

FRAMFÖR KAMERAN MED BYXORNA NERE

Om ett självporträtt och en bild som växer i betraktarens hjärna

doi.org/10.23995/ths.673.c1191

Denna minissä ger mig tillfälle att begrunda Annika Elisabeth von Hausswolffs *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* (2002). I min betraktelse följer jag hur självporträttet väcker en bild i min hjärna och reaktiverar teorier och (kurs)litteratur som jag mött både i egenskap av student och som lärare i konstvetenskap. Vad jag framförallt vill göra är att undersöka hur självporträttet är med och styr mitt tänkande, och hur det debatterar med den väckta bilden som föranleder frågor om kontroll. Jag tar mig friheten att inte tänka mig fram till en slutsats utan avslutar istället med en fråga.

I självporträttet står konstnären ensam och blundande framför en kal vägg. Hon är klädd i t-shirt, trosor och sportskor. Kring anklarna har hon ett par nerhasade jeans. Med ena handen riktar hon en tänd ficklampa mot kameran och därmed också mot betraktaren. Det bildas en lysande cirkel som accentuerar det faktum att jeansen inte sitter uppe kring höfterna. Motljuset döljer handen som håller ficklampan, men hennes andra hand är synlig; den sticker fram utanför ljuscirkeln och kramar om en fjärrutlösare. Den kramande gesten signalerar på välbekant manér att hon både är den som fotograferar och den som fotograferas. Fjärrutlösarens långa sladd ringlar över ett i övrigt tomt golv. Sladden markerar avstånd

samtidigt som den bildar en materiell/visuell förbindelselänk mellan konstnären och kameran. Därtill leder den betraktaren in i scenen.¹

Att fotografera sig själv och att göra ett fotografiskt självporträtt innebär inte nödvändigtvis samma sak. Inte heller är det självklart att det är konstnären "jag" som står i fokus när fotografiet väl har inordnats i den traditionstunga självporträttsgenren. Konstvetaren Tutta Palin har konstaterat att 1980- och 1990-talens postmoderna debatt skapade en ny konvention enligt vilken det blev viktigare att reflektera över självporträttets funktion som genre än att kontempera över ett jag.² von Hausswolff – som intresserar sig för konsthistoria och vars fotografiska praktik delvis kan ses i ljuset av ett postmodernistiskt idégods³ – känner till konventionen och laborerar med den. Hon skiljer mellan att använda sig själv som verktyg i konceptuellt förankrade verk och att arbeta utifrån intentionen att skildra ett "jag". Distinktionen görs i en intervju i vilken hon också berättar: "Jag har nog bara gjort ett enda självporträtt någonsin, där ambitionen faktiskt var att säga någonting om mig själv."⁴ Här åsyftas *Det första självporträttet* (1987) som var ett resultat av en [klassisk] övning hon gjorde på en förberedande utbildning i fotografi när hon var 19 år.⁵ I fotografiet

sitter hon fullt påklädd i en fätölj och riktar en begrundande blick mot ett kranium som hon håller i ena handen. Den andra handen vilar tom mot fätöljens armstöd. När von Hausswolff femton år senare med slutna ögon och neddragna byxor aktiverar en fjärrutlösare har hon inte samma ambition, men ”självpporträtt” finns med i titeln. Begreppet, förklarar hon, har relevans och är ett ”retoriskt grepp som styr bilden i betraktarens hjärna”.⁶

Ja, att det retoriska greppet är med och styr betydelseproduktionen är uppenbart. Det föranleder genast noteringar om genrefunktion och ”jag”.⁷ Hos mig väcks ett intresse för vad ”självpporträtt” gör när det ingår i titeln till ateljéscenen från 2002. Jag söker inte ett ”jag” men det är viktigt att den som står framför kameran är en konstnär som under 1990-talet starkt bidrog till att förankra iscensatt fotografi med feministiska förtecken på den svenska/nordiska konstscenen.⁸ Det spelar roll att hon från tidigt 1990-tal fram till sent 00-tal arbetade med analogt fotografi, att hon utförde studier med polaroidkamera innan hon fotograferade med storformatskamera, och att de arbeten hon utförde inte skulle vara de samma om hon hade använt ett annat medium. Med andra ord, det har betydelse att de verk hon gjorde under dessa år inte är postmediala.⁹

