

# Att fånga blicken i det avgörande ögonblicket

En genusteoretisk analys av Henri Cartier-Bressons fotografier

Jennie Idoffsson

Konstvetenskap, Sektionen för Humaniora,  
Högskolan i Halmstad  
C-uppsats, 15 hp, höstterminen 2011  
Handledare: Jan Ahlkloo

# Sammanfattning

---

Henri Cartier-Bresson är nära sammankopplad med gatufotografen, som i sin tur är nära sammankopplad med den romantiserade bilden av det fria och direkta livet, ocensurerat och äkta. Jag undersöker om det går att skönja fotografens handling i bilden, och jag ifrågasätter tron på gatans svartvita realism. Mitt material består av Cartier-Bressons fotografier tagna i Europa mellan 1951-1966, sedda ur ett genusperspektiv. Jag tar det aktiva klivet in i bilden och belyser blickens betydelse för hur vi tolkar vem som har övertaget i bilden. Både mannens och kvinnans roller i fotografierna analyseras, och vem som betraktar vem är av stor betydelse. Utöver genusteori utgår jag även ifrån filmteori och bland andra Mary-Ann Doanes analys av den manliga blicken, samt Catherine Lutz och Jane Collins postkoloniala studie av blicken när jag analyserar. I det materialet jag har valt att studera går det att skönja ett upprätthållande av mannen som den aktiva och bäraren av blicken, medan kvinnan oftast framställs som den passiva, den som blir betraktad. Men det finns undantag i form av kvinnorna som vänder den manliga blicken ryggen, och männen som med frågande blick tittar in i kameran. Både kvinnlighet och manlighet kan hävdas vara en mask som tas på, och gatan är just en plats för den monokromt maskerade realismen. Tecknet för kvinnlighet och manlighet i bilden ger en mall för vad vi läser in i begreppen utanför bildytan. Gatufotografen hamnar lätt bakom objektivitetens och slumpens dimridå. Jag belyser ett välkänt material ur en ny synvinkel, genom att jag applicerar genusteoretiska tankegångar och diskuterar blickens betydelse för vad vi tolkar in i en bild. Fotografiet hjälper till att forma vår bild av verkligheten, men det är inte en obeskuren verklighet vi betraktar. Det går att skönja underliggande värderingar gällande genus i Cartier-Bressons bilder, och frågan är ifall konsten imiterar livet eller ifall det är livet som imiterar konsten.

Gatufotografen fångar det utmärkande i det allmogliga och det surrealistiska i det väntade. Fotografiet har genom tiderna tilldelats en avgörande roll gällande hur vi tolkar världen. Vi läser in vår egen kulturella förförståelse när vi betraktar ett fotografi, och kameran är lika mycket en målarens pensel som det är ett sätt att konstruera och tolka verkligheten. Alla fotografier har en avsändare och en mottagare. Den objektiva bilden är en dimridå, som fördunklar betraktarens blick av fotografiet som subjektivitetens hemvist. De fotografier jag behandlar är alla accepterade som konst, och Cartier-Bresson är en konstnär som väljer sina motiv, och inte enbart slumpvis fångar de avgörande ögonblicken. Fotografiets estetik upplevs som mer direkt och därför löper det en större risk att tolkas oreflekterat. Jag belyser hur Cartier-Bressons fotografier skapar en bild av verkligheten som stämmer överens med traditionella normer och värderingar gällande synen på mannen som aktiv och kvinnan som passiv. Mannen har rätt att betitta medan kvinnan blir betittad. Även inom fotografen finns bilden av ”det manliga geniet”. Genom gatufotografen och Cartier-Bresson förvandlas det vardagliga livet till en konstform, vilket både förskönar men också komplicerar. Ett fotografi är alltid kopplat till tiden och är ett slags närvarobevis, men ett närvarobevis som har en avsändare och en mottagare inom en given kulturell kontext. Cartier-Bresson blir Blicken, genom vilken vi betraktar vår verklighet, men avsändaren är den kulturella kontexten i stort.

# Innehållsförteckning

---

Inledning.....	s.1
Syfte.....	s.2
Teori.....	s.3
Material och metod.....	s.4
Fotografiets historia.....	s.5
Dokumentärfotografi och objektivitet.....	s.5
Fototeori, skönhet och tiden.....	s.8
Konstfotografiets födelse.....	s.12
Gatufotografi och att fånga ögonblicket.....	s.13
Henri Cartier-Bresson.....	s.15
Att tolka blicken genusteoretiskt.....	s.17
Analys av Henri Cartier-Bressons verk.....	s.21
Den manliga blicken.....	s.22
Blicken in i kameran.....	s.26
Blicken utanför bilden.....	s.29
Slutdiskussion.....	s.32
Bildförteckning.....	s.36
Litteraturförteckning.....	s.37
Bildbilaga.....	s.39

# Inledning

---

Ser vi världen genom fotografiet? Fotografier är någonting som vi möts av varje dag, antingen genom tidningar och reklam eller genom linsen på vår egen kamera. Fotografi har blivit en lönsam industri och fotografisk konst har seglat upp som storsäljande och publikindrivande. Fotokonst går för höga belopp på Bukowskis och intresset tycks större än någonsin i Sverige, inte minst med tanke på det relativt nyöppnade Fotografiska i Stockholm. Ända sedan kamerans tillkomst år 1839 har vi sett världen genom bilder. Även om vi inte själva har varit där så har fotografiet tagit med oss till fjärran plaster och förgångna tider. Tidigt blev det ett medel för dokumentationsprocesser. Frågor har uppkommit, fotografi som hantverk eller fotografi som konstverk. Kameran som en själslös maskin eller som en konstnärlig pensel. Ett fotografi är ett fotografi är ett fotografi.

Svartvita fotografier har alltid intresserat mig. Det är något visst med de monokroma nyanserna och den nästan påträngande känslan av nostalgi. Många konstnärer idag väljer aktivt att använda svartvita fotografier (så som Helmut Newton, Sally Mann och Annie Leibovitz för att nämna några). Kanske tar färgen fokus från det väsentliga? Ett svartvitt foto upplevs möjligen inte lika närgånget som ett i färg. Det är ju trots allt den monokroma verkligheten som vi betraktar. Är allt svart på vitt? Det finns en tydlig dokumentär ådra som genom tiderna har genomsyrat fotografiet. Antropologiska bilder på kenyanska massajer på ödsliga slätter eller sociologiska skildringar av den Andre, den Kriminelle och den Utstötte. Krigsbilder på barn som flyr, män som skjuts ihjäl på öppen gata under Vietnamkriget. Men också familjefoton i något naggat album som lyfts fram vid rätt eller fel tillfälle. En bild säger mer än tusen ord. Ett fotografi väcker känslor. Kan ett fotografi utge sig för att vara objektivt? Vem blir betittad av vem?

Jag intresserar mig för gatufotografi, vars bilder kan ses både som konst och journalistik. Eugène Atgets och Henri Cartier-Bressons Paris är det Paris som lever kvar för oss idag. Jag förundras över människorna framför kameran. Vad säger de svartvita fotografierna oss idag om de som avporträtteras? Vilka upplevelser projicerar vi som betraktare på dessa bilder? Ett fotografi berättar en historia, frågan är vilken historia och vems. Jag fascineras av tanken att det är fotografierna vi minns mer än själva verkligheten. Ett fotografi har kraften att väcka minnen. Kanske i form av ett lite suddigt svartvitt fotografi från förr. Ett fält, med träd som skyntar i bakgrunden. Till vänster ser vi en mörk bil. I fokus två personer, en kvinna och en man i finkläder som blickar nedåt. Var de inte riktigt beredda? Kvinnan håller mannen om armen. De verkar lyckliga. För mitt inre ser jag ett svartvitt fotografi av mina morföräldrars bröllopsdag. Taget av en okänd fotograf.

Befinner vi oss bakom fotografiets dimridå? Dags att lyfta undan den svartvita slöjan i så fall. Fånga ögonblicket, och tryck ner avtryckaren.

# Syfte

---

Mitt syfte är att kort redogöra för viktiga tankegångar inom fototeori. Detta är tänkt som en teoretisk bakgrund till min undersökning. Här går jag igenom begrepp så som dokumentärfotografi, konstfotografi och objektivitet. Jag har valt ut några nyckeltexter. En intressant tankegång som jag har fastnat för är ifall ett fotografi kan fånga rätt ögonblick, och ifall fotografiet lyder under samma estetiska normer som konsten, dvs. är fotografiets estetik likt konstens, skönhet, eller är det sanningsenligheten? Jag intresserar mig för problematiken kring den objektiva bilden, och ifall den existerar. Går det att skönja fotografens hand(ling) i fotografiet? Levandegör fotografiet verkligheten bakom, mer än vad en tavla kan göra? Hur en fotograf beskär har alltid spelat en primär roll för fotografiet, mer än för konsten. Är det den (o)beskurna verkligheten vi betraktar?

Jag vill undersöka Henri Cartier-Bresson i ett genusvetenskapligt ljus. Cartier-Bresson anses som ett av de stora namnen inom gatufotografi under förra seklet. Vilka människoporträtt har fångats på hans lins och varför? Jag vill försöka sätta fingret på eventuella underliggande värderingar och normer. Är gatufotografiet uppställt? Hur skildras kvinnor och män? Lika olika? Jag gör en komparativ analys efter 10 utvalda bilder tagna i Europa 1951-1966, med fokus på 1950-tal. Vem som innehar blicken, och vem som blir betittad, är väsentliga frågeställningar för min undersökning. Går det att finna olika maktförhållanden i bilderna?

Jag har valt att inte göra en omfattande biografisk förteckning av Cartier-Bresson, eftersom jag vill studera mitt material ur ett metaperspektiv, och för att jag vill försöka belysa övergripande tankegångar kopplade till en viss kontext, som till delvis inte är beroende av Cartier-Bresson. Mina frågeställningar rör sig om huruvida Cartier-Bressons bilder ger uttryck för övergripande samhälliga värderingar och normer, och inte i första hand hans egna personliga värderingar. Jag vill undersöka om det går att placera in hans verk i en större samhällig kontext, med hjälp av genusinriktade frågeställningar. Är det en maskerad blick vi betraktar?

# Teori

---

Den teori jag vill applicera på Henri Cartier-Bressons svartvita bilder är genuserorienterad. Kritiska tankegångar kring makt och i vems tjänst fotografiet verkar har spelat in på såväl textanalysen som bildanalyserna. Jag vill undersöka om det går att finna underliggande värderingar och normer i Cartier-Bressons bilder av män och kvinnor. Som jag nämnde tidigare så är jag intresserad av tanken kring ett fotografis påstådda objektivitet. Jag går in i mitt material med tanken att en fotograf är en konstnär likt vilken annan konstnär. En konstnär som väljer sina motiv och eventuellt projicerar värderingar på dessa. De fotografierna som jag kommer att studera besitter ett självklart problem, nämligen självselektion. Konstnären har valt ut sina motiv, och vi vet inte vad han har valt bort. Eftersom en fotograf gör motivval likt vilken annan konstnär, så går det att försöka applicera samma teorier på fotografi som man gör på andra konstformer. Att jag valde just genusteori har att göra med att jag vill få en ingång i Cartier-Bressons verk som kan säga mig någonting om tiden de är skapade i. Jag refererar till fotografierna som bilderna, eftersom jag behandlar dem, och anser de applicerbara, i en konstvetenskaplig diskurs. Min teoretiska förståelse kommer från *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6 (2001) samt Anne D'Allevas *Methods and Theories of Art History* (2005)<sup>1</sup>. *Feministiska konstteorier* är en antologi redigerad av Sara Arrhenius. Arrhenius skriver i förordet att texterna i antologin är präglade av psykoanalys och filmteori.<sup>2</sup> Catherine Lutz och Jane Collins postkoloniala analys av bilder tagna i *National Geographic (The Photographer Reader, 2008)* har varit essentiell för undersökningen då jag intresserar mig för vem som besitter blicken i bilden och vem som blir betittad. Jag utgår ifrån placeringar och poser, och ifall det finns skillnader mellan hur män och kvinnor porträtteras. Griselda Pollocks texter och tankegångar kring härskande system, normer och genus har varit betydande för undersökningen. Laura Mulveys texter har varit viktiga för förståelsen kring blicken, och åskådaren/betraktaren ur ett feministiskt perspektiv.

Mary Ann Doanes analys kring gatufotografiet och realism, har varit till stor hjälp för att belysa synen på objektivitet i Cartier-Bressons bilder. Norman Brysons text om Géricault i *Visual Culture. Images and interpretations* (1994) där han tar upp manlig maskerad och män som tittar på män, har varit betydelsefull för att belysa tankegångar kring den manliga betraktaren och det manliga objektet. Bryson har använts för att på ett substantiellt plan belysa den manliga blicken på män. Joan Rivières tankar och idéer kring kvinnlig maskerad, *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6 (2001), och det kvinnliga som någonting pålagt, har fungerat som en avstampspunkt för min undersökning. Uppdelningen mellan mannen som aktiv och bäraren av blicken, och kvinnan som passiv, och den som tar emot blicken, har varit en intressant ingång för mig i Cartier-Bressons bilder. Roland Barthes text *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (2006) som behandlar en bilds studium och punctum, dvs. skillnaden mellan det som väcker ett intresse för bilden och det som fångar in betraktaren i fotografiet, har spelat stor roll för mitt fototeoretiska synsätt i uppsatsen.

---

<sup>1</sup> D'Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, London, 2005, ss. 106-108, samt frågorna på s.116

<sup>2</sup> Arrhenius, Sara, "En blick från sidan: Bild, genus och det omedvetna", Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.12

## Material och metod

---

Jag utger mig inte för att göra en allomfattande introduktion till fotohistorien. Jag har valt ut de texter som jag har uppfattat, och läst mig till, varit några av de mest tongivande under 1900-talet. Jag har velat göra en kort redogörelse för olika tankegångar om fotografi, och då främst om svartvit fotografi, eftersom jag har velat få en ingång in i mitt eget material. Materialet som jag har studerat i form av texter rör sig om bland andra Roland Barthes semiotiska och poststrukturalistiska texter samt Susan Sontags essäer, vilka har fungerat som ett underlag till delen om fototeori. Till min fakta om Henri Cartier-Bresson har jag förutom en kortare litteraturstudie, även använt mig av filmen *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye* (Bütler, 2003). Här ifrån har jag tagit de citat som använts i texten. Jag anser att citat fyller funktionen att presentera Cartier-Bressons tankegångar. Inom området fotografi finns det ett stort utbud av 'coffee-table books', dock har Anna Tellgrens avhandling *Tio fotografer. Själsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv* (1997) hjälpt mig att finna bra och relevant fotohistorisk och teoretisk grund att stå på. Hennes avhandling tar delvis upp samma period som min undersökning, men hon har sitt fokus på Sverige, medan mitt befinner sig på Frankrike. Även Steve Edwards *Fotografi -En Introduktion* (2007) har varit ytterst behjälplig och vägledande i snårskogen av facklitteratur på området. Jag har gjort en kritisk närläsning och en komparativ jämförelse av de texter som ingår i min undersökning. Många av de fototeoretiska texter jag har läst har präglats av frågor kring makt, både ur ett marxistiskt och ett postmodernistiskt synsätt. Där har tankegångar om vem som kontrollerar fotografiet och i vems tjänst fotografiet verkar, spelat stor roll. Här kan bland andra Gisèle Freund, Abigail Solomon-Godeau och Steve Edwards nämnas.

En övergripande tanke i merparten av de texter jag har studerat är att fotografiet läses in i en övergripande samhällig kontext. Även om min grundsyn i analyserna har varit genusteoretiskt betingad, så har dessa olika perspektiv och utgångspunkter fungerat som en smältdegel, och ett bredare teoretiskt ramverk, för min undersökning. Det har även hjälpt till att sätta in studiet av fotografiet i en mer vetenskaplig diskurs. Jag har studerat Cartier-Bressons bilder i medierad form. Detta på grund av praktiska skäl, och då jag har ansett att det är motivet som jag först och främst vill åt, så är det en kompromiss som låter sig göras. Urvalet utav Cartier-Bressons bilder har varit stort. Han verkade som fotograf mellan 1930-talet till 1970-talet och ett rättvisande antal bilder går helt enkelt inte att få med i min uppsats. Därför har jag gjort min avgränsning till bilder tagna i Europa mellan 1951 och 1966, som jag har funnit intressanta att applicera genusteoretiska och fototeoretiska tankegångar på. Mitt bildmaterial är hämtat ur två böcker; Jean Clair, *Henri Cartier-Bresson. Europeans*, (2011), samt Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, (2010). Mina analyser utgår ifrån hur fotografierna är reproducerade i dessa böcker. Jag har valt att begränsa bildmaterialet p.g.a. omfångs- och tidsmässiga skäl. På grund av detta må det vara så att Cartier-Bressons mest kända bilder inte finns med. Dock har inte det varit ett medvetet val. Jag kommer att analysera 10 bilder indelade i tre kategorier; den manliga blicken, blicken in i kameran och blicken utanför bilden, baserade på vem eller vilka som besitter blicken. Jag gör även en kort formalistisk analys av bilderna, grundade på komposition, valör och linjeverkan.

