

OM FOTOGRAFI (1977)

till Nicole Stéphane

INNEHÅLL

I Platons grotta	21
Amerika sett genom gåtfulla fotografier	47
Melankoliska ting	75
Blickens hjältemod	113
Fotografiska evangelier	147
Bