

## Familjealbumet avslöjar dolda relationer

*Bilderna i våra privata fotoalbum avslöjar maktbalansen inom familjen. De visar våra olika ansvarsområden samt beskriver närhet eller distans mellan familjemedlemmarna. Våra fotografier kan också säga mycket om förhållandet mellan arbete och fritid. De ger också en fingervisning om våra skilda positioner i samhället.*

När en av mina söner var i femårsåldern ville han låna kameran. Först fotograferade han sin nalle, som han placerade i soffan. Sedan tog han en bild av den avstängda teven. Nästa val var hans keps som han hämtade från tamburen och arrangerade på teven. Tre motiv, tre uppställningar – det räckte.<sup>1</sup>

Jag har valt en personlig minnesbild som inledning till min artikel eftersom fotografiet, som få andra konstnärliga medier, skär rakt igenom många av de dikotomiska begreppspår som brukar användas som struktureringsprincip inte minst inom feministiska analysmodeller.<sup>2</sup> Dessa begreppspår har både en beskrivande och en värderande innebörd och jag kommer att förflytta mig mellan dessa två förhållningssätt med utgångspunkt i mina privata och yrkesmässiga erfarenheter. En annan och nog så viktig anledning till att jag tar avstamp i det privata är att jag vill markera den betydelse som jag tillmäter vardagens direktlevda kunskaper. Artikelns tema är familjealbumet, som jag behandlar i den vidare bemärkelsen privata amatörfotografier, även om jag ger albumet i sig en specifik betydelse. Inom konstvetenskap är motsatsförhållandet amatör-/professionell särskilt relevant, men också begreppspår som privat/publik och trivial/genial, eftersom de traditionellt har varit vattendelare inom konsthistorieskrivningen. Genom att närmare studera episoden med den fotograferande femåringen avtäckts ytterligare andra nyckelbegrepp.

### *Vem fotograferar och vem klistrar in i album?*

Den som fotograferade var ett barn, mer preciserat en pojke, som ännu inte var läskunnig eller hade börjat skolan. Den som betraktade scenen var en vuxen kvinna, hans mor, med yrke konstvetare/kritiker. Jag hade utbildning och legitimation att bedöma målningar, men ej fotografier, eftersom foto ännu ej ingick i konsthistoriebildningen. Båda var vi som fotografer att betrakta som amatörer, men detta var hans första försök med kameran, jag däremot hade då använt den i ca 20 år. Han hade sedan ett par år dagligen tecknat och målat och utvecklat ett personligt bildspråk. Jag hade inte vågat röra en pensel sedan jag slutade gymnasiet och på museer och gallerier i Stockholm upptäckt hur riktig konst såg ut. När han målade framställde han helst bilder ur sin lekvärld, där figurerna hämtades från böcker och teve – sjörövare, riddare, ishockeyspelare. Med kameran i handen blev motiven autentiska föremål hämtade från hans närmiljö. Mina favoritmotiv som fotograf var framför allt människor, interiörer eller utemiljöer och mycket sällan föremål. Medan min son, så barn han var, arrangerade nallen och kepsen estetiskt, brukade jag knäppa ögonblick som jag ville fånga utan att tänka så mycket på eventuell störande bakgrund eller balans i bilden. Min son valde föremål som synbarligen stod honom känslomässigt nära men – vilket jag fann så märkligt – sökte ställa upp

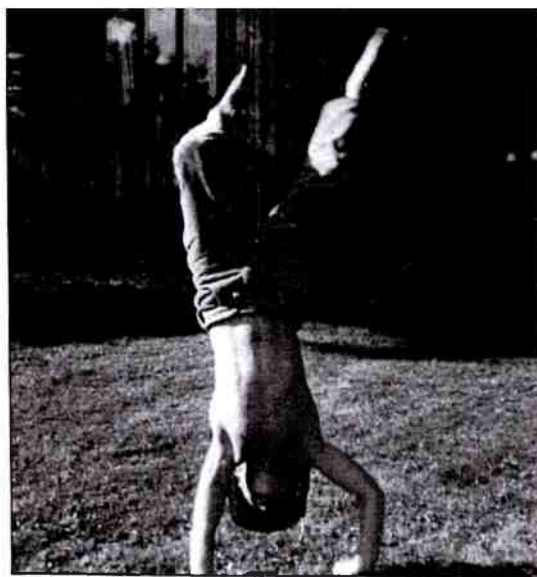
dem snyggt. Trots mitt åldersmässiga och på andra sätt maktmässiga övertag hade min son ett försprång när det gällde makten över penseln/kameran, dvs skaparkraften, i förhållande till mig, vilket kom till uttryck i hans självsäkra, estetiskt målmedvetna handskande med situationen. Han intog självklart subjektets plats, och styrde och ställde med de av honom utvalda objekten.

Brukade min son vara mitt objekt, när jag höll i kameran? Mitt eget fotograferande avtog när jag gifte mig, jag återupptog det först när jag kände behov att dokumentera arbetet i kvinnorörelsen och fotografera tavlor, dvs utomfamiljära förhållanden. Vi har många fotografier på våra barn, men de flesta är tagna av min man eller en god vän, som var duktig fotograf. Det var i deras led min lille femåring inrangerade sig. I vår familj, i min relation till min man och mina söner, hade jag omedvetet gett det manliga könet företräde, när det gällde konstnärligt skapande. I den episod jag återberättar hade min son ett estetiskt övertag över mig trots att jag var äldre, hade utbildning och längre praktik. Däremot hade jag ett ekonomiskt övertag, det skulle dröja innan han själv ägde en kamera och ekonomi att bruka den. Fotograferingen skedde trots allt ännu på mina villkor.

Kön relaterat till makt är således relevant i en diskussion om fotografiet som konstnärligt medium. Det kanske är det mest relevanta eftersom fotograferande i så hög grad sker inom den privata sfären och i den domestika, som anses vara kvinnans revir. Vem äger kameran (kamerorna), vem har råd till (eller prioriterar) inköp av film, framkallning, kopiering eller t o m eget fotolabb? Vem väljer och arrangerar motiv, vem fotograferar, vem klistrar in i album?

