT VETENSKAPSIDEAL

När jag visar bilderna för andra reagerar de på olika sätt. För somliga dröjer det en stund innan de över huvud taget noterar att det handlar om ryggar. De, framför allt männen, ser att det är kvinnor, men inte omedelbart att de är ansiktslösa. Få använder begreppet "bortvänd". En ung man sa dock att för honom är kvinnorna "frånvända" och att han vill att de ska vända sig om så att han får kontakt med dem. Ett par andra män tyckte tvärtom att det känns lugnt att kunna betrakta kvinnorna bakifrån utan att själva bli sedda. Så är det för dem även i det dagliga livet. Att möta en kvinna ansikte mot ansikte är riskabelt. Vad ser hon i honom?

En man sa att förr blev han provocerad av kvinnoryggar. Kvinnorna smet från honom och han kände sig övergiven. Men idag är det inte längre så, nu snarare uppskattar han "bortvändheten" och tycker att den är vacker. Kvinnorna blir mer outgrundliga och han kan fantisera om dem och förvandla dem efter sitt eget sinne. De kanske befinner sig i en inre sällsam värld, som ingen annan kan nå, på samma sätt som han själv gör när han stänger av kommunikationen med andra.

För kvinnliga betraktare som jag talat med har motivet inte varit lika utmanande eller problematiskt. De har mer reflekterat över betraktarens perspektiv och und-

rat över min ensidigt negativa betoning av kvinnans "bortvändhet", när det nu är konstnären/fotografen som har valt att avbilda henne så. Jag har fått förslag på andra sätt att förhålla mig till bilderna, till exempel att försöka leva mig in i hur jag som femåring, femtonåring eller trettioåring skulle uppleva kvinnoryggen. Ett annat att se ryggen mer positivt, som ett intimt område av kroppen att luta sig emot, klappa eller hålla om.

Tills vidare nöjer jag mig med att undra över varför man som forskare omedvetet dras till vissa frågor och synsätt. Även om andra undersökningar sällan är lika subjektiva som denna, påminner den oss om hur personligt präglad kunskapssökandet kan bli.

Visserligen är det ett vetenskapligt ideal att forskaren tänker bort sig själv i valet av ämne, perspektiv och tolkning. För en bildanalytiker skulle det säkert vara både möjligt och eftersträvänsvärt att skriva om Hammershøis *Vila* utan att på något sätt röja eller ens fundera över vilka känslor och privata minnen den målningen väcker. Men är det rimligt? Strider inte ett sådant förhållningssätt mot det faktum att vi människor oavslutligen upplever verkligheten genom ett sammelsurium av tankar och känslor, även när vi anstränger oss att vara rationella, och att vi för det mesta är omedvetna om hur de inverkar på varandra? Likaså vad de har att göra med kön och social bakgrund.

Men det är en svår balansgång att både leva upp till det rationella vetenskapsidealet och att göra sig medveten om subjektivitetens roll i kunskapssökandet. Målet är ju inte att forskaren berättar om sin uppväxt eller sitt kärleksliv för att förklara sina tolkningar. Endast i undantagsfall kan självbiografiska upplysningar vara motiverade i vetenskapliga undersökning-

ar. Däremot bör det vara obligatoriskt för varje forskare att reflektera över hur det egna arbetet påverkas av personliga och kulturella bevekelsegrunder.

NOTER

- ¹ I en kommentar till *Vila* menar Håkan Lindgren att om kvinnans nu bortvända ansikte syns så skulle det ta över och dominera bilden helt och då skulle den handla om henne och inte om rummet. "Hon blir närmast ett tecken för en människa, ett tecken som balanserar mellan närvaro och frånvaro, inte ett porträtt av en individ." (<http://www.agamemnon.se/Hammershoi.html>)
- ² Andra ryggbilder är de som läggs ut på Internet av män och kvinnor som ägnar sig åt bodybuilding och vill visa sina muskler. På nätet finns också <http://www.flickr.com/groups/764888@N20/pool/> med över två tusen bilder av amatörfotografer som plåtat människor bakifrån, en majoritet unga (påklädda) kvinnor. Detta kan man möjligen se som en drift med det ogillande som annars drabbar "misslyckade ryggbilder".
- ³ Flera läsare av den här texten i olika versioner har gett värdefulla synpunkter, som jag härmed tackar för: Gösta Arvastson, Magnus Berg, Inger Ehn Knoblock, Jonas Frykman, Lars-Eric Jönsson, Dan Karlholm, Sven-Erik Klinkmann, Anna Sofia Lundgren, Orvar Löfgren, Anne-Marie Palm.
- ⁴ Jfr med de fotograferade kvinnorna som sitter och tittar på diabilder från olika världsstäder vid Kaiserpanorama i Berlin på 1880-talet (Crary 1999:135).
- ⁵ Se Barry Schwartz (1975:180ff.) för en diskussion om ryggens symboliska betydelse i Västerlandet. Att tvingas se en annan persons rygg har, enligt Schwartz, som egentligen skriver om köandets sociala organisation, länge uppfattats som förödmjukande och att vända ryggen mot någon som ett rituellt avståndstagande. I mitt tolkningsarbete väcker bilderna associationer till andra slags baksidor: hemligheter, bakgårdar, stängda dörrar, bakom kulisserna. De påminner också om språkliga uttryck, som "att vända ryggen till", "ta rygg på någon", "lägga benen på ryggen" och "att inte rygga för något".

