

## Kamerans spänningsfält och könens positioner

*Bildernas värld är reglerad i könets dimension. Aktörernas roller framför, bakom och till och med i kameran är definierade på förhand. Kulturella mönster påverkar vårt sätt att avbilda eller att bli avbildade.*

I den mycket inflytelserika essän *Visual pleasure and narrative cinema* beskriver Laura Mulvey hur åtskillnaden mellan blickens och bildens nivå kan förstås i termer av aktiv/passiv;

I en värld som karaktäriseras av bristande balans mellan könen, har betraktandets njutning kommit att delas upp i aktivt/manlig och passivt/kvinnlig. Mannens blick skapar en fantasibild som projiceras på kvinnan, och hon formas efter den bilden. I sin traditionella roll som exhibitionist är kvinnan samtidigt betraktad och utställd, och hennes utseende skall förmedla ett budskap av stark visuell och erotisk innebörd med bibetydelsen *avsedd-att-littas-på...*<sup>1</sup>

Även arbetsfördelningen i bildproduktionen kan uppvisa ett mönster som överensstämmer med åtskillnaden aktiv/passiv. "Konstnären och hans modell" är en stereotyp som vi känner igen.

Det är inte svårt att urskilja vissa konventionella bestämningar av "manligt" och "kvinnligt" i till exempel det västerländska konsthistoriska bildförrådet och som bygger på tankefigurer som *manligt = aktivt, den som skapar, kultur* respektive *kvinnligt = passiv, den som skapas, natur*.<sup>2</sup>

Åtskillnaden mellan män och kvinnor i termer av aktiv/passiv är, som Eva Hallin påpekar i citatet ovan, en tanke med rötter långt tillbaka i historien. I denna artikel vill jag diskutera hur könsregleringen kan skönjas inom fotografien, och baserar diskussionen på skiftande exempel hämtade från den fotografiska kulturen.

Könsbestämningen av positionen som fotograf kan ibland vara ovanligt öppet redovisad. Fotografen sägs då "inte ligga för kvinnor"; man förklarar alltså rollfördelningen genom att hänvisa till biologiska "fakta". Argumentet kan vara att processen är alltför tekniskt komplicerad och/eller att utrustningen (åtminstone i professionella sammanhang) är för omfattande och tung att bära. Inställningen är inte unik. Liknande synpunkter återfinns inom andra konstarter. Skulpturen har setts som en "tung" (i bildlig och bokstavlig bemärkelse) manlig konst. ("You've got to have balls to be a sculptor"<sup>3</sup>). Det är inte heller enbart ett samtidsfenomen; den engelske konstteoretikern och målaren Joshua Reynolds hänvisar till samma tankefigur 1772. Reynolds skriver att Michelangelo, enligt den italienske konsthistorikern Vasari, hellre sysslade med skulptur än måleri, eftersom han ansåg att det var en sysselsättning för kvinnor och barn.<sup>4</sup>

I fotografien synliggörs den könsmässiga bestämningen också genom att bildredskapet – kameran – associeras till den manliga sfären. Kopplingen mellan skjutvapen/fallos/kamera är som Susan Sontag skriver "den centrala fantasi som är förknippad med kameran".<sup>5</sup> I likhet med vapen hör kameror inte hemma i en "naturligt" kvinnlig sfär. Däremot har kvinnor i enlighet med rollfördelningens logik självklart en plats i fotografins värld – givetvis framför kameran!

Jag förutsätter emellertid inte att alla kvinnliga fotografer – eller ens att alla kvinnor – har en likartad erfarenhet av dessa reglerande normer. Min uppfattning är att detta

”motstånd” mot kvinnliga fotografer som så att säga är inbyggt i systemet, inte alltid är i praktiken synligt, förnimbart, eller ens hinderande. Ett exempel är utvecklingen under 80-talet och det tidiga 90-talet som visar fram ett flertal kvinnliga fotografer som vunnit uppskattning och framgång i USA såväl som i Sverige. I katalogen till utställningen *Äh du sköna nya värld* med fem kvinnliga fotografer på Arbetets museum 1993 nämns inte heller den manliga dominansen i fotografier annat än i korthet i intervjuerna med de utställda fotograferna.<sup>6</sup> Könbestämningarna kring fotografier är alltså inte praktiska, konkreta regleringar. De är associativa betydelsebärande som den fotografiska praktiken rymmer, ibland påtagliga, ibland osynliga, och alltid med varierande inflytande. De spelar inte alltid någon roll, men det innebär inte att de inte finns där, eller att de inte skulle kunna beskrivas.