### *Fotoalbumet som borgerlighetens katalysator*

De fotografier som min son den gången tog har jag inte återfunnit. Det slog mig, när jag letade efter dem, att vi i vår familj inte har några fotoalbum (förutom två pärmar från 1991 och 1992) som berör den tid min man och jag har varit gifta, alltså 1957-93. Hemma finns just nu mina far- och morföräldrars, några av mina föräldrars, ett album om mig, fotograferat och sammanställt



*Daniel Werkmäster: Storebror (1970).*

av min far, mina tre egna och min mans enda ungdomsalbum. Vad därutöver är består av lätt sorterade lösa bilder, ark med kontaktkopior, diabilder (monterade och omonterade), ett tiotal super-8-rullar från 1960-talet och för tillfället nio kartonger med bilder som tillhört min svärfar. Detta gav mig en tankeställare. Visserligen är vår familjs liv "dokumenterat", men sporadiskt och inte samlat i albumform. Det kan förstås bero på tidsbrist men kan ha andra förklaringar. Vi har kanske inte känt något större behov av visuell familjebekräftelse. Det kan också höra ihop med vårt estetiska/konstnärliga självförtroende, ingen av oss har klarat av övergången från vårt professionella handskande och bedömande av bilder till det privata livets tilldelade sfär av



*En av mina turtles. Foto av Jakob Werkmäster, knappt tre år fyllda (1993).*



Foto av W Eugene Smith i Edward Steichens "The Family of Man" (The Museum of Modern Art , New York, 1955).

amatörskap. Var det därför som min man, som är grafisk formgivare, klistrade in bilderna rätt upp och ner utan att rata några bilder, beskära dem eller ta hänsyn till innehåll i de pärmar han började ställa samman 1991? Eller var det från hans sida en *medveten* amatöristisk form? Medan jag, som inte i yrket skapar bildsidor, kände lust att

"snitsa till" sidorna – utan att dock våga sätta saxen i fotografierna.

Det är från detta vårt gemensamma, men disparata fotoförråd, som jag främst hämtar material till mina analyser och jag gör inte anspråk på att komma med några generella slutsatser, allrahelst som jag inte är fothistoriker och därför saknar

bredare materialkänedom och beläsenhet. I min forskning och undervisning har jag främst ägnat mig åt kvinnors konst, bilder för barn och massbilder. Inom dessa ingår fotografiet som en naturlig del, och jag har aldrig sett på det som något utanför konsthistorieskrivningen eller som ett lågstatusområde. De privata fotografiernas historia och familjealbumens är dock fortfarande ett förhållandevis outforskat område och även en mer reflexivt hållen studie kan ha sitt värde.<sup>3</sup>

En diskussion om familjealbumet lyfter även fram de privata fotografiernas eller albumets funktion och deras plats i familjens diskurs. Är fotografierna till för att dokumentera fotografens eller familjens liv eller har de även symbolisk betydelse? Vilken funktion och position har de i konstens diskurs? I vilka bildtraditioner kan de inordnas? För vem/vilka är de tänkta att visas och vilken är arenan för visningen och hur ser visningsritualerna ut?

Med sina drygt 150 år på nacken är konsten att fotografera ett relativt ungt medium. Jämför t ex med måleri, textila konstarter eller skulptur, vars rötter försvinner i fornhistorisk tid och som har haft vitt förgrenade funktioner i skilda tider och kulturer. Den fotografiska tekniken uppfanns och utvecklades parallellt med andra tekniska uppfinningar nödvändiga för den industriella expansion, som låg till grund för det borgerliga samhällets materiella välstånd. Fotografiet och andra tekniskt beroende medier som film och teve är sedan dess de mest tidsrelevanta konstnärliga medier vi haft och fortfarande har. Väsentligt för framväxten av en borgerlig identitet och legitimitet var familjen som institution och ideologibas. Dess innersta rumsliga fysiska kärna visade under 1800-talet två halvor – sängkammaren (intimitet, reproduktion, kärleksliv) och salongen (privat representativitet, tradition, status). Också den kulturella borgerliga offentligheten hade två sidor – den halvprivata salongs-kulturen och den publika scenen – som båda bidrog till att skapa och befästa borgerlighetens ansikte (image). Här kommer fotoalbumet in som katalysator.<sup>4</sup>

### *Porträtten viktiga i borgerskapets ikonografi*

Mina farföräldrars album från 1800-talet är tunga porträttalbum, avsedda för salongsbordet.<sup>5</sup>



*"Min bror Lasse och jag på sommarnöje utanför Piteå, sommaren 1937".*

Bladen är dubbla och fotografierna nedstoppade mellan dem. Varje ficka omges av en tryckt ram. Fotografierna är så kallade visitkortsbilder, som blev moderna under 1860-talet och användes som namnet antyder ibland som ersättning för de visitkort, som avlämnades vid besök där inte värdfolket tog emot. Fotografierna utbyttes också släkt och vänner emellan. Alla sattes inte in i album. Jag har också en kartong med oidentifierade fotografier från samma tid.

Familjeporträtten ingår i den borgerliga familjens emancipationssträvanden, en sed övertagen från kungahus och adel, och markerade klassens nya status, men tjänade även som band mellan familjemedlemmar och släktingar utanför hemmet. I takt med att den borgerliga publiken växte blev de konstnärliga teknikerna billigare och

snabbare – från olja till pastell, teckningar, silhuettklipp och sedan fotografi. För officiella porträtt har oljemåleri och skulptur varit dominerande in till våra dagar. Till den borgerliga familjebildens ikonografi hörde familjeporträtten, men också pianot (eller taffeln), soffan, bordet och väggklockan. Genom att markera dygnets uppdelning i timmar representerade klockan den sfär där fadern vistades när han inte var hemma och stadfäste att hemma betyder fritid och borta arbete. Den betecknade ny tid. Sittande i soffan, med familjeporträtten på väggarna, med klockan tickande i bakgrunden och gardinen fördragen mot ovärdet utanför kunde familjen samlas och lutad över albumet bilda en sluten enhet, simultant bekräftande sig själva på flera nivåer.<sup>6</sup> Albumet kunde även förströ väntande gäster eller vara utgångspunkt för konversation. Fotografialbumet blev både en sammanhållande familjeangelägenhet och ett inslag i familjens representativa liv.

Porträtten i fotografialbumet knöt an till porträtten på väggen också därigenom att de var tagna av någon utanför familjen, en yrkeskunnig fotograf. Precis som när det gällde den målade tavlan var de "signerade", fotografens eller ateljéns namn fanns tryckt på fotografiet och garanterade därmed dess äkthet men också dess (och familjens) status beroende på fotografens renommé. Genom att fotografen/subjektet var utanförstående och genom att det fanns visuella koder för fotografiets utformning var alla avbildade mer eller mindre likvärdiga objekt för henne eller honom.

Fotografier kunde, till skillnad från andra porträttbilder, kopieras mekaniskt. I och med att mängden fotografier ökade dcklinerade porträttens status. Papperskopior inbjöd till eget skapande och användes som underlag för familjepyssel. De klipptes sönder och sattes samman till collage och fungerade så som grupporträtt.<sup>7</sup> Ett liknande fotomontage, men mer officiellt och på nytt fotograferat, är en samlingsbild från ett prästmöte 1860.<sup>8</sup> De utklippta huvudena kommer från den serie bilder av samtliga deltagare, som finns bundna samman till en anspråkslös bok i visitkortsformat. I den formen är en offentlig representativ bild omgärdad och avskild från den privata scenen dit den medtagits, även om varje porträtt på intet sätt skiljer sig från privatporträtt vad gäller poser och rekvisita.