- ⁶ Att analysera bilder är idag ett stort fält som lockar forskare från många olika discipliner (se t.ex. Nordström 1984, Sjölin 1993, Sparrman, Torell & Åhrén Snickare 2003, Aspers, Fuehrer & Sverrisson 2004). Visuella kulturstudier rymmer en rad olika perspektiv på bild och seende (se t.ex. Rose 2001, Sturken & Cartwright 2001, Granqvist 2002, Howells 2003). Likaså diskuteras bilder som forskningsmaterial och som redskap i en forskningsprocess (se t.ex. Lundin 1994, Petersen 1999, Burke 2001).
- ⁷ När konstvetare analyserar tavlor med ryggmotiv är det inte själva bortvändheten de uppmärksammar, t.ex. Giselda Pollock (1988) om verk av Mary Cassat och Laurie Simmons eller Henri Dorra (1993:245ff.) om van Goghs *Sorg* (1882) och Gauguins *Kvinna i höstack med svin* (1888) eller *God dag herr Gauguin (II)* (1889). När Patrick de Rynck (2004:305) granskar Gerard Ter Borchs *Gallant Conversation* (1654), en bordellscen med en "bortvänd" kvinna, som köpslår med en soldat, konstaterar han bara att "vi förvägras anblicken av hennes ansikte". Inte heller den sydkoreanska fotografen Hyun-Jin Kwaks många fotografier av uniformerade skolflickor bakifrån föranleder några kommentarer i katalogen till utställningen "Girls in Uniform" (Kulturhuset i Stockholm, 2010-01-09). På ett foto, "Agonist", står ett femtiotal flickor hand i hand vända mot väggen i vad som ser ut som en gasklocka.
- ⁸ Möjligheterna att med hjälp av porträtterade kvinnoryggar se och säga något nytt påverkas inte minst av hur bilderna genreindelas. Det är skillnad på att analysera hur kvinnor framställs som erotiska objekt eller som fattiga bönder, där tolkningsspåren är väl uppkörda. För övrigt är det universaliserande begreppet "kvinna" problematiskt, vilket inte minst feministiska konstvetare visat (se t.ex. Pollock 1988 och Simons 1995). Men trots att det på mina bilder finns bland annat mödrar, jordbrukare, tjänstefolk, prostituerade, dansare, arbetare, gamlingar och tonåringar, så är det i första hand deras feminina egenskaper, eller att de kan betecknas som kvinnor, som gjort att jag sammanfört dem.
- ⁹ Rygg (latin: *dorsum*) definieras som den delen av människans kropp som utgör kroppens baksida.
- ¹⁰ Jfr Alberto Manguels (2000:69ff.) analys av nakna fötters religiösa betydelse i målarkonsten.
- ¹¹ Friedrich målade fler kvinnor bakifrån och hans "ryggfigurer" är bland de få som jag har sett konstvetare uppmärksamma. Sten Dunér (1991:177ff.) diskuterar olika religiösa tolkningar av motivet, men föredrar att se det som ett identifikationsobjekt. För att komma i kontakt med det bakomliggande landskapet måste åskådaren identifiera sig med ryggfiguren, som ofta är symmetriskt placerad i bilden. Dunér (1991:183) citerar Erik Forsman som skrev att "i Friedrichs tavlor står ryggfigurerna inför den gräns som skiljer denna värld från oändligheten. Några steg till och de skulle försvinna i dimman, i atmosfären, på havet".
- ¹² Just detta motiv, en kvinna sedd bakifrån som speglar sig, finns det flera exempel på. Ett av de mer suggestiva är Mitra Tabrizians (1990) foto av ett nästan mörklagt rum där en man i svart kostym sitter i profil med slutna ögon. Bakom sig har han en bortvänd kvinna i svart klänning som med hängande armar till synes sorgset ser sig själv i en byråspegel. På byrån står ett foto av en annan man. Men när konstvetare och andra analyserar sådana bilder är det inte ryggen och bortvändheten som står i fokus, utan annat, t.ex. speglandet (se Jonathan Crary 1999:109ff om Manets *Framför spegeln* från 1876).
- ¹³ Se omslagsbilden i *Newsweek* 2009-09-21.