## Fotografiets historia

Den första fotografiska bilden blev till redan 1826, av Nicéphore Niépce, och föreställde utsikten från ett fönster i Grasse.<sup>3</sup> Även om det officiella tillkännagivandet av den fotografiska uppfinningen gjordes i Paris den 19 augusti 1839. Då var det målaren Louis-Jacques-Mande Daguerre som erkändes som uppfinnaren av *daguerreotypen*, den första officiella kameran.<sup>4</sup> Det fanns flera andra som gjorde anspråk på att vara kamerans uppfinnare. På andra sidan kanalen gjorde Henry Fox Talbot experiment med en camera obscura, med vilken han kunde framställa fotografiska pappersbilder. Gisèle Freund beskriver det som att kamerans uppfinnande inte var en tidsmässig slump, utan att det fanns ett behov i samhället av en ny sorts dokumentationsprocess. Dock var den tidiga kameran otymplig, svårhanterlig och tidsödande. Den vägde över 50 kilo med all utrustning. Man talade om en exponeringstid på över en halvtimme, i starkt solljus, där motivet var tvunget att vara blixstill. Daguerreotypen var även dyr, och på så sätt enbart tillgänglig för de välbärgade.

Men eftersom kameran var en uppfinning som var av samhälligt intresse, gjordes det snabbt justeringar och både vikt och pris gick hastigt neråt. De första yrkesfotograferna kom ifrån porträttmåleriet, den konstgenren som led störst förlust i och med kamerans intåg på marknaden. Kodak-kameran kom 1888 och med den, den utbredda amatörfotografien. ”Tryck på knappen, vi gör resten”, var Kodaks berömda slogan från förra sekelskiftet.<sup>5</sup> Rörligheten kom 1925 med Leica, en mindre och lättare kamera, som gjorde det möjligt för proffsfotograferna att ta flera tagningar utan omladdning, samtidigt som dess mindre storleksformat gjorde det betydligt lättare att ha kameran med sig. Leica gjorde fotografien mobil och självständig på ett betydande sätt. Freund beskriver det som att fotografiet har demokratiserat konsten, med dess möjlighet till reproduktion och minskat avstånden mellan fjärran platser och vårt vardagsrum.

### Dokumentärfotografi och objektivitet

Dokumentärfotografien har hävdats vara objektiv, och fri från mänsklig subjektivitet, likt en autonom dokumentations process.<sup>6</sup> Kameran sågs tidigt som en själslös maskin, som oberoende av fotografen, dokumenterade en objektiv verklighet. Det blev en uppdelning inom fotografien i två delar; den mekaniskt producerande dokumentärfotografien och den konstnärligt drivna konstfotografien.<sup>7</sup> Enligt Abigail Solomon-Godeau så uppkom termen ”dokumentärfotografi” under 1920-talet.<sup>8</sup> Innan dess hade termen inte någon funktion, enligt

---

<sup>3</sup> Edwards, Steve, *Fotografi-En introduktion*, Stockholm, 2007, ss.111-112. Niépces fotografi ”Utsikt genom ett fönster i Grasse”, 1826, betraktas som det äldsta bevarande fotografiet.

<sup>4</sup> Freund, Gisèle, *Fotografi och samhälle*, Stockholm, 1977, s.39ff. Följande avsnitt grundar sig på Freund ss.39-47, s.131, s.217 samt s.229.

<sup>5</sup> Ibid, s.99

<sup>6</sup> Edwards, s.29

<sup>7</sup> Ibid, s.34

<sup>8</sup> Solomon-Godeau, Abigail, ”Vem talar så? Några frågor om dokumentär fotografi”, Lundström, Jan-Erik (red.), *Tankar om fotografi*, Stockholm, 1993, ss.137-143



henne, fotografiet sågs nämligen som objektivt i sig självt. Solomon-Godeau skriver att de som förespråkade konstfotografin under 1800- och 1900-talet, hade myten om kamerans inbyggda objektivitet att kämpa emot. Man var alltså tvungen att, om man ville hävda subjektivitet, sträva emot det mekaniskt avbildande som kameran stod för under stora delar av sin barndom. Vid kamerans födelse, 1839, var det främsta argumentet för fotografin den nya källan till objektivt betraktande och dokumentation. Dokumentärfotografiet har alltså från början varit associerat med objektivitet. Solomon-Godeau menar att under 1860-talet, drygt två decennier efter fotografiets officiella tillkännagivande, var dokumentärfotografi som praktik, väl etablerad.<sup>9</sup> Hon nämner Jacob Riis och hans dokumentära skildring från 1890, *How The Other Half Lives*, som en kandidat till den första fotojournalisten, där avsikten var att visa hur de mindre lyckligt lottade i samhället levde. Steve Edwards beskriver hur fotografier av detta slag var menade att uppvisa hot, och att i vissa fall påvisa samhälliga problem.<sup>10</sup> Här fanns en del av den inneboende rädslan och viljan att övervaka, som även Griselda Pollock nämner.<sup>11</sup>

Inom dokumentärfotografin finns det en avsändare och en mottagare, och objektivitets kriterierna faller bort redan när vi kommer till mottagaren, dvs. betraktaren av en bild. Betraktaren besitter en blick informerad av sina tidigare upplevelser, och sin förförståelse. Enligt Solomon-Godeau är föreställningen om att kameran instinktivt fångar det som finns där ute, och att betraktaren objektivt registrerar detta, en naiv tro på en konstruerad objektivitet.<sup>12</sup> Det är fotografiets känsla av frånvaro från en yttre komponent, dvs. fotografens hand, som ger intrycket av att ett fotografi skapar sig självt, och på så sätt också antar formen av objektiv betraktelse. Allan Sekula hävdar att ett fotografi bestäms av sin kontext, och att vi läser ett fotografi, inte helt olikt hur vi läser en text.<sup>13</sup> Han menar att vi lär oss hur vi ska läsa ett fotografi korrekt, i vårt kulturella sammanhang. Sekula hävdar att bilden, pga. detta inte är universell, utan att vi ur ett semiotiskt perspektiv läser fotografier utifrån vår egen förförståelse.

I skenet av detta går det att konstatera att ett dokumentärfotografi alltså har olika betydelser för olika människor, beroende på den kulturella kontext de befinner sig i. Men även här blir läsaren av bilden ledd i handen av avsändarens motiv och agenda. Här skulle man kunna ta ett exempel från pressfotografin. Gisèle Freund beskriver inträdet av fotografier i pressen, som att ett fönster ut emot världen öppnas för läsaren.<sup>14</sup> Ett sådant fönster kan dock vara färgat av propaganda. Freund beskriver den, kanske första, krigsfotografen Roger Fenton som i februari 1855 åkte för att dokumentera Krimkriget, för Englands räkning.<sup>15</sup> Hans uppdrag var att inte

---

<sup>9</sup> Hon nämner Samuel Bournes fotografier från Indien och Nepal, Matthew Bradys fotoreportage från amerikanska inbördeskriget m.fl. För exempel på skildringar av amerikanska inbördeskriget se Timothy O'Sullivan's och A.J Russels bilder, Freund ss.184-185

<sup>10</sup> Edwards, s.59

<sup>11</sup> Se Griselda Pollocks essä "Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality", Bryson, Norman (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown,1994, ss.1-41.

<sup>12</sup> Solomon-Godeau, s.150

<sup>13</sup> Sekula, Allan, "Om uppfinnandet av fotografiers innebörd", Lundström, Jan-Erik (red.), *Tankar om fotografi*, Stockholm, 1993, ss.108-109

<sup>14</sup> Freund, s.116

<sup>15</sup> Ibid s.117 f

fotografera krigets fasor, för att inte oroa soldaternas familjer därhemma, utan istället åker han hem med bilder som uppvisar soldater som samtalar, umgås, och läser tidningen, iklädda uniformer. Kriget som picknick, som Freund beskriver det.<sup>16</sup> Freund skriver även hur hårt hållna fotografierna som spred sina bilder under andra världskriget var, från bägge sidor, för att inte förstöra krigsmoralen.<sup>17</sup> Helst skulle kriget kanske framställas som en fritidssyssla. Dock ändrades agendan under Vietnamkriget då det fanns en tydlig opinion mot kriget.<sup>18</sup> Freund hävdar att fotografiet är mer än något annat medium, lämpat för de ledande i samhället att forma och förmedla sina idéer med.<sup>19</sup> Det är enligt Freund, det mest effektiva sättet att påverka beteende med. Är då alltid dokumentärfotografiet i de styrandes tjänst? Edwards menar att dokumentära fotografier har förmågan att emellanåt visa upp händelser som vissa människor hade föredragit blivit odokumenterade, och han menar att kontrollen av sådana fotografier är aktuell än idag.<sup>20</sup>

Roland Barthes skriver att ett pressfotografi är ett meddelande, som läses utifrån det sammanhang som det är satt i.<sup>21</sup> Förutom att pressfotografiet är beroende av sin kontext, har fotografiet i sig en egen inneboende struktur, som i sin tur är sammankopplad med bildtexten som medföljer varje pressfotografi. Barthes beskriver att det fotografiska meddelandet, är ett meddelande utan kod, och på så vis är det ett pågående meddelande.<sup>22</sup> Barthes förklarar att vi läser ett fotografi utifrån vilket kulturellt sammanhang vi tillhör, och skriver att det är troligt att ett bra pressfotografi spelar på vår förförståelse och hjälper oss att läsa ett fotografi genom att placera in tecken i bilden som vi kan relatera till en viss kontext.<sup>23</sup> Barthes förklarar att ”man likes signs and likes them clear”.<sup>24</sup> Ett exempel som han tar upp, är hur man kan göra olika politiska tolkningar av en bild, beroende på vilken agenda och avsändare-mottagare som tidningen där bilden publiceras i har.

Edwards beskriver hur fotografiet togs i tjänst av de statliga institutionerna under 1800-talets andra hälft, och hur man då ansåg fotografiet som ett slags objektivet, otolkat bevismaterial.<sup>25</sup> Man använde dessa fotografiska bilder för att samla in information och kategorisera objekt. Det blev ett antropologiskt synsätt, där den som höll i kameran, även höll i tyglarna till makten. Det blev en uppdelning där vissa hade den sociala ställningen som krävdes för att ha

---

<sup>16</sup> Se Roger Fentons skildring av Krimkriget, ibid ss.182-183,

<sup>17</sup> Ibid, s.179

<sup>18</sup> Ibid, s.180. Se även Huynh Congs bild från Vietnam 1972, ss.190-191

<sup>19</sup> Ibid, s.15

<sup>20</sup> Edwards, s. 66. För en samtida bild som väckt starka känslor och som kan relateras till Edwards resonemang om kontrollen av fotografier, se Edwards s.160, som visar en bild ur Abu Graib-fängelset, Irak, tagen av amerikanska soldater.

<sup>21</sup> Barthes, Roland, ”The Photographic Message”, Barthes, Roland, *Images, music, text*, New York, 1999, ss.15-16

<sup>22</sup> Ibid s.17. I den engelska översättningen står det ”message”, vilket jag väljer att tolka som meddelande, men det kan även låta sig tolkas som budskap. Dock inom semiotiken brukar man använda ordet meddelande.

<sup>23</sup> Ibid, s.29 f. Barthes ger ett exempel på samma sida, att ifall en pressfotograf fotografer någonting från Mellanöstern, så bör bilden ha med något ”arabiskt” för att på så sätt hjälpa den västerländska läsaren att placera in händelsen, även ifall detta ”arabiska” inte har någonting med den dokumenterade händelsen att göra för övrigt.

<sup>24</sup> Ibid, s.29. ”Människan gillar tecken och gillar dem tydliga” (svensk översättning Jennie Idoffsson)

<sup>25</sup> Edwards, ss.40-41

rätten att betitta, medan de som inte hade rätt socialt kapital blev betittade.<sup>26</sup> Edwards gör en distinktion i sin analys av dokumentärfotografiet. Nämligen på så sätt att han delar upp det i två delar, baserat på Walker Evans stipulerande under 1970-talet, det mellan ”det dokumentära” och det som är gjort i ”dokumentär stil”.<sup>27</sup> Dokumentärfotografierna arbetade i ”dokumentär stil”, dvs. de dokumenterade livet, i förhållande till att dokumentera bevis.<sup>28</sup> Den dokumentära stilen kännetecknas, enligt Edwards, av en blick riktad utåt mot världen och av antisubjektivitet.<sup>29</sup> Denna åtskillnad mellan dokumentära bevis och att på ett dokumentärt vis skildra livet, kan upplevas som en smal balansgång, särskilt när det kommer till antropologi. ”De Fattiga”/ ”Den Andre” formades och sågs, enligt Edwards, nästan som en egen ras i sig, under 1800-talet när fotografier av slummen togs.<sup>30</sup>

Så vad kan sägas om det dokumentära fotografiets sanningshalt? Edwards menar att detta är en dimridå, och tar upp flera exempel på konstruerade/retuscherade fotografier. Ett exempel är hur Stalin retuscherade bort Trotskij från revolutionen 1917.<sup>31</sup> Ett annat exempel som är kopplat till dokumentärfotografien är när den amerikanske fotografen Arthur Rostein 1936 skulle fotografera torkans effekt på småbönderna, och då flyttade ett tjurkranium som han funnit på en gräsplätt, till att placera detta på uttorkad jord.<sup>32</sup> Detta erkände han efteråt att han hade gjort, och kritiken blev att detta inte var en dokumentär vittnesbörd. Fotografiets innebörd diskvalificerades eftersom det gick att skönja fotografens hand(ing) i bilden. Detta kan tolkas som ett testamente på hur vi allt som oftast kan ta ett fotografi, speciellt ett dokumentärt fotografi för den obesurna sanningen.

### Fototeori, skönhet och tiden

Susan Sontags skriver i sin bok *Om fotografi*<sup>33</sup> att vi med hjälp av kameran och fotografier samlar på världen. Hon menar att fotografier är upplevelser som har blivit infångade. Vi har enligt Sontag, bitar av världen framför oss.<sup>34</sup> Sontag förklarar att ett fotografi är lika mycket en tolkning av världen som en målning är.<sup>35</sup> Kameran visar oss det vi ska se, och det vi ska registrera. Vi har ett omätligt sug efter bilder, vi konsumerar fotografier så som vi konsumerar andra ting. Sontag skriver att bildvärlden är en obegränsad resurs, då bilder finns överallt dit vi blickar.<sup>36</sup> En identitet kan skapas via ett fotografi, då Sontag hävdar att personer i industrialiserade länder vill bli fotograferade, eftersom det är ett sätt att bli verklig, att bli

---

<sup>26</sup> Även här går det att göra paralleller till Griselda Pollocks text om makt och övervakning i 1800-talets England. Det befäste synsättet av ”Den Andre”. Jfr not 9.

<sup>27</sup> Edwards, s.50

<sup>28</sup> Ett exempel på ”det dokumentära” är polisens fotografier av en mordplats. Detta ses som fotografiska bevis i annan bemärkelse än vad jag har nämnt tidigare.

<sup>29</sup> Ibid, s.51

<sup>30</sup> Ibid, s.59

<sup>31</sup> Ibid, s.125

<sup>32</sup> Ibid, s. 48

<sup>33</sup> *On Photography*, originaltitel. Först utgiven 1977, översatt till svenska 1981. Boken är uppbyggd efter hennes samlade essäer, skrivna under 1970-talet.

<sup>34</sup> Sontag, Susan, *Om fotografi*, Stockholm, 2001 s.14

<sup>35</sup> Ibid, s.17

<sup>36</sup> Ibid, s.186 f

sedd.<sup>37</sup> För Sontag är fotografiet ”..ett direkt avtryck av det verkliga, som ett fotspår eller en dödsmask”.<sup>38</sup> Just fotografier och tiden är ett spår som hon spinner vidare på. Att se ett fotografi från förr är att betrakta ett ögonblick som existerade där och då, som skildrade en händelse, likt en stillbild, innan livet fortsatte sin gilla gång. Fotografen uppfinner det förgångna.<sup>39</sup> Sontag skriver att fotografier spelar på vår sentimentalitet, då vi så starkt förknippar dem med tidens verkan.<sup>40</sup> Ett äldre fotografi kan hamna bakom sentimentalitetens dunkel och avvärja oss från att göra objektiva iakttagelser, enligt Sontag. Hon menar att ett fotografi är blott en del av en helhet, som med tiden mister sitt fäste i verkligheten, och blir då öppet för allehanda tolkningar.