I de ordinarie albumen kunde det privata och det publika mötas. Porträtt som föreställde officiella personer som kungligheter, konstnärer och skådespelare blandades med släkt och vänner.<sup>9</sup> Dessa porträtt kan ha funktionen att likställa albuminnehavaren med berömda personer, men även att ge den enskilda familjen en kulturell identitet och markera dess intresse för konst, litteratur eller musik. För de avbildade grupperna skådespelare, konstnärer eller författare blir funktionen likartad men motsatt; de får en borgerlig, ibland t o m adlig, dvs rumsren, identitet. Porträttet av en framstående och omtalad person kunde också vara tecken på modernitet – att vara i takt med sin tid – framgång, innovation, genialitet, internationalitet.

Porträtt av kända personer kunde även beskådas i de illustrerade tidskrifter, som konkurrerade om utrymmet på salongsbordet. I dessa tidskrifter frodades samtidigt familjekulten i de fristående illustrationer och reproduktioner av konstverk som ingick i varje nummer. Familjescener, som visade vardagsmåltider, högtider, lekande barn eller trogna husdjur, hade ända sedan 1700-talet visualiserat bilden av den lyckliga familjen. 1800-talets familjealbum inordnade sig således i porträttkonstens diskurs men också i den massmediala bildens. I den illustrerade tidskriften, som den framstod under 1800-talet, förenades porträttbilden inte bara med de anekdotiska genretavlorna, utan också med landskapsvyer och reportagebilder, och de privata fotografialbumen kom att på liknande sätt så småningom förena skilda bildgenrer inom samma pärmar.

De första tunga kamerorna innebar att de avfotograferade måste hålla en pose tillräckligt länge för att bilden skulle bli tydlig och detta inbjöd till att scenerna arrangerades i förväg. Den bildvärld som främst stod till buds som "förlagor" var bilder i tidskrifter, planschverk och bilderböcker, där den visuella koden fanns utarbetad när fotografiet som medium hann i kapp dessa motiv.

### *Mannen tar makten över kameran?*

Eftersom kameran kom i bruk ungefär samtidigt som skråväsendet upphörde belastades inte fotografyrket av tyngden att ha tillhört en traditions-

fylld manlig institution. Att använda en kamera krävde inte heller någon lång och kostbar utbildning eller större kapital. I Sverige öppnade förhållandevis många kvinnor fotografiateljéer eller skaffade sig en kamera för privat bruk. När den första fotografiutställningen visades i Stockholm 1894 var 25 procent av deltagarna kvinnor, av vilka flera var yrkesfotografer.<sup>10</sup> Skillnaden amatörer/professionella var inte heller lika markant. I första numret av tidskriften *Idun* år 1900 uppmanar redaktionen sina fotograferande läsare att sända in aktuella bilder för publicering under hänvisning till ömsesidig nytta och glädje av samarbetet.

Fotograf är ett unikt konstnärligt yrke därför att män och kvinnor har lika lång tradition och amatörfotografer tidigt kunde sälja sina bilder för publicering. Inom andra konstnärliga områden dominerade män den professionella/publika scenen och kvinnorna den privata/amatöristiska och de var verksamma inom i huvudsak skilda medier (oljemåleri respektive akvarell och textil). Män har historiskt sett också ofta övertagit av kvinnor upparbetade fält, när dessa börjar bli lönsamma och tekniskt mer avancerade.<sup>11</sup> Vice versa har kvinnor bevarat konstnärliga tekniker och hantverkskunnande inom hemmets sfär, när dessa i den offentliga började bli olönsamma. Min hypotes är att efter 1900 började männen på fotograferandets område ta marken från kvinnorna, men att det inte skedde abrupt och dominant på grund av den gemensamma traditionen och för att fotot länge betraktats som ett konstnärligt lågstatusområde. I takt med att fotografiet i massmedia fick ökat utrymme ökades också antalet professionella fotografer, skiljelinjen mot amatörfotografer blev tydligare, men har aldrig helt suddats ut.

Beträffande de privata familjebilderna är det inte förhållandet amatör/professionell som är mest intressant utan kvinna/man och barn/vuxen. En miniundersökning, som jag företog i slutet av 1970-talet, indikerade att männen i det privata verkade ha tagit makten över kameran. Jag bad de studerande (alla kvinnor och i olika åldrar) att analysera sina egna fotoalbum. De kunde snabbt konstatera att det var mannen/männen i deras liv som knäppt bilderna, och som därigenom definierat dem själva och deras livssituation.<sup>12</sup> Hans blick genom kameran hade fångat dem i

utvalda situationer och frusit dem i bilder. Det kan vara så att ju mer kameran blev var mans egendom, desto mer blev den var *mans*. Med hjälp av kameran erövrade männen kvinnornas sista fäste – hemmet och barnen.

### *Lycklig söndagsvärld i min fars album*

Hur ser tendensen ut i mitt eget material? När mina föräldrar var nyförlovade fick min far av min mor ett fotografialbum med skinnpärm och namnet i guldtryck.<sup>13</sup> Hon återkom ofta till hur sur hon blev när han i det klistrade in porträtt av tre före detta "flammar". Hennes reaktion hade så färgat mitt minne, att jag inte väntade att få se dem på sidan 24 utan på den allra första. Denna är i verkligheten helgad åt mina föräldrars första möte 1923 och sidan 2 innehåller enbart fotografier på min mor från förlovnings sommaren 1929. Det var så hon hade föreställt sig hela albumet. I stället blandas friskt bilder av henne med fotografier från hans ungarliv före förlovningsdagen, fotografier på hans släkt och först mot slutet fler och fler bilder av deras gemensamma liv fram till första året de var gifta.

Min far gjorde senare i ordning ett annat album och använde för detta ändamål en tjock, äldre notbok. Ordningen antyder att han har tagit alla lösa bilder som varit liggande och grupperat dem innehållsligt, utan exakt kronologi. De äldsta daterade bilderna är från 1911 och de sista från omkring 1950. Han fotograferade själv sällan efter 1940, vilket hörde ihop med hans ökade arbetsbörda. Till denna period hör också det album pappa ställde samman om mig som barn.

Genomgående för de två första albumen är att de blandar olika typer av fotografier, ateljéporträtt, amatörbilder, vykort och även turistbilder. I album nr 2 finns också teckningar samt hyllnings- och festverser. Några bilder är beskurna, t o m ganska snett och vint. De dominerande motiven kan grovt indelas i släktgrupper, vänner, postala arbetsmiljöer och postala fester. Fester är överhuvud ett genomgående tema även bland släktbilder och vänbilder. Andra kan rubriceras "På besök hos", "Besök av", "Utflykt till", "På promenad med" eller "På trappan, alt. verandan". De flesta utflykterna går till skärgården; båtferden dokumenteras, likaså strandhugget eller

sommarstugan. Personerna på bilderna är som regel medvetna om kameran, de ställer upp sig för fotografering eller poserar på en sten, sittande i ett träd eller intagande en öm scen. Om barn är med håller någon om det, har det i knät eller pratar med det. Festbilderna från ungdomsåren utmärks av att personerna intar uppsluppna ställningar. De vinkar med flaskor och matvaror, ligger och sitter huller om buller i högar eller står i konstiga positioner. Vinterbilderna är få och skildrar då skidutflykter och promenader på isen eller i skogen.

