



Annika von Hausswolff: *Tillbaka till naturen*

Från redaktionen

Kvinnor och fotografi är inget nytt tema för *Kvinnovetenskaplig tidskrift*. I näst intill alla nummer har det förekommit fotografiska bilder av och med kvinnor, och detta om något är ett tecken på att bilderna av kvinnan och presentationen av henne är intimt sammanflätade. Fotografiet i sig kan ändå inte sägas innehålla nyckeln till förståelsen av de dominerande könsideologierna. För att begripa detta samband måste vi gå utanför "ramen" och undersöka det fält inom vilket den fotografiska diskursen och praktiken formerar sig.

Debatten kring den fotografiska bilden av kvinnan har alltid varit aktuell inom den moderna kvinnorörelsen. Argumentet att negativa, falska och objektifierande bilder av kvinnor bör bytas ut mot positiva och "sanna" bilder av henne har emellertid blivit alltmer ifrågasatt eftersom det byggde på en oförklarad essentialism.

I detta nummer behandlar *Griselda Pollock* den förändrade synen på bilden av kvinnan i en artikel där hon reflekterar över sitt eget avståndstagande från tidigare representationsmodeller. Med reklambilden som exempel för representationen av könsskillnader återvänder Pollock till flera av de bilder som hon tidigare analyserat inom ett strukturalistiskt paradig. Hon undersöker på nytt dessa bilder, men nu inte som "symptom" utan som aktiva bidragsgivare till konstruktionen av "kvinnan som tecken".

Den fotograferande kvinnan är per definition en provokation för status quo. Till och med inom de områden av det fotografiska fältet som varit relativt öppna för kvinnor skapar könet konflikt. *Karin Becker* hävdar i sin artikel att den dokumentära traditionen karakteriseras av ett säreget könsinnehåll där föreställningen om en objektiv sanning i det neutrala dokumentet smälter

samman med den motstridiga uppfattningen om fotografens emotionella engagemang i det avbildade objektet. Det senare förhållandet förklarar i viss mån att det i just denna tradition finns ett antal framstående representanter som varit direkt delaktiga i uppbyggnaden av genren. Dorothea Lange, Margaret Bourke-White och Anna Riwkin utgör tydliga exempel på att kön konstant kom i blickpunkten och blev avgörande vid tolkningen av deras bildstilar.

Den grad till vilken ett fotografi är inbäddat i könsideologier kan dock inte till fullo värderas förrän man lämnar bilden bakom sig och börjar undersöka fotografins redskap och praktiker. I reklamen för och faktaböckerna om fotografering finner *Marta Edling* övertygande bevis för att fotograferandet är ett manligt privilegium. Kamerautrustningen blir till vapen och fallos medan filmrullen inuti kameran tjänstgör som en passiv mottagare med "kvinnliga" förtecken. Dessa könspositioner gör fotografen till ett mycket laddat fält och drabbar fotografer och fotograferade oberoende av kön. Trots att det är omöjligt att likställa de sexuella skillnaderna med de biologiska så utgör ändå alltid den kvinnliga fotografen en anomali.

Sättet på vilket de kvinnliga fotografierna har representerats är avgörande för förståelsen av deras bildskapande. En målsättning med detta nummer är därför att synliggöra förbindelselinjerna i en kvinnlig fotografisk tradition. *Eva Dahlman* beskriver i sin artikel en av hörnstenarna i denna tradition när hon presenterar resultaten av sina studier av kvinnliga yrkesutövare i porträttfotografins initialskede på 1860-talet. Många av dem kom från medelklassen. De flesta slutade fotografera när de gifte sig, trots att ateljéarbetet gjorde det möjligt att kombinera yrkeslivet med familjeansvar. Samtidigt innebar porträttfotografen att dessa fotopionjärens verk blev fördolda i privata album. Därför har de också försvunnit ut ur fotohistorien.

På 1950-talet stod reportagefotografiet på sin höjdpunkt och professionen etablerades alltmer som ett mansdominerat yrkesområde. *Anna Tellgren* berättar i sin artikel om denna dynamiska period vars utmärkande drag var

reaktionen mot nationalromantiken och dess själlösa illustrationer som dominerade under det andra världskriget.

De kvinnor som lyckades erövra en nisch inom detta nya fält utvecklade en helt annan stil än sina manliga kollegor. *Tellgren* beskriver och analyserar bl a Anna Riwkins framgångar med fotobilderböcker för barn och Kerstin Bernhards banbrytande insatser som matfotograf.

Den mest bekanta av de fotografiska diskurserna tillika den som alla har erfarenhet av är amatörfotografiet. *Barbro Werkmäster* visar i sin artikel hur familjealbumet är komponerat och hur det uttrycker maktförhållandet mellan könen samt mellan vuxna och barn.

Familjeporträtten ingick i den borgerliga artonhundratalsfamiljens ikonografi och fotografialbumet blev både en sammanhållande familjeangelägenhet och ett inslag i familjens representativa liv. Albumen innehåller en dokumentation av släkträffen, barnen, festen, högtidsdagen, jul- och påskfirandet men visar också utflykterna och semesterresorna.

Men vem är det som håller i kameran – och vem klistrar in bilderna i albumet? Frågorna hopar sig eftersom det privata fotograferandet och fotoalbumens historia fortfarande är ett förhållandevis outforskat område.

Irene Berggrens artikel återför oss till nutiden, där kvinnliga fotografer och konstnärer blandar stilarna och bryter ned genregrensarna. Det är nästan omöjligt att enbart med hjälp av bildens innehåll räkna ut om det är en man eller en kvinna som har tagit den. Men Berggren lokaliserar signifikanta könskillnader.

Fotoprofessorn *Tuija Lindström* berkäftar i en intervju att dagens unga fotografer utforskar verkligheten och skapar en medvetenhet om hur manipulerade och programmerade vi alla är. Hon beskriver också sina egna erfarenheter av maktförhållandet kring kameran och det fotograferade objektets utsatthet. Inte ens en nakenmodell med flera års erfarenhet av målarateljéer klarar av positionen framför kameran utan att skydda sig med någon form av mask.