

## Om det dokumentära

### Fotografi som fakta och föreställning

Av

Peter Gullers

"Dokumentärfotografen befinner sig i ett tillstånd av förfall" hävdar New York Timeskritikern Andy Grundberg i boken "Crises of the real" 1990. Den är, menar Grundberg, klämd från ena sidan av publikens likgiltighet och från den andra av kritisk dekonstruktivistisk teori (Grundberg 1990:196). Det är den förgivet tagna verkligheten som blir dokumentärfotografins grundproblem. Vad händer med dess autencitetsanspråk om det avbildade är en social konstruktion?

I Sverige hade dokumentärfotografen upplevt en plötslig, häftig och kort uppblomstringsperiod under 1970-talet. *Nere på verkstadsgolvet*, *Dom svarta* och *Gruva* var tidstypiska titlar på rapportböcker från det svenska arbetslivet. Själv bidrog jag med *Den överkörda gatan* 1972.

Detta hade praktiskt taget helt upphört på 1980-talet. Ett minskat intresse för "politisk" konst och litteratur kanske och definitivt ökat intresse för fotografi som konst och personligt uttrycksmedel. Även pressfotografer kan nu framhålla att arbetet framförallt handlar om "att förmedla en känsla" (Heideken 1998). Men så är ju inte nyhetsjournalistens första fråga längre: Vad är det som hänt? utan hur känns det? Mot bakgrund av en ruinhög blir svaret inte oväntat "jag mår lite dåligt".

Om intresset hos den stora publiken för dokumentärfotografen har svalnat så har det akademiska intresset snarare ökat. Även här ifrågasätts grunden för dokumentärfotografens möjligheter att oproblematiserat begripliggöra verkligheten med bilder. I en katalog till Stockholms fotofestival framträder den ena skribenten efter den andre med reservationer mot den objektiva avbildningens möjligheter. "insikten att kameran inte neutralt representerar tingen.....blev slutet för idén om en objektiv mimesis över huvud taget" (Ericsson 1998:44). Eller "seendet kan inte längre tas för givet som något biologiskt givet, utan betraktas nu självklart som format via kulturella processer" (Becker 1998:31).

Utan en stabil verklighet att avbilda, och utan ett pålitligt seende och med vad många menar en teknik som medger vilka förvrängningar som helst så förstår man att dokumentärfotografen är problematisk (Freund 1977:14). Och inte bara den!

Andy Grundbergs intressantaste kritik mot den klassiska dokumentärfotografen tycker jag ändå är den han riktar mot förhållningssättet till världen, det han kallar besattheten med det man kan kalla "de andra", de för fotografen främmande (Grundberg 1990:196). Dokumentärfotografen handlar alltid om dom andra. De är inte bara där borta utan framför allt där nere. Dokumentären kan inte handla om dom där uppe. Den engelske fotografen och Man Ray-eleven Bill Brandt fotograferade närgånget den engelska överklassen och deras tjänstefolk på 1930-talet men Brandt har aldrig klassats som dokumentärfotograf. Enligt bokens introduktör avvisade Brandt de "marxistiska filosoferna som bara såg landet genom klasskampens enkla fönster" (Brandt 1966). Kontraster och ojämlikhet fanns överallt men inte missnöje. Kanske räcker det för att diskvalificera Brandts bilder. Det är tveksamt om dokumentärbilden är tänkt för några andra än oss andra.

Grundbergs slutsats vill jag gärna instämma i. Det är kanske dags att ompröva dokumentärfotografens betingelser, förutsättningar och anspråk. Det innebär en resa tillbaka i tiden till fotografens tillblivelsehistoria som kanske kännetecknades av en naiv syn på det nya mediet, men också var mindre fördomsfull.

### ***En spegel med minne eller naturens ritstift***

I augusti 1839 presenterades fotografi som metod. Det gjordes inför en stor församling på Vetenskapsakademien i Paris (Hassner 1977:78). Presentatören var Louis Daguerre scenograf och tidigare direktör för Paris Diorama. Daguerreotypin som metoden kom att kallas innebar att man nu för första gången kunde fixera den gäckande ljusbild som camera obscuran i flera hundra år hade projicerat. Resultatet blev en unik positiv bild som alltså inte kunde mångfaldigas men den var ändå en sensation. Franska staten köpte rättigheterna av Daguerre mot en livränta på 6000 franc. För att utvecklingen inte skulle hejdas och spridningen fördröjas. Genombrottet 1839 var både det logiska målet på flerhundraårig strävan att med olika hjälpmedel strukturera tvådimensionell avbildning efter Albertis teoretiska modell för centralperspektivet (se bild 1 och 2). Dess dresserande inverkan på seendet och avtecknandet är tydligt i bilden av det konstruerade rasterade fönstret mot världen eller naturen och den blev en allmänt uppfattad konvention långt innan fotografen kom

och anpassade sig efter den. Det var inte heller något brott mellan handteckning och "maskintekning". Det som krävdes var ett hål i väggen och en ljuskänslig film – en fysikalisk och en kemisk process.