### *Kameran som vapen*

I essän ”I Platons grotta” i boken *Om fotografi* diskuterar den amerikanska teoretikern Susan Sontag kopplingen mellan fallos, vapen och kamera. Hon gör där en inventering av fotografins ”våld”, av den aggressiva, maktfyllda akt som varje exponering utgör. Hennes slutsats kan sammanfattas med följande citat;

Ändå ligger det något rovgirigt i att ta en bild. Att fotografera människor är att våldföra sig på dem, genom att se dem som de aldrig ser sig själva, genom att ha en kunskap om dem som de aldrig kan ha; det förvandlar människor till ting som symboliskt kan ägas. Precis som kameran är en sublimering av geväret är det ett sublimerat mord att fotografera någon.<sup>7</sup>

Sontag är inte intresserad av den falliska associationen i sig, hon ser den bara som en variant av kopplingen mellan kameran och vapnet. Detta beror på att Sontag här inte alls beaktar frågan om kön och positionen som fotograf. För henne är den falliska associationen kopplad till en fråga om sex – om motiv ”som anses oanständiga, tabubelagda, marginella” och fotografieringen som symbol för en sexualakt.<sup>8</sup> Hon finner att sådana sex-

uella fantasier och motiv endast är en variant av det sublimerade mord som varje exponering innebär.

Kameran som fallos är på sin höjd en torftig variant av den oundvikliga liknelse som alla omedvetet använder. Hur dunkelt medvetna vi än är om denna fantasi nämns den dock utan omsvep närhelst vi talar om att ”ladda” och ”siktia med” en kamera, ”skjuta” en film.<sup>9</sup>

I samband med denna diskussion om fallos/vapen-kombinationen hänvisar Sontag till Diane Arbus som säger att hon alltid har tyckt att ”det är snuskigt att fotografera – det var bland annat därför jag var så förtjust i det/.../och när jag gjorde det första gången kände jag mig väldigt pervers”.<sup>10</sup> Det är här Sontag kommer in på diskussionen kring snuskiga motiv och sexuella fantasier och hon väljer här ett annat exempel, en scen ur Michelangelo Antonionis film *Blow up* (1966) där den manlige modelfotografen har samlag med sin kvinnliga modell samtidigt som han fotograferar.

Men jämförelsen mellan Arbus och fotografen i Antonionis film haltar. Sontag beaktar inte att könsskillnaden mellan Arbus och filmens manlige fotograf skapar en avgörande skillnad i termer av vem som är legitimerad i positionen bakom kameran och den aktivitet (och här den explicita sexualitet) som tillskrivs rollen. Antonionis fotograf agerar i enlighet med den manliga sexualitet som associativt är kopplad till kameran. Men Diane Arbus är inte lika självklar i samma position. Tvärtom borde hon som kvinna enligt denna logik tilldelas platsen framför kameran. Hon skall vara passiv, inte aktiv, enligt ”reglerna”. Till skillnad från Sontag undrar jag huruvida Arbus känsla av att vara pervers, åtminstone delvis, kan hänga ihop med att hon intar en position som hon alltså inte bör ha? Att hon som kvinna är avvikande och naturstridig i rollen som fotograf? Att den aktiva och aggressiva handling som hon utför egentligen innebär ett övertramp?

Sontag har i sin analys siktat inställt på aggressionen i den fotografiska handlingen, och det är förklaringen till att hon likställer

dessa två exempel. Sontag tolkar att Arbus känsla av att vara pervers och snuskig härstammar ur hennes upplevelse av att hon begår en symboliskt aggressiv och våldsam handling när hon fotograferar. Eftersom hon menar att detta är essensen i varje fotografisk praktik är det även grunden för den handling Antonionis fotograf utför.