Min far är med på flera fotografier, en del av dessa är tagna med hans kamera, andra inte. Det betyder att man måste ha gett varandra fotografier som minne av gemensamma möten eller bilder på sig själv och andra till personer som bodde någon annanstans. Förutom fotografierna från de postkontor, som min far arbetade vid, spårar jag ingen medveten vilja att dokumentera något specifikt intresse annat än att föreviga kära möten och lyckliga stunder i glada vänners lag. Det finns inte heller någon medveten estetik, fotogra-

fierna är tagna rätt upp och ner. Slående är att det saknas rena naturbilder; människorna befinner sig i ute naturen, men fotografierna har inte sett någon anledning att fånga en vacker vy eller en blomma. Detta kan höra samman med albumets ägare. Pappa var ofta ute i naturen, men han varken studerade eller dyrkade den utan han åkte skidor, plockade bär eller fiskade. Andra frekventa motiv kan också bero på hans personlighet, han var slätkär, vänsäll och en glad sällskapsmänniska, men de kan också ha en tidsbunden förklaring.

Mina föräldrar gifte sig 1931, album nr 1 och många av fotografierna i album 2 är tagna under deras ungdomstid, de år då man bildar grupper och roar sig i gäng. Utflykterna, festerna med alla sprattlande armar och ben är exempel på tidens ungdomsestetik, som den visuellt kom till uttryck och förmedlades till andra. Dessa fotografier är inte de enda existerande från en segeltur, gökotta, maskerad, påskutflykt eller en skidfärd. Det är samma typ av fotografier som brukar publiceras från 1920-talets parisiska konstnär-



*"Festbilderna från ungdomsåren utmärks av att personerna intar uppsluppna ställningar."*



*"I vårt fotoalbum verkar det som om mor ej hade något liv utanför familjen."*

kretsar, fast i norrländsk oskuldsfullare småstads-tappning. För en nutida blick är personerna på bilderna väl påklädda, de promenerar även sommartid i kappa/överrock och hatt och på badstranden är de iklädda heltäckande baddräcker och långa badrockar. Hållning, gester och blickar är aldrig utmanande sexuella, på sin höjd kan de ibland vara "flirtiga".

Jag har även i andras familjealbum stiftat bekantskap med likartade bilder, vad som utkristalliseras som familjealbumets ikonografi – släkträffen, festen, högtidsdagen, jul- och påskfirandet. Tråden går bakåt till de familjeriter som uppstod inom borgerligheten under 1800-talet – namnsdagsfirandet, födelsedagsfirandet, släktmiddagarna, julen med julklapssutdelning och det som markerar fritid – utflykterna, resan ut till landet, sommarstugan. Om ordet *söndag* får beteckna både helg/högtid och fritid/ledighet till skillnad från söcken, vardag och arbete, kan de alla sammanfattas i bilden av en profan lycklig söndagsvärld.

### *Historielösa ansikten i album utan bildtexter*

Album nr 1 har bildtexter som anger plats, personer och år. I album nr 2 finns ingen angivelse, om det inte råkar stå något skrivet på kortet. Det kändes kanske inte angeläget, så länge ägaren visste vad fotografierna föreställde. Idag känner jag igen släkt och nära familjevänner, men alltför

många är anonyma. Om varken jag eller min bror tar oss tid att tillfoga det vi vet försvinner också vår kunskap och kvar finns en samling kort på okända människor. Utan datering och namngivning lösgör sig ett familjealbum från den betydelse minneskunskapen haft för upplevelsen av fotografierna. Det värde som är kvar är det konstnärliga. Vilka foton i dessa album klarar en sådan granskning? De flesta gör det inte. Formalt/kompositionellt saknar många av de bilder som min far tagit estetiska värden. I detta avseendet hade han ingen träning, och behövde det inte heller. Kameror såldes med argumentet att det blev bilder bara man tryckte på en knapp. Min mor var däremot estetisk begåvad, något hon gav utlopp för i klädsömnad, broderi och heminredning, men höll sällan i en kamera. Hon var, om jag kände henne rätt, fullt nöjd med att vara den avbildade.

Jag kan tänka mig tre förklaringar till att min mor inte fotograferade. Hon var van att arbeta med sina händer och se ett resultat växa fram. Att ta ett fotografi kanske var för abstrakt, för lite skapande, för osensuellt. Hon levde i nuet, i foto ligger implicit en framtida händelse. Inte bara framkallningen av bilden utan också att i framtiden återuppleva stunden när bilden togs. Hon hade ingen fritid, den försvann i samma stund hon gifte sig och sade upp sitt arbete. Utflykten, sommarstugan, julfirandet, barnen – det var hennes arbetsområden. Fritiden, så länge han tog vara på den, tillhörde min far.

Bland alla gruppbilderna i min fars album finns också porträtt på enskilda personer – en del tagna av amatörer, andra av porträttfotografer. Där återfinns jag min fars bröder och flera av min fars vänner. Ingenstans finns däremot porträttbilder av min mors släkt eller egna vänner, endast bland gruppbilder och bildsviter med händelser. Betraktat som gemensamt familjealbum verkar det som om hon ej har något liv utanför familjen, vilket hon hade. Det är bara inte dokumenterat i bild. Från hennes tid som ogift finns ett litet album med 42 bilder från 1927-28. Scenerierna är desamma – utflykten, sommarstugan, promenaden – personerna är min mor, hennes familj och släkt samt hennes dåvarande kavaljer, men inga av hennes flickvänner eller arbetskamrater. Platserna mer än personnamnen är noterade: "Sions härliga badplats", "Enskär",



“Höljebro” – platser och händelser som jag aldrig har hört talas om och som tydligen var knutna till hennes “fästman” och sedan ute ur bilden. Kanhända ägde han kameran.

*Kan vi se det verkliga  
barnet bakom illusionen?*

I min fars två album finns inte heller några bilder av mina eller min brors lekkamrater. I hans album om mig är de med på några bilder, alla gångerna poserade framför kameran. Inte ens min bästa vän under mina sex år i Piteå är avfotograferad, trots att min mamma, min bror och jag tillbringade en hel sommar i hennes familjs sommarstuga. Anledningen till vistelsen och avsaknaden av fotografier var densamma – våra pappor var inkallade. I mitt album är personerna kring mig främst min mor, min bror, min pappa, mammas familj, pappas släkt, mina kusiner på hans sida, men inte på min mors. Situationsbilderna följer samma modell som i de vuxnas album – utflykter, skidåkning, sommarstugan – men de innehåller också några fotografier på mig som liten inomhus och en sida råkopior till ateljéfotografier. På en del bilder finns leksaker, jag rider t ex på gunghästen eller har dockan på sparken eller cykelns pakethållare.