Sontag för samman fotografiet och surrealismen och skriver att fotografiet infriar många av surrealisternas anspråk vad det gäller det upphittade objektet.<sup>41</sup> Sontag menar att ett fotografi är upphittat i album, eller i lådor, eller kanske till och med i världen, och att ett gammalt nedslitet fotografi, kastas inte, utan ses i själva verket som vackrare med tiden. Gråa fabrikslokaler och överkommersialiserade gator, blir alla vackra i fotografins ögon. Sontag skriver; ”Ingen har någonsin upptäckt fullheten via fotografier. Men många har via fotografier upptäckt skönheten.”<sup>42</sup> Med detta menar hon att när man får lusten att fotografera någonting, är det för att man ser det vackra i det. Hon förklarar att även om någon skulle vilja fotografera något för att det är fult, så skulle det vara för att personen tycker att det fula är vackert. Hon fortsätter resonemanget med att det är fotografiet, och inte verkligheten, som har blivit normen för det som är vackert. Enligt Sontag, lär vi oss att se oss själva så som ett fotografi ser oss, dvs. det är viktigt att se bra ut på fotografier, eftersom det är då vi upplever oss själva som attraktiva.<sup>43</sup> Är då kamerans estetik skönhet och inte sanningsenlighet? För att göra någonting vackert, är det sanningen? Sontag förklarar att de flesta fotografier inte är ärliga och sanna, men att det genom historien har varit just kampen mellan det förskönande och det sanningssägande som präglat fotografin. ”Nyheten att kameran kunde ljuga gjorde att det blev betydligt populärare att låta sig fotograferas”.<sup>44</sup> När vi blir porträtterade av kameran är det en idealbild av oss själva vi vill åt, och inte nödvändigtvis den ocensurerade sanningen. Enligt Sontag är kamerans syfte att finna skönheten, och möjligen retuschera den. Hon menar att fotografiet har demokratiserat skönhetsuppfattningen då allt kan bli vackert i fotografiets blickfång.<sup>45</sup>

Fotografiet, har i Sontags synsätt, en dragning till det förflutna, och hon skriver att svartvita fotografier föredras av en del fotografer eftersom de anses som mindre naturtrogna, mindre

---

<sup>37</sup>Ibid,s.169. Sontag definierar inte vad hon menar med industrialiserade länder, men hon sätter upp en motpol mellan industrialiserade länders och icke-industrialiserade länders syn på fotografiet.

<sup>38</sup>Ibid, s.162

<sup>39</sup>Ibid, s.77

<sup>40</sup>Ibid, s.80 ff

<sup>41</sup>Ibid, s.88

<sup>42</sup>Ibid, , s.95

<sup>43</sup>Ibid, s.95 f

<sup>44</sup> Ibid, s.96

<sup>45</sup> Ibid, s.112 f. Hon nämner t.ex. ”de fattigas skönhet”. Vilket också kan ses som att det finns en diskrepans mellan de som fotograferar, dvs. betittar, och de som blir betittade.

sentimentala, mindre voyeuristiska och mer finkänsliga än de i färg.<sup>46</sup> Alla fotografier blir, enligt Sontag, intressanta ifall det uppnår en tillräckligt hög ålder, och det går att hävda att det inte finns några dåliga fotografier, bara mindre intressanta.<sup>47</sup> Detta kan ses som ett demokratiserande synsätt på fotografiet. Sontag fortsätter och skriver att det inte behövs någon kanonisering inom fotografin eftersom fotografin har hela världen för sina fötter, och på så sätt även alla smakinriktningar.<sup>48</sup> Fotografin blir universell för Sontag, där alla synsätt och alla motiv blir likvärdiga som fotografier.

Vad är det då vi fotograferar enligt Sontag? Hon hävdar att det anses att kamerans förmåga att ”se” saker bäst testas på triviala ting.<sup>49</sup> Dock är det inte det stilistiska som bedöms, utan ett fotografi är alltid avhängigt sitt motiv. Det är ett fotografi *av* någonting. Sontag skriver att fotografin alltid har varit fascinerad av överklassen och underklassen, två ytterligheter som skildras, antingen det ena eller det andra, eller kanske båda i relation till varandra? Fotografin gör oss alla till klassturister i en annan verklighet än vår egen.<sup>50</sup> Sontag menar att fotografin kan göra världen hanterbar och ogenomskinlig. Världen reduceras till ett antal bilder, utan sammanhang, eller utan möjlighet att uppvisa sammanhang. Sontag påpekar att hårddraget går det aldrig att förstå någonting genom ett fotografi, vi kan bara få kännedom om det som fotografiet visar, ifall vi är villiga att acceptera det som visas.<sup>51</sup> Vi har blivit bildnarkomaner, menar Sontag, där vi hetsas att ta en bild av någonting som ett bevis på att det har inträffat. Vår värld är beroende av bilder och Sontag hävdar att ”idag existerar allting för att hamna i ett fotografi”.<sup>52</sup> Fotografiet av en upplevelse blir större än upplevelsen i sig. Fotografier har blivit normen för verkligheten, och på så sätt ändrat på den. Fotografier sätter upp en norm, som verkligheten kanske inte alltid kan leva upp till. Sontag beskriver hur människor kan bli besvikna på en solnedgång, eftersom det alltför mycket liknar fotografierna, och hur husägare tar fram fotografier av huset för att visa sina gäster vilket vackert hus de befinner sig i.<sup>53</sup>

I *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*<sup>54</sup> frågar sig Barthes vad ett fotografi är, och möjligen även vad som kännetecknar ett bra fotografi. Han konstaterar att ett fotografi alltid är avhängigt sin referent, dvs. det den föreställer.<sup>55</sup> Ett fotografi är ett fotografi är ett fotografi.<sup>56</sup> Fotografiet är på så sätt inte helt kopplat till betraktarens tolkning så som en annan bild är. Barthes skriver att det inte är fotografiet man ser utan referenten, vilket kan ge en högst personlig relation till bilden.<sup>57</sup> Han berättar att när man ser på ett fotografi kan man

---

<sup>46</sup>Ibid, s.138. På sidan 134 nämner Sontag även den nostalgiska dragning som finns idag till dagerrotyper och porträttfotografier från tiden kring förra sekelskiftet.

<sup>47</sup>Ibid, s.149

<sup>48</sup>Ibid, s.151

<sup>49</sup>Ibid, s.145

<sup>50</sup> Dokumentärfotografer har intresserat sig för samhällets bottenskikt, skriver Sontag, s.65

<sup>51</sup> Ibid, s.32

<sup>52</sup> Ibid, , s.33

<sup>53</sup> Ibid, s.95

<sup>54</sup> *Camera Lucida* originaltitel. Först publicerad 1980. Utkom på svenska 1986. Detta är Barthes sista text innan han avled 1980.

<sup>55</sup> Bartes, Roland, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, Stockholm, 2006, s.14

<sup>56</sup> Parafraas på Gertrude Stein; ”A rose is a rose is a rose”. Någonting är vad det utger sig för att vara.

<sup>57</sup> Barthes, 2006, s.16. Det Barthes refererar till som sitt enda fotografi, är ett fotografi av hans mamma i vinterträdgården. För exempel se s.99, ss.105-106 m.fl.

aldrig förneka att objektet/subjektet har funnits där.<sup>58</sup> När man står inför en målning kan man aldrig vara helt säker att just den verkligheten som skildras någonsin har existerat, men med ett fotografi går det inte att bortse ifrån att personen på bilden en gång funnits. Ett fotografi är för Barthes ett bevis på att subjektet i bilden *var där*, någonting som han anser att en tavla, hur naturalistiskt målad den än är, aldrig kan hävda.<sup>59</sup> Barthes skriver att ”Varje fotografi är ett närvarobevis”.<sup>60</sup> Han anser att ett fotografi aldrig kan ljuga om tingens existens, men att det är subjektivt. Subjektivt på så sätt att motivets innebörd är subjektiv, fri att tolkas.

Barthes hävdar att en läsning av ett fotografi alltid är historisk, eftersom läsarens förförståelse kommer in i läsningen.<sup>61</sup> Ett fotografi kan enligt Barthes, aldrig väcka det förflutna till liv igen, det kan bara bekräfta det.<sup>62</sup> ”Verkligheten och det förgångna glider samman”.<sup>63</sup> Barthes säger att fotografiet av oss själva ger oss en min, en kropp som vi fastnar i, för alltid dömda att bära.<sup>64</sup> Porträttfotografiet balsamerar motivet och gör subjekt till objekt. Barthes förklarar att han tillhör realisterna, och att han ser fotografiet som en bild utan kod, även om han påpekar att koder, sociala och kulturella, påverkar hur vi läser ett fotografi.<sup>65</sup> Enligt honom utger sig ett fotografi för att vara fullt, proppfullt t.o.m., och det går inte att lägga till någonting i det.<sup>66</sup> Hela berättelsen finns i bilden. Det enda Barthes menar vi kan göra om fotografiet till, är avfall. Ett fotografi åldras inte med värdighet, skriver han, det bleknar, försvagas och försvinner eller kastas bort.<sup>67</sup>

Barthes resonerar sig fram till att det finns tre olika praktikformer, nämligen att göra, att utstå och att se inom fotografin. Dessa föregås av tre subjekt, den första är *Operatorn*, dvs. fotografen, den andra är *Spectatorn*, vilket är betraktaren av bilden, och den sista är *Spectrum*, motivet.<sup>68</sup> Till dessa finns det två element inom ett fotografi, *studium* och *punctum*. Det är i dessa intresset för ett fotografi ligger. Studium är att man får smak för något, man upprymms inte av det, utan det är en mer yttligare form av engagemang, utan ingående skärpa.<sup>69</sup> Punctum är det som träffar betraktaren, det som drar in betraktaren i bilden, det som väcker känslor. Punctum är oftast en detalj i bilden.<sup>70</sup> Barthes skriver att många foton enbart går en förbi, men att visa fotografier får en att stanna upp, de träffar en med sitt punctum. Han förklarar att många fotografier enbart har studium, vilket kan liknas vid måttliga känslor så som jag gillar/jag gillar inte.<sup>71</sup> De är hyfsade, men enbart studium väcker aldrig känslor så som

---

<sup>58</sup> Ibid, s.111

<sup>59</sup> Ibid, s.120

<sup>60</sup> Ibid, s.125

<sup>61</sup> Barthes, 1999, s.28

<sup>62</sup> Barthes, 2006, s.119

<sup>63</sup> Ibid, s.111

<sup>64</sup> Ibid, s.24

<sup>65</sup> Ibid, s.128

<sup>66</sup> Ibid, s.129

<sup>67</sup> Ibid, s. 134 f

<sup>68</sup> Ibid, s.19 f

<sup>69</sup> Ibid, ss.43-45

<sup>70</sup> Ibid, s.66

<sup>71</sup> Ibid, s.45

älska/hata. Ett punctum, bör enligt Barthes, vara oavsiktligt, och fotografens skicklighet ligger inte alltid i att ”se” utan i att vara där.<sup>72</sup>

Han ger exempel på att ett fotografi som tydligt ser uppställt ut, förlorar sitt punctum. Han exemplifierar med Koen Wessings bild *Nicaragua, militären patrullerar på gatorna*, från 1979, där nunnorna i bakgrunden är ett tydligt punctum, men att när det gäller Bruce Glidens fotografi av en nunna tillsammans med transvestiter i New Orleans 1973, är det inte ett punctum, eftersom kontrasten däri är konstruerad, uppställd.<sup>73</sup> Barthes menar att det bästa överraskningsmomentet i en bild är det oväntade, det när man inte förstår varför fotografen har tagit kortet; ”Vad finns det för skäl till eller intresse i att fotografera en nakenmodell i motljus i en dörröppning, fronten på en gammal bil som står i gräset, ett lastfartyg vid kajen, två bänkar på en äng..”<sup>74</sup> Då blir vad som helst intressant.

”Fotografiet bör vara tyst”, skriver Barthes.<sup>75</sup> Han förklarar att det är när vi sluter ögonen och låter fotografiet komma in i vårt känslomedvetande, som det träffar oss. Han medger att detta inte är en vetenskaplig sanning, utan en högst personlig och subjektiv sådan. Han fortsätter; ”..det finns foton som bullrar kolossalt, jag tycker inte alls om dem”<sup>76</sup>, istället vill Barthes att fotografiet ska tystna och att detaljen/punctum ska få tala för sig själv inom oss. Punctum är det som får en bild att tala, och Barthes förklarar att det kan vara något så simpelt och banalt som remmarna på en sko, någons korslagda armar, eller mannen som håller i drottning Victoria av Englands häst.<sup>77</sup> Punctum är den personliga relationen till bilden, inte något vetenskapligt utan något privat som fångar in betraktaren i bilden. Barthes menar att studium, det är alltid något kodat, något som måste läsas, medan punctum inte är det. Han berättar att i Robert Mapplethorpes bild av Bob Wilson och Phil Glass, är det alltid Bob Wilson som fångar Barthes, utan att han för den skull kan sätta ord på exakt vad det är hos honom som gör det.<sup>78</sup> Barthes tycks åkalla det oförklarliga som det inte går att sätta fingret på, men som kan vara lika betydelsefullt för fotografiet och fotografen likväl.

## Konstfotografiets födelse

Konstfotografiet, en diskrepans i betydelse från början. *Konst* som någonting subjektivt och skapat av människan, *fotografi* som någonting objektivt och givet. Detta var domen under 1800-talet, då det juridiskt sett var beställaren av ett fotografi som ägde bilden, inte fotografen.<sup>79</sup> Här går det att göra en jämförelse med måleriet innan renässansen, då konstnären emellanåt stod i beställarens skugga. Det ”självständiga geniet” blev inte

---

<sup>72</sup> Ibid, s.73

<sup>73</sup> Ibid s.72. För Koen Wessings bild se s.39

<sup>74</sup> Ibid, s.54

<sup>75</sup> Ibid, s.81

<sup>76</sup> Ibid,s.81

<sup>77</sup> Ibid, s. 68, s. 77, s.83f. Barthes ger exempel till James van der Zees *Familjporträtt*, 1926, s.67, Nadars *Savorgnan de Brazza*, 1882, s.78, och G.W Wilsons *Drottning Victoria*, 1863, s.85

<sup>78</sup> Ibid, s.77. För Mapplethorpes bild se s.80

<sup>79</sup> Följande stycke grundar sig på Edwards, ss.68-80.

synonymt med fotografen förrän kameran blev likvärdig konstnärens pensel. Kameran sågs under 1800-talet som en själslös maskin som automatiskt producerade en objektiv bild av verkligheten. Fotografiet var en förlaga till skissen, en förstudie till konsten. Men ju mer fotografiet växte, desto mer accepterat blev det som konstform, och man tog fasta på fotografens aktiva deltagande i bilden. Bildens kompositionella konventioner under 1800-talet togs från den akademiska porträttraditionen där normen var att placera subjektet i mitten av bilden. Detta var ett sätt för fotograferna att hävda sig själva som konstnärer. Dock var det konstens lägre motivval, så som stilleben och porträttmåleri, som stod till buds för fotograferna. Under slutet av 1800-talet uppstod piktorialismen, en internationell rörelse som starkt hävdade det konstnärliga inom fotografin. Piktorialisterna med sina mjuka linjer och utsuddade konturer hävdade det unika med varje bild. Ett exempel på en piktorialist är Gertrude Käsebier. Med modernismens intåg sågs kameran som ett nytt medium som gav nya sätt att se. Man började förespråka de mediums specifika företeelserna inom fotografin, någonting som Paul Strand tog fasta på med sina skarpa, klara bilder.

Exempel på tidiga fotografer som verkade inom konstfotografen är Julia Margaret Cameron, Gertrude Käsebier, Alfred Stieglitz och Paul Strand. Konstnärer som har arbetat med det fotografiska mediumet är t.ex Man Ray och László Moholy-Nagy. Exempel på fotografer som åtnjuter stor framgång i konstvärlden idag finner vi Helmut Newton och hans nakna kvinnor, Cindy Shermans fiktiva självporträtt och Annie Leibovitz populärkulturella skildringar.

## Gatufotografi och att fånga ögonblicket

*"...Jag strövade på gatorna dagen lång, på hjälpänn och redo att slå ned på rov, fast besluten att "fånga" livet - att bevara livet i livsögonblicket. Framför allt åstundade jag att inom ramen för ett enda fotografi fånga in hela essensen av en situation som höll på att rullas upp inför mina ögon."*<sup>80</sup> Henri Cartier-Bresson

*"För att definiera en bild som tillhörande genren street photography måste man se till valet av motiv. I bilderna ser vi den offentliga miljön, det kan vara en grupp människor på gatan, ett par vid ett kafébord eller en ensam man på en bänk. Vi ser ett fryst ögonblick som sedan fortsätter. Vi undrar vem människan i bilden är och vad som hänt före och vad som kommer hända efter fotograferingstillfället. Själva vandrandet är en central del inom stilen, att gå genom staden och under dessa promenader upptäcka detaljerna, rörelsen och känslorna som utspelar sig. Skillnaden mellan en dokumentärfotograf och en gatufotograf är hårfin men dokumentärfotografen har ofta ett bakomliggande syfte, att skildra något, medan gatufotografen är en spontan betraktare som på sin vandring fångar ögonblick."*<sup>81</sup> Maria Patomella, administrativ curator, Fotografiska

---

<sup>80</sup> Cartier-Bresson, Henri, hämtat ur Sontag, s.193

<sup>81</sup> Patomella, Maria, administrativ curator, Fotografiska, <http://fotografiska.eu/Museet/Utstaellningar/Urban-Lyrics>, hämtat från en introduktion till utställningen om gatufotografen Helen Levitt.