Det är fullt relevant att likna den fotografiska handlingen vid ett aggressivt bruk av vapen, men den falliska kopplingen är, enligt min mening, minst lika viktig.<sup>11</sup> Jag tror inte att den är en "torftig variant" av synen på kameran som vapen, utan den pekar på den gemensamma grunden för hela tankefiguren; att kameran och positionen bakom den är manligt definierad. I en annons som lanserade en Canonkamera, publicerad i svensk press 1967 (d v s cirka fem år innan Sontags artikel utkom i USA) kommer detta mycket tydligt fram.<sup>12</sup> Annonseringen visar en ung kvinnas ansikte; hon blinkar fräckt ut mot betraktaren och deklarerar "Min Karl har en Canon". Den betydelse som bilden och texten i samverkan producerar är att denna kvinna är tillfredställd, sexuellt och materiellt, av den aktivitet som härstammar från hennes Karls "kanon". Den språkliga likheten mellan kameramärket och vapnet är viktig, men det är den associativa kopplingen till penis och fallossymbol som är hela poängen med annonsen. Könbestämningen av aktörerna är här absolut central.

Ingen kamerafirma skulle väl idag annonsera på detta sätt i en svensk fototidskrift, men det säger inte att denna betydelseladdning hos kameran har blivit inaktuell. Kopplingen mellan kamera och fallos är en del av könsregleringen av positionerna runt kameran. Denna ordning definierar och organiserar oss, ibland på ett påtagligt sätt, när vi rör oss inom fotografiska praktiker.

### *Framför kameran*

Jag utgår alltså ifrån att den ovan beskrivna ordningen alltid utgör en norm för fördelningen av rollerna. Hur kan då könsbestämningen av aktörerna och det fotografiska materialet se ut?

Det går alldeles utmärkt, som jag antydde ovan, att koppla den aktiva/passiva principen till Sontags diskussion kring den fotografiska handlingens aggressivitet. I enlighet med Sontags tankegång är den avfotograferade ett offer, någon som blir utsatt för ett våldsdåd. I denna position förvandlas vi "till ting som symboliskt kan ägas".<sup>13</sup> Det är alltså en passiv roll Sontag beskriver. Mer allmänt formulerat kan man säga att när kameran riktas mot oss tilldelas vi rollen som "bild". Kameran som kontroll- och maktredskap i denna mening erfar vi alla bokstavligen varje gång vi blir fotograferade. Den franske bild- och språkteoretikern Roland Barthes har i boken *Camera Lucida* karaktäriserat situationen. Han beskriver där hur hans kropp inrättas sig efter det faktum att han skall fotograferas – han anordnar sig för att "bli bild";

Så fort jag känner mig observerad av en kamerains, förändras jag totalt: Jag formar om mig själv i enlighet med "poseringens" villkor, jag skapar genast en ny kropp åt mig själv, jag förvandlar mig redan i förväg till en bild. Denna förvandling är aktiv: jag känner att Fotografiet ger mig en kropp eller utplånar den, alltefter dess lust att göra det ena eller det andra.<sup>14</sup>

Barthes oroas av kamerans allmakt över honom, att den fångar in honom, låser honom vid ett tillfälligt utseende som aldrig motsvarar det som är hans "sanna jag".<sup>15</sup> I poseringens försöker han komma till rätta med den kvinnliga/passiva positionen som tvingar honom till att "bli bild". Han strävar efter att göra sig delaktig i kamerans definition av hans kropp. Men i försöken att iscensätta sig själv förlorar han autenticitet eftersom han inte är sig själv utan spelar sig själv, och han hotas av ett slags "död".

Jag är varken subjekt eller objekt, utan ett subjekt som känner att det håller på att bli ett objekt: det känns som en sorts död i mikro-format.<sup>16</sup>

"Att bli till bild" är att förlora kontrollen över sig själv eftersom man inte längre kan styra över hur identiteten formas och återges. Barthes kämpar med situationen och han försöker förgäves finna medel att bemästra den.