Detta album saknar något som finns i de andra – glad stämning. Frånsett de första åren stirrar jag oftast allvarligt in i kameran, ibland leker ett litet leende i mungipan och på några få bilder lägger jag försiktigt huvudet på sned. På en bild poserar jag surmulen med risigt hår mellan två manliga kusiner. Mitt motstånd mot att inta kvinnlighetens poser måste ha väckts tidigt, eller var det bara en protest mot att stå still. Jag hade kanske inte ens lärt mig att det fanns något som hette “kvinnlighet”, men jag “visste” tidigt att jag inte var söt. Min mor var mycket vacker med brun hy, svart lockigt hår, blå ögon och smittande leende. Hon charmade alla. På bild efter bild ler hon, lägger huvud på sned, skrattar mot fotografen.<sup>14</sup> Min idol Shirley Temple var söt och charmig med korkskruvslockar och skrattgropar. Jag var inte mörkhårig, blev inte ens brun, trollband ingen. Hur tidigt är barn medvetna om sitt utseende? Hur tidigt känner de sig iakttagna genom kameraögat och vet att det kommer att



*Illustration från Ann och Jane Taylors "My dear Mother" (1805).*

fixera bilden av deras yttre jag. Ser fotografen i sin tur ett verkligt barn genom “bilden av barnet”? Är det fotografen, modellen eller båda tillsammans, som arrangerar bilden efter en given kod?

På många fotografier håller min två år yngre bror och jag varandra i handen. Syskon hand i hand är en bildformel för syskonkärlek som går tillbaka till 1700-talet och som blev alltmer frekvent under 1800-talet. Via tavlor, reproduktioner och illustrationer nådde den fotografiet och motivet blev i *The Walk to Paradise Garden* en av världens mest spridda och berömda bilder.<sup>15</sup>

Ännu märkligare är det att återfinna en av de många bildformlerna för moderskap i mitt barnomsalbum. Med en skallra i handen står min mor lutad över babysängen, som hon själv klätt med volanger och himmelstak. Hon är för en gång skull ganska allvarlig, småler endast ljuvt. Den pose hon intar är exakt densamma som jag bl a återfunnit på ett omslag till *Husmodern* 1924, en illustration i *Idun* 1909 med prinsessan Maria vid prins Lennart säng, en målning av Berthe Morisot 1872 och en bilderbok från England 1869. Den senaste är en illustrerad engelsk dikt av Ann och Jane Taylor från 1805, *My dear mother*, som förekommit som engelsk bilderbok i flera utgåvor sedan 1830-talet.<sup>16</sup>



Mor och dotter, 1933. Foto: Olof Norling.

Barnet i sängen är tecknet på det fullbordade äktenskapet, legitimerar moderns status. Att luta sig över ett barns säng hade också en reell betydelse, så länge barnadödligheten var stor och barnet behövde ses till även när det sov. 1933 är detta inte befogat, posen skapar i stället en distans mellan mor och barn. Vid närmare granskning av foton på mig och min mor upptäcker jag att det på de flesta är ett avstånd mellan oss. Hon sitter eller står bakom mig eller bredvid, håller fram mig mot fotografen. Genom att hon är större och oftast skrattar mot kameran drar hon blickarna till sig. Jag har starka minnen av min mors hud och intimiteten mellan oss, men på fotografierna syns inget av detta. Det finns en enda naturligt innerlig bild, och där är det min far och jag som sitter tätt intill varandra på ett staket, jag med min hand i hans. Min far blickar tankfull åt ett håll, jag åt ett annat.

Bilden av det gulliga barnet är så hårt exploaterad i den massmediala bildvärlden, inte minst inom reklamen, att jag frågar mig om vi klarar av att se det verkliga barnet bakom den illusionen eller om den förstört vår uppskattning av det reellt rara. Frågan är också om barn själva orkar leva med föreställningen om att de ska vara knubbiga, leende och lyckliga för att godkännas. Jag kunde notera att när våra barn fotograferade varandra eller sina kamrater gjorde de ofta grimaser, stod på händer eller på annat sätt "förstörde bilden".

### *Den föränderliga bilden av hemmet och familjen*

På 1930-och 40-talen var gränsen mellan barn och vuxna ännu påtaglig. Barn var barn och vuxna vuxna, barn lekte och vuxna arbetade, barn lydde och vuxna bestämde. Barn lekte med varandra, inte med mamma och pappa, utom vid speciella tillfällen som jul, födelsedagskalas och ibland utomhus på utflykten eller under semestern. Barn kunde stöka till, föräldrar höll ordning. Detta märks i bilderna av mig och min bror. Vi *poserar* med leksakerna och vi är på alltför många fotografier framställda som gäster i en vuxenvärld.

Det var förr ännu viktigare än idag att den egna personen, familjens medlemmar och hemmet måste visas upp i städat skick inför andra. Något liknande måste ha belastat fotografier eftersom de även brukar visas upp också för andra än de allra närmaste. Att fästa på bild något som man skämdes att visa andra eller att bli "knäppt" i ett "obevakat ögonblick" var inte önskvärt. Skammen drabbade värst den som tilldelats ansvaret för hem och barn. Genom åren hör jag kvinnoreplikerna som "vänta, jag ska bara kamma mig först!" (eller "ta av mig förklädet", "rätta till hatten", t o m "byta klänning") när någon tog fram kameran.

Det är först med de fotografier som finns från min egen familj som stökiga interiörer, naturliga situationer och intimitet mellan barn och föräldrar är dokumenterade. Första fotografiet på vår äldsta son togs på BB, dock inte under själva förlösningen (vilket blev vanligt senare). Det finns många vardagliga bilder från hans första år: vid bröstet, på skötbordet eller i barnstolen med ske-

den i högsta hugg. Han är tillsammans med min man lika mycket som med mig. Även om fotografierna på barnen minskar i frekvens med stigande ålder är de många och från vitt skilda situationer. Mängden fotografier – vilket gäller hela vårt fotoinnehav – beror naturligtvis delvis på kamerateknikens utveckling, småbildskameran med sina 36 bilder, ljuskänsligare filmer och lätthanterligare blixter. Det kändes lättare att ta flera bilder i en följd vid varje tillfälle och lika gärna inomhus som utomhus.

De många fotografierna på barnen hänger inte bara ihop med kameratekniken, utan också på att intresset för barns lekar och livssituationer var större när vi på 1960-talet fick våra barn än på våra föräldrars tid. Vi lekte med barnen, tillbringade timmar i lekparken och tog dem med överallt.<sup>17</sup> Barnens intressen gick oftast före våra egna. När jag nu betraktar fotografierna från denna tid, så ger de intryck av en lycklig tillvaro. I själva verket var jag och vår äldsta son mycket sjuka dessa år. Trots att det informella ökar i fotografierna från vår familj saknas fortfarande det som markerar svaghet (ligga sjuk, vaka på natten, vänta på sjukhuset, gråta, bli arg) och det allra vardagligaste i vardagen, som på grund av min trötthet blev så tungt (dammsuga, torka golvet, laga mat, handla, diska, torka av diskbänken, tvätta, stryka).