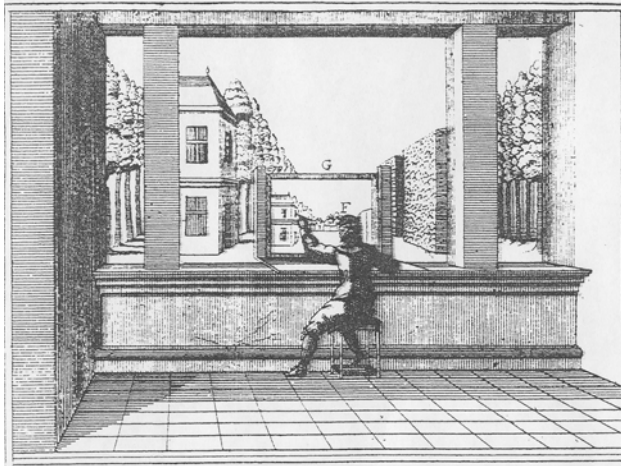


Bild 1. Fönstret mot verkligheten utgörs av ett rutnät uppspant på en ram. Genom att se med ett öga genom rastret från en given punkt erhålls centralperspektivet.

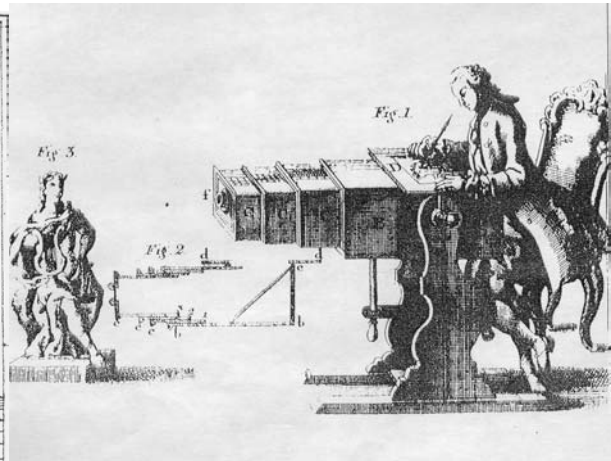


Bild 2. Ritkamera från 1700-talet. Naturen speglar sig själv på kamerans glasskiva och tecknaren fyller i konturerna.

I England hade matematikern, lingvisten och medlemmen av Royal Society, William Fox Talbot i flera år försökt lösa samma problem som Louis Daguerre (Talbot 1977). Han kom som nummer två i fotohistorien och blev därmed en bifigur, men hans teknik som byggde på det fotografiska negativet blev den teknik som hade framtiden för sig. Det negativet medgav obegränsat mångfaldigande och därmed massmarknad.

Louis Daguerre och Henry Fox Talbot drevs av två skilda kunskapsintressen. För vetenskapsmannen Talbot var det den exakta avbildningen som var den stora landvinningen tillsammans med de allt kortare exponeringstiderna. Genom att sätta ett mikroskop till kameran kunde han avbilda kemiska processer som han senare i lugn och ro kunde studera och spara. Detta var en tid då seendet inte var ifrågasatt. Blottläggande, dissekerande, klassificerande av växter och djur, föreläsningar vid de anatomiska teatrarna, obduktionerna vid de stora Parisklinikerna förutsatte den skarpa blicken och det oförvitliga omdömet. Till allt detta kunde den fotografiska bilden finna en roll i. Realismen i konst och litteratur sammanföll med Daguerres uppfinning. I Sverige presenterade Jonas Love Almqvist sitt realistiska manifest

”Poesi i sak” just 1839 (Aspelin 1980). Fotografien etablerades som teknik och metod för verklighetsrepresentation som redan såg världen med fotografiska ögon.