Gatufotografiet ses ha sitt hemmahörande i Frankrike och Paris, med namn som Eugène Atget, Brassai och Henri Cartier-Bresson. Deras suggestivt svartvita bilder av gatulivet har hjälpt till att skapa bilden av Paris. Är gatufotografen en ensam strövare, på jakt efter sitt byte? Att fånga den ultimata skildringen av vardagen. Ser vi verkligheten genom fotografiet? Clive Scott skriver att det finns en allmän uppfattning om att Paris är gatufotografins hemort, att gatufotografiet ger en mer tillfällig skildring av livet, än vad dokumentärfotografi gör samt en mer positiv sådan.<sup>82</sup> Vi ser cafélivet, skyltfönster och vardagsbruset på gatorna. Scott förklarar att vi inte ska glömma att ett fotografi inte är ”rent” utan att det är laddat med kulturella och ideologiska märkningar. Gatufotografi är någonting som uppkom under slutet av 1800-talet, och ses som en undergenre eller släkting till dokumentärfotografi och fotojournalistik. Gatufotografi har på senare tid mer och mer kommit att betraktas som en konstform.<sup>83</sup> Scott menar att gatufotografiet vill både ses sig självt som dokumentärt, men det vill även få en plats i museernas konstsamlingar. Det vill vara både den vanliga människans verktyg, i händerna på en fotoentusiastisk turist, likväl som det vill tas på allvar som en konstgenre.

Motiven hämtas från gatan, där den vanliga människan eller de vardagliga tingen blir till konst i gatufotografens händer. Linjeverkan, skuggor och komposition lägger sig som ett skimmer över vardagslivet, även om inte alla gatufotografier är sorgelösa. Även melankolin hör vardagen till. Maria Patomellas beskrivning av gatufotografen som en strövare, en kringresande vagabondliknande karaktär, som är på jakt efter den rätta platsen och tidpunkten för att trycka av avtryckaren, ger sken av att det är slumpen som är gatufotografens främsta verktyg. Slumpen och att kunna ”se” de rätta ögonblicken. Hon gör en distinktion mellan dokumentärfotografen, som har ett syfte och en agenda med det han eller hon gör, och gatufotografen som på vinst och förlust beger sig ut på jakt efter någonting som fångar honom eller henne. Ligger då konstaspekten i att fånga någonting som ingen annan ser, att kunna se det originella i det ordinära. Patomella skriver även att när vi ser på ett fotografi ur genren gatufotografi, undrar vi över händelseförloppet i bilden, vad hände innan bilden och vad kommer hända efter det att fotografen har vandrat vidare. Det blir som en ögonblicksbild av någons tillvaro, likt en stillbild i en film. De monokroma skiftningarna och de akromatiska valörskillnaderna hjälper till att skapa rätt atmosfär. Många fotografier inom genren är svartvita.<sup>84</sup>

Det finns en parallell att dra mellan impressionismen och gatufotografen. Båda uppkom kring samma tidpunkt och i samma miljö. Bägge genrena tar steget ut ur ateljén och ställer staffliet eller stativet utomhus, *en plein air*. Båda skildrar fritidsaktiviteter, likväl som vardagslivets sorl i en stadsmiljö, Paris, där det myllrar av liv och rörelse. Att kunna upptäcka och se det lilla i det stora, rörelsen som passerar förbi. Scott skriver att vi inte ska förenkla vad gatufotografi är och på så sätt göra det till en objektiv betraktare av verkligheten eller

---

<sup>82</sup> Scott, Clive, *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, London, 2007, ss.1-17

<sup>83</sup> Ett exempel är Fotografiska i Stockholm som ställer ut Helen Levitt, hösten 2011.

<sup>84</sup> Se t.ex Helen Levitt och Henri Cartier-Bresson. Andra fotografer som använder svartvit är Sally Mann, Helmut Newton, Annie Leibovitz och Nick Brandt, m.fl.

slumpen.<sup>85</sup> Gatufotografiet utger sig för att utspela sig i ögonblicket, handavtrycket av fotografen suddas ut ur vårt medvetande. Är gatufotografen en obemärkt betraktare som gömmer sig bakom kameran? Scott varnar oss för att inte se fotografens hand(ling) i bilden. Han eller hon finns där, bakom linsen. Gatufotografens sneglande syn avlar blicken.<sup>86</sup>

Scott frågar sig vilka likheter som finns mellan dokumentärfotografi och gatufotografi.<sup>87</sup> Han menar att bägge använder sig av det monokroma för att hävda objektivitet och verklighet. Det monokroma menar Scott ses som någonting som kan gå djupare in i objektet och påvisa underliggande ”sanningar”. Någonting som läser verkligheten bättre än färg. Gatufotografiets akromatiska valörskiftningar skildrar äventyret i vardagen. Det oväntade inbäddat i det väntade. Det udda i det banala. Färg tar bort mysteriet, skriver Scott. Kameran fångar ögonblicket, men är det rätt ögonblick? Fotografen väljer ut de rätta ögonblicken.

### Henri Cartier-Bresson

Henri Cartier-Bresson (1908-2004) ses som en av de främsta fotograferna under 1900-talet. Han är en av de absolut största inom gatufotografi. Cartier-Bresson var med och startade bildbyrån Magnum 1947.<sup>88</sup> Han levde i Frankrike, men reste mycket, jorden runt och tog bilder. För honom handlade det inte om att leva för att fotografera, utan att leva och fotografera.<sup>89</sup> För Cartier-Bresson var världen hans arbetsplats. Liz Wells skriver att för Cartier-Bresson gällde det att fånga det ögonblick då allt föll på plats, detta var det ”avgörande ögonblicket”.<sup>90</sup> ”..När allt i bilden sitter där det ska.”<sup>91</sup> Detta var en stillbild av ett särskilt ögonblick, innan det gick förlorat i vardagsbruset igen. En stillbild av den vanliga människan ute på gatan. Cartier-Bresson ses som en humanistisk fotograf som tog både dokumentära bilder och mer konstnärliga sådana, men som efterhand allt mer jagade de betydande ögonblicken. Cartier-Bressons bilder är så gott som uteslutande fotografier av människor.

Cartier-Bresson föddes in i en högborgerlig familj i Chanteloup, Seine-et Marne utanför Paris 1908.<sup>92</sup> Han började fotografera 1931 under en resa till Elfenbenskusten, och fortsatte med fotograferandet fram till 1974 då han återvände till måleriet, någonting som han först hade studerat. Som fotojournalist dokumenterade han det ockuperade Frankrike under andra

---

<sup>85</sup> Scott, ss.38-39

<sup>86</sup> Ibid, s.38. Scott talar om glance och gaze. Glance blir här sneglandet och gaze blir blicken, där blicken står för något mer medvetet och betydelsebärande.

<sup>87</sup> Ibid, ss.58-60

<sup>88</sup> Galassi, Peter, ”Old Worlds, Modern Times”, i Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson: The modern century*, New York, 2010, s.10

<sup>89</sup> Ferdinando Scianna om Cartier-Bresson, i Bütler, Heinz, *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, dokumentärfilm, Schweiz, 2003

<sup>90</sup> Wells, Liz, *Photography-A Critical Introduction*, London, 2009, s.73. Det avgörande ögonblicket = “*The decisive moment*”

<sup>91</sup> Cartier-Bresson, Henri, hämtat ur Bütler, Heinz, *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, dokumentärfilm, Schweiz, 2003

<sup>92</sup> Tellgren, Anna, *Tio fotografer. Självsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*, Stockholm, 1997, följande är hämtat från ss.159-162

världskriget, och senare Paris frigivning. Anna Tellgren skriver att Cartier-Bresson idag ses som legendarisk, att han är den ultimata kombinationen mellan den kreativa konstfotografen och den bereste fotojournalisten. Han är sinnebilden av den fria fotografen som med sin Leica runt halsen fångar de avgörande ögonblicken på gatan. Fotografen som iakttar vardagen. Är Cartier-Bressons signatur på ett fotografi garantistämpeln för att det är verkligheten vi ser?

Cartier-Bresson har fångat flera ”avgörande ögonblick” på sina många resor. Hans berömda fotobok, *Images à la Sauvette (The Decisive Moment* eng.), kom ut 1952 och där samlade han bilder tagna 1932-50. Dessa fotografier skildrade hela världens ögonblick. Bland annat gatorna i Spanien, Mexico och Indien. Omslaget till boken gjordes av Henri Matisse. Cartier-Bresson reste under 1950-talet runt i Europa och han fotograferade t.ex Sverige 1956. Hans europabilder blev 1955 samlade i boken *Les Européens (The Europeans* eng.). Omslaget till denna bok stod Joan Miró bakom. Cartier-Bresson har även rest till Sovjetunion, och han var med och fotograferade Mahatma Gandhis begravning 1948 i Indien. Han var i Kina 1958 och fotograferade kommunismens framgång. Han reste med sin kamera till USA, Turkiet, Israel, Indonesien, Ungern, Italien, Irland, Tyskland, Grekland och Japan m.fl.<sup>93</sup> Alltid närvarande, aldrig frånvarande. Något som även gäller hans bilder. Cartier-Bresson förklarar vad som är det viktigaste, mest essentiella för honom, och kanske även vad det är som är utmärkande för honom själv som fotograf; ”Det viktiga är geometrin, kompositionen, att allt sitter där det ska.”<sup>94</sup> Han utvecklar det; ”För mig är geometrin själva grunden. Känsla, det har alla.”<sup>95</sup> Vad är det som kännetecknar en bra fotograf? ”Att fotografera är för mig att sondera verkligheten, ytornas rytm, linjer och valör.”<sup>96</sup>

”Man måste fånga tillfället i flykten.”<sup>97</sup> Cartier-Bresson beskriver att det är det som är det roliga med fotografi, att fånga det rätta ögonblicket. Det blir likt ett slumpartat spel. ”Ja-ja-nej-ja-nej-ja! Klick”<sup>98</sup>. Går det att finna rätt ögonblick? Enligt Cartier-Bresson; ”Man fångar det eller så gör man det inte”<sup>99</sup>. Inget mer med det. Likt Barthes, fotografens främsta hjälpmedel är att vara på rätt plats vid rätt tillfälle. För Cartier-Bresson är fotografiet att; ”..under en kort sekund registrera den känsla som motivet väcker och skönheten i formen.”<sup>100</sup> Han ser på kameran som en avtryckare, det gäller att få personen att släppa garderna och glömma kameran. Han är likt en jägare, alltid på jakt. Han beskriver det som att när man ska ta någons porträtt så tar man först några kort och sedan så..”Om modellen är lite svår, så slappnar han av. ’Så nu är det klart’. Men så...Pang!”<sup>101</sup> Främsta vapnet att fånga någon med

---

<sup>93</sup> För en förteckning över Cartier-Bressons resor, se Galassi, ss.290-327

<sup>94</sup> Cartier-Bresson, hämtat ur Bütler, Heinz, *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, dokumentärfilm, Schweiz, 2003

<sup>95</sup> Cartier-Bresson, ibid.

<sup>96</sup> Cartier-Bresson, ibid.

<sup>97</sup> Cartier-Bresson, ibid.

<sup>98</sup> Cartier-Bresson, ibid.

<sup>99</sup> Cartier-Bresson, ibid.

<sup>100</sup> Cartier-Bresson, ibid.

<sup>101</sup> Cartier-Bresson, ibid.

är det kamerans avtryckare? ”Jag är otålig.”<sup>102</sup> Konsten att fånga ett flyende ögonblick. ”Det finns ingen lag, inga regler...Allt är på känn.”<sup>103</sup> Att finna känslan i det rätta ögonblicket.

Kameran som en själslös maskin eller som fotografens pensel? Cartier-Bresson beskriver det så här; ”Ögat beskär motivet, och kameran gör bara det den ska; den överför på filmen det som ögat har valt.”<sup>104</sup> Ögat som fotografens främsta redskap. ”Se och känna - det är det förvånade ögat som bestämmer.”<sup>105</sup> ”Om man tagit bilden rätt från början behöver man inte beskära.”<sup>106</sup> Den (o)beskurna verkligheten. Vad säger Cartier-Bresson om blicken? Han menar att människor de tänker alltid på någonting, men det är svårt att fånga den blick som ställer frågor.<sup>107</sup> Fotografiet som konstform? Många av hans bilder betraktas idag som konstverk och han har haft regelbundna utställningar runt om i världen, ända sedan starten på sin karriär.<sup>108</sup> ”Foto är som ett knivhugg, och måleri är meditation”.<sup>109</sup> Ett fotografi som ett utsnitt ur verkligheten, någonting som hugger tag i betraktaren och som oroar eller roar. En målning däremot, är det mer än ett ögonblick, är det en hel berättelse? En lugnare konst, som inte utgörs av ett klick i rätt ögonblick. Fotografiet som en stillbild, ett avgörande ögonblick. ”Ett foto ses i sin helhet, på en och samma gång, som en tavla.”<sup>110</sup>

### Att tolka blicken genusteoretiskt

Joan Rivière skriver 1929 om kvinnlighet som en maskerad som läggs på för att dölja ett ”manligt” beteende hos kvinnor.<sup>111</sup> Kvinnlighet blir med detta någonting konstruerat, någonting som fungerar som en mask. Tanken kring kvinnlighet som någonting pålagt kan vara till hjälp när man vill analysera och undersöka underliggande värderingar i ett material. Istället för att enbart fokusera på avsändaren, dvs. konstnären, använder man ett metaperspektiv för att se till den samhälliga kontexten som verken är gjorda i. Är det en maskerad blick vi betraktar?

Laura Mulvey, som framförallt är aktiv inom filmteori, tecknar upp filmen som en sluten värld, som ger betraktaren intrycket av att titta in i en privat sfär.<sup>112</sup> Fotografiet kan även det ses som en stängd värld, en stillbild där allt är fruset. Även fotografiet ger betraktaren känslan av att invigas i en privat miljö, där betraktaren är utanför, en utomstående part som inte har makten att handla, men som har makten att titta. Det finns en dikotomi mellan det aktiva som

---

<sup>102</sup> Cartier-Bresson, *ibid.*

<sup>103</sup> Cartier-Bresson, *ibid.*

<sup>104</sup> Cartier-Bresson, *ibid.*

<sup>105</sup> Cartier-Bresson, *ibid.*

<sup>106</sup> Cartier-Bresson, *ibid.*

<sup>107</sup> Bütler, Heinz, *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, dokumentärfilm, Schweiz, 2003

<sup>108</sup> För en förteckning över Cartier-Bressons utställningar, se Galassi, ss.354-363

<sup>109</sup> Cartier-Bresson, hämtat ur Bütler, Heinz, *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, dokumentärfilm, Schweiz, 2003

<sup>110</sup> Cartier-Bresson, *ibid.*

<sup>111</sup> Rivière, Joan, ”Kvinnlighet som maskerad”, *Feministiska konstteorier*, Arrhenius, Sara (red.), Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm 2001, s.34

<sup>112</sup> Mulvey, Laura, ”Visuell lust och narrativ film”, *Feministiska konstteorier*, Arrhenius, Sara (red.), Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.52

förbinds med det maskulina, och det passiva som knyts till det feminina. Beträktandet i sig, blir på så sätt förknippat med något manligt, med den manliga blicken. Mulvey förklarar att det är mannen som ses som den aktive, som för berättelsen framåt.<sup>113</sup> Mannen blir bäraren av blicken, medan kvinnan blir den som blir betraktad. Mulvey menar att det finns tre blickar inom filmen, för det första kamerans, som enligt Mulvey inte brukar accentueras eftersom det inte ska synas en mur mellan avsändare -mottagare. För det andra publikens, och till sist rollfigurens.<sup>114</sup> För att applicera dessa termer på fotografiet, kan man hävda publikens blick som betraktarens, och rollfigurens blick som motivets.

Mulvey tar Freud till sin hjälp för att kunna förklara det ”manliga” och det ”kvinnlige”.<sup>115</sup> Den kvinnliga definieras här, likt i Rivières diskussion, som någonting dolt, någonting som Freud hävdar kommer ur det maskulina. Det feminina är en maskering för att inte avslöja manliga drag, speciellt hos kvinnor med makt.<sup>116</sup> Makt ses som någonting aktivt, någonting ”manligt”. Mulvey tar ett exempel från filmens värld när hon beskriver det som ses som den ”rätta” vägen för den kvinnliga huvudpersonen, nämligen att vara passiv och ledas in i en roll som bejakar traditionell kvinnlighet.<sup>117</sup> Hur kvinnlighet porträtteras i förhållande till manlighet är någonting som genusteoretiska perspektiv tar fasta på.

Det finns även en postkolonial tankegång där den aktiva, den som har makten att betrakta blir ”västerlänningen” och där den passiva, den som blir betittad, blir ”icke-västerlänningen”. Catherine Lutz och Jane Collins tar i sin text om *National Geographic*, upp hur ”västerlänningen” tittar och betraktar ”icke-västerlänningen”.<sup>118</sup> De hävdar att alla fotografier berör betraktandet. De beskriver förhållandet mellan fotografens blick och betraktarens blick, som sammanflätade, då fotografen leder betraktaren. Det är av betydelse ifall betraktaren tillhör samma samhälliga kontext som fotografen, eller om betraktaren identifierar sig mer med subjektet i bilden. Lutz och Collins beskriver att hur vi tittar på ett fotografi beror på vilken samhällig och kulturell kontext vi tillhör, och att varje individ ser på en bild med sin förförståelse. Att subjektet i bilden tittar direkt in i kameran, och möter kamerans blick, har enligt Lutz och Collins inte historiskt setts som någon ”motblick” någon som vågar betrakta på samma principer som kameran, utan istället har en direkt blick in i kameralinsen tolkats som mer ”primitiv”, och kopplats till en lägre och mindre utbildad samhällsklass.