Men ”självpporträtt” som retoriskt grepp är inte det enda som styr. Min begrundan leds på ett avgörande sätt av den visuella gestaltningen och av betydelseproduktionen som uppstår när den väcker minnet av en bild i min hjärna. Det rör sig om tecknad illustration i en lärobok som jag ställdes inför när jag i mitten av 1980-talet läste en universitetskurs där det ingick en del praktiska övningar i analogt fotografi. Illustrationen visade en målmedveten man med cowboyhatt på huvudet. På bröstet satt en stjärna som jag kände igen från westernfilmer, men istället för sheriff stod det press. I den ena handen höll han ett teleobjektiv,

med den andra handen greppade han en systemkamera; pekfingret vilade på avtryckaren. Kameran riktades mot något som inte illustrerades. Byxorna satt stadigt uppe. De dubbla bältena dignade av utrustning (filmrullar, objektiv och extra kamera).¹⁰

Som framgår av beskrivningarna ovan liknar inte det fotografiska självporträttet den tecknade illustrationen, men det är inte likhet som är poängen här. Det väsentliga är att skillnaderna blir motorer för betydelseproduktioner som gör att självporträttet med den byxlösa konstnären i mina ögon blir ett slags motbild till lärobokens fotograf med dubbla bälten. Tanken om motbild uppstår inte automatiskt därför att den som fotograferar är kvinna, men då jag uppfattar att självporträttet visuellt debatterar fotografisk teknik och praktik i relation till könspositionerande idéer, får ”kön” betydelse.¹¹

* * *

Senast jag såg *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* i ett utställningssammanhang var hösten 2021 då det ingick i von Hausswolffs retrospektiva utställning *Alternativ sekretess* på Moderna Museet i Stockholm.¹² Jag påmindes då om sladdens betydelse och medan den ledde mig in i scenen aktiverades minnet av fotografen med skjutklar kamera. Det var inte så att jag fram tills dess hade glömt bort illustrationen, tvärtom, den hade under de senaste trettio-fem åren varit en underliggande bild som med jämna mellanrum väckts i min hjärna.¹³ Den vaknade till exempel när litteraturlistan till en konstvetenskaplig kurs, som jag undervisade på för ungefär tjugo år sedan, innehöll en kursbok i vilken museimannen och kritikern Folke Edwards framhöll fotografins betydelse för 1980- och 1990-talens samtidskonst. Fotografen, förklarade han, hade gått från att vara ett underordnat konstnärligt medium till att bli en erkänd och central konststart. En av orsakerna som angavs

löd ” [...] fotot är ’neutralare’, d.v.s. mindre belastat av tradition och (manliga) estetiska värderingar”.¹⁴ Påståendet gick inte ihop med bilden i min hjärna. Inte heller stämde det överens med fototeoretiska resonemang som jag blivit välbekant med. Det rörde sig dels om resonemang där kameran som fallos och vapen adresserades,¹⁵ dels om analyser som byggde vidare på dessa idéer.

Här ges ett exempel på det senare: i en text från 1993 visar konstvetaren Marta Edling varför det är både rimligt och relevant att hävda att fotografi och fotografisk praktik kan vara könskodade. Könsbestämningar, framhåller hon, uppstår genom ”associativa betydelseladdningar”, de kan vara mer eller mindre explicita och de behöver i praktiken inte vara hindrande (här lyfter hon 1980-talets och tidiga 1990-talets utveckling med allt fler kvinnor som uppmärksammas för sina fotografiska arbeten). Men likafullt finns kodningen, och den kan beskrivas.¹⁶ ”Hela det fotografiska fältet”, skriver Edling, ”är genomsyrat av könsbestämningar. Framför och bakom (och till och med inuti) kameran finns ett spänningsfält som definierar positionen i termer av kön.”¹⁷ Edlings argumentation underbyggs i hög grad av att hon övertygande kan påvisa hur dikotomin passiv/aktiv är verksam i de associativa betydelseladdningarna. Behöver jag påminna om att det är en binär könskodning som triggas genom detta?

Fotografen med dubbla bälten befinner sig bakom kameran, fingret vilar på avtryckaren. Han är aktiv, han är redo. Bilden illustrerar bokkapitlet ”Skjutskolan – teknik”. Här skrivs det om associationer till västernmatinéens ensamma, snabbskjutande sheriff, vikten av fingerfärdighet framhålls, parallellt dras till män som exerceerar med bössan i det militära, och följande delas med läsaren: ”Vi var ett gäng fotografer som upptäckte att man måste vara snabb, säker och kunnig, om man skulle kunna göra de bilder man ville.”¹⁸ Skjutskolan syftar därför

till att ”träna upp snabbheten och minska antalet felbedömningar och misslyckanden [...]”¹⁹ Genom dessa upplysningar förmedlas ett huvudbudskap: i fotografrollen ingår att ha kontroll.

