

## 4. Svarta och vita bilder: Fotografiets optiskt omedvetna

Anna Näslund

Allt började när jag arbetade med en bok om framväxten av fotoalbumet som medium under 1800-talet.<sup>1</sup> Inom ramen för projektet, som varande i fem år, bläddrade jag igenom över 1000 fotoalbum från 1800-talets fyra sista decennier i svenska, norska och danska museer och bibliotek. Syftet var inte alls att studera vilka människor som fanns porträtterade i albumen eller hur de såg ut, men successivt växte en undran: Varför fanns det inga människor med blont hår i fotoalbumen? Om man vänder sig till bildkonstens målade och tecknade porträtt från samma tid så är rågblonda kalufser vanliga,<sup>2</sup> till och med vanligare än de var i verkligheten.<sup>3</sup> Varför såg det så annorlunda ut i fotografiska porträtt?

Idag uppstår väcks ofta frågor om teknisk bias i den fotografiska tekniken i takt med att allt fler fotografier cirkulerar offentligt online och i allt högre grad sorteras, kategoriseras och etiketteras med hjälp av maskininlärning (även kallat artificiell intelligens, AI). Algoritmerna, det vill säga den uppsättning instruktioner, regler och beräkningar

---

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**

Näslund, Anna, "Svarta och vita bilder: Fotografiets optiskt omedvetna", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 67–86. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.d>. Licens: CC-BY-NC

som dessa processer är baserade på, är skapade av människor. Dessutom är de träningsset som krävs för maskininlärning givetvis utvalda och skapade av människor. Om det gäller bilder är det mindre bildsamlingar som datorerna tränas på för att sedan kunna analysera mycket stora mängder bilder. Även om datorer i teorin hanterar all digitaliserad information likadant finns oreflekterade positioner inbyggda i varje bildtekniskt system. Kulturell kod finns inbäddad i varje teknisk kod.<sup>4</sup> Ibland är sprickorna i de bildtekniska systemen övertydliga. 2015 uppmärksammades en allvarlig feltolkning med rasistiska förtecken i Facebooks automatiserade bildtagningssystem. Ett fotografi av två "svarta" människor taggades som "gorillas".<sup>5</sup> Andra exempel är mer försåtliga och upptäcks bara av dem som avviker från den implicita vita normen, som till exempel den inbyggda antiblinkfunktionen i Nikonkameror som automatiskt kategoriserar fotografier av asiater som blinkande, vilket i sin tur kategoriseras som ett misslyckat fotografi.<sup>6</sup> I samtiden finns en stor debatt om dessa typer av tekniska biaser i relation till fotografiska bilder, det vill säga vilka kulturella koder, föreställningar och till och med fördomar som ligger inbäddade i en förment neutral teknik.

Det här kapitlet handlar om sådana inbyggda biaser i bildteknik, men blicken riktas särskilt mot bilder från 1800-talets andra hälft – det vill säga en period långt före introduktionen av digitala bildtekniker. Vilka visuella ojämlikheter finns inbyggda i den analoga fotografiska tekniken i relation till ras eller etnicitet?<sup>7</sup> Som exemplen ovan visat har sådana diskussioner främst handlat om hur icke så kallade "vita" människor har diskriminerats genom

den fotografiska tekniken. I det här kapitlet kommer jag däremot att vända blicken mot fotografier av "vita" människor, mer specifikt av de mycket ljushyade och blonda.

Ett övergripande syfte är att visa hur samtida frågor ofta har en historisk resonansbotten. Vi kan lära av historien när vi studerar samtiden, men omvänt kan vi också lära av samtiden när vi vill studera historiska fenomen och händelser. Medan tekniska glitchar i samtidens fotografier synliggör normer och skapar debatt finns inte alltid lika tydliga synliga glapp i den analoga fotografin. Genom att peka ut hur analoga fotografier återger mänskliga kulörer visar det här kapitlet därför hur samtidens kritiska diskussioner om representationspolitik kan öppna upp för kritiska perspektiv på tidigare historiska perioder. Nutidens digitala visuella kultur har kort sagt analoga historiska ekon. Visuella kulturstudier begränsas inte av ett kronologisk narrativ utan gör det snarare möjligt att röra sig från dåtid till nutid, men även från nutid mot dåtid. I den meningen är det här kapitlet också ett typiskt exempel på vilken form av analys som blir möjlig att göra när genregränser och periodiska gränser överskrids.