Lutz och Collins berättar att det finns en annan sorts blick, nämligen den blick där subjektet i bilden tittar på det som intresserar honom eller henne. Denna typ av blick skapar en relation mellan subjektet och det som är föremål för blicken. Detta kan hävdas vara en effektiv

---

<sup>113</sup> Ibid, s.57

<sup>114</sup> Ibid, s.66

<sup>115</sup> Mulvey, Laura, “Eftertankar om ‘Visuell lust och narrative film’ inspirerade av *Duell i solen*”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.72 f

<sup>116</sup> Detta diskuterar Rivièr i ”Kvinnlighet som maskerad”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.30 ff

<sup>117</sup> Mulvey skriver att den kvinnliga rollfiguren i filmen *Duell i solen*, står mellan valet att följa det traditionellt kvinnliga, och lära sig att bli ”dam”, där hon blir passiv, eller att gå mot en mer aktiv och ”manlig” värld där hon kan vara ”pojkflicka”. Mulvey, “Eftertankar om ‘Visuell lust och narrative film’ inspirerade av *Duell i solen*”, Stockholm, s.81.

<sup>118</sup> Lutz, Catherine, Collins, Jane, ”The photograph as an intersection of gazes. The example of *National Geographic*”, Wells, Liz (red.), *The Photography Reader*, London, 2008. De aspekter jag tar upp ur texten, behandlas på ss.354-363.

markör, både på ett genuint intresse eller för att skapa illusionen av ett intresse. Lutz och Collins ger ett exempel på en bild tagen 1966 på Ferdinand och Imelda Marcos som tittar ljuvt på sina barn, som en markör, konstruerad eller ej, för ett intresse. Här kan man skönja att subjektets blick är betydelsefull för hur vi tolkar en bild, och vad vi läser in i den. Ytterligare en blick som subjektet i bilden kan ha, enligt Lutz och Collins, är blicken som går utanför bildramen. Denna typ av blick som blickar ut i fjärran, kan tolkas på flera olika sätt skriver Lutz och Collins. Antingen upplevs personen som drömande och bortkopplad från verkligheten, eller så uppfattas han/hon som beslutsam och framåtskridande. Även detta är kopplat till vilken samhällig kontext som både betraktaren av bilden och subjektet i bilden befinner sig i, samt vad som övrigt pågår i bilden. Lutz och Collins beskriver det som att ifall alla personer i bilden tittar åt olika håll, så tolkas detta lätt som en spridd och ofokuserad och ostrukturerad grupp. Ifall det rör sig om en bild på någon som upplevs vara en hjältefigur eller någon som har en högt stående position i samhället, kan blicken ut i fjärran symbolisera en stoisk ”hjalteblick”, redo att möta det som väntar.<sup>119</sup>

Att en person i bilden blickar nedåt på en annan person upplevs, skriver Lutz och Collins, som tecken på att det finns ett maktförhållande i bilden.<sup>120</sup> Placeringar inom bilden som ger en höjdskillnad mellan personer i bilden, kan alltså hävdas vara en social markör, en markör där ett subjekt ”står över” det andra. Det blir en maktobalans i bilden. En eller flera individer i bilden får då makten att betitta och blir bärare av blicken, medan den andra/de andra i bilden blir betittade. Lutz och Collins skriver att det finns flera olika betraktare av en bild, däribland den tänka mottagaren, som i fallet med *National Geographic* är den tilltänkta läsaren av tidningen, men det finns också en annan typ av kritisk blick, nämligen den akademiska som Lutz och Collins beskriver som en blick som inte nödvändigtvis vill tolka bildens subjekt, utan istället betraktaren av bilden och bildens avsändare.<sup>121</sup>

Griselda Pollock tar i sina texter kring ”kvinnobilder” upp hur vi ser på och vad vi eventuellt tolkar in i bildframställningar av kvinnor.<sup>122</sup> Pollock förklarar att vi behöver se till hur kvinnor porträtteras i förhållande till män, och vad dessa kvinnobilder betecknar i olika sammanhang, och då speciellt i förhållande till mannen.<sup>123</sup> Bilden av Mannen kan även utgöra blicken i sig, och bilden av Kvinnan kan vara *Bilden i sig*.<sup>124</sup> ”Men varje gång kvinnokroppen exponeras aktualiseras den undertryckta frågan om vad den är och vad den uttrycker.”<sup>125</sup> Kvinnan ses som passiv, medan mannen ses som aktiv. Pollock beskriver hur bilder skapar representationen av Kvinnan. Det finns enligt henne, några schablonartade roller som kvinnor

<sup>119</sup> Lutz och Collins ger två exempel på detta på s.361.

<sup>120</sup> Ibid, s.363. För exempel på resonemangen se *Figure 33.2* på samma sida. En annan intressant bild är *Figure 33.4*, på s.368; turisten med sitt ”byte”.

<sup>121</sup> Ibid, s.370. I fallet med den akademiska blicken, nämner Lutz och Collins sig själva, och vad deras intentioner med analysen har varit.

<sup>122</sup> Se Pollock, Griselda, ”Vad är det för fel med ’kvinnobilder’? ”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s. 85 ff och Pollock, Griselda, ”Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.103 ff

<sup>123</sup> Pollock, Griselda, ”Vad är det för fel med ’kvinnobilder’? ”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.89

<sup>124</sup> Doane, Mary Ann, ”Filmen och maskeraden: att bygga en teori om den kvinnliga åskådaren”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, 2001, s.142

<sup>125</sup> Pollock, 2001, s.118

kan tänkas anta i bilder; ”dum blondin, femme fatale, huslig hemmafru, hängiven mor”.<sup>126</sup> Mellan dessa sätts det i sin tur upp motpoler mellan bra/dåligt. Dock menar Pollock att vi ska akta oss för att se dokumentära skildringar av kvinnor, exempelvis svartvita ”verklighetsskildringar” från 1930-talet, i förhållande till reklambilder, som mer sanna eller mer ”äkta”.<sup>127</sup> Även i dessa bilder går det att skönja ett konstruerande av kvinnligheten. Pollock förklarar att den svartvita kornigheten i sig är betydelsebärande för dokumentärfotografiers autenticitet. Bägge typer av bilder ger liv åt bilden av vad ”kvinna” och ”kvinnlighet” är. Pollock skriver att verkligheten föregår bilden.<sup>128</sup> Är detta den konstruerade verkligheten?

Pollock resonerar att ”kvinna” som semiotiskt tecken, har blivit just det, ett tecken.<sup>129</sup> Är det längre en kvinna vi ser på bilden, eller är det ett tecken för hur en kvinna bör vara? Pollock tar återigen upp den vilseledda ”autenticitet” som uppkommer när vi ser en fotografisk bild av en kvinna. Är fotografiet ett tecken av tecknet Kvinna, eller är det kvinnan bakom vi ser? Pollock menar att kontrollen av tecken är viktiga markörer i samhället, och att kunna se bakom och identifiera dessa tecken är ett viktigt steg i att upptäcka mönster i en samhällig kontext. Pollock influeras av Michel Foucault när hon gör en analys av fotografier tagna under andra hälften av 1800-talet på arbetande kvinnor i gruvdriften i England.<sup>130</sup> Här använder Pollock ett otraditionellt material för att sätta fingret på underliggande samhälliga diskurser och rädslor. Hon visar i sin analys upp hur det går att skönja underliggande maktstrukturer och hur ett aktivt kontrollerande av bilden utav den arbetande kvinnan formas. Det formas en dikotomi mellan borgarklassens män och underklassens arbetarkvinnor, mellan den som betraktar och den som blir betraktad.<sup>131</sup>

”Därför måste vi dra slutsatsen att det inte finns några ”kvinnobilder” i den förhärskande kulturen. Vad som finns är maskulina meningsbärande element som avbildas genom användning av kroppstecken.”<sup>132</sup> Kvinnan som passiv, Mannen som aktiv och betydelsebärande. Kvinnan blir ett tecken och en position i maktens händer. Mary Ann Doane skriver att kvinnligheten konstrueras i ett samhälle präglad av maktrelationer, som en position bland andra.<sup>133</sup> Just kvinnlighet som någonting som konstrueras och som aktivt och medvetet skapas, tar hon även upp när hon hävdar att ”det kvinnliga är en mask som kan bäras eller tas av”.<sup>134</sup> Kvinnlighet skapas aktivt, med medvetna medel.

Norman Bryson tar upp förhållandet kring den manliga blicken på män.<sup>135</sup> Bryson skriver att bägge könen är socialt konstruerade, både det manliga och det kvinnliga är en form av

---

<sup>126</sup> Pollock, 2001, s.106

<sup>127</sup> Pollock, 2001, s.108 f

<sup>128</sup> Pollock, 2001, s.107

<sup>129</sup> Pollock, 2001, ss. 116-118

<sup>130</sup> Pollock, Griselda, ”Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality”, Bryson Norman (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown, 1994, ss. 1-41

<sup>131</sup> För bildexempel, se Pollock, 1994, ss. 21, 22, 27, 30.

<sup>132</sup> Pollock, 2001, s.131

<sup>133</sup> Doane, s.157

<sup>134</sup> Doane, s.147

<sup>135</sup> Bryson, Norman, ”Géricault and ‘Masculinity’”, Bryson, Norman (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown, 1994, s.228ff. Det jag tar upp av Bryson är särskilt hämtat från ss.230-231

maskerad. Bryson lutar sig mot filmteori och menar att det traditionellt sett har handlat om den manliga blicken på kvinnan, men det finns även en heterosexuell blick som går från den manliga betraktaren till det manliga objektet i bilden. Då även manlighet blir en maskerad, blir maskulinitet och Mannen någonting som konstrueras i olika sammanhang. Bryson tar upp hur man inom filmteori talar om hur den manliga betraktaren identifierar sig med det manliga subjektet i filmen, och på så sätt ser på kvinnan som ett objekt, något passivt, som man inte identifierar sig med, utan som man åtrår. Men Bryson vill understryka att även mannen i bilden blir betittad, att även ett manligt objekt blir passivt i motsatsparet aktivt/passivt. Den manlige betraktaren blir på så sätt både bäraren av blicken, den som betraktar och den som blir betraktad. Bryson förklarar detta som ett pendlande mellan ”..”I see myself” and ”I see myself being seen”...”<sup>136</sup> En diskrepans i bilden av formen mannen. Bryson talar här om den heterosexuelle mannen som ser på sig själv, som ett objekt, som blir betraktat av andra män.<sup>137</sup>

Bilden är ett unikt medium. Bilden har makten att skapa illusionen av att referenten och det den refererar till står utan mellanrum, lutande mot varandra, och i direkt förhållande till varandra. Doane talar om bristen på avstånd mellan bildens subjekt och det som subjektet står för utanför bildvärlden.<sup>138</sup> På så sätt blir bilden av kvinnan Kvinnan, och bilden av mannen blir Mannen. Ett lömskt skuggspel dit den nyktra objektiviteten inte alltid når. Doane tar upp ett fotografi, *Un regard oblique*, Robert Doisneau, 1948, som exempel på att det är mannens blick som är den bärande, och att kvinnans blick enbart blir ett marginellt seende.<sup>139</sup> Hon skriver att även om mannen inte är centrerad i bilden, så är det hans blick som är den bärande. Det är dit han tittar som vi tittar. Det är föremålet för hans blick, som vi som betraktare också kan titta på. Det kvinnan tittar på får vi ej inblick i. Doane fortsätter sin analys och skriver att det är fotografiets hemmahörande inom genren gatufotografi som gör att ett sådant här fotografi kan tas för realism. ”Realismen verkar alltid vara bosatt på gatorna..”.<sup>140</sup> Hon förklarar att det är pojkarna i bakgrunden av bilden, oskarpa och i rörelse, som fungerar som en slags äkthetsstämpel på att bilden är tagen i ett ögonblick, en tro på dess slumpaktighet och kamerans klick i det rätta ögonblicket.

## Analys av Henri Cartier-Bressons bilder

Doane menade att realismen tycks bosatt på gatorna och Scott skriver att det monokroma är objektivitetens dimridå. Mycket kan finnas dolt bakom ett fotografi, i hänseende av samhälliga och kulturella värderingar och normer vad gäller genus. Dessa tankegångar är något som jag utgår ifrån i mina analyser. Här finns bilder tagna i Frankrike, Sovjet, Sverige,

---

<sup>136</sup> Bryson, s.231. Översättning ”Jag ser mig själv och jag ser mig själv bli sedd” (Översättning av Jennie Idoffsson)

<sup>137</sup> Bryson tar upp exempel på Géricaults bilder av franska soldater under 1800-talet och hur man i dessa kan urskilja hur mannen såg på sig själv.

<sup>138</sup> Doane, s.137

<sup>139</sup> Doane s.152 ff. Hon exemplifierar med Robert Doisneaus fotografi ”Un regard oblique” (En sidoblick), från 1948. Se Doane, s.153

<sup>140</sup> Doane, s.155



Irland, Italien, Grekland och Turkiet. Alla är likvärdiga i sin relation till gatans realism. Alla har samma upphovsman och avsändare, möjligen har alla bilder även samma mottagare. Bildanalyserna kopplas samman med varandra, över geografiska gränser för att undersöka hur genus- och maktfrågor porträtteras vad det gäller betraktandet. Den gemensamma diskursen består utav synen på mannen och kvinnan. Är Mannen manlig och Kvinnan kvinnlig i Cartier-Bressons bilder?

### Den manliga blicken

Den första bilden jag ska analysera är *Lock at Bougival, France 1956*.<sup>141</sup> *Lock at Bougival* skildrar vardagslivet. Vi ser två kvinnor, varav den ena är äldre än den andra. Båda står i en mindre dörröppning. Den yngre av kvinnorna håller i en bebis. Ingen av kvinnorna möter vår blick. Vid kvinnornas fötter står någon som möter vår blick, det är en hund som stirrar avvaktande på oss, beskyddande av dem som finns runt omkring honom. Det finns en till hund, lite längre bort, utanför dörröppningen, han tittar uppfodrande på någon, med öronen bakåt. Även bebisen i kvinnans famn tittar på samma person. Det är mannen, vars ryggtavla vi ser och som tar upp halva bildytan. Han tränger sig nästan utanför den, igenom till betraktaren. Är han välkommen? Bibisen sträcker ut armen mot mannen. Är det pappa? Det verkar som om det finns ett hem bakom kvinnorna, bägge är barfota och det står skor utanför farstutröskeln. Den äldre kvinnan kliar sig med den ena foten på den andra, hon tittar på bebis, medan den andra kvinnan har blicken sänkt mot marken. Hon ler. Mannen verkar välkommen, eller? Det finns en spänning i bilden i och med hundarna. De antar rollen som beskyddare. Det finns inga andra män i bilden. Miljön utanför tröskeln verkar marin, vi ser rep som har snurrats runt tjocka betongpålar, och huset verkar provisoriskt likt ett skjul. Bilden är beskuren så vi inte ser mannens fötter. Har han skor på sig? Mannen tycks vara klädd i arbetarkläder, vi ser inte hans ansikte, men vi känner hans närvaro. Han är Blicken, det är genom honom vi ser. Han är centrum, hans blick är kamerans blick. Han är upphöjd från de andra i bilden. Han står med armarna lutade mot höften, han bär en vigselring. Är det hans familj? Visar mamman stolt upp barnet för fadern? Det som är i fokus i bilden är kvartetten i tröskeln, mannen är ur fokus, ändå är det honom bilden kretsar kring. Vi ser det han ser. Hunden i dörröppningen stirrar stint på oss, är vi den ovälkomne betraktaren i familjeidyllen?

Det vi ser är ett utsnitt, en stillbild tagen i ett ögonblick. Vi vet ej vad som sker när kameran stoppats undan. Allt vi har att gå på för att förstå situationen finns inkorporerat i bilden. Är bildens punctum den gamla kvinnans fötter som kliar mot varandra, eller är det mannens vigselring? Vilken detalj vi än fastnar i, är just det, enbart en detalj, likt fotografiet är ett utsnitt. Cartier-Bresson har valt detta ögonblick som ”det avgörande ögonblicket”. Vad säger det faktum att mannen är kameran och blicken i bilden? Mannen verkar vara aktiv, ute i arbete, medan kvinnorna är i hemmet och tar hand om barnet. Det finns en isolering i bilden, mellan det som är inne och ute. Kvinnorna och barnet är inne, och hundarna befinner sig i mellanrummet, medan mannen är ute, utanför gemenskapen. Enligt Lutz och Collins så visar

---

<sup>141</sup> Se bildförteckning s.36, samt bildbilagan s.39.

en obesvarad blick från någon som befinner sig högre upp, en maktobalans i bilden, där det i detta fall blir mannen som är betraktaren och bäraren av blicken, medan kvinnorna blir betittade. Det finns även blicken, som enligt Lutz och Collins, tittar på det i bilden som intresserar honom eller henne.