Fotograferna Annika von Hansswolff och Annica Karlsson Rixon berättade när jag nyligen samtalande med dem att de bägge alltmör hade kommit att inta "motspänstiga" attityder när de själva var föremål för avbildning. Insikten om den makt som ligger i den fotografiska handlingen är inte bara viktig i den egna verksamheten utan kan också resultera i att man själv inte vill utsättas för den. Fåniga vinkningar mot fotografen och "Alice Timander-poser" eller en regelrätt vägran att låta sig fotograferas kan vara olika sätt att värja sig. Hos de här kvinnliga fotograferna, liksom hos Barthes, handlar det om försök att finna vägar till motstånd i den passiva roll som man automatiskt tilldelas när en kamera riktas mot en.

Det är inte självklart att man hjuder kameran motstånd. Tvärtom. Ett villkor för att bli fotograferad är att man mer eller mindre underkastar sig, det krävs passivitet. Hos den kvinna som fotograferas i syfte att tillfredsställa en manlig, sexuell blick förväntas den vara villkorslös. En sådan total passivitet kopplad till det kvinnliga kan tyckas vara ett extremfall, en avvikelse som inte är representativ för normal fotografisk praktik. Men i den fotografiska kulturen är denna aktörs-konstellation fullständigt normaliserad och nakenbilden används tämligen frekvent som neutral illustration.

Pär Lundqvists lärobok *Mörkrumsteknik* innehåller enligt omslaget "allt från teoretiska grundkunskaper, mörkrummets inredning till avancerad mörkrumsteknik och det efterföljande retuscharbetet".<sup>17</sup> Det som snabbt faller den feministiskt orienterade läsaren i ögonen är dess fotografiska illustrationer. En knapp tredjedel av dessa återger kvinnor (män finner man bara i några enstaka bilder), och av dem är tre fjärdedelar helt eller delvis nakna (nakenheten begränsas av enstaka klädesplagg eller bildbeskäring).

I några av bilderna återges kvinnorna genom samkopiering i bokstavig mening som "natur". I bilderna får kvinnokroppen strukturlikhet med trä och sten eller blir en projektyta för ett landskap.<sup>18</sup> Det är också påtagligt att många av dessa illustrationer inte på något sätt, vare sig rent uttrycks- eller



Exempel på "flickfotografi" från Pär Lundqvists "Mörkrumsteknik" 1980.

kompositionsmissigt, skiljer sig från vanligt s.k. "flickfotografi".<sup>19</sup> Man ser nakna kvinnotorsos i poser som framhäver de nakna bröstet. De är försedda med kortfattade titlar som beskriver kopieringsförfarandet, exempelvis "Sandwichbild" eller "Isoheliebild".<sup>20</sup> Dessa tillsynes nyktert tekniska titlar illustrerar hur bruket av en i grunden pornografiskt kodad bild legitimeras och naturaliseras i ett undervisningssammanhang. Samtidigt visar exemplen på den normalisering av nakenbilden som den fotografiska vardagen rymmer.

I bildtexten till ett fotografi av en ung kvinna som poserar naken i något som liknar en övergiven verkstad skriver Lundqvist:

Modellen vill kanske inte komma till den av fotografen önskade miljön för bilden. Då kan man lösa det problemet genom att samkopiera två bilder med skarp mask.<sup>21</sup>

Med bildens specifika utseende i åtanke kan den formuleringen, tolkad i ett könsperspektiv, sägas illustrera den makt som kan utövas från positionen bakom kameran liksom den totala passivitet som tillskrivs en naken kvinna i positionen framför.

### Bakom kameran

Ovanstående diskussion kan kanske ge intryck av att jag definierar platsen framför kameran som "farlig", att motivet alltid utlämnas till någon "våldsmans" godtycke. Så är det naturligtvis inte. Vad jag vill peka på är att positionen förutsätter någon form av pas-