## **Medveten retusch och vithet som norm**

Att fotografier inte är direkta, sanna avbildningar av verkligheten och att de kan retuscheras, beskäras och förvränga sitt motiv på en mängd sätt är självklart och väl diskuterat både inom forskningen och den allmänna mediedebatten. Framför allt sedan fotografin började digitaliseras på 1980-talet stod frågan om fotografiets trovärdighet högt på dagordningen.<sup>8</sup>

I bildhistorien finns många exempel på porträtt som har ljusats upp respektive mörkats ned mer eller mindre medvetet och som sätter ljus på frågor om representation av ras och etnicitet. Ett klassiskt exempel är fotografiet av den morddömde OJ Simpson som gjordes mörkare när det publicerades på omslaget av tidskriften *TIME* 1994, vilket skapade debatt om de etiska gränserna för retusch. (Bild 4.1) Ett annat omskrivet men motsatt exempel är konstnären Shephard Faireys så kallade Hope-poster, ett porträtt av president Barack Obama som användes i det amerikanska presidentvalet 2008. Genom den begränsande färgskalan vitt, rött och blått framstod Obama hudfärg mer oklar. Hudtonen kunde lika gärna läsas som ljus eller mörk, vilket



**Bild 4.1.** Omslaget på *Newsweek* och *Time Magazine* 27 Juni 1994 i samband med rapporteringen om mordrättegången där OJ Simpson stod anklagad. Båda omslaget var gjorda med Simpsons arresteringsbild som grund men på Times omslag hade hudtonen gjorts betydligt mörkare. *Time* drog senare tillbaka omslaget med det bearbetade porträttet och ersatte det med ett icke nedmörkat. Källa: *Newsweek* och *Time Magazine*. Copyright: Licens: CC BY-NC-ND.

förstås är problematiskt med tanke på denna helt unika händelse i USAs historia, att en svart man blivit framröstad som president.

Det som främst har diskuterats och framställts som en utmaning både inom forskningen och inom fotobranschen historiskt är fotograferande av mörk hud. Det hänger givetvis ihop med att det är vitt som har varit den outtalade kulturella normen historiskt och utgångspunkten för utvecklingen av den fotografiska tekniken. En av de första att diskutera vitt som en omedveten, outtalad kulturell norm var film- och medieforskaren Richard Dyer. I kölvattnet av hans artikel "White" som publicerades i *Screen* 1988 finns idag ett stort forskningsfält i det som kallas vithetsstudier som på olika sätt lyfter fram "vithet" som en osynlig norm i reklam, bildkonst, nyhetsbilder etcetera.<sup>9</sup>

Att både den analoga filmemulsionen och bildcensorer (CCD) i digitala kameror diskriminerar mörka hudtoner, alla icke kaukasiska hudfärger, är väl känt. Det amerikanska företaget Kodak, en av de största tillverkarna av film fram till digitaliseringens genombrott, gjorde avgörande förändringar i filmens känslighet för bruna färgtoner under 1960–1970-talen. Även om det sammanföll tidsmässigt med medborgarrättsrörelsen och en ökad kritisk medvetenhet om diskriminering av icke "vita" så var det främst baserat på något helt annat: svårigheten att fotografera bruna föremål. Visserligen klagade professionella fotografer i USA på att det var svårt att ta grupporträtt med människor med olika hudtoner. Skolfoton med elever med olika hudfärg var till exempel mycket svåra att få bra. Det som fick avgörande betydelse var dock när företag inom choklad- och möbelbranschen skickade

klagomål till Kodak. Det gick inte att skilja på ljus och mörk choklad och många träslag såg likadana när de fotograferades med deras färgfilm. Som stora kunder hos Kodak hade de filmtillverkarens öra och från 1970-talet och framåt har tonomfånget i färgfilm anpassats. På köpet blev färgfilmen också bättre på att återge icke "vita" människors hud.<sup>10</sup>