* * *

I *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* står konstnären framför kameran med fjärrutlösaren väl synlig i ena handen. Hon är redo att fotografera, men hon blundar.²⁰ Fotograferar hon i blindo? När jag stod framför självporträttet på Moderna Museet öppnade jag en textguide som producerats i anslutning till utställningen (jag upptäckte senare att den också fanns i museets digitala handledning riktad till lärare i årskurs 7–9 och gymnasiet). I texten besvarades inte min fråga, men under rubriken «kropp och blick» nämndes självporträttet, och jag läste följande: ”Att själv vara både framför och bakom kameran är ett annat sätt att ta kontroll.”²¹ Rubriken liksom påståendet andas 1990-tal. Det senare återknyter till Edlings och andra 90-talsanalyser av binära begreppspar: passivitet och aktivitet, framför och bakom. Och så, nyckelordet: kontroll. Men här uppnås inte kontroll genom teknisk fingerfärdighet och kameraexercis utan genom att inta positioner. Den guidande texten fortsatte: ”I *Self-portrait in the Studio with Flash Light* skymtar konstnären med neddragna byxor, men då hon i bilden riktar en bländande ficklampa rakt fram så hejdas betraktarens blick.”²² Jag läste och tänkte att detta var ännu en 90-talsreferens ”att returnera [den manliga] blicken.”²³ Men trots den pedagogiska förklaringen förstod jag inte hur jag skulle relatera den till självporträttet som jag hade framför mig. Jag följde sladden som ledde fram till konstnären. Hejdades min blick? Nej, hon kunde ses utan svårigheter, och den lysande cirkeln accentuerade dessutom att byxorna inte satt uppe kring höfterna.

I ett samtal med Sara Arrhenius 2004 framhåller von Hausswolff att det alltid finns något som inte kan visas, samtidigt som det alltid finns något som slinker igenom som inte var avsett att visas.²⁴ Detta handlar inte om missbedömningar eller misslyckanden. Det handlar om att det är konst, om att det finns en konstnär och att det finns en betraktare som ibland, och ibland inte, styrs av retoriska grepp. I en text om konstnären Lee Lozano skriver von Hausswolff: ”En bild eller ett konstverk kan tillskrivas en rad meningsbärande egenskaper oavsett vad upphovsmakaren har menat.”²⁵ Självklart är det så, när verket möter en betraktare börjar en meningsproduktion som inkluderar fler än en part, och i anslutning till självporträtt aktualiseras genrens funktion. En konstnärs självporträtt kan till exempel, såsom konstvetaren Bia Mankell föreslår, fungera som ”en tankarnas mötesplats för både konstnär och betraktare, men även en plats för reflektion kring konsten själv.”²⁶ Jag sympatiserar med denna beskrivning.

När Mankell analyserar självporträtt framhåller hon vikten av att skilja de olika parternas blickar åt. Vad gäller konstnärens blick framhåller hon att den bland annat är självgranskande och professionell, och därmed kan fungera som både metafor och symbol för introspektion och kunskap. Men den kan också signalera ett icke-seende när ögonen i självporträttet inte markeras eller skymms.²⁷ Detta är ett synliggörande av det osynliga samtidigt som det påminner om att osynlighet är en del av det synliga. Det handlar om en yttre och en inre form. von Hausswolff, menar Mankell, arbetar med detta.²⁸

* * *

I *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* blundar von Hausswolff men en både självgranskande och professionell konstnärsblick medverkar. Här finns både en yttre och inre form. De egenhändigt

neddragna byxorna hör till det yttre men förhåller sig också till det som inte ses. Här finns enligt von Hausswolff själv: ”Ett uttryck för skam. En skamfylld njutning av att synas.”²⁹ Vilka meningsbärande egenskaper medverkar byxorna till när de möter betraktaren? I ett tolkningsförslag till verket lyfter Anna Dubra den ambivalens som är utmärkande för de flesta av von Hausswolffs fotografiska iscensättningar, hon påtalar att självporträttet både antyder tillgänglighet och avståndstagande inför betraktaren, att det tar avstånd från att bli blottad samtidigt som det inte går att undvika, att det adresserar viljan att betona yrkesroll snarare än kvinnoroll. Hon lyfter också självporträttet som ett feministiskt verktyg för att ta ”kontroll över sin egen bildrepresentation”.³⁰ Här, mitt i all ambivalens, återkommer alltså nyckelordet: kontroll.