Barthes sa att bilden alltid är avhängig sin referent, och att vi inte kan förneka att personerna på bilden har existerat där och då. På så vis kan bilden tolkas som en samhällig barometer och ett urklipp. Vi tar även ett svartvitt fotografi ur genre gatufotografi/dokumentärfotografi för den oreflekterade verkligheten. Hur uppställd är bilden? Det kan vi inte veta. Det vi kan reflektera över är Cartier-Bressons stipulerande att det är de avgörande ögonblicken som fastnar på hans film. Vi vet att Cartier-Bresson har valt ut denna bild, bland troligtvis flertalet andra. Likt en konstnär som målar en tavla, projicerar även ett monokromt fotografi värderingar och tankegångar på betraktaren. Mannen har mindre kläder på sig än vad kvinnorna har, är mannen naturen och kvinnorna kulturen? Bilden går i gråa toner och har mjuka konturer och mindre skiftningar i akromatisk valör. Mannen är mjukt utsuddad. Det finns starka akromatiska kontraster i detaljerna, exempelvis tröskelns skarpa vithet och kvinnans mjölkvita fot mot den grafitgrå väggen. Är det bildens punctum?

Sontag skriver om fotografiet som det ultimata surrealistiska upphittade objektet. Är *Lock at Bougival* den upphittade detaljen i vardagen? Om vi ser världen genom bilder, är då denna bild en signal på ett patriarkalt samhälle? Det går att hävda. I denna bild är mannen blicken och kvinnan är objektet, och likt Pollocks analys så är tecknet för kvinna i bilden en föraning för vad vi tolkar in i begreppet kvinna i verkligheten utanför bildytan. Det är beskärningen av bilden så att mannen slukar nästan halva bildutrymmet, som förstärker känslan av att det är han som är den aktive i bilden, det är via honom som vi betraktar bilden, det är via hans gestalt som vi tolkar situationen. Hade vi som betraktare inte varit så nära inpå mannen, hade det blivit ett annat uttryck. Kompositionen förstärker uttrycket. I denna bild är vi mannen, och mannen är kamera. Vår blick är kamerans, Cartier-Bressons och mannen på bildens. Även om kvinnorna utstrålar harmoni och glädje så uppfattas de som undergivna och underordnande mannen, i och med deras sänkta blickar. Mannen, och vi, tittar rakt på dem, orädda. Doane menar att realismen tycks bosatt på gatorna. Är detta gatans realism?

*Pleasure boat, Paris, France, 1966*, visar upp en turistsbåt innan den ska ta sin tur på Seine. De flesta av passagerarna befinner sig på övre däck, otåliga att få bege sig iväg. Några av dem blickar runt omkring sig. En man med blont hår och klocka på vänster arm tittar förstrött neråt. Ser han vad det är som uppehåller dem? På kajen står två män och putsar glasytorna på båten. Männerna har andra, grövre kläder på sig än de nöjeslystna en våning upp. Männerna som rengör är mörkhyade, alla på våningen över är ljushyade. En av männen på kajen tittar igenom glaset medan han lutar vänsterhand mot båten. På andra sidan Seine ser vi en äldre båt, kanske är det en fiskebåt? Det är en arbetarbåt till skillnad från den de putsar. Den andre mannen tittar snett uppåt, tittar han på kvinnorna med sina permanentade frisyrrer en våning upp? Eller blickar han mot Eiffeltornet som tornar upp sig bakom båten? Vi vet inte, för vi kan inte se hans blick. Kameran och betraktaren av bilden befinner sig på samma nivå som de bägge

mörkhyade, arbetande männen. Vi blickar uppåt mot dem som ska åka med båten, vi ser deras ryggtavlor. Den enda personen som är vänd mot oss är mannen med klockan som med armen hängande utanför, blickar nedåt. Han möter inte de båda männens blickar. Det finns ingen blick som möter kamerans. Vem är vi som betraktar bilden? Är vi männen som arbetar, mannen med klockan på andra våningen eller är vi en utomstående betraktare? Vi som betraktar bilden är på ett sätt uteslutna ur den, eftersom vi betraktar mestadels ryggtavlor. Är mannen med klockan bildens punctum, eller är det en för uppenbar detalj? Är Barthes punctum istället spegelreflektionen av huvudena på båtens glas? Återigen betraktar vi ryggar och bortvända blickar.

I denna bild är det män som betraktar män. Man kan hävda att den som besitter blicken i denna bild är mannen med klockan, som är den enda som blickar nedåt mot bildens objekt, nämligen de mörkhyade männen. Mannen är både subjektet och objektet, i linje med Bryson. De mörkhyade männen skulle också kunna vara subjektet i bilden, om det inte vore så att de befinner sig på en lägre nivå. Enligt Lutz och Collins blir det en maktobalans i bilden, där det är den som befinner sig högre upp som innehar makten, speciellt när det rör sig om en obesvarad blick. Ifall fotografiet är det bästa sättet att propagera någonting, så ser vi i denna bild, bilden av ett segregerat samhälle, där den vite mannen förfogar över både makten och fritiden. Tre år innan denna bild hade frågan om allas lika rättigheter oavsett hudfärg, kulminerat i USA i och med marschen till Washington D.C och Martin Luther Kings tal. Gör åldern på fotografiet att vi inte ser verkligheten bakom, som Sontag varnade oss för, utan bara den sentimentala dimma som ligger ovan på det? Sontag menar att fotografin alltid varit intresserade av samhällets högre och lägre skikt, och att fotografiet gör oss alla till klassturister. Spelar det då roll vilken samhällsklass som betraktaren av *Pleasure boat* tillhör? Troligen, och ifall betraktaren tillhör medelklassen, är han eller hon klassturist i en annan verklighet. Ifall det är verkligheten vi betraktar, ocensurerad, det vet vi ej, men man ska ta i beaktning att Cartier-Bresson är upphovsmannen bakom bilden. Verklighet eller ej, fotografiet formar och förmedlar en del av vad verkligheten kan vara, och en svartvit bild har makten att leda vår blick. Bilden av "den Andre", gör Cartier-Bresson en samhällig kommentar?

Bildens monokroma toner går ifrån mörkare till ljusare ju högre upp i bildytan vi kommer. Eiffeltornet i bakgrunden sticker upp likt en pekpinne mot skyn. Barthes skrev att människan gillar tydliga tecken, och Eiffeltornet är för många en klar och tydlig symbol för Paris, Frankrike och även västvärlden och industrialismen. Vi vet var vi befinner oss tack vare tecken i bilden. Vad säger titeln "lustbåt" oss? Med hjälp av titeln så läser vi in att passagerarna på övre däck inte arbetar, utan ska ägna sig åt fritid, medan männen på kajen inte ska det. De är uteslutna ur gemenskapen. Men än har inte den lustfyllda turen tagit sin början. Linjeverkan i bilden gör en tydlig uppdelning mellan bildens objekt, och kompositionen präglas av horisontella linjer, men där männen på kajen och Eiffeltornet bryter av med sin uppåtsträvan. Det är starka kontraster i valör på båtens nedre kant, med de runda formerna i bläcksvarta toner mot båtens strama vithet. Enligt Sontag är fotografier upplevelser som blivit infångade, små pusselbitar av världen utan sammanhang som vi har framför oss. Är *Pleasure boat* en sådan infångad upplevelse?

I *Moscow, USSR* tagen 1954, ser vi en offentlig miljö i forna Sovjetunionen. Det är ett torg med mycket liv och rörelse. Vi ser spårvagnar i bakgrunden, kvinnor på väg till och från någonting som går förbi och en äldre manlig gatuförsäljare som har satt sig ner till vänster i bildytan. Intill honom tornar en kolonn upp sig, och längre bak ser vi hus som sträcker sig mot skyn likt en bergskedja. Vi läser in i bilden att det är en offentlig miljö i en större stad, dock ser man inga tydliga referenser till Sovjet, utan det är bildtexten som gör att vi kan placera in bilden geografiskt. Subjekten i bilden består av två yngre kvinnor som står nonchalant lutade på ena benet. Den ena kvinnan har en prickig blus och väska, hon tittar snett åt vänster. Vi ser hennes ansikte då hennes kropp är riktad snett åt höger i bilden. Den andra kvinnan har en skjortklänning, och vi ser hennes rygg och ansikte i profil då hon tittar åt vänster. Står de och väntar på någon? De verkar inte ha något direkt mål, då deras blickar tittar sökande utanför bildramen. Vet de om att de bli betraktade? De är både subjekten och objekten i bilden. Snett bakom dem till vänster ser vi två uniformsklädda män komma gående. De går med säkra steg och med självförtroende i blicken. Mannen till höger i bilden är till halvt skymd av kvinnan med den prickiga blusen, men vi ser tillräckligt av hans ansikte för att kunna utläsa en säker hållning och stadig blick. Hans blick vandrar utåt i högerkanten av bilden. Han betraktar något som vi inte kan se. Mannen bredvid honom, vars självsäkra steg och solida hållning ger ett intryck av pondus, tittar åt de bägge kvinnorna. Hans blick faller på deras axlar och vi ser skymten av ett leende. Även hans kompanjon bredvid har början till ett leende på läpparna.

Är bilden tagen i rätt ögonblick? Det man kan utläsa av männens blickar är en fascination och en uppskattning av kvinnorna i förgrunden. Vad händer efter det att bilden togs? Kommer även den andre mannens blick att fastna på kvinnorna, och kommer deras blickar att följa dem? Lutz och Collins menar att det finns den blick i bilden som tittar på det som intresserar subjektet. Den uniformsklädda mannen till vänster verkar finna sitt intresse och fokus hos de unga kvinnorna. Vi som betraktare läser in ett intresse hos mannen tack vare hans blick, och som förstärks av hans leende. I denna bild är det mannen som är bäraren av blicken och kvinnorna är de som blir betittade. Mannens blick blir inte besvarad, och då hans blick befinner sig högre upp förstärks maktförhållandet. Vi vet inte om kvinnorna är ovissa om mannens blick, men på deras kroppshållning verkar de inte intresserade av att besvara blicken. Deras intresse ligger någon annanstans. Doane skriver att även om kvinnorna är i fokus, så är det mannens blick som är den bärande. *Moscow, USSR* handlar om förhållandet mellan den som betraktar och de som blir betraktade. Bilden kretsar kring mannens blick på kvinnorna, men också kring de unga kvinnornas bortvända blickar. Doane menar att mannen blir blicken och att kvinnan blir Bilden/objektet. I förhållandet aktivt/passivt blir männen i bilden aktiva, då det är de som besitter blicken och som även innehar rörelsen i bilden. Kvinnorna blir betittade och de intar även en passiv hållning. Vem är den tilltänkta betraktaren av bilden? I den traditionella dikotomin mellan aktivt/passivt och manligt/kvinnligt är betraktaren Mannen och objektet är Kvinnan. Förstärker Cartier-Bresson bilden av mannen som bäraren av blicken, eller gör han en samhälllig iakttagelse eller kommentar? Pollock menar att vi inte ska ta svartvita dokumentära fotografier för den oreflekterade verkligheten. *Moscow, USSR* projicerar normen av mannen som betraktar kvinnan, och maktförhållandet i bilden förstärks

av att männen är klädda i uniformer, en tydlig symbol för maktutövande. Kläder är en form av maskerad, och ett viktigt semiotiskt tecken för vad vi läser in hos en person. Den manlige maskeraden i form av uniform är starkt betydelsebärande som tecken för överhet och makt.

En bild som kan användas som kommentar till ovanstående är *Worker and supervisor, car factory, Moscow, USSR* från samma år, 1954. Här ser vi en manlig arbetare som riktar blicken mot sin kvinnliga överordnade. I denna bild är det kvinnan som har makten, även om det är mannen som besitter blicken. Mannen tittar på det som intresserar honom och likt en dorisk kolonn står han stadig och orörlig, uppmärksam på vad hans överordnade har att säga. I denna bild är det bildtexten som gör att vi läser in detta förhållande i bilden. Vi förstår att det är mannen som är arbetaren då vi ser hans attribut. Likt en grekisk skulptur är han orubblig i sin hållning och hans muskler förstärker intrycket av fysisk styrka. Han står redo och uppställd. Kvinnan han tittar på innehar en avslappnad pondus och hennes hållning är något ledigare men ändå auktoritär. Bakom mannens huvud skymtar en annan kvinna, som även hon tittar på kvinnan som har makten i bilden. Dessa två bilder kan sättas mot varandra och belysa olika kvinnoroller och vad som förväntas av dem. En arbetarklädd kvinna som är överordnad på en bilfabrik har ett förväntat uttryck och en schablon, hon är bildens subjekt, medan i den tidigare bilden är kvinnorna de styrande männens objekt. I *Moscow, USSR* förstärks männens position av kolonnen i bakgrunden. En stadig pelare som pekar upp mot skyn, likt en fallossymbol. Bilden som normgivande, bilden som det verkliga, som skildrar verkligheten mer än vad verkligheten skildrar bilden gör att vi ser tydliga maktförhållanden i *Moscow, USSR* och vi ser ett upprätthållande av traditionella könsmonster, medan i *Worker and supervisor, car factory, Moscow, USSR* är mönstret uppluckrat och nya roller antas. Kvinnan som tar plats i fabriken. Men trots att vi i *Moscow, USSR* skönjer ett traditionellt maktförhållande så ser vi trots detta kvinnor i den offentliga miljön, och kvinnor som inte tar emot männens blick utan vänder den ryggen.

### Blicken in i kameran

Fotografiet *Sweden* från 1956, föreställer en folkmassa som tittar intresserat på någonting bortom oss, någonting som vi inte kan se. Det vi som betraktare istället ser är människornas reaktion på det dem bevitnar. Alla verkar finna det dem ser intressant, förutom en man. Mannen till vänster i kompositionen tittar inte bakom oss, utan han tittar på oss. Med en blick in i kameran och slutet mun ser han samtidigt skör och bestämd ut. På hans mössa står det *Frälsningsarmén*, en likadan mössa och klädsel har mannen bredvid, som är något äldre och håller i en flagga. Men det är ingen av de bägge männen från Frälsningsarmén som är i fokus, de är båda något suddiga. Istället ligger skärpan på mannen som står bakom dem, han är kostymklädd och sträcker på halsen för att bättre kunna se vad som sker bakom oss. Även om mannen som tittar rakt på oss, varken är centrerad eller har skärpan, så är det till honom vår blick går. Man undrar om han ser rakt igenom oss. Hans uttryck ser något bekymrat, eller rent av sorgset ut. Vad är det han tänker på som genererar detta uttryck? Bilden är beskuren så vi

enbart ser männens överkroppar, och vi befinner oss på nära avstånd till bildens subjekt. Det är mycket som sker i bilden, många människor, mycket textur med träden i bakgrunden, men ändå brusar inte bilden. Den upplevs som stilla tack vare folkmassans riktade blick bortom oss, bortom våra bekymmer, och mannen med glasögon från Frälsningsarmén som tittar rakt på oss med sin blanka blick. Hans blick är inte kritisk eller utforskande, den bara finns där, stilla och betraktande. Nästan sorgsen.

Lutz och Collins beskrev hur en blick rakt in i kameran har tolkats som en obildad blick, en mer primitiv sådan. Är den stoiske mannens blick en mer obildad blick, eller är det en blick som tvehåget möter vår? Doane skriver att i filmens värld brukar inte kamerans blick accentueras, någonting som görs här då vi blir medvetna om att någon tittar tillbaka på oss. Vi blir medvetna om Cartier-Bresson bakom kameran som riktar linsen och trycker på avtryckaren. Är mannens modfällda blick det avgörande ögonblicket som fick Cartier-Bresson att välja just denna bild? Cartier-Bresson väljer att skildra människor som betraktar något, istället för att skildra det de betraktar. Den andre mannen till höger i bilden som håller i flaggan, tittar förbi bildytan, och det ser ut som om han funderar på något, att han befinner sig långt bortom det som sker. Cartier-Bresson menade att det var svårt att fånga den blick som ställer frågor. Det är utifrån den nyfikna mannen i kostym i det bakre ledet, som vi förstår att det sker någonting av intresse bakom oss. I denna bild finns inget objekt som blir betraktat i bildytan, utan det är snarare vi som betraktare av bilden som blir betittade, vi blir medvetna om vår närvaro.

Ingen i bilden ler. Är bildens punctum hatten med rosett och prickar på i bakgrunden, eller är det den svarta hatten som sticker fram bakom den orubblige mannens högra axel? Hattarna som det står Frälsningsarmén på, bryter av det blygrå med sin svärta, en punktmarkering i en detaljrik bild. Linjeverkan är vertikal, någonting som accentueras av flaggan som sträcker sig igenom bildytan i det högra hörnet. Flaggan fungerar även som en motpol mot mannen till vänsters upprätta hållning, två pelare som ramar in, och avskärmar folket bakom. Bilden har en tydlig geometri med raka linjer som sticker rakt upp ur nedre bildkanten. Bakgrunden är suddig, och trots att vi i denna bild finner flera subjekt, så har den ett repetitivt lugn över sig, tack vare det tydliga formspråket. Det finns inga starka valörskiftningar, utan de monokroma tonerna växlar mellan nyanser av grått, med männens kolsvarta hattar som punktmarkerare. I denna bild befinner vi oss på gatan och i den offentliga miljön. Är bilden resultatet av Cartier-Bressons kringströvade slumpmässiga infall eller är det en medveten kompositionell tolkning av en situation?