### *Estetisk dimension i amatörfotot*

Mina tre fotografialbum från tiden som ogift 1946-57 följer motivmässigt mina föräldrars med en viktig skillnad – bortsett från min bror finns mycket få bilder på min familj eller min släkt. De två första, som sträcker sig fram till studenten 1952, är fyllda av bilder på mina klasskamrater, både kvinnliga och manliga, de barn, som jag satt barnvakt åt och även deras familjer, scoutkamrater och kursdeltagare samt vår hund Ressie. Skidutflykten, badstranden och festerna återkommer även här. Många fotografier är oskarpa och personerna syns ofta som en liten prick mitt i bilden. Dessa album skiljer sig på två väsentliga punkter från min mans från hans gymnasietid.<sup>18</sup> Jag har många fotografier från grupp-sammanhang – skolresor, föreningsstämmor, lottakurser och läger med en dominans av kvinnor som motiv. Min mans album rymmer foton av

enskilda kamrater och familjemedlemmar samt motiv som föremål, arkitekturdetaljer eller naturbilder. Den största skillnaden är dock den estetiska kvalitén som finns i hans bilder, men saknas i mina. När jag fick mitt första studielån köpte jag på hans uppmaning en ny kamera (vi hade då "sällskap"), som han alltmer övertog. Snarare överlät jag fotograferandet åt honom, eftersom han, enligt min mening, var en bättre fotograf.<sup>19</sup> Det är också han som med den har tagit de flesta bilderna från vår gemensamma studietid. Av bilderna att döma i mitt tredje album kan jag se att han tillförde mig en estetisk, konstnärlig dimension i mitt eget fotograferande, dels genom sina egna bilder men också genom sitt intresse för det konstnärliga fotot. Inte så att jag började fotografera husväggar, gatuskyltar, kvistar i motljus eller stilleben – utan jag tog närbilder av mina kamrater på arbetet och dokumenterade spår efter människor i miljöer jag kände till.

Min svärfars fotografier från hans tid på Konstfack och Konstakademien har likheter med min fars ungdomsbilder, de avbildar vänner och studiekamrater på fester och utflykter.<sup>20</sup> Min svärfar var dock en flitigare fotograf, han fotograferade i fortsättningen, utöver familj, vänner och kolleger, främst stilleben, naturbilder och konstverk och det märks att en konstnär har tagit dessa foton. Men inte bara i estetiskt avseende, de flesta är mer en del av hans yrkesliv än privatliv och de berättar också något om den manlige etablerade konstnärens position, intressen och motivvärld. Det finns många bilder av min svärmor, men mycket få av barn och barnbarn, trots att vi tillbringade tio gemensamma somrar. Bland de personer som han fotograferade finns många konstnärer och andra kulturpersonligheter, antingen i privata eller officiella sammanhang. Ingenting befinner sig längre bort från den världen än lekande barn. Min svärfars "värld", den han rörde sig i och hade lärt sig att se, var offentlighetens clitkultur, inte vardagens triviala. Det är först med min generation och nästa som barn och vardag jämföras med andra konstnärligt och samhällsligt mer värderade motiv och fotograferas med respekt och konstnärliga intentioner.

### *Det offentliga privatiseras och det privata offentliggörs*

När jag på nytt började använda kameran följde jag på sätt och vis min svärfar i spåret, när jag ville dokumentera arbetet i kvinnorörelsen och avbilda de konstverk, som jag fann intressanta eller behövde för min forskning. Men spåret är också mitt eget – kvinnoseminarier i stället för lottakurser, författar- och forskarkollegier i stället för arbetskamrater, kvinnor i majoritet. Våra fotografier skiljer sig åt även i ett annat avseende. Jag kan i hans material, t o m på ungdomsbilder, identifiera personer som jag ej mött i verkligheten, medan kvinnliga författare på en gräsmatta för många betraktare är en anonym grupp kvinnor på utflykt.

Under de första åren på 1970-talet var jag ofta ensam om kameran i de grupper jag arbetade i, under 1980-talet var vi många fler. För min del innebar detta att jag alltmer upphörde att ta med kameran. Behovet var täckt, dvs jag underordnade antingen mina intressen de allmänna eller var inte nog motiverad som fotograf. Att fler kvinnor fotograferar vid gemensamma möten kan bero på att kvinnorörelsen blivit mer etablerad, att fler kvinnor är omtalade och därför attraktivare att fotografera eller att nya kameror med inbyggd optik är lättare att handskas med.

Att för privat bruk fotografera författare eller andra kända personer kan jämföras med bruket att införa liknande personer i 1800-talets porträttalbum med den skillnaden att idag kan albumets ägare själv vara fotografen. Bilderna kan vara tagna både vid publika tillfällen eller gemensamma möten. Offentlighetens representanter förs in i den privata sfären och i fotoalbumet möts fortfarande familj, släkt, vänner, kulturpersonligheter och kungligheter.<sup>21</sup>

Varje människas privatliv har rätt att vara dolt, men fotografiet gör det möjligt att ge publicitet åt ett privat ögonblick. Ett fotografi av en offentlig person kan eventuellt publiceras. Med teleobjektivets hjälp har detta utvecklats till jakt på berömdheter, där graden av intimitet anger saluvärdet. Även i det privata familjealbumet har intima bilder blivit flera, personer kan t ex avbildas nakna. Särskilt barn har rätt att få vara i fred för andras blickar i stunder då de känner sig trygga och fria. I händerna på orätta personer kan



*"Mitt motstånd mot att inta kvinnlighetens poser måste ha väckts tidigt".*

även sådana bilder exploateras, vilket är ännu mer kränkande eftersom det publika har mer makt än det privata.

### *Albumet konkurreras ut av digitala bilder?*

Redan i högstadiet kan elever välja foto som fritt ämne, studieförbunden har kurser i fotografering, många fotoklubbar ordnar interna tävlingar och utställningar och även i öppna tävlingar kan amatörer få pris. Allt detta har lett till att den tekniska likväl som den konstnärliga kvaliteten överlag har ökat. Många äger flera kameror, barn får en egen kamera i allt tidigare ålder och mäng-

den bilder ökar drastiskt. Inom inget annat konstnärligt område finns en lika bred bas med så stor spännvidd mellan rena amatörbilder utan tanke på konstnärligt värde och estetiskt värdefulla bilder. (Det är kanske som skydd mot amatörernas ökade kvalité som konstnärer medvetet gör estetik av suddiga bilder.) Mängden fotografier har i sin tur inneburit att också vi, som ej har foto till profession men fotograferar mycket, likt en bildbyrå samlar bilderna i lådor och inte i album.

Diabilderna är också ett hot mot fotoalbumet, bilderna måste visas med hjälp av projektor och duk och besväret minskar tillgängligheten. Med förbättrad kvalitet på färgkopior har diabilder blivit mindre använda i amatörsammanhang och jag förmodar att intresset för albumen kanske ökat. Färgkortet inbjuder till kompositioner av vackra färgsidor. Ofta levereras färgkort i små fickalbum, behändiga att ta med och visa andra. Men dessa album har inte samma beständighet som det traditionella familjealbumet med inklistrade bilder, eftersom korten förvaras lösa i fickor. Kanhända är alla lösa bilder ett tidens tecken? Om familjen splittras kan albumen bli en källa till diskussion om äganderätt. Vem är ägaren, den som tagit bilderna eller den som klistrat in dem? Då är lösa fotografier lättare att fördela, om inte upphovsmannen hävdar sin rätt till

varenda bild. I sådana fall har resten av familjen inga bildminnen kvar.