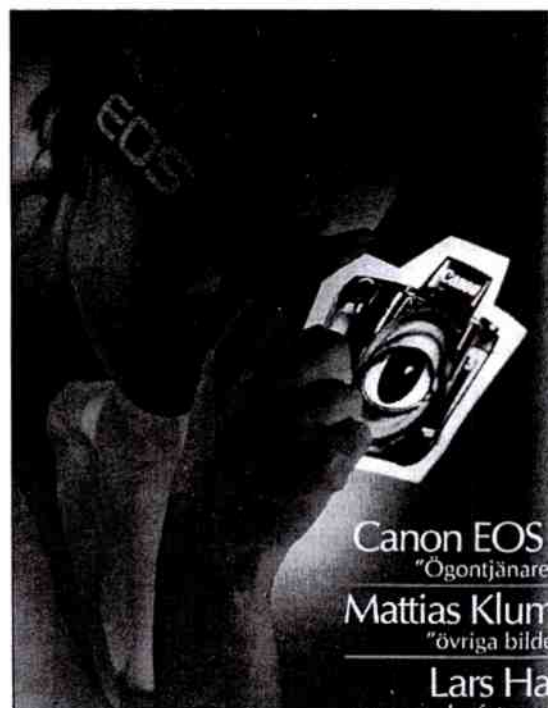
sivitet. Om denna position är kvinnligt bestämd kan vi fråga oss vilka betydelseladdningarna blir om vi placerar en kvinna i den motsatta rollen – det vill säga att vi tänker oss kombinationen kvinna/aktiv.

Det är uppenbart att detta inte möter några som helst problem på det praktiska planet. Inget hindrar en kvinna från att fotografera, och hon kan bli framgångsrik som fotograf. Men det är helt klart att den roll hon då intar inte stämmer överens med normen. En kvinnlig fotograf är, enligt spelreglerna, en anomali. I praktiken behöver det inte hindra henne, men avvikelsen existerar, även om den inte upplevs eller är påtaglig. Bestämningen av positionerna i termer av kön innebär inte att varje man upplever obehag i att inta den kvinnligt definierade positionen (apropå Barthes ovan), eller att varje kvinna känner sig obehöv eller hotad i den manligt definierade rollen.

Hur kan vi då säga att en kvinnlig fotograf är en avvikelse från normen? Ett konkret exempel där detta får ett klart uttryck är kameraindustrins annonser. Det är påfallande ofta som små enkla kameror kopplas ihop med ett kvinnligt definierat behov av okomplicerad teknik – det mest flagranta exemplet är naturligtvis Pentax annons från 1989 om "tjejkameran".<sup>20</sup> Det man signalerar i en sådan annons är att "riktiga" kameror är "killkameror". Fotografer antas alltså vara män. Andra exempel är två omslag till den relativt nystartade tidskriften *Fotografi*.<sup>21</sup> Omslaget till nummer 2/1992 visar en kvinna med en pappkamera i handen. Avsikten med bilden är att illustrera en artikel om en ny kamera som kan följa ögats rörelser och ställa in skärpan där ögat fokuserar – en ny och avancerad teknik, alltså. Tonen i artikeln är tämligen tekniskt neutral, med undantag av en passus som avslöjar vilka författarna förväntar sig ska utgöra läsekretsen;

Tänk när vi har en kamera som kan fokusera var som helst i hela sökarbilden! Det finns emellertid vissa faror med systemet, något som jag blev uppmärksam på genom en kollegas kommentar: "Det där kan vara farligt och avslöjande om man skall fotografera familjen på stranden och det ligger en snygg brud längre bort."<sup>21</sup>

Citatet rymmer en intressant formulering som visar ett behov av att dölja att den kameraburna blicken (potentiellt) bär en manligt sexuell orienterad blick. I sin helhet tydliggör också citatet att det är män som tilltalas och omslaget förstärker intrycket av att den nya kameran är en affär "oss grabbar emellan". Kvinnan på bilden håller i en avbildning av en kamera, där ett öga inkopierats i objektivet öppning. Runt huvudet har hon något som ser ut som ett pannband med det aktuella varumärket placerat så att hennes ögon ser ut att vara täckta. Tolkad enligt gängse rollfördelning får bilden antagligen en inte avsedd men entydig innebörd; eftersom hon är kvinna är hon inte legitimerad att ta plats bakom kameran, därav papperskameran som ju inte går att fotografera med. Dessutom håller hon attrappen med bara en hand, inte med två händer som krävs av en riktig aktör i rollen. Bandet för ögonen är ytterligare ett hinder för den aktiva blick som föreskrivs positionen som fotograf. Ögonen är dessutom blockerade av ett annat öga, placerat i kameran. Skulle hon nu mot all förmodan lyckas utöva någon form av aktiv blick är låtsaskameran för säkerhets skull riktad