För Louis Daguerre var det inte den fotografiska bildens exakthet i förhållande till den avbildade verkligheten som var viktig. Som scenograf var det inte hans uppgift att avbilda en faktisk värld utan att gestalta en fiktiv värld i vilken Paristeaterns föreställningar ägde rum. Dioramat var sin tids biograf där stora halvtransparenta målade dukar med hjälp av belysning och skuggsättning kunde levandegöra exotiska miljöer i fjärran länder. Illusion förutsatte då som nu en överenskommelse mellan producent och publik för att illusionen på samma gång kunde uppfattas som övertygande föreställning och en teknisk konstruktion. Trots att publiken är medveten om konstruktionen kan den vara en övertygande föreställning. De fotografiska bilderna kunde här vara förlagor i väntan på den magiska lampan och filmen.

### **Fotografi som fotohändelse.**

Daguerreotypin spreds snabbt över Europa och på 1800-talet användes den kommersiellt i många storstäder. Som vanligt är många kallade och ett fåtal utvalda. I princip behövde man ju inte ha tagit i en pensel för att bli porträttfotograf. Kameran var en bildautomat redan då. Frågan är om porträttfotografen någonsin senare överträffade 1850-talets pionjärgeneration. Hur detta egentligen gick till vet vi inte men en sak är säker. Bildens kvaliteter fanns redan innan den var tagen. Fotografiet, skriver Susan Sontag är resultatet av en händelse ”event” (Sontag 1979:13).



För att se hur komplex en sådan porträtthändelse kan vara så får man gå till en filminspelning eller teaterrepetition. I båda fallen är flera specialister inblandade. Man har scenografer och ljus tekniker och en regissör och en text att arbeta med. I filmen

tillkommer inte bara en fotograf utan en kameraman – och skådespelaren. I porträttstudion är alla dessa roller reducerade till två eller tre personer om fotografen

har en assistent. Det som blir kvar är vad händelsen avspeglas i ansiktet på den porträtterade.

När kameror och film blev billigare och mer lätthanterliga uppstod snart konventioner kring fotohändelser. Man stramar upp sig inför kameran, säger omelett, viftar med armarna eller ställer upp sig på rad (se ovan). Men 1800-talets porträttfotografer upptäckte också snart att de välbeställda kunderna inte var odelat förtjusta över kameralinsens förmåga att noggrant registrera varje rynka, defekt eller dubbelhaka i ett ansikte. Den bilden av sig själv ville man inte veta av. Lösningen blev speciella mjukteknade objektiv som suddade ut alla fina detaljer och stora ljuskontraster. Bilden blev mindre lik ett fotografi och mer likt en handgjord bild!

### Fotografi som negativt faktum.

Skoningslöst ljus och fotografisk skärpa som avslöjade alla obehagliga detaljer var den teknik som den danskfödde kriminalreportern Jacob Riis använde för att för omvärlden beskriva och visa fram misären i det invandrartäta södra Manhattan. Han gav ut en bok med titeln *Hur den andra hälften levde*. (Hassner 1970:10) Med stor kamera på stativ och lättantänt magnesiumpulver bedrev han bokstavligt talat en upplysningskampanj och opinionsbildning, Bilderna blev hans bevismaterial.



Bild 4 Misär i blyxtbelysning av Jacob Riis



Bild 5 Barnarbete av Lewis Hine .

Jacob Riis började skildra missförhållandena i New York under slutet av 1870-talet då den stora vågen av invandring hade börjat. Den på Columbiauniversitetet sociologit utbildade fotografen Lewis Hine följde i Riis fotspår vid sekelskiftet (Newhall 1982). Hans bilder av barnarbete på fabrikerna och invandrarnas väg från ankomsten på Ellis Island in till södra Manhattan publicerades som mänskliga dokument. Men även Lewis Hine arbetade medvetet för att med sina bilder som stöd verka för att

förbättra livet och eliminera missförhållandena i New York. Vid den tiden hade inte deras fotografi fått en särskild beteckning. Begreppet dokumentärfotografi som vi uppfattar det kom till under 1930-talet i USA som "social documentary photography".

Det skedde i samband med en stor satsning på dokumentation av misären för lantbrukarna i mellanvästern till följd av börskrasch, bankkonkurser, fallande jordbrukspriser och svår missväxt. Jordbruksdepartementet finansierade ett stort fotograferingsprojekt under flera år och i likhet med sekelskiftets pionjärer så var syftet att med bildernas hjälp sprida kunskap om missförhållandena. I detta fallet var målet att få befolkningen positivt inställd till ekonomiskt stöd i form av skattemedel. Fotohistoriskt är det dessa två perioder i USA: s moderna historia som gav upphov till och utgjorde dokumentärfotografins verkningsfält.