Familjealbumets funktion att dokumentera familjens liv har idag till viss del övertagits av videokassetten, som kan visas i teven. I dess ruta kan både videofilmen och fotografier lagrade på en CD-skiva avnjutas av många samtidigt. Teven är dessutom vår tids största och mest förtrogna massmedium, medan ett album är en bok. Utan att närmare ha undersökt förhållandet gissar jag att videofilmerna fortfarande främst dokumenterar familjeliv efter klassiskt mönster, fast utflykterna går till utländska turistmål, amerikaskäringarna är själva på besök i stället för att sända fotografier och festerna har blivit uppsluppna. I förlängningen kommer amatörvideofilmerna att bli mer artistiska medan konstnärliga filmer blir allt tontigare, liknande de insända videofilmer vi redan nu kan få se i teve. De privata bilderna på CD-skivan kommer att kunna kopplas till ett nätverk, och det blir möjligt att abonnera på filmer och bilder som föreställer andra människor, både okända och kända. Med digital teknik kan bilderna osynligt monteras samman, vi möts inte längre på albumsidorna utan i tevens och datans globala nät. Femåringen som fotograferade teveapparaten knäppte kanske visionärt sitt framtida album.

man	vuxen	konstnär	professionell	offentlig sfär	representativitet	arbete
kvinna	barn	fotograf	amatör	privat sfär	intimitet	lek/hobby/fritid
<p>Sammanblandningen mellan det privata och det offentliga verkar på ytan vara utjämnande, men dolt ligger en struktur som inte har förändrats särskilt mycket. Skiljelinjen mellan det som är högt värderat och lågt består, vilket förstärker maktpositionerna. I mitt material kan jag t ex avläsa detta i motiven, det saknas ännu medvetet tagna fotografier på den närmaste vardagen, det icke-önskvärda eller det "fula". När en man fotograferar kan han identifiera sig med den professionelle fotografen och konstnären, en kvinna är belastad av att hennes foto-</p>				<p>graferande inte tas på allvar (lek) och fritid och arbete inte har samma innebörd för en kvinna som för en man. Märkbart är hur familjens manliga medlemmar dominerar, ju närmare de ligger en konstnärlig och professionell fotografering. Inte bara jag, utan även andra kvinnor i våra gemensamma familjer har fotograferat i perioder medan männen har hållit fast vid fotograferandet genom åren och därför utvecklats. Eller är också jag blind för de konstnärliga kvaliteter som vi besitter och övervärderar männens?</p>		

*Familjens medlemmar som fotografer*

proffs	1 manlig
mycket god amatör	2 manliga
god amatör	3 kvinnliga, 3 manliga
amatör	3 kvinnliga, 1 manlig
novis	3 kvinnliga
fotograferar kontinuerligt	6 manliga
fotograferar periodvis	6 kvinnliga, 1 manlig
fotograferar punktvis	4 kvinnliga

En verkan av att kvinnor fotograferat mindre är att vår värld, vårt blickfält, finns mindre representerad. Vår värld är i hög grad tolkad och definerad av män. Familjealbumets funktion att dokumentera familjens liv blir ensidig om inte alla familjemedlemmar ger sin bild.<sup>22</sup> Har fokuseringen på kvinnors liv och uppmärksamheten på kvinnors konst under de senaste decennierna inneburit en ökning av kvinnliga fotoamatörer och en förändrad bildsyn hos oss? Om jag ska tolka resultatet av min privata undersökning så är den estetiska komponenten av avgörande betydelse. Det räcker inte att bara kunna fotografera. Det är den undersökande konstnärliga intentionen hos kvinnliga konstnärer att forma ett personligt språk som är avgörande för impulsen hos andra kvinnor att vilja uttrycka sig själva och våga gå in i subjektets position, inte bara objektets. Intressant att notera är att familjealbumets estetik och de privata fotografiernas estetik är en av källorna till en modern feministisk konstestetik.

## NOTER

<sup>1</sup> Jag har inför denna artikel frågat min son, som nu är 31 år, om han minns händelsen. Nej, däremot minns han mycket väl sin nalle och sin keps, samt att händelsen förefaller trolig. Att jag kommer ihåg den beror säkert på att den väckte så många reaktioner hos mig. Hans val av motiv, särskilt teven, att han inte valde att fotografera mig (utkonkurrerad av en keps!), mina psykologiska tolkningar, som jag gärna hängav mig åt vid denna tid, och det allvar med vilket han arrangerade motiven.

<sup>2</sup> Dessa begreppspår har analyserats i många sammanhang inom feministisk forskning och teoribildning. I föredraget "Illusion och verklighet – Den konstvetenskapliga kvinno-

forskningens eller den feministiska konstvetenskapens läge". publicerat i K. Brunnberg (red.), *Makt att tolka verkligheten*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1992, ger jag en översiktlig analys av begreppen ur konstvetenskaplig synvinkel och en kritik av konsthistorieforskningen. För en mer inträngande kritik se. G. Pollock, "Vision, röst och makt: den feministiska konsthistorien och marxismen", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1981:4, s. 6–30. Artikeln är i reviderad form omtryckt i G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London 1988, s. 18–49.

<sup>3</sup> Jag har i denna artikel valt att skriva utifrån lagrade kunskaper och erfarenheter och inte börja med att läsa in litteratur. Under arbetet med artikeln har två uppsatser och ett föredrag, som berör familjealbum och familjefotografier, kommit i min hand: K. Becker Ohn, "The Photo Flow of Family Life: A Family Photograph Collection", i S. Ohn & M. Bell (red.), *Saving Cheese. Folklore Forum. Special and Bibliographic Series*, No 13, 1975; K. Becker, "The Aesthetics of Amateur Photography", (opubl. föredrag hållet 1989); E. Kjerström Sjölin, "Minnet av bröllopet – om bröllopsfotografier förr och nu", *Kulturen*, Lund 1993, s. 145–167. Där återfinns flera liknande synpunkter på fotoalbumet som styrker mina iakttagelser, tex om albumet som bärare av familjens historia sedd i ett större samhällsperspektiv.

<sup>4</sup> Om framväxten av en borgerlig visuell familjeikonografi se bl.a. B. Werkmäster, "Familjebildernas ideologiska funktion", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1979:3; C. Duncan, "Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteen Century French Art", *Feminism and Art History*, 1982, s. 200–219.

<sup>5</sup> Mina farföräldrar bodde hela livet i Söderhamn. Min farfar Arvid Norling (1860–1920) var handelsman, min farmor Charlotta Norling, f. Blombergsson, (1857–1925) var lärarinna.