*Fotografi*-omslag nr 2, 1992.

mot golvet. Behöver jag därtill påpeka det faktum att hon, åtminstone så långt ögat når i bilden, inte verkar ha en tråd på kroppen... Hennes närvaro i bilden fyller alltså snarare funktionen som dekorativt blickfång än som illustration av en potentiell brukare av den aktuella kameran. Återgivningen av henne följer samma logik som talet om fokusering på "snygga brudar" i texten. Den normala positionen för en (naken) kvinna är *framför* kameran. Som kontrast till detta återges på omslaget till ett senare nummer, nr 3/1993, som illustration till ännu en kamerapresentation, en påklädd man med en riktig kamera, och i en riktig fotograferingsposition. Vi ser där, kort sagt, en legitimerad användare.

Kvinnan som återges i den "aktiva" positionen får alltså sin legitimitet ifrågasatt. Nakenheten är en signal som markerar att hon har arrangerats för att "låta sig ses", dvs hon intar den passiva rollen. Det attribut som åtminstone rent teoretiskt skulle kunna ge henne den motsatta funktionen är här bara en pappersattrapp. Bilden bekräftar det vi redan "vet" – det är inte hon som normalt ska inta denna plats. Detta bekräftas också av det senare omslaget. Där ser vi en behörig aktör.

### *Inuti kameran*

Om nu kameran alltså kan kopplas till en manlig associationssfär bland annat genom att den kan ses som en "beslagtagande" (aggressiv/aktiv) verksamhet, kan man fråga sig om inte filmen, den mottagande emulsionen, kan tillskrivas en kvinnlig/passiv betydelseeladdning? I tidskriften *Populär Fotografi* nr 4, 1970 fanns en annons som visar att en sådan association är möjlig. Den som tilltalas är mannen som brukare av bägge; "Gift dig med en av dem. Ha de andra som älskarinnor". Kodak rekommenderar i annonsen en viss filmkvalitet i termer som motsvarar den äktenskapliga bindningen; Kodachrome II "den trognaste film vi vet". Bilden på förpackningen visar också en kvinna i brudklänning. Rekommendationerna av de andra filmerna kopplar ihop bruket av dem med tillfälliga utomäktenskapliga förbindelser; vill man ha "mer kraftfulla färger/.../då ska ni

gå ut med Ektachrome-X" och "ska ni ha ett verkligt äventyr, tar ni High Speed Ektachrome". Kvinnorna på dessa förpackningar är fragmenterade, de har ingen identitet, de är bara symboler för ett antal möjliga lösa förbindelser och annonstexten avslutas följaktligen med: "Färgfilm är alltså som kvinnor: på avstånd är de ganska lika. Men lever man med dem så känner man skillnaden. Och då blir den viktig och stimulerande".

Jag menar inte att det är vanligt att man kopplar ihop kvinnor och den negativa filmen, men jag tycker att annonsen visar att det är en *möjlig* koppling som Kodak har tagit vara på. Förstådd i termer av motsatsparet aktiv/passiv är associationen mellan det kvinnliga och den fotografiska filmen logisk – filmen är passiv, den underordnar sig totalt kamerans projektion. Precis som positionen framför kameran förutsätter passivitet – att låta bilden tas – har filmplanet inuti kameran en liknande funktion – att ta emot utan att själv agera. Kamerans mörka rum, dess sökare och objektiv är ett verktyg för den aktiva blicken, och den tvingar (bokstavligen genom sin ljusprojektion) filmen att bära den.