I *Rome, Italy* från 1951 ser vi ett skyltfönster, ett kännetecken för gatans realism. En offentlig miljö, men samtidigt privat, då subjektet i bilden är skyddat bakom glas. Genomskinlig men ändå onåbar. Det finns ett levande subjekt i bilden, de andra är schabloner av ett objekt, nämligen kvinnan. Det står en man bakom skyddsglasat, med handen på huvudet och ett fåfängt uttryck i ansiktet. Han vinklar huvudet lite neråt och tittar rakt på oss. Han är inte den enda som möter oss med blicken, kvinnan på reklambilden i skylten sneglar inställsamt med ett leende på sina läppar åt vårt håll. Kvinnan på reklambilderna i de högre fönstren i skylten

tittar stint och uppfodrade rakt igenom oss. Det sista kvinnliga objektet i bilden tittar på mannen, subjektet. Varför har Cartier-Bresson valt detta ögonblick? Är det magin i det vardagliga? Är det, som Barthes beskriver, det oväntade ögonblicket där betraktaren lämnas undrande över vad som var så speciellt med en fåfång man i ett uppställt skyltfönster. Sontag förklarade att många har upptäckt skönheten genom fotografiet. Denna bilds skönhet finns i det udda. Gatufotografi fångar det utmärkande i det banala. Bilden har en ton av surrealism i sig, någonting som Cartier-Bresson var intresserad av. Sontag beskriver fotografi som någonting surrealistiskt i sig självt. Man fångar livet genom ett tryck med kameran, en medveten rörelse som genererar en autonom process. Fotografen fångar in tiden, och gör den till ett objekt, ett ting i sig. När vi betraktar ett fotografi betraktar vi alltid tiden. Sontag menar att fotografiet har makten att skapa det förflutna, skapa en bild av det vi minns. För vad är mer surrealistiskt än den konstruerade bilden av verkligheten.

I *Rome, Italy*, ligger det surrealistiska i kompositionen. Vi tittar in i ett fönster, som i sin tur visar flera dimensioner av verkligheten. Vi ser mannen som subjektet som blickar tillbaka på oss, sedan ser vi tingen, objekten i form av kvinnoansikten som enbart stelt ”likt en dödsmask”, som Sontag beskrev det fotografiska avtrycket, stirrar mot oss. Den tredje dimensionen är den verklighet som speglas i glaset. Vi ser skuggan av det böljande handtaget, som likt ett negativ skildras på den andra sidan. Vi ser även vardagslivet spegla sig, med kläderna som hänger på tork över oss på tvättstreckets. Gatubilden som speglas, den som befinner sig bakom oss, verkar öde och tyst. Är vi som betraktar bilden det enda subjekt som mannen har att titta tillbaka på? Till skillnad från föregående bild så ser vi nu vad som finns bakom oss, vi ser ytterligare en dimension i bilden. En reflektion av en reflektion. Kameran tar en avbild av en avbild. Det finns flera nivåer i bilden, då reklambilderna även de är avbilder, och fotografier. De är projicerade in i bildytan, likt i ett surrealistiskt kollage. I denna komposition, som man skalar av lager av lager ifrån, är mannen subjektet och kvinnan objektet. I bilden är positionerna låsta; mannen är den aktive, och kvinnan är den passiva. Men mannen är isolerad och inlåst i sin position. Hans gestalt blir nästan lika stel som kvinnobysten bredvid. Även han är ett objekt. Gatufotografiet som surrealismen i vardagen, som infångar ett ögonblick som går att betrakta flera decennier senare. Fotografiet som sanningen, skönheten och surrealismen, likt en tårta med flera lager.

Nästa bild är ett hav av vit mystik. *Corpus Christi procession, Tralee, County Kerry, Ireland* tagen 1952, skildrar den beslöjade blicken. Rad efter rad tornar gestalter med vita dukar på huvudet upp sig. Kompositionsmässigt ger det ett mystiskt och överkligt intryck med sin skarpt böljande vithet. Vitt som en symbol för oskuld, för renhet. I bakgrunden skymtar vi några hus som tornar upp sig likt klippor och skärmar av bilden. Det blir en kontrast mellan det hårda och det mjuka, mellan det slitna och det rena. Några i processionen möter vår blick. Eller möts våra blickar? Deras är dolda, beslöjade och på så sätt finns det en distans mellan deras blickar och vår. Liket fotografens blick är dold av kameran, är deras blickar dolda av ett vitt tygstycke. Människorna på bilden är inneslutna i kompositionen och i sig själva. Vi bevittnar en religiös ceremoni, och vi blir medvetna om vår egen närvaro tack vare de blickar som tittar igenom skiljelinjen mot oss. Den beslöjade blicken blir den underordnande blicken.

Vår position som betraktare är högre upp än gestalterna som vi betraktar. Det ger oss en möjlighet som betraktare att se helheten mer än delarna, se gruppen mer än individerna. Kompositionsmässigt ger bilden ett tydligt intryck av djup, tack vara linjeverkan. De monokroma tonerna växlar mellan genomskinlig vithet till bastanta skiftningar av grått. En bild som på ett annorlunda sätt skildrar en vardag som på många sätt är mystifierad och oåtkomlig för den oinvigde. Med kamerans hjälp kommer vi nära inpå, men ändå är vi åtskilda. Är detta fotografi mer skönhet än sanning? Vems sanning och vems skönhet i så fall. De unga kvinnornas renhet i relation till det sargade landskapet.

### Blicken utanför bilden

Den splittrade blicken framställs i *Istanbul, Turkey* tagen 1964. Här ser vi en trappa som slingrar sig neråt likt en orm, och på trappan finner vi fem personer. Överst, ser vi en pojke som sitter med ryggen vänd emot oss. Han är orörlig och blir nästan en del av bakgrunden. I mitten av trappan finns en kvinna som har en svart kapp på sig och har ena handen framför ansiktet. Hon döljer på så sätt sin blick från oss. I nedre delen av trappan finner vi tre män. På vänstra sidan står en man med mustasch och lutar sig nonchalant mot trappan. Han håller händerna ihop och tittar åt vänster ut ur bilden. Vi ser honom i profil. En annan man som vi ser i profil är mannen med väskorna som målmedvetet stegar ur det högra bildhörnet. Hans blick är riktad stadigt framåt, och hans gestalt är något utsuddad vilket antyder rörelse. Den tredje mannen är också i rörelse, han är på väg neråt, ut ur bild, från den högra delen av trappan. I mitten av trappan nästan vid markplan ser vi, vad som ser ut som en postlåda, med Turkiets flagga på. Genom detta tecken i bilden kan vi läsa in att vi befinner oss i Turkiet. ”Man likes signs, and likes them clear”, som Barthes påpekade. Vilka fler tecken går att utläsa ur bilden? Det är två personer vars ansikten är dolda för betraktaren, nämligen pojkens och kvinnans. Pojken vänder oss ryggen, medan kvinnans ansikte är dolt bakom hennes hand. Det är enbart männens blickar vi ser, och på så sätt är det dem som besitter blicken i bilden. Den är dock en utspridd blick, icke centrerad och splittrad. Lutz och Collins skriver att blicken ut ur bildytan upplevs på två olika sätt, beroende på hur många vars blickar går utanför bildytan och ifall dessa blickar går åt samma håll. I skenet av detta är det osäkert om ens personerna i *Istanbul, Turkey* överhuvudtaget är en erkänd grupp. På grund utav att alla blickar åt olika håll, uppkommer ingen gemenskap eller sammanhörighet dem emellan.

Deras individuella blickar kan tolkas på två olika sätt, med utgångspunkt i Lutz och Collins resonemang. Antingen är blicken ut i fjärran en drömmande och verklighetsfrånvarande blick, eller så är den en bestämd och framåtskridande blick. De är enbart männens blickar som går att analysera i bilden, då de andras blickar är dolda. Men även en dold blick kan säga mycket. Mannen med mustaschen som bekvämt lutar sig tillbaka, har en blick som kan tolkas som frånvarande. Det ser ut som han tänker på någonting som finns utanför bildrummet. Hans ögon ser halvt slutna ut, om inte dem är helt stängda. Detta tillsammans med hans rotade ställning i trappan, förstärker känslan av att han är innesluten i sig själv. Han är bortvänd från dem andra i bilden. Mannen med väskorna däremot har fångats mitt i steget, och hans blick verkar fokuserad och målmedveten. Hans rörelse förtydligas av hans framåtlutande torso. Han



är på väg någonstans. Om några ögonblick är han ute ur bilden igen, lika snabbt som han steg in i den. Mannen som stegar nedför trappan har en sänkt blick, och även han tycks vara på väg någonstans, om än med en inte lika tydlig riktning som mannen med väskorna. Han är ur fokus på grund av att han är i rörelse. Ingen av bildens subjekt betraktar varken någon annan i bilden eller oss som betraktar. Vi blir inte medvetna om vår närvaro, och ögonblicket som har fångats tycks vara ett flyktigt, slumpmässigt sådant. Men så finns det kvinnan i bilden med handen framför ansiktet. Är det en medveten rörelse? Vill hon inte att vi ska se henne, eller är det en rörelse frusen i ögonblicket? Bildens kulisser är sargade och spruckna i kanterna. Pojken högst upp är bortvänd från situationen. Alla i bilden tycks vara inne i sin egen värld, omedvetna att de blir fångade i det ”avgörande ögonblicket”, eller? ”Realismen verkar alltid vara bosatt på gatorna”, skrev Doane och då syftade hon på de ögonblicken som tycks spontana, men som kanske inte alltid är det. Ögat kan bedra oss, och speciellt ögat i form av kameralinsen. Rörelsen i bilden är ett vagt spår av uttänkt autenticitet. Kompositionsmässigt består bilden av böljande linjer, i form av trappan, och uppstickande vertikaler, i form av människorna. Det uppstår akromatiska valörskillnader mellan trappans sargade blekhet och personerna i bildens grå och bläcksvarta uppenbarelsen. Det finns en geometri och ett flöde i bilden, och detta flöde förstärks av kvinnan och mannen i högerkanten. Det är pojken högst upp som tillsammans med stenstoderna bildar en diagonal linje från den övre kanten av bilden till den undre. Detta är skönheten i det slumpmässiga, eller harmonin i det uträknade.

*Athens, Greece* från 1953 handlar om kontraster. Kontraster i valör; mellan ebenholtssvart och marmorvitt, och kontraster i ideal; mellan konstens estetik och verklighetens. I bilden syns två äldre kvinnor komma gående längs en nedsliten trottoar. Ovan dem på husets övre fasad står forna tiders ideal upp sig, tappra men något naggade i kanterna. Fasaden bakom dem håller på att krackelera, ett tecken på att tiden har haft sin gång. Inget är evigt beständigt. De grekiska idealen står gentemot 1950-talets kvinnor, och medan kvinnorna har förmågan att fortsätta vandra, är de fastfrusna i tiden. För evigt inneslutna i sin skönhet. Skulpturerna är ett skal, en avbild av avbildens kvinna. Denna bild är intressant eftersom här har vi Kvinnligheten och kvinnan i samma bild. Både maskeringen och de maskerade. Bilden är komponerad på så sätt att kvinnorna på gatan är nästan precis nedanför varsin av de grekiska kvinnoskulpturerna. Genom detta skapar Cartier-Bresson ett samband mellan idealets Kvinna och verklighetens. Skulpturerna är eviga i sin ungdom och skirhet, en mask som bärs av verklighetens kvinna. Rivières maskerad går förbi på gatan, medan förlagan finns en våning upp. I denna bild finns ingen manlig blick, utan vi som betraktar bilden är Blicken, och på så sätt även mannen, den som betraktar objekten.

*Juvisy, France* från 1955 speglar normer och uppdelningar mellan män och kvinnor. Bilden skildrar fritiden, och Cartier-Bresson har likt impressionisterna flera decennier tidigare, fångat ett ögonblick av ledighet från vardagens bestyr. Vattnet glänsar i bakgrunden, och några cyklar står lutade mot en häck. Barnen springer runt och leker, de vuxna betraktar barnen med ett avslappnat leende på läpparna. Långa skuggor kastas över idyllen. Ner till vattnet leder en

asfalterad gång, likt en dragen linje bland stenarna. Denna breda linje är en skiljelinje mellan två världar. På gången befinner sig två små pojkar, varav den ena hukar sig och den andre betraktar honom. Både är klädda i byxor och skjorta, de medverkar i en liten pojkes maskerad. Vid vattenkrönet står fyra människor; tre vuxna och ett barn. Alla betraktar de pojkarna på gången. Det finns en uppdelning mellan personerna vid ån; de går en linje mellan mannen och kvinnan med klänning i den vänstra kanten, och kvinnan med kortbyxor och barnet i den andra kanten. En uppdelning mellan de traditionella rollerna och de som inte följer maskeraden. Kvinnan med klänning döljs till hälften av mannen som stoltserar likt en mur framför henne. Kvinnan har solglasögon på sig och på så sätt är hennes blick dold och maskerad. Kvinnan och barnet i andra kanten döljer inte varandra, och de är inte medverkande i maskeraden. Kvinnan har en kortärmad blus och shorts på sig, någonting som sticker ut ifrån de andra kvinnornas kjolar. Barnet bredvid ser ut som en flicka, men hennes kläder är mindre könsbestämmande. Barnets hår går nedanför axlarna, vilket är en markör för en flicka, medan kläderna består av blus och shorts, vilket mer signalerar en androgyn beklädnad.

På andra sidan gången, högre upp på land i vänsterkanten, finner vi en grupp på fyra barn och en kvinna. Tre av barnen har balettkläder på sig, med kjolar som står rakt ut. Ett av barnen är yngre och kommer springande med ryggen mot betraktaren. Det barnet har hängselbyxor och en skjorta på sig. Barnen i balettkläder är flickor, medan det yngre barnet skulle kunna vara en liten pojke, med liknande kläder som barnen som leker på gången har på sig. Kvinnan som tittar ömt mot barnet som kommer springande, har lång kjol, skor med klack och en blus med krås på sig. Hon håller en blombukett i handen. Hon är invigd i den kvinnliga maskeraden med kläder som en kulturell betingad signal för tecknet Kvinna. I denna bild är det mycket som sker och pågår på samma gång. Det är en mer splittrad bild än många av Cartier-Bressons andra bilder. Det finns både rörelse och stillhet i bilden, och framför allt finns här 1950-talets idyll och genuskodade normer med kvinnor i långa kjolar och män i skjorta och byxor. Även bland barnen lever maskeraden, likt en suggestiv lek som aldrig når sitt slut.

## Slutdiskussion

---

I vad ligger tron på den fotografiska realismen? Den tycks ligga inbäddad bland objektivitetens dimridå mellan de monokroma färgskiftningarna och den akromatiska valören. En tavla tar vi inte som objektiv på samma sätt som vi tar ett fotografi, och då speciellt ett dokumentärfotografi. Det är intressant att tala om objektiviteten i förhållande till fotografien, då de så tydligt har varit sammanflätade ända sedan födelsen. Arthur Rostein skildring av torkan, diskvalificerades eftersom han hade mixtrat med bilden, och tagit olika komponenter och sammanfogat dessa till ett enhetligt uttryck. Måste någonting vara givet av slumpen för att vara sanningen? Ifall det hade rört sig om en konstnär som hade målat av torkans effekt, och då hade komponerat en bild, istället för att strikt skildra ”verkligheten”, hade det inte funnits någon diskussion. Diskussionen ligger i ifall dokumentärfotografi är en form av mänskligt, subjektivt betraktande eller ifall det rör sig om en autonom process, opåverkad av människan. Walter Evans åtskillnad mellan att arbeta i ”dokumentär stil” och att arbeta ”dokumentärt” visar att dokumentärfotografi inte är en enhetlig genre. Pressfotografi är menad att ackompanjeras av en förklarande bildtext, där det är texten som gör bilden. Vi tolkar ett pressfotografi utifrån vilken kontext den är satt i. Tolkar vi inte då dokumentärfotografi på samma sätt? Lutz och Collins analys av fotografier tagna för tidningen *National Geographic* visar att alla bilder, även de som är dokumentära har en agenda. Alla fotografier har en upphovsman. Detta visar även Pollock prov på i sin analys av kvinnor i den engelska gruvdriften. Fotografiet som ett mäktigt medel för propaganda. Ett fotografi kan ändra eller förstärka en opinion. Detta tar Freund upp både när hon visar upp bilder på ”kriget som picknick” och hur bilder från Vietnamkriget spädde på en opposition mot kriget. Sontag menade att vi aldrig kan förstå verkligheten genom ett fotografi, utan vi kan bara förstå det fotografiet uppvisar om vi är villiga att acceptera det som porträtteras.