## Mörka ljusbilder

Men vi backar tillbaka till 1800-talets andra hälft och den stora mängd porträtt av människor som finns bevarade från denna period. Åren runt 1860 gjorde den så kallade visitkortstekniken (*carte-de-visite* som de kallades i ursprungslandet Frankrike) att fotografiska porträtt blev en verklig massvara i västvärlden. Visitkortsfotografierna var billiga. Dels berodde det på att fotografen med en specialdesignad kamera kunde ta 8–12 bilder på en och samma plåt. Dels hade bilderna ett litet och standardiserat format, 6 x 9 cm. Många drogs med i vad som i samtidens kallades 'cartomanien' och ville inte bara låta ta sitt eget porträtt utan också samla porträtt av familjemedlemmar, vänner, bekanta och samtidens celebriteter. Fotoalbumet är en annan uppfinning från denna tid och var den plats där alla visitkortsfotografier samlades. Idag finns både sådana album och lösa fotografiska porträtt i stora mängder i museisamlingar, arkiv och bibliotek inom och utom Sverige. (Bild 4.2)

Vem bilderna föreställer eller exakt när är tagna är inte känt idag. För en samtida betraktare är de stela och uppställda bilder vilket bland annat hänger samman med den relativt långa exponeringstiden. På 1860-talet var varken kameralinsen



**Bild 4.2.** I fotografierna ovan från 1860-talet vet vi inte vilka färger kläderna och håret hade, men det som för en nutida betraktare framstår som en mörkhårig kvinna i mörk klänning skulle alltså lika gärna kunna vara en kvinna med centréfärgat hår i en ljust röd klänning. En sida ur ett fotoalbum med fyra så kallade visitkortporträtt. Reproduktion: Nordiska museet, Nina Heins. NMA.0053139  
Licens: BY NC-ND.

eller glasplåten som exponerades särskilt ljuskänslig och exponeringstiden kunde fortfarande vara ett par sekunder, vilket kan jämföras med moderna kameror där  $1/64$  sekund är den längsta exponeringstiden som rekommenderas. Den avporträtterade behövde av den anledningen också sitta ned eller stödja sig mot något för att inte oavsiktligt röra kroppen så att bilden blev oskarp. Självaameratekniken begränsade kort sagt vilken pose man kunde fånga på plåten. Fokus här är dock något annat, nämligen kulör och färgmättnad. Det finns otaliga exempel på hur fotografiet har beskrivits och uppfattats som ett helt transparent medium, som en spegelbild av verkligheten, men i själva verket styrs



**Bild 4.3.** Satirbilden ”Porträttet – igår och idag” av Marcellin Desboutin i *Journal Amusant* 1856. Reproduktion: Bibliothèque Nationale de France. Licens: BY NC-ND.

fotografi precis som andra bildtekniker av såväl tekniska begränsningar som sociala konventioner och praktiker. Som det här exemplet visar finns tydliga samband mellan dessa.

Förutom att fotografier transformerar verklighetens tre dimensioner till två, så reduceras också kulör till gråskala i alla svartvita fotografier. Under 1800-talets andra hälft kritiserades fotografier för att inte bara göra människor fula, utan också att de var mörka och tråkiga.<sup>11</sup> Satirbilden ”Porträttet – igår och idag” av Marcellin Desboutin som publicerades i *Journal Amusant* 6 september 1856 sammanfattar den debatten om fotografiska porträtt. (Bild 4.3) Det målade porträttet till vänster i bilden är inte bara mer levande och återger personerna mer estetisk tilltalande utan det är också ljusare. Annorlunda uttryckt uppfattade samtiden inte bara



fotografiska porträtt som stela och förfulande. De var inte bara bildligt utan också bokstavligt talat 'mörkare' bilder.

Men det var inte bara den relativa ljusheten, det vill säga spelet mellan vitt och svart som var anorlunda i fotografin. Även olika kulörer upptogs på annat sätt i svartvitt fotografi. Den ljuskänsliga emulsionen som ströks på glasplåten var mindre känslig för blåaktiga färgtoner än för gul- och rödaktiga kulörer. Detta var välkänt bland fotografer men också bland deras kunder. I handboken *Råd för alla som ämna låta Fotografera sig, angående sättet att kläda sig, placering m.m.* som utkom på svenska 1859 i översättning från en tysk förlaga finns mängder av råd om hur man ska posera, rikta blicken och man ska klä sig för att se så bra ut som möjligt på bilden. Författaren påminner till exempel läsaren om att "Sålunda synes det blåhvida skjortbröset och annat stärkt linne nästan som en vit fläck; gulgröna blad äro på ljusbilden mörka och blåa blommor vita. En blå klädning med ljusgula bandrosor får på fotografien utseende af att vara vit med svarta rosor". Dock hade kamerans svagare känslighet för gula och röda toner inte bara en inverkan på kläderna som avbildades utan givetvis även på de kroppar som bar upp dem. Viss retusch av huden var ofta nödvändig eftersom rosor på kinderna eller en rodnande blemma framstod som mörka fläckar i ansiktet. Dessutom innebar det att blont och rött hår tedde sig mörkare i det fotografiska porträttet än i verkligheten. I den lilla handboken går det vidare att läsa hur "gulaktigt, gulblondt och rödbrunt hår, måste visa sig mörkare på det fotografiska porträttet, än i verkligheten; det vore därför en dårskap att ytterligare förhöja denna omständig-

het genom att pommadera håret, emedan det genom fettet blir ännu mörkare”.<sup>12</sup>