Logiskt nog följer också definitionen av det specifikt konstnärliga i den modernistiska fotografien denna tankemodell. Den konstnärliga handlingens kärna antas inte ligga i registreringen utan i det visuella urskiljandet. Konstnärens skapande (manligt/aktivt) är i kameran förlagt till de delar som styr valet av bildutsnitt. Edvard Westons begrepp *pre-visualization* och Henri Cartier-Bressons *the decisive moment* är bägge uttryck för denna estetik. De sammanfattar tanken att den skapande akten förläggs till blickandet i sökaren/mattskivan då fotografen väljer ett moment eller ett utsnitt av verkligheten. I samma stund som bilden exponeras är den konstnärliga handlingen över. Bildproduktionen är bara en teknisk process. Filmen i kameran liksom kopieringspapperet i förstoringsapparaten fräntas allt väsentligt konstnärligt värde och beskrivs enbart som en registrering av det valda utsnittet verklighet. Kopian blir bara en dokumentation av ett unikt moment av scenen. Kameran är dess aktiva verktyg – instrumentet för infångande, inringande, urskiljan-

Kodak



## Gift er med en av dem. Ha de andra som älskarinnor.

Vi råder er att använda Kodachrome II för det mesta. Av det enkla skälet att det är den trognaste film vi vet. Den skarpaste och finkornigaste och den som normalt har högsta färgprecision – det har många opartiska tester konstaterat.

Men behöver ni nån gång en Kodachrome som är ett steg snabbare, så prova Kodachrome-X. 64 ASA/19 DIN. Precis som den "vanliga" Kodachrome har den framkallningen inräknad i priset på rullen och ni får bilderna monterade i pappamar.

Vill ni ha bilder med en aning mer kraftfulla färger (men ändå renal) då ska ni gå ut med Ektachrome-X. 64 ASA/19 DIN.

Ska ni ha ett verkligt äventyr, tar ni High Speed Ektachrome. Den är extra snabb, färgfilmens Tri-X. 160 ASA/23 DIN.

Det betyder fina bilder som ni aldrig kunnat ta annars.

Färgfilm är alltså som kvinnor: på avstånd är de ganska lika. Men lever man med dem så känner man skillnaden. Och då blir den viktig och stimulerande.

Kodak

de – och filmen är uppfångningsnätet, det passiva kvarhållandet.

### *I kamerans spänningsfält*

Även om denna artikel bara har givit några exempel kan vi åtminstone konstatera att de tämligen väl illustrerar en rollfördelning i fotografins värld som med största sannolikhet ingen har haft för avsikt att iscensätta. Det gör dock inte förhållandet mindre påtagligt eller reellt. Hela det fotografiska fältet är genomsyrat av könsbestämningar. Framför och bakom (till och med inuti) kameran finns ett spänningsfält som definierar positionen i termer av kön. Varje aktör som kommer i kontakt med det bestäms. På blickens och bildens nivå bidrar positionsbestämningarna till att färga återgivningen av kvinnan, och de formar föreställningar om hennes konstnärskap/bildproduktion. Här har jag kartlagt positionerna i sig och försökt tydliggöra att dessa laddningar är en del av vår fotografiska vardag, att de utgör en grundläggande förstälseram för oss och att de alltid är närvarande – även om de inte alltid märks. De kan infiltrera alla fotografiska situationer. Undersökningen av dem måste alltså röra sig i vardagen, i det praktiska livet, såväl som i (konst)bildens universum.

#### NOTER

- <sup>1</sup> Mulvey 1984, s. 366
- <sup>2</sup> Hallin 1990, s. 6.
- <sup>3</sup> *Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*. Abbeville Press, 1989, s. 34. Eva Hallin tar upp citatet i en diskussion kring könsskillnader i konsten i *Bildtidningen* nr 4, 1990, s. 6.
- <sup>4</sup> Reynolds 1975, s. 82.
- <sup>5</sup> Sontag 1981, s. 24.
- <sup>6</sup> I intervjuerna handlar detta främst om att fotografin är ett mansdominerat yrke. Kerstin Bernhard till exempel ser inte detta som viktigt (s. 4), till skillnad från Ulla Lemberg (s. 10). I intervjun med Ulla Lemberg finns hänvisningar till mer idémässiga regleringar som säger att kvinnor inte hör hemma i den fotografiska världen (s. 12). I samtalet med Tuja Lindström diskuteras inte relationen manligt/kvinnligt (s. 13-15) och Susanne Walström ser inte frågan om fotografens kön som särskilt angelägen (s. 18).