Bild 6 Lantbrukarfamilj i depressionens USA. Foto Dorothea Lange

En omprövning av dokumentärfotografien lockar till närmare genomgång av den tid och de förutsättningar som var för handen när den hade sin storhetstid. Då menar jag som aktiv och verksam. Nu är de berömda bilder, högt värderade på marknaden och med framskjuten plats i fotohistorien och de fina museerna. Den "verklighet" som Hine och Riis dokumenterade vid förra sekelskiftet var de människor som "blev över"

i den våldsamma strukturomvandling som industrialisering och urbaniseringen av Europa genomgick under 1800-talets andra hälft. Dessa människomassor som skulle komma att bli USA:s framtid var ännu Europas förlorare. Mellanvästerns småbrukare som skulle få överlevnadshjälp genom att lämna sitt tidigare liv och kanske bli fruktplockare i Kalifornien fick betala ett högt pris för 1920-talets svindelekonomi. Småbrukets tid var också förbi. I fortsättningen blev jordbruk storindustri.

Dokumentärfotograferna skildrade, liksom Jacob Riis, "hur de andra levde". Syftet med all dokumentärfotografi i den tradition som utvecklats sedan slutet av 1800-talet är att inte vara visa fram hur de andra lever utan väcka betraktarens uppmärksamhet, intresse, ja empati för att bidra till att de uppvisade missförhållandena upphävs. Jacob Riis är ett undantag i den meningen att han sällan vädjar till betraktarens medkänsla – utan snarare till ängslan för att själv bli utsatt, "smittad". För en bredare allmänhet var inte Riis känd och fotohistoriskt först riktigt uppmärksammas genom en utställning 1948 efter att hans negativ återfunnits. (Hassner 1970:7)

Men inte heller Riis visar några exempel på att invånarna själva aktivt försöker påverka sin situation. Ingenstans pågår en facklig kamp eller politiskt arbete. Är det för att inte stöta sig med de önskade bidragsslämnarna som man inte heller ser några motsättningar mellan hur de har det och hur vi, betraktarna, lever? Eller ligger det underförstått i bildernas appell? Att genom att se hur de på bilderna lever vi måste förstå att fördelningen av samhällets resurser är orättvis? Kontrasten mellan vi och dom kanske inte explicit måste visas fram.

Men det finns en annan hake. Om man för att väcka omvärldens sympati eller vår medkänsla eller indignation så kanske de "drabbade" inte får verka nöjda med sin lott och samtidigt inte heller själva ansvariga för sakernas tillstånd. Att få vågar följa Jacob Riis exempel är begripligt. Om "de andra" slår sina barn, är gravt drogberoende, verkar ta dagen som den kommer, varför ska vi då engagera oss i de andras misär?

En viktig förutsättning för att dokumentärbilden ska bli trovärdig är att fotografen inte ingriper och påverkar bilden. Mycket kritik skjuter in sig på att det antingen är troligt att så sker, eller att det är omöjligt att inte påverka situationen eller att den avbildade verkligheten inte finns där med en bestämd och stabil mening som kan överföras oproblematiskt på bild. Men i vilken utsträckning är dessa invändningar absoluta hinder eller svårigheter att hantera? Det tål verkligen att diskuteras. Begreppet "fotohändelse" lyfter fram fotograferingssituationens sociala karaktär.

Något händer i ett rum med en kamera på liknande sätt som när man vet att en bandspelare är påkopplad.

Det finns en svensk dokumentärsatsning som ligger helt i den klassiska traditionen. Det är Ivar Lo Johanssons och Gunnar Lundhs *Statare i bild* från 1948 (Lo-Johansson & Lundh). Året innan avskaffades statarsystemet genom en ny lag. Bilderna som var tagna under en lång tid skildrade en livsform som hade omfattas av hundratusentals svenskar. Ömsint lågmält och varsamt har Gunnar Lundh följt livet i arbetet och i hemmen om man nu kan tala om ickearbetstid.



Ivar Lo ger i korta texter fakta som ger nödvändig information om statarnas hårda levnadsvillkor. Med stor säkerhet har Gunnar Lundh kontroll över ljussättning och komposition och även personinstruktion. En sak måste tilläggas här som tror jag gäller all dokumentärfotografi i den klassiska traditionen. Bilderna handlar inte om bestämda personer. Det måste understrykas. Vi frågar inte efter namn och födelsedata, inte om släktförhållanden. Vad som sker i den enskilda bilden är inte i första hand en avbildning av ett konkret utsnitt av en bestämd yta i tid och rum eller av ett antal namngivna familjer.