I svenska visitkortsporträtt från 1800-talet vimlar det av mörka kalufser och genom att sammanföra kunskap om kamerateknik med historiska samtida texter om hur fotograferandet gick till blir det bokstavligt talat synligt. Mörkheten i visitkortsporträtten blir synlig. Min poäng här är att detta blir möjligt att se, upptäckbart, genom att jag parallellt studerar en stor mängd bevarade fotografiska porträtt från 1800-talets andra hälft, den samtida handbokens text och den tecknade satirbilden. Det här breda angreppssättet när det gäller typer av källor som både inkluderar bilder, texter om hur dessa bilder har kommit till och hur de uppfattades eller ’sågs’ i samtiden, är ett typiskt exempel på hur en som forskare kan studera det som kan kallas visuell kultur. Att som i detta exempel inkludera olika typer av genrer och bildtekniker, satirbilder, porträtt, teckningar och fotografier är också typiskt för studier i visuell kultur. Analysen är också ett exempel på hur forskningsfältet ofta rymmer frågor om hur någonting representeras, liksom om vad som synliggörs och vad som döljs.

De människor som kallas ”vita” har inte en vit hudton snarare rör det sig i om ett brett spektrum av nyanser från blekt rosa till mörkt beige. Rent vitt var inte något problem för kameran att fånga. Tvärtom framstod vita partier mycket skarpt och tydligt. I den lilla handboken varnas till och med för att ha alltför stora vita ytor i bilden. Däremot påpekas att ”perlbands, spetsar och blonder [har en] af synnerligen behaglig verkan, och af det senare i synnerhet de mycket genombrutna”.<sup>13</sup> Det var det faktum att så kallade vita människors hud och hår drar mot den varma



**Bild 4.4.** Kolorerat visitkort ca 1880–1890. Atelier T Richard Sohn Maenedorf Zürichsee. Reproduktion: Nordiska museet, NMA.0039968. Licens: Public Domain. BY NC-ND, <https://digitaltmuseum.se/021015706349/brostbild-pa-en-flicka-i-en-schweizisk-drakt>.

färgskalan, mot rött och gult, som var det stora problemet för fotografer vid den här tiden. (Bild 4.4)

Handboken för dem som ämnade fotografera sig från 1859 innehåller även annan information som har en avgörande betydelse för vilka slutsatser en sentida betraktare kan dra om 1800-talets dräktskick. Porträttfotografier, liksom målade och tecknade bilder är givetvis viktiga källor för forskningen om mode och dräktskick. Samtidigt kom dåtidens människor inte oförberedda till fotoateljén. Tvärtom valdes kläderna inför fotograferingen noga ut. För det första skulle nya kläder undvikas eftersom använda, inte så längre glansiga tyger gav ”milda öfvergångar”, det vill säga mjukare

gradation i bilden. Vidare uppmuntrades läsarna att använda kläder med elaborerade dekorationer och skärningar när de gick till fotografen: "faconerade tyger serdeles egna sig för vårt ändamål liksom fina snörmakeriarbeten, knappar och dylikt". Detta återges med "en sådan bestämdhet och tydlighet, som äro omöjliga äfven för den skickligaste pensel" skriver handboken. Sammanfattningsvis finns det anledning att tro, om nu många följde dessa råd, att kläder med mycket rynk och draperingar, påsydda detaljer, broderier, knappar och vita spetsar och kragar vara mer vanligt på de bevarade fotografierna än vad det var på stadens gator eller i hemmens salonger vid samma tid.

Som det här exemplet visar var fotografiets fotokemiska styrkor och begränsningar tydligt sammankopplade med de estetiska konventionerna som karaktäriserar 1800-talets porträttfotografi. Annorlunda uttryckt styrdes utseendet på dessa 1800-talsporträtt av själva bildtekniken. Mer specifikt visar det här exemplet hur den fotografiska tekniken under 1800-talets andra hälft skildrade människor av olika hudfärger och hårfärger olika beroende på tekniska, kemiska egenskaper som var djupt inbäddade i den fotografiska emulsionen.