- <sup>7</sup> Sontag 1981, s. 25.
- <sup>8</sup> Ibid. s. 23.
- <sup>9</sup> Ibid. s. 24.
- <sup>10</sup> Ibid. s. 23.
- <sup>11</sup> Den betydelse jag lägger i termen "fallos" ska här förstås i en allmän mening som symbol eller markör för manligt kön och inte i dess specifika psykoanalytiska mening.
- <sup>12</sup> Jag diskuterar annonsen mer ingående i *Bildtidningen* nr 4, 1990, s. 34.
- <sup>13</sup> Sontag 1981, s. 25.
- <sup>14</sup> Barthes 1982, s. 10-11.
- <sup>15</sup> Ibid. s. 11-12.
- <sup>16</sup> Ibid. s. 13-14.
- <sup>17</sup> Lundqvist 1980.
- <sup>18</sup> Ibid. s. 152, 153, 164 och 174.
- <sup>19</sup> Sådana "flickbilder" förekommer även (om än i lägre antal) i en senare utkommen titel av Lundqvist. Se s. 54, 69, 93, och 171 i *Foto min hobby*. Halmstad 1992.
- <sup>20</sup> Ibid. s. 124 och 174.
- <sup>21</sup> Ibid. s. 136.
- <sup>22</sup> Även denna annons diskuteras i min artikel i *Bildtidningen* nr 4, 1990, s. 34.
- <sup>23</sup> Jag är Annika von Hausswolff stort tack skyldig eftersom hon gjorde mig uppmärksam på dessa två nummer av tidskriften *Fotografi*.
- <sup>24</sup> Kjellberg och Sjöstedt 1992, s. 25.

#### LITTERATUR

- Arbetets museum. *Ah du sköna nya värld*. Norrköping, 1993.
- Barthes, Roland. *Camera lucida*. Hill and Wang, New York, 1982.
- Edling, Marta. "Min Karl har en kanon". *Bildtidningen*, nr 4, 1990.
- Hallin, Eva. "Rekonstruktion/dekonstruktion". *Bildtidningen*, nr 4, 1990.
- Kjellberg, Lars och Sjöstedt, Erik. "Canon EOS 5". *Fotografi*, nr 2, 1992.
- Lundqvist, Pär. *Foto min hobby*. Spektra, Halmstad, 1992.
- Lundqvist, Pär. *Mörkrumsteknik*. Spektra, Halmstad, 1980.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema", i *Art after modernism*. New museum of Contemporary Art, New York, 1984.
- Reynolds, Joshua. *Discourses on art*. Yale university press, 1975 (1797).
- Sontag, Susan. *Om fotografi*. Norstedts, 1981.

#### SUMMARY

In the world of photography, the difference between passive and active is linked to the sexes. The distribution of roles which determines who is the producer or what and who is the product is connected with the cultural definitions of male and female. In the world of photography, the photographer is normally male, and his tool, the came-



ra, belongs to a male-oriented field of associations, since it is perceived as a phallos symbol and a weapon. In this perspective, all women photographers are anomalies.

The gender-order does not, however, materialize as a concrete code, and need not necessarily stop a woman from taking up the position behind the camera. It should rather be understood as a more or less tangible field of tension. It may surface in adverts for photographic products as well as in textbooks in Photography or on magazine covers. The fact that the gender positions are so firmly established shows however that the normal position of a woman follows the logic of role distribution: she should be in front of the camera, and preferably also in the nude.

Adverts for technically unsophisticated cameras directed to prospective women buyers imply that the more advanced cameras are for men, i.e. men

are the "real" photographers. On the other hand, the naked body of a woman is a natural subject in the world of photography; it is suitable for illustrating darkroom techniques as well as camera tests. Even the passive role of the photographic film, understood as subordinated to the photographer's gaze in the view-finder and receiving and reflecting the rays of light radiating from the subject, can be perceived as "female".

This field of tension exists in every photographic act, and it will sometimes carry meanings which will impact the actants, women as well as men. Its ramifications will, consciously or unconsciously, influence everyone who enters the photographic field.

*Marta Edling  
Aspstigen 9  
S-171 34 Solna*