Fotografi är inte bara konst, men inte heller bara det dokumentära. Inom det samtida måleriet talar man inte om tavlan på samma sätt som man inom fotografien talar om fotografiet. Inom måleriet är upphovsmannen essentiell, och tavlan är avhängig upphovsmannen. Ett fotografi är inte oavhängigt sin upphovsman, även om förhållandet inte är lika sammanflätat som mellan konstnär och tavla. Fotograferna som ägnade sig åt fotokonst i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet hade det smala konstbegreppet att kämpa emot. Sontag talar om att det inte behövs eller finns någon kanonisering kring fotografiet, eftersom ett fotografi tar in hela världen, alla smakinriktningar och stilar. Dock vill jag ifrågasätta tanken på fotografiet som fritt från en kanonisering. Det går att skönja vilka som är de stora namnen inom fotografien, exempelvis Strand, Stieglitz, Brassai, Cartier-Bresson samt mer samtida namn så som Newton, Leibovitz och Sherman. Är fotokonsten mer demokratiserad än andra konstformer? Vad det gäller uppdelningen mellan män och kvinnor, präglas gatufotografiet och dokumentärfotografiet mycket av de stora manliga namnen, medan det under senare decennier har kommit upp några kvinnliga namn. Här kan t.ex. nämnas Sherman och Leibovitz som inom det populärkulturella och konstnärliga fältet röner stora framgångar. Jag tar enbart upp enstaka namn för att på ett övergripande plan resonera kring kanoniseringen av fotografiet och tanken kring det manliga geniet, det finns självklart fler namn att nämna. Vad det gäller ett

icke-västerländskt perspektiv, finns det inte många fotografer från andra världsdelar än Europa och Nordamerika i kanonen, om det än finns några.

Jag finner att det går att skönja en manlig kanon inom fotografiet, och att Cartier-Bresson i mångt om mycket är en del av myten kring det manliga geniet. Han är den fria fotografen som reser runt och fångar de rätta ögonblicken. Likt en konstnär som avbildar ”de rätta motiven”, är det enbart Cartier-Bresson som kan avgöra vilka ögonblick som är ”de avgörande ögonblicken”. I vad ligger Cartier-Bressons framgång? Tellgren tar upp att han är den perfekta kombinationen mellan den kreativa konstnären och den kommersiellt gångbara fotografen. Cartier-Bresson fångar vardagen, kanske inte det populärkulturella som Leibovitz, men den vanliga människan. Det fantastiska återfinns i det vardagliga. På ett plan ligger det konstnärliga i det monokroma, och många fotografer ägnar sig åt svartvita bilder, även idag i vårt teknikbaserade samhälle. För Cartier-Bresson ligger det konstnärliga i geometrin, han fångar det mest estetiska ögonblicket, där alla linjer infinner sig på rätt plats. Barthes talar om punctum, en detalj i bilden som inte är för uppenbar och som inte är konstruerad. Kanske en detalj som sticker ut ur geometrin, som kliar och petar oss i ögat. Någonting som får oss att stanna upp. I vårt snabba samhälle, kan man undra om fotografisk konst är mer lättsmält än tidigare. Är fotografisk konst mer lättsmält på så sätt att man inte behöver bildning för att ”förstå” den eller kunna läsa den? I vår bildbaserade kontext kan det vara både lättare och svårare att vara fotograf. Vi är så vana att se bilder, och att själva ta bilder, att vi glömmar att stanna upp och reflektera. Det är den beskurna verkligheten vi betraktar. Fotografens öga beskär och linsen följer, i en händelsekedja som vi som betraktare inte har insyn i. Både Barthes och Sontag skriver att vi inte kan se bortom referenten när vi betraktar ett fotografi. Ett fotografi är alltid ett fotografi av något eller någon. En gata är en gata är alltid en gata är en (o)föränderlig gata. Det är en alltid en människa vi ser, eller en stadsmiljö eller ett objekt. Det är också därför vi ser objektiviteten och inte subjektiviteten. Vi ser avbilden men inte avbildaren, subjektet framför kameran, men inte det bakom den.

Vilka samhällliga normer och värderingar förmedlas ur bilderna? Finns den manlige mannen och den kvinnliga kvinnan porträtterad? Ja, jag anser detta. I *Lock at Bougival, France* skymtar hemmafrun fram med barnet i famnen, i *Moscow USSR*, den unga kvinnan som objektifieras av samhället men vänder blicken ryggen, och kvinnan som en schablon bakom glas i *Rome, Italy*. Det maskerade idealet mot verkligheten i *Athens, Greece*, den beslöjade blicken i *Corpus Christi procession, Tralee, County Kerry, Ireland* och uppdelningen i *Juvisy, France*. Män betraktar män i *Pleasure boat, Paris, France* och kameran i *Sweden*, och sig själva i *Rome, Italy*. Kvinnan som arbetar porträtteras i *Worker and supervisor, car factory, Moscow, USSR*, i relation till den fysiska mannen. Den splittrade gruppen återfinns i *Istanbul, Turkey*. Alla skildrar stillheten i sorlet. Ifall det är ”rätt” ögonblick som har fastnat, dvs. de som förstärker roller och normer kan vi enbart utläsa ur bilden i sig. Cartier-Bresson har valt ut dessa ”avgörande ögonblick” och vi kan tolka ögonblicken men vi kan inte tolka urvalsprocessen. Cartier-Bressons blick blir på så sätt Blicken, den blick genom vilken vi betraktar. Jag intresserar mig för ifall bilder förstärker genusåtskillnader mellan män och kvinnor, eller ifall det skapas nya ”kvinnobilder”. Pollock skrev att tecknet Kvinna i bilden direkt kopplas samman med Kvinnan utanför bilden. Alltså är det bilden av Kvinnan som blir

vår uppfattning av vad Kvinnan är. Vi ser alltid referenten. Då både kvinnlighet och manlighet är något konstruerat, något som projiceras genom just bilder, går det att skönja en kvinnoroll som är mer passiv i förhållande till mansrollen. Men där mannen blir objektet i bilden, uppstår en sårbarhet och ett utlämnande som inte finns i bilden av kvinnan. Kvinnan är i förhållande till mannen i bilden oftare den passiva och den som blir betittad. Pollock menar att det inte finns några "kvinnobilder" i en given mansdominerad kontext, utan att det enbart finns mäns bild av kvinnan. Därmed finns inte heller kvinnans bild av mannen, utan enbart mannens bild av mannen. Här tas fotografen som den enskilda avsändare bort, och ersätts av en sammansatt samhällssyn, där den kulturella kontexten är avsändaren. Vem är den tilltänkta mottagaren av Cartier-Bressons bilder; är det den manlige konsthandlaren, den kvinnliga museibesökaren eller är det den unga akademikern? Kanske är det alla och ingen.

Chiaroscuro finner man i detaljerna. Likt Caravaggios teatrala ljus, lyser Cartier-Bresson upp detaljerna i helheten. Det flyktiga ögonblickets monokroma färgskiftningar. Mycket utav magin i Cartier-Bressons bilder ligger i kontrasterna. Både i ljusets skiftningar och skuggornas tunga fall, men också i kontrasterna som skapas i bilden. De udda kombinationerna, den oväntade detaljen i det väntade. Bildens punctum varierar från en mans vigselring till vita dukar över stillsamma ansikten. Detaljen som får bilden att leva, och ögonblicket som skapar geometri. Cartier-Bressons strävan efter geometrin i ögonblicket kan kopplas samman till måleriet och en strävan efter harmoni i bilden. Han talar om skönheten i formen, skönheten som ligger inbäddad i de små ögonblicken. Vardagslivets skönhet. Enligt honom finns det inga regler, men samtidigt gäller det att kunna komponera en bild med hjälp av ögat. Han beskriver det som att det är det förvånande ögat som väljer ut. Vilket är det förvånande ögat? Det är den udda detaljen i sorlet, punctum och ögonblicket när allt faller samman så vackert att man tror att det är en tavla man betraktar. Han började som konstnär, och slutade även som konstnär. Många av hans bilder talar i det tysta. Det är inte de storslagna ögonblicken som är de svepande och böljande, utan det är det stora i det lilla som fångar betraktaren. Fotografiet som tystar sorlet.

De bilder jag har tagit upp i min uppsats är endast ett litet urval utav Cartier-Bressons mångfacetterade bilder. Det har funnits fler som har skapat bilden av det vackra i det vardagliga och urskiljt toner ur bruset. Cartier-Bresson skapar en bild av världen som vi som betraktare lystrar till. Vi känner vinden i håret och lukten av gatan kittlar oss i näsan. Lukten av vardagen, av hemmet och kanske till och med av frihet. Cartier-Bressons människor är fria att leva, att vara och att finnas. De är oftast utomhus och fria i ögonblicket. Fria att tolkas, men samtidigt inlåsta i mönster och roller. Gatan är en plats för maskerad. Människor skildras i olika skeenden i livet och i olika livssituationer. Från Frankrike till Sovjet och från Turkiet till Sverige. Kvinnlighet är en mask som bärs upp och manlighet är någonting som konstrueras. Cartier-Bressons bilder skildrar verkligheten, men det är en delvis tillgjord och konstruerad verklighet. Ifall genus bärs likt en mask, vem är det som projicerar denna mask? Är det Cartier-Bresson eller den samhälliga kontexten i stort? Jag anser att det är ett givande och tagande från bägge parter. Ett förhållande där bägge befäster den andre. Det går att konstatera att det finns olika roller och genusmönster i bilderna; att kvinnorna framställs i "typiska" roller så som Modern, Objektet eller den Underordnade. Kvinnlighet bärs likt en

mask, men även manligheten är förklädd. Även om mannen är den aktive i bilderna, finns det även en schablonbild av Mannen att följa. Den västerländske mannen är mannen som besitter blicken och tar makten i bilden. Men där finns även den sårbara mannen som tittar vädjande in i kameran, skyddad bakom glas, likt ett museiföremål.

Fotografiet ses som det främsta medlet att befästa verkligheten med. Bilden kan vara både normen och det normerande. Fotografiet som en spegel av verkligheten, och verkligheten som en spegel av fotografiet. Frågan är ifall fotografiet har blivit mer verkligt än själva verkligheten. Sontag förklarar hur vi gärna utgår från fotografiet när vi talar om det vackra, ”vackert som ett vykort”, och det är fotografen som på så vis styr vår uppfattning om vad det sköna är. Man kan undra ifall livet lyckas imitera konsten, eller ifall konsten är lycklig nog att imitera livet. Fotografiet ses som vackert i sin sanningsenlighet. En maskerad estetik, aldrig oavhängig avsändaren. Vi läser in vår egen kulturella kontext i fotografiet, och vi betraktar det med vår förförståelse framför ögonen. Ett fotografi har makten att säga mer än tusen ord, det har makten att skapa en bild av verkligheten som vi tar för sanningen. Ett fotografi är alltid ett fotografi av tiden, och ett äldre fotografi hamnar lätt bakom den monokroma dimridån. Fotografiet är en blick och ett avgörande ögonblick, ett utsnitt ur verkligheten och konsten. Gatufotografiet är beslöjat bakom tankar kring slumpen och det avgörande ögonblicket. Gatans realism är en förklädnad som bärs upp av subjekten, en miljö som är bakvänd, rättvänd och på snedden. Om kvinnlighet och manlighet konstrueras, är det då inte just genom fotografiet som rollerna befästs. Scott beskrev det som att gatufotografen avlar blicken. I skenet av detta avlar dokumentärfotografiet synen på verkligheten, och konsten avlar hur vi tolkar denna verklighet. Normer är skrivna i blyerts, men verifierade i svartvitt.

# Bildförteckning

---

Bild nr 1, Cartier-Bresson, Henri, *Lock at Bougival, France*, 1956, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.20

Bild nr 2, Cartier-Bresson, Henri, *Pleasure boat, Paris, France*, 1966, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.17.

Bild nr 3, Cartier-Bresson, Henri, *Moscow, USSR*, 1954, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.177

Bild nr 4, Cartier-Bresson, Henri, *Worker and supervisor, car factory, Moscow, USSR*, 1954, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.178

Bild nr 5, Cartier-Bresson, Henri, *Sweden*, 1956, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.200

Bild nr 6, Cartier-Bresson, Henri, *Rome, Italy*, 1951, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.98

Bild nr 7, Cartier-Bresson, Henri, *Corpus Christi procession, Tralee, County Kerry, Ireland*, 1952, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.223

Bild nr 8, Cartier-Bresson, Henri, *Istanbul, Turkey*, 1964, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.125

Bild nr 9, Cartier-Bresson, Henri, *Athens, Greece*, 1953, reproducerad i Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011, s.116

Bild nr10, Cartier-Bresson, Henri, *Juvisy, France*, 1955, reproducerad i Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, New York, Museum of Modern Art, 2010, s.156

# Litteraturförteckning

## Tryckta källor

---

- Arrhenius, Sara, "En blick från sidan: Bild, genus och det omedvetna", Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001
- Barthes, Roland, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, Stockholm, Alfabeta, 2006
- Barthes, Roland, "The Photographic Message", Barthes, Roland, *Images, music, text*, New York, Hill and Wang, 1999
- Bryson, Norman, "Géricault and 'Masculinity'", Bryson, Norman m.fl. (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1994
- Clair, Jean, *Henri Cartier-Bresson - Europeans*, London, Thames and Hudson Ltd, 2011
- D'Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, London, Laurence King Publishing, 2005
- Doane, Mary Ann, "Filmen och maskeraden: att bygga en teori om den kvinnliga åskådaren", Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001
- Edwards, Steve, *Fotografi -En introduktion*, Stockholm, Raster, 2007
- Freund, Gisèle, *Fotografi och samhälle*, Stockholm, PAN/Nordstedts, 1977
- Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, New York, Museum of Modern Art, 2010
- Lutz, Catherine, Collins, Jane, "The photograph as an intersection of gazes. The example of *National Geographic*", Wells, Liz, (red.), *The Photography Reader*, London, Routledge, 2008
- Mulvey, Laura, "Eftertankar om 'Visuell lust och narrativ film' inspirerade av *Duell i solen*", Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001
- Mulvey, Laura, "Visuell lust och narrativ film", Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001
- Pollock, Griselda, "Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality", Bryson, Norman m.fl. (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1994
- Pollock, Griselda, "Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder", Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001



- Pollock, Griselda, ” Vad är det för fel med ’kvinnobilder’? ”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001
- Rivière, Joan, ”Kvinnlighet som maskerad”, Arrhenius, Sara (red.), *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm, Raster, 2001
- Scott, Clive, *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, London, I.B Tauris, 2007
- Sekula, Allan, ”Om uppfinnandet av fotografiers innebörd”, Lundström, Jan-Erik,( red.), *Tankar om fotografi*, Stockholm, Alfabet, 1993
- Solomon-Godeau, Abigail, ”Vem talar så? Några frågor om dokumentär fotografi”, Lundström, Jan-Erik,( red.), *Tankar om fotografi*, Stockholm, Alfabet, 1993
- Sontag,Susan, *Om fotografi*, Stockholm, Natur och kultur, 2001
- Tellgren, Anna, *Tio fotografer. Självsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*, Stockholm, Informationsförlaget, 1997
- Wells, Liz, *Photography-A Critical Introduction*, London, Routledge, 2009

## Webbsidor och media

---

- Bütler, Heinz, *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye* (originaltitel *Henri Cartier-Bresson: Biographie eines Blicks*) dokumentärfilm, Schweiz, 2003, visad på Kunskapskanalen, SVT 29/11 2011 samt svtplay mellan 29/11-29/12 2011, [http://svtplay.se/v/2622572/dokumentarfilm/henri\\_cartier-bresson?cb.a1364145,1.f,-1/pb.a1364142,1.f,-1/pl.v.,2618792/sb.p115254,1.f,-1](http://svtplay.se/v/2622572/dokumentarfilm/henri_cartier-bresson?cb.a1364145,1.f,-1/pb.a1364142,1.f,-1/pl.v.,2618792/sb.p115254,1.f,-1), senast uppsökt 7/12 2011 16:39
- Patomella, Maria, administrativ curator, Fotografiska, Stockholm, tagen ur en introduktion till utställningen om gatufotografen Helen Levitt, <http://fotografiska.eu/Museet/Utstaellningar/Urban-Lyrics>, senast uppsökt 5/1 2012 15:19

# Bildbilaga

---

Bild nr 1

Cartier-Bresson, Henri, *Lock at Bougival, France*, 1956

Bild nr 2

Cartier-Bresson, Henri, *Pleasure boat, Paris, France*, 1966. Fotograferad ur boken.

Bild nr 3

Cartier-Bresson, Henri, *Moscow, USSR*, 1954

Bild nr 4

Cartier-Bresson, Henri, *Worker and supervisor, car factory, Moscow, USSR*, 1954

Bild nr 5

Cartier-Bresson, Henri, *Sweden*, 1956. Fotograferad ur boken.

Bild nr 6

Cartier-Bresson, Henri, *Rome, Italy*, 1951

Bild nr 7

Cartier-Bresson, Henri, *Corpus Christi procession, Tralee, County Kerry, Ireland, 1952*

Bild nr 8

Cartier-Bresson, Henri, *Istanbul, Turkey, 1964*

Bild nr 9

Cartier-Bresson, Henri, *Athens, Greece*, 1953

Bild nr 10

Cartier-Bresson, Henri, *Juvisy, France*, 1955