<sup>6</sup> Bilder av familjen samlad runt ett bord eller sittande i en soffa blev mycket vanliga i den illustrerad pressen under 1800-talets senare hälft. En annan populär variant av familjesammanhållning var också familjen dansande runt granen. Se Werkmäster, 1979.

<sup>7</sup> Ett sådant collage av konstnären och fotografen Wilhelmina Lagerholm (1826–1917) ägs av Örebro läns museum.

<sup>8</sup> Kart och Bild, Uppsala universitetsbibliotek.

<sup>9</sup> Visitkortporträtten lanserades 1854 och blev snart mycket populära. Bruket att sälja kort, och även hela album, av kända personer var fullt utvecklat till en hel bildindustri redan på 1860-talet. R. Hassner, *Bilder för miljoner*, Stockholm 1977, s. 95–96. Vid en genomgång av några familjealbum från 1800-talet på avdelningen Kart och Bild, Uppsala universitet, kunde jag konstatera att porträtt av sångerskor var särskilt vanliga. Där fanns även fotografier på kungligheter samt författare och konstnärer.

<sup>10</sup> *Idm*, 1894:46.

<sup>11</sup> Denna utveckling är på broderiets område utförligast beskriven av R. Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984.

<sup>12</sup> Undersökningen var en uppgift mellan två seminarier, som jag gav studenterna i konstsvinnittet inom den tvärvetenskapliga YRK-kurs i könsroller, 20 p, vid Uppsala univer-

sitet, 1975–81. Jag minns att en av studenterna kunde konstatera att det fanns en kronologisk lucka i hennes album från de år hon varit tillsammans med en man som inte ägde en kamera. Redovisningen fick bl.a. den effekten att två av deltagarna köpte en egen kamera.

- <sup>13</sup> Min far Olof Norling (1896–1960) var anställd vid posten från sitt sextonde år, och blev postmästare i Älvsbyn 1942. Han var uppvuxen i Söderhamn, men tjänsten medförde flera flyttningar och i min barndom flyttade vi från Söderhamn till Piteå 1936, till Älvsbyn 1942, till Lycksele 1944 och (när jag gick i gymnasium i Söderhamn) till Sollefteå 1951. Min mor Bojan Norling (1905–93) växte upp i Sollefteå och Söderhamn. Hon var som ogift anställd i en tygaffär och började under lyckseletiden arbeta på posten som postbiträde. Själv föddes jag 1932 och min bror 1934. Fotografierna i min fars familjealbum är främst från norrländska miljöer.
- <sup>14</sup> När jag tog ett ateljéfotograf i samband med studentexamen sa fotografen, som hade känt min mor som ung: "Ja, inte har du lika vackra ögon som din mamma!"
- <sup>15</sup> Fotografiet analyseras i H. Hansen, *Myth and Vision. On The Walk to Paradise Garden and the Photography of W. Eugene Smith*, Århus 1987. I ett radioföredrag 1975 analyserade jag en jultidningsbild av Jenny Nyström med två syskon som håller varandra i handen utifrån aspekten massmediabildens betydelse för våra föreställningar, i detta fallet om syskonkärlek. Föredraget finns publicerat i *Konstvetenskaplig bulletin* 1976:16 under rubriken "Barnet som tindrar i våra hjärtan. Om Jenny Nyström, genremålarinna."
- <sup>16</sup> *Husmodern* 1922; *Idun* 1909:25; Berthe Morisot, *Vaggan*, 1872, Musée d'Orsay, Paris; *Min dyra mor! Mitt allt på jorden!* Bonniers 1871 (eng. utg. 1869).
- <sup>17</sup> Detta hängde förstås också samman med en ny social situation, där medelklassens kvinnor hade utbildning och yrke, men ingen ännu ingen offentlig barnomsorg, dåliga kunskaper om hushållsarbete, föräldrar på avstånd och bostad i nyuppförda sterila bostadsområden. Det är på 1960-talet barnen blir ett "sambällsproblem" och utredningarna börjar komma. Lekmiljörådet inrättas och intresset för barns lek ökar.
- <sup>18</sup> Jerk-Olof Werkmäster, f. 1930, grafisk formgivare, uppvuxen i Stockholm. Vi har varit bosatta i Uppsala sedan 1959. Våra tre barn är födda december 1959, juli 1962 och februari 1964.
- <sup>19</sup> Jag inser nu att jag här följde ett gammalt mönster. Eftersom min mor hade bättre "smak" än jag fick hon möblera mitt rum och sy mina kläder ända tills jag blev 25 år. Hon möblerade också i fortsättningen om i vårt hem varje gång hon kom på besök (dock under mina protester).
- <sup>20</sup> Jerk Werkmäster (1896–1978) var konstnär. Han var uppvuxen i Rättvik, men huvudsakligen bosatt i Stockholm från studieåren fram till 1951, då han flyttade tillbaka till Rättvik. Min svärmor, Ninni Werkmäster, f. Vougt (1900–1975) var uppvuxen i Djursholm och arbetade fram till 1951 på Karolinska Institutet som sekreterare.
- <sup>21</sup> Inför drottning Silvias 50-årsdag uppmanas t ex "svenska folket" att skicka in sina privata bilder av drottningen för att ingå i ett gratulationsalbum. Det innebär att det publika

sammanförs med det privata och det privata sedan förs ut till den publika sfären.

- <sup>22</sup> Sommaren 1980 gjorde min man, vår dotter, min mor och jag en bilresa i England. Alla utom min mor fotograferade under resan. När vi visade diabliderna kunde både vi och övriga familjemedlemmar genast se vem som hade tagit vad, både utifrån motiv och utifrån stil.

#### SUMMARY

The article is an attempt to analyze the private photography collection of the author's family, from both a personal and a scientific aspect. The main questions deal with the functions of the Family Album and the Aesthetics of Amateur Photography. They discuss the ideas of private vs public, professionell vs amateur, artist vs photographer in relation to the concept of gender and age. The Album, as well as many of its motifs, can serve as a metaphor of Family Unity, and the decline of the use of extravagant albums, can be a sign of the decline of the traditional Family System. The custom to join together photos of family members and photos of famous people in private collections diffuses the border between privacy and publicity and help to construct class identity and create illusions of freedom. Studying the collection, the author notice the overwhelming majority of male family members being the photographers, and being the most artistic ones. Even if the main motifs of Family Albums are snapshots from family domestic life (e.g. the domain or realm of women), the women of the family are underrepresented as photographers, but, together with the children, overrepresented as models. In the discourse of Art, the artist/creator is a professional man and, in spite of the majority of amateur photographers, the family father can identify himself with the artist looking at a his motif. In turn, women are used to be looked at. The fact that women, too often, accept to be objects, but seldom take responsibility for visualizing a reliable picture of family life, creates an imbalance. The author suggests, the existence of the new Aesthetic Movement created by women artists and photographers, will also be important for changing the Aesthetics of the Family and the private amateur photography. Actually, one of the sources of this Movement is the Family Album and amateur pictures.

Barbra Werkmäster  
Malma Ringväg 70 A  
S-756 45 Uppsala