Jag tänker på representation men också på produktion. Intensivt betraktar jag den lysande cirkeln som markerar att byxorna inte sitter där de skulle kunna förväntas sitta. Vilken precision att cirkeln är just där. Har den blundande von Hausswolff planerat detta? Hur många studier med polaroidkameran har hon gjort? I mitt huvud formulerar jag en hälsning och fråga till konstnären: ”Hej! Har också du sett bilden av fotografen med dubbla bälten?” Jag förväntar mig inte ett svar, men kan inte låta bli att fråga.

Anna Rådström, docent, universitetslektor i konstvetenskap vid Södertörns högskola, Stockholm. Disputerade 2005 med en avhandling om den amerikanska fotografen Lee Millers arbete under 1930-talet. Har därefter bland annat skrivit om emotioner och samtida fotografi/film i relation till minne och arkiv. Bedriver för närvarande forskning om porträtt och landskapsfotografi i Västerbotten och Norrbotten 1890–1950.

Noter

- 1 Självporträttet kan ses via t.ex. denna länk: <https://magasin3.com/en/artwork/sjalvportratt-i-ateljen-med-ficklampa-och-neddragna-byxor-2/> [hämtad 23-03-23]
 - 2 Tutta Palin, "Afterword: From the Uffizi to Facebook Updates," i *I as Me: Making of 2000 & II Self-Portraits*. ed. Ilona Tanskanen (Turku: Turku University of Applied Science, 2010), 170.
 - 3 Vad gäller analyser av några av von Hausswolffs självporträtt se Bia Mankell, *Självporträtt: En bildanalytisk studie i svensk 1900-tals konst* (PhD diss., Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003). Se också Anna Dubra, "Growing up in Public with Your Pants Down," *Hjärnstorm* nr 114 (2012), 22–29.
 - 4 Dubra, "Growing up in Public with Your Pants Down," 24.
 - 5 Ibid.
 - 6 Ibid., 28.
 - 7 Se t.ex Mankell, *Självporträtt: En bildanalytisk studie* och Carina Rech, *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s* (PhD diss., Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2021).
 - 8 Se t.ex. Julia Tedroff, "Women Photographers in the Swedish Professional and Public Press 1930–2000: An Analytical Inventory," i *Women Photographers: European Experience*, eds. Lena Johannesson & Gunilla Knape, (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004), 239–247 och Jonas Ekeberg, *Postnordisk: Den nordiske kunstscenens vekst og fall 1976–2016* (Oslo: Tornado Press, 2019), 165–167, 476–478.
 - 9 För en diskussion om postmedialitet se t.ex Jonatan Habib Enqvist & Lars-Erik Hjertström Lappalainen, *Big dig: Om samtidskonst och passivitet* (Sine loco: CLP Works, 2018), 22. Såsom författarna påpekar gör Rosalind Krauss en grundläggande analys av det postmediala, se "A voyage on the North Sea": *Art in Age of the Post-Medium* (London: Thames & Hudson, 2000).
 - 10 Illustration är gjord av Kerstin Jacob Westerlund, i Jan-Olov Westerlund, *Fotoskolan: Grundkurs*, 2:a uppl (Stockholm: Norstedts, 1980), 149.
 - 11 När konstvetaren Carina Rech analyserar nordiska kvinnliga konstnärers självporträtt och vänporträtt från slutet av 1800-talet visar hon hur verken framställer konstnärroller och dialoger mellan till exempel måleri och skulptur. Hon lyfter in *paragone*, ett konsteoretiskt begrepp med rötter i renässansen som anger att en tävling mellan konstarter äger rum. Se Rech, *Becoming Artists*, t.ex. s. 240–241. Se också Rech "Ett eget rum: Kvinnor erövrar konstnärrollen," i *Ett eget rum: Konstnär-*
- rollen under det sena 1800-talet*, red. Carina Rech & Karin Sidén (Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 2021), 22. I von Hausswolffs självporträtt förekommer inte någon tävling, iscensatt fotografi mäter sig inte mot till exempel pressfotografi, men jag tycker mig alltså uppfatta en debatt.
- 12 I samband med denna utställning lade Annika von Hausswolff till Elisabeth i sitt namn.
 - 13 Tanken om en underliggande bild signalerar postmodernism och en välkänd formulering som skrevs i anslutning till den tongivande utställningen *Pictures 1979*: "under varje bild finns alltid en annan bild." Se Douglas Crimp, "Pictures," *October* no 8 (Spring 1979), 87. Formuleringen pekar mot postmodernismens många frågor om original/kopia, men dessa frågor aktualiseras inte inför von Hausswolffs självporträtt. Inte heller är det en fråga om att "känna igen", "att återse" vilket ibland nämns i anslutning till von Hausswolffs iscensatta fotografier, se t.ex Anna Tellgren, "Fotografi och kön: Om den fotobaserades konsten under 1990-talet," i *Från modernism till samtidskonst: Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson & Anette Göthlund (Lund: Signum, 2003), 108–128 och Malin Hedlin Hayden, "Återseende," i Annika von Hausswolff, David Neumann, John Ajvide Lindqvist & Malin Hedlin Hayden, *Ich bin die Ecke aller Räume*, red. Sara Despres, *Magasin 3* (Stockholm konsthall, 2007), 77–92.
 - 14 Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000* (Lund: Signum, 2000), 291.
 - 15 Här tänker jag främst på Susan Sontags essäsamling *On Photography* vars första upplaga utkom 1977 (London: Penguin Books).
 - 16 Marta Edling, "Kamerans spänningsfält och köns positioner," *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3–4 (1993), 37. Se också Edling "Min karl har en kanon," *Bildtiden* nr 48 (1990), 34
 - 17 Edling, "Kamerans spänningsfält och köns positioner," 43. Vad gäller "inuti kameran" lyfter Edling en annons för Kodak-film från 1970. Texten uppmanar: "Gift er med en av dem. Ha de andra som älskarinnor." Filmrullarnas förpackningar illustrerar uppmaningen. Se Edling, "Kamerans spänningsfält och köns positioner," 42.
 - 18 Westerlund, *Fotoskolan*, 148.
 - 19 Ibid.
 - 20 I flera av sina självporträtt blundar von Hausswolff men blundandet är inte reserverat till dessa verk. Det förekommer i också iscensättningar där andra personer agerar framför kameran.
 - 21 Utställningsguide *Annika Elisabeth von Hausswolff: Alternativ Sekretess*, curator Anna Tellgren, intendent förmedling/curator learning Karin Malmquist (Moderna Museet Stockholm, 2021), opag. Lärarhandledning: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2019/12/mm_lh_alternativsekretess_tillganglighetsanpas

- sad.pdf (hämtad 22.3.2013). För en diskussion om passivitetens betydelse se Habib Enqvist & Hjertström Lappalainen, *Big dig*, passim. De diskuterar bland annat von Hauswolffs arbete.
- 22 Utställningsguide, Moderna Museet.
 - 23 Jag anspelar här på Leena Maja Rossis ”Att returnera blicken,” i *Konst, kön och blick*, red. Anna Lena Lindberg (Stockholm: Norstedts akademiska, 2009), 211–227. I titeln till Rossis text ligger implicit Laura Mulveys begrepp ”den manliga blicken” från 1975.
 - 24 Annika von Hauswolff, *Annika von Hauswolff in Dialogue with Sara Arrhenius* (Stockholm: IASPIS & Lund: Propexus, 2004), 60. Jag har tidigare diskuterat detta i texten ”Ambivalens och ett ’emellan’: Reflektioner genom och runtomkring ett av Annika von Hauswolffs fotografier,” i *Att känna sig fram: Känslor i humanistisk genusforskning*, red. Annelie Bränström Öhman, Maria Jönsson & Ingeborg Svensson (Umeå: H:ström Text & Kultur, 2011), 168–189.
 - 25 Annika von Hauswolff, *Om Lee Lozano* (Stockholm: Axl Books, 2012), 16.
 - 26 Mankell, *Självporträtt*, 9.
 - 27 *Ibid.*, 89.
 - 28 *Ibid.*, 90–91. Mankell nämner von Hauswolffs *Ensam med bubbla* och *Utan titel (med bubbla)*, 1995.
 - 29 Dubra, ”Growing up in Public with Your Pants Down,” 28.
 - 30 *Ibid.*, 22, 24.