Som en effekt av att glasnegativen hade större känslighet för varma färgtoner och mindre känslighet för kalla färgtoner återgavs centraleuropéer mer verklighetstroget än människor med antingen mycket ljus hud och hår eller mörk dito. Enligt samma marknadslogik som Kodak producerade film med "vita" människor som norm från 1880-till 1970-talet utvecklades den fotografiska tekniken i Centraleuropa under 1800-talets andra hälft. Den fotografiska tekniken uppfanns av fransmän,

engelsmän, tyskar och italienare och passade allra bäst för dessa nationella marknader, det vill säga inte för de relativt få blonda skandinaverna. Att fotohistorieskrivningen traditionellt har haft vissa geografiska tyngdpunkter i några få europeiska nationer, främst Frankrike och Storbritannien, och i Nordamerika, är väl omskrivet.<sup>14</sup> De senaste 10–20 åren har inneburit en tydlig breddning geografiskt där många exempel på glömda fotografier, fotografier och institutioner i andra världsdelar har lyfts fram av forskare.<sup>15</sup> Att även vissa delar av Europa är blinda fläckar i fotohistorieskrivningen har också betonats i nyare fotohistorisk forskning, ofta i samband med att nationella fotohistoriska översiktswerk har kommit till där hittills okända personer och bilder inkluderats.<sup>16</sup> I den här analysen har jag visat att detta osynliggörande av det fotografiska periferin handlar om mycket mer än vilka fotografier och fotografier som synliggörs. Denna geografiska begränsning inom fotohistorisk forskning har också representationspolitiska dimensioner. Här krävs en mer finmaskig analys av det västerländska, på Europa och ett mer nyanserat färgspektrum bortom den enkla dikotomin svart – vit.

## **Bildteknik, bildpolitik och visuella normer**

Det här kapitlet har pekat ut en av fotografihistoriens blinda fläckar – den automatiska, tekniskt, och kemiskt genererade nedmörkningen av blonda och rödhåriga kalufser i 1800-talets porträttfotografi. Som exemplet visar var den fotografiska teknikens – eller mer precist kemins – inbyggda visuella normer lika diskriminerande mot den mycket ljushyade som den mycket mörkhyade människan. Den im-

placita kulturella normen inbyggt i den fotografiska tekniken, det vill säga att den avporträtterade förväntas ha vit hud och mörkt hår, berättar indirekt om var i världen denna bildteknik utvecklades under 1800-talet. Som den amerikanska konstvetaren Shawn Michelle Smith skriver gör fotografen att vi både kan se det vanliga och det extraordinära. Hon lånar Walter Benjamins begrepp det 'optiskt omedvetna' för att beskriva hur fotografi kan belysa diskriminering och rasifiering. För Benjamin var det optiskt omedvetna de fenomen som inte det mänskliga ögat kunde uppfatta men som kameran gjorde visuellt urskiljbart, som mycket snabba rörelser eller mycket små detaljer. Smith använder samma begrepp men för att visa "[h]ow the medium engages and shapes perception and lived experience, forms of seeing and unseeing, sovereignty and agency, and time and space"<sup>17</sup> Med samma terminologi är det "optiskt omedvetna", det som dessa porträtt från 1860-talet visar upp, den geografiska position där den fotografiska tekniken växte fram under 1800-talets första hälft, liksom dess huvudsakliga marknad under århundradets andra hälft.

Visuella kulturstudier inkluderar alla typer av bilder, även de allra mest vardagliga. Som det här exemplet visar är det vardagliga ofta minst lika intressant som det spektakulära eller ovanliga. Som påpekats av många forskare inom både konstvetenskap och visuella kulturstudier, kan denna typ av bilder peka på något minst lika kulturellt signifikant som ett unikt konstverk.<sup>18</sup> En annan viktig slutsats är hur avgörande marknadskrafterna är för den visuella kulturen. Som Alan Sekula påpekade redan 1981 i den klassiska essän "The Traffic in Photographs" utvecklades den fotografiska