REFERENSER

- Arrhenius, Sara (red.), 2001. *Feministiska konstteorier*. Skriftserien Kairos, nummer 6. Stockholm: Raster förlag.
- Aspers, Patrik; Paul Fuehrer & Árni Sverrisson (red.), 2004. *Bild och samhälle: Visuell analys som vetenskaplig metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Berger, John, 1975. *Sätt att se på konst*. Stockholm: Prisma.
- Burke, Peter, 2001. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Crary, Jonathan, 1999. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Dorra, Henri, 1993. "Gauguins dramatiska Arlesteman", i Sjölin, Jan-Gunnar (red.), *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*. Lund: Studentlitteratur.

- Dunér, Sten, 1991. *Bilden och det verkliga: Om konst, filosofi och trädgårdar*. Hedemora: Gidlunds.
- Granqvist, Raoul J. (ed.), 2002. *Sensuality and Power in Visual Culture*. Umeå: Institutionen för moderna språk, Umeå universitet.
- Hollander, Anne, 2000. *Feeding the Eye. Essays*. Berkeley: University of California Press.
- hooks, bell, 2001. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", in Thomas, Julia (ed.), *Reading Images*. New York: Palgrave.
- Howells, Richard, 2003. *Visual Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Karlholm, Dan, 2009. "Börje visar klorna – han tar av sig skorna", i *Dagens Nyheter*, 24 december 2009, Kultur: 6–7.
- Lindberg, Anna-Lena (red.), 1995. *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från till postmodernism*. Stockholm: Nordstedt.
- Manguel, Alberto, 2002. *Läsa bilder: En historia om kärlek och hat*. Stockholm: Ordfront.
- Nordström, Gert Z., 1984. *Bildspråk och bildanalys*. Stockholm: Prisma.
- Petersen, Anja, 1999. "Fotografiet som etnologisk berättelse", i Bergquist, Magnus & Svensson, Birgitta (red.), *Metod och minne: Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner*. Lund: Studentlitteratur.
- Pollock, Griselda, 1988. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge.
- Rose, Gillian, 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE Publications.
- Rossi, Leena-Maija, 1995. "Att re-turnera blicken", i Lindberg, Anna-Lena (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från till postmodernism*. Stockholm: Nordstedt.
- Rynck, Patrick de, 2004. *How to Read a Painting: Decoding, Understanding and Enjoying the Old Masters*. London: Thames & Hudson.
- Schwartz, Barry, 1975. *Queuing and Waiting: Studies in the Social Organization of Access and Delay*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Simons, Patricia, 1995. "Inramade kvinnor: Blicken, ögat och profilen i renässansens porträttkonst", i Lindberg, Anna-Lena (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från till postmodernism*. Stockholm: Nordstedt.
- Sjölin, Jan-Gunnar (red.), 1993. *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*. Lund: Studentlitteratur.
- Sparrman, Anna; Torell, Ulrika & Åhrén Snickare, Eva (red.), 2003. *Visuella spår: Bilder i kultur- och samhällsanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Sturken, Marita & Cartwright, Lisa, 2001. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Tabrizian, Mitra, 1990. *Correct Distance*. London: Cornerhouse.
- Thomas, Julia (ed.), 2001. *Reading Images*. New York: Palgrave.

SUMMARY

*The Averted Woman
Subjectivity in Interpretations of Pictures
(Den bortvända kvinnan
Om subjektivitet i tolkningar av ett bildmotiv)*

Having collected seventy-six photographs and paintings of women seen from behind the author is reflecting on the meaning of this motive. Why have the photographers and the painters, mostly men from four centuries, chosen to represent the women by their backs? Are the women just (secretly) observed from behind, or are they actively turning away from the gaze of the onlooker? The author decides for the second interpretation and makes a connection to experiences of averted women in his own childhood and marriages. The conclusive question is: How subjective may a cultural researcher be doing reflexive interpretations?

Keywords: visual studies, reflexivity, subjectivity, observer's perspective, male gaze, overdetermined.

Billy Ehn, Ethnology, Department of Culture and Media Studies, Umeå University, Umeå, Sweden.