Jag tror att Gunnar Lundh och Ivar Lo med stor noggrannhet och medvetenhet ansträngt sig att ge en representativ bild av det dåvarande statsystemet och dess människor. Det långvariga opinionsarbetet med att få systemet upphävt hade säkert god hjälp av bilderna. Att bilderna inte (kan) kan garanteras en stabil och entydig mening gäller även här. Att man idag kan få för sig att man ser stillbilder från en TV-serie behöver inte vara ett problem. På sin plats i boken kvarstår den tidigare



meningen/läsmöjligheten ändå. Att man inte ser skymten av konflikter, motsättningar till arbetsgivaren, tårar, ilska och våld kanske måste förstås som ett problem för genren i sin helhet. Mycket av dokumentärfotografins rykte och prestige ligger i föreställningen att den är socialt engagerad i de sämre lottade människornas liv och kan medverka till att missförhållandena upphävs.

Sammantaget skildrar den klassiska dokumentärfotografen viktiga epoker i USA:s moderna historia, liksom boken *Statare* den svenska. De anonyma människor som var "dom andra" är skildrade ofta med värme och värdighet. Jacob Riis är återigen undantaget. Han förebådar en annan tradition där både undersökande journalistik och paparazzi ingår. Om han inte ville eller förmådde skildra livet på södra Manhattan som värdigt så har en hel filmgenre "maffiafilmen" gett en sådan om än tveksamt positiv.

### Från negativ fakta till positiv föreställning.

1932 gav dokumentärbildpionjären Lewis Hine ut bildboken *Men at Work, Photographic Studies of Modern Men and Machines* (Hine 1932).



Är detta dokumentärfotografi? Hine ger sig ut bland byggnadsarbetare, gruvarbetare, verkstadsarbetare i de stora industrierna. Han döljer inte arbetets tunga och riskabla karaktär eller framställer arbetarna som glada och nöjda med sin lott. Men bilderna ger inte heller stöd för eller bekräftelse på att de skulle vara kuvade, svaga, eller exploaterade. Bildernas syfte är inte att fastställa ett negativt faktum. Vad Lewis Hine, mycket uttrycksfullt, skildrar är att det moderna samhällets främsta symbol, skyskrapan av stål, är det arbetande folkets eget verk. Lika mycket en noggrann beskrivning hur arbetet går till som ett löfte om bättre tider, det som

senare kom att kallas överflödssamhället (Galbraith 1959).

Hine har i efterhand kritiserats för att hans bilder monumentaliserade och heroiserade den arbetande mannen och att hans bilder kunde användas som reklam för vilket byggföretag som helst som höll på med skyskrapor (Grundberg 1990:62-63). Här har vi åter två exempel på hur dokumentärbildens frånvaro av stabil mening kan användas mot den. Oavsett om Hine menar så eller ej och om bilden även visar en faktisk konkret arbetssituation så kan den bli ideologiskt belastad. Om Hine å andra sidan låtit bilden illustrera hur farligt det är att arbeta 150 meter över marken utan säkerhetslina hade betydelsen i det här fallet blivit en annan. Ja så är det. Men Grundbergs kritik är djupare tänkt. Fotografen ska inte ta eller släppa ifrån sig bilder som skulle kunna missbrukas. Det är inte bara ett strängt krav. Effekten blir en faktisk censur. Är det en lösning på problemet?

Föredömligt agerar emellertid Hines kollega Walker Evans. När han skulle fotografera Bethlehem Steels anläggningar i Pennsylvania 1936 visade han inte gnistregnet från de stora smältugnarna utan en exteriör från långt håll med en kyrkogård i förgrunden (Grundberg 1990:63). Där ligger de som betalat priset för stålföretagets välstånd! Också värt en diskussion eller hur?

### **Möte mellan fakta och föreställning**

Om dokumentärbildens uppgift är att visa fram "de andras" verklighet som ett negativt faktum och vissa viktiga delar av den andra verkligheten, den nya produktionsvärlden inte kan/får visas just för att det blir ett (o)medvetet försvar för sakernas tillstånd hur ska då sambanden förstås? Måste det innebära att man lämnar dokumentärfotografins domän?