tekniken ”within the larger context of a developing capitalist *world order* [which] seeks ultimately to unify the globe in a single economic system of commodity production.”<sup>19</sup> Den föreställda universalismen när det gäller den fotografiska bilden är alltså kopplad till marknadsekonomiska förutsättningar där stora marknader och deras aktörer råder över och påverkar mindre marknader. Med kulturanalytiska och sociologiska termer kan man säga att dominanta kulturer påverkar minoritetskulturer. Detta är på inget sätt en ny analys utan ett genomgående perspektiv i de senaste decenniernas kritiska kulturstudier och postkoloniala studier.<sup>20</sup> Vad jag däremot vill belysa med detta exempel är hur avgörande det är att samtidigt hålla blicken på de faktiska, fysiska bildernas motiv och teknik och de kulturella, sociala och ekonomiska omständigheter inom vilka de tillkommit och cirkulerat. Att människorna bakom kameran medvetet eller omedvetet bär på olika föreställningar – normer om mänskligt utseende som i detta fall – är självklart. Att bildtekniken, i de här fallet den fotografiska tekniken, på samma sätt kan härbärgera en visuell norm i relation till olika mänskliga utseenden är däremot inte alltid lika uttalat. ’Vad’ en bild föreställer är alltid en kombination av *vad* som representeras och *hur* det görs synligt.

Det här kapitlet inleddes med några exempel på glitchar i samtidens digitala bildsystem kopplade till fotografisk teknik och automatiserad tolkning av fotografier baserad på maskininlärning. Idag får sådana skevheter och fel stor uppmärksamhet och kritik, men det vi som kritiska bildforskare också behöver vara uppmärksamma på är de bilder och bildtekniker som inte gör så mycket väsen av sig. Att

vända sig till bildhistorien med samtidens kritiska perspektiv är ett viktigt uppdrag. Som det här exemplet visar finns ”the devil in the details” även i bilder som i förstone synes vara helt vanliga och oansenliga.

## Slutnoter

1. Anna Dahlgren, *Ett medium för visuell bildning: Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, Stockholm, Makadam, 2013.

2. Jeff Werner och Tomas Björk, *Blond och Blåögd: Vithet, Svenskhet och Visuell Kultur = Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture*, Skiascope 6, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, 2014.

3. I ett globalt perspektiv är andelen blonda högre i Sverige, liksom i alla andra länder runt Baltikum och procentuellt sett var en ännu större andel av Sveriges befolkning blonda, ljusblonda (gult hår) eller mellanblonda (cendréfärgat hår) när dessa album sammanställdes mellan 1860 och 1900. I ett globalt perspektiv är däremot blont och ljusblont hår mycket ovanligt. Bara runt 5 procent av världens vuxna befolkning har naturligt blont hår. Se Jørgen Lock-Andersen, Krzysztof T. Drzewiecki och Hans Christian Wulf. ”Eye and Hair Colour, Skin Type, and Constitutive Skin Pigmentation as Risk Factors for Basal Cell Carcinoma and Cutaneous Malignant Melanoma.” *Acta Dermatovenereologica-Stockholm*, vol 79, nr 1, 1999, s. 74–80; Peter Frost. ”European Hair and Eye Color: A Case of Frequency-dependent Sexual Selection?” *Evolution and Human Behavior*, vol 27, nr 2, 2006, s. 85–103; Christie Davies, *Jokes and Target*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, s. 73; Kathy Russell-Cole, Midge Wilson, and Ronald E. Hall, *The Color Complex: The Politics of Skin Color in a New Millennium*, rev. ed., New York, Anchor Books, 2013, s. 52.



4. Ruha Benjamin, *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Medford, MA, Polity, 2019; Russell Brandom, "When AI Needs a Human Assistant," *The Verge*, 2019-06-12, <https://www.theverge.com/2019/6/12/18661657/amazon-mturk-google-captcha-robot-ai-artificial-intelligence-mechanical-turk-humans> (2023-10-16); Douglas Heaven, "Why Deep-Learning AIs Are so Easy to Fool," *Nature* 574, nr 7777 October 10, 2019, s. 163-66, <https://doi.org/10.1038/d41586-019-03013-5>.
5. "Google Apologises for Photos App's Racist Blunder," *BBC News* (blog), u.å. <https://www.bbc.com/news/technology-33347866> (2023-10-16).
6. Jessica Lum, "'Racist' Camera Phenomenon Explained — Almost," *PetaPixel* (blog), 22 januari, 2010, <https://petapixel.com/2010/01/22/racist-camera-phenomenon-explained-almost/> (2023-10-16). Se även Matt Burgess, "Facial Recognition Tech Used by UK Police Is Making a Ton of Mistakes," *Wired*, 4 maj, 2018, <https://www.wired.co.uk/article/face-recognition-police-uk-south-wales-met-notting-hill-carnival> (2023-10-16).
7. Det finns mycket tidigare forskning om visuell diskriminering såväl i samtiden som i historien. Det har främst handlat om hur människor kartlagts, kontrollerats, schabloniserats eller helt osynliggjorts i den visuella kulturen av enskilda fotografer eller institutioner. Se till exempel Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001; Shawn Michelle Smith, *At the Edge of Sight: Photography and the Unseen*, Durham: Duke University Press, 2013; Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1999; Louise Wolthers, "Fotografisk övervakning och kartläggning," i *Fotografihistorier. Fotografi och Bildbruk i Sverige*

*från 1839 till idag*, red. Anna Näslund Dahlgren, Stockholm, Natur & Kultur, 2022.

8. Fred Ritchin, *In Our Own Image*, 3:e utgåvan, Aperture Ideas: Writers and Artists on Photography, New York, N.Y, Aperture, 2010; Karin Wagner and Anna Näslund Dahlgren, "Fotografen Blir Digital," i *Fotografihistorier. Fotografi och bildbruk i Sverige från 1839 till idag*, red. Anna Näslund Dahlgren, Stockholm, Natur & Kultur, 2022.

9. En bra översikt över forskningsfältet generellt och med exempel från Sverige finns i Jeff Werner, *Kritvit? – Kritiska vithetsperspektiv i teori och praktik*, 2021; Richard Dyer, "White," *Screen* vol 29, nr 4, 1 December, 1988, s. 44–65, <https://doi.org/10.1093/screen/29.4.44>.

10. Lorna Roth, "Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity," *Canadian Journal of Communication* vol 34, nr 1, 28 mars, 2009, s. 111–136, <https://doi.org/10.22230/cjc.2009v34n1a2196>.

11. Desboutin Marcellin, "A Bas La Photographie!!!," *Journal Amusant* nr 36, 6 September, 1856, s. 1–5.

12. *Råd för alla, som ämna låta fotografera sig, angående sättet att kläda sig, placering m.m.; äfvensom råd i allmänhet om hårets, läpparnes, tändernas och hyns vård och skötsel*, Stockholm, 1859, s. 8.

13. *Råd för alla, som ämna låta fotografera sig*, s. 6.

14. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1937; Helmut Gernsheim och Alison Gernsheim, *The History of Photography. From the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, London, Oxford University Press, 1955; *A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Cologne, Könemann, 1998; Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France*, New Haven, Yale Univ. Press, 2001.

15. Det är till exempel särskilt tydligt i tidskrifter som *History of Photography* och *Photography & Culture* de senaste 10–20 åren.

16. *The History of European Photography 1900–1938 vol. I*, red. Václav Macek, Bratislava, Central European House of Photography, 2010; *Dansk fotografihistorie*, red. Mette Sandbye och Gitte Pedersen, København, Gyldendal, 2004; Peter Larsen och Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie: Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo, Samlaget, 2007.

17. Walter Benjamin i essän ”Liten fotografihistoria” [Kleine Geschichte der Photographie], *Bild och dialektik*, Göteborg, Daidalos, 2014 [1931]; *Photography and the Optical Unconscious*, red. Shawn Michelle Smith och Sharon Sliwinski, Durham, Duke University Press, 2017.

18. Se till exempel Martin Kemp, *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2012; Sunil Manghani, *Image Studies*, London, Routledge, 2013.

19. Allan Sekula, ”The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol 41, nr 1, vår 1981, s. 16.

20. Roopika Risam, *New Digital Worlds: Postcolonial Digital Humanities in Theory, Praxis, and Pedagogy*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2019.

## Vidare läsning

Ruha Benjamin, *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Medford, MA, Polity, 2019.

Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001.

Anna Näslund Dahlgren (red.), *Fotografihistorier: Fotografi och bildbruk i Sverige från 1839 till idag*, Stockholm, Natur & Kultur, 2022.

Shawn Michelle Smith och Sharon Sliwinski (red.).  
*Photography and the Optical Unconscious*,  
Durham, Duke University Press, 2017.

Jeff Werner, *Kritvit?: Kritiska vithetsperspektiv i teori  
och praktik*, Lund, Studentlitteratur, 2021.