Ett mycket citerat uttalande från Berthold Brecht är att dagens värld är alldeles för komplicerad för att begripas med enkla avbildningar. Ett fotografi av t. ex Kruppverken säger ingenting om hur det egentligen är organiserat (Sontag 1979:23). Jag tror inte Brecht menar att bilder från Kruppverken skulle vara ointressanta, men kanske att den redan då moderna stålindustrin på bild blev mycket imponerande och att det inte i första hand avslöjade industrikapitalismens förbannelse. Montaget var alternativet till avbildningen. Jag vet inte om Margret Bourke White hade Brechts tes i åtanke när hon 1937 tog bilden av biståndsköande svarta efter en översvämning i Louisville 1937.



Foto: Margret Bourke White 1937

Ett slags montage måste man väl kalla det även om det inte är handgjort! Egentligen är det en också dokumentärbild eftersom den visar "dom andra" i stort behov av hjälp och sympati från oss. Men närvaron av det jättelika reklambudskapet känner vi inte till från de klassiska dokumentärbilderna. Det representerar en annan värld, nämligen vår. Visst kan man tänka sig att "dom" också drömmer samma amerikanska dröm. Men de är inte som Hines byggnadsarbetare aktivt medverkande till dess förverkligande. Är det inte som om familjen i drömekipaget brutalt kör rakt igenom kön? Ser dom nästan inte skadeglada ut?

Kanske har vi med Hines och White lämnat den klassiska dokumentärfotografins gränser. Har den nått vägs ände? Vi kanske istället ska vidga begreppet dokumentär och även inkludera det som inte gör anspråk på att vara entydigt negativt faktum. Det öppnar för flera föreställningar om det dokumentära än den om "dom andras" ädla elände. Vem vet, det kanske till och med skulle gå att bryta publikens ligkiltighet.

## Litteratur

- Aspelin, Kurt 1980: *Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840. D. 2, "Poesi i sak": estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede.* Stockholm: Norstedt.
- Barthes, Roland 1982: *Camera Lucida: reflections on photography*, London: Cape.
- Becker, Karin 1998: Bilden i den visuella kulturen I: Heideken, Carl (red.), *Xposeptember*, Stockholm: Stockholm fotofestival.
- Brandt, Bill 1966: *Shadow of light: a collection of photographs from 1931 to the present ...*, London.
- Ericsson, Lars O 1998: Det verkligas försvinnande och återkomst I: Heideken, Carl (red.), *Xposeptember*, Stockholm: Stockholm fotofestival.
- Freund, Gisèle 1977: *Fotografi och samhälle*, Stockholm : PAN/Norstedt.
- Galbraith, John Kenneth 1959: *Överflödets samhälle*, Stockholm: Tiden.
- Grundberg, Andy 1990: *Crises of the real, writings on photography 1974-1989*, New York: Aperture.
- Gullers, Peter & Ostwald, Kerstin 1972: *Den överkörda gatan, samtal och bilder från S:t Eriksgatan i Stockholm*, Stockholm: Prisma.
- Hassner, Rune 1970: *Jacob A. Riis: reporter med kamera i New Yorks slum*, Stockholm : Norstedt.
- 1977: *Bilder för miljoner: bildtryck och massframställda bilder från de första blockböckerna, oljetrycken och fotografierna till den moderna pressens nyhetsbilder och fotoreportage*, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Heideken, Carl (red.) 1998: *Xposeptember* Utställningskatalog, Stockholm: Stockholm fotofestival.
- Hermanson, Jean & Isaksson, Folke 1971: *Nere på verkstadsgolvet: en bok om metallarbetare*, Lund: Stiftelsen Litteraturfrämjandet.
- Hine, Lewis W. 1977 [1932]: *Men at work: photographic studies of modern men and machines*, New York: International Museum of Photography at George Eastman House.
- Lidman, Sara & Uhrbom, Odd 1968: *Gruva*, Stockholm: Bonnier.

Lo-Johansson, Ivar & Lundh Gunnar 1948: *Statarna i bild*, Stockholm.

Newhall, Beaumont 1982: *The history of photography: from 1839 to the present*, London: Secker & Warburg.

Sontag, Susan 1979: *On photography*, Harmondsworth: Penguin Books.

Söderberg, Rolf 1989: *Edvard Munch, August Strindberg: fotografi som verktyg och experiment : photography as a tool and an experiment*, Stockholm : Alfabeta.

Talbot, William Henry Fox 1977: *William H. Fox Talbot*, Örebro: IPC.

Trachtenberg, Alan (red.) 1980: *Classic essays on photography*, New Haven: Leete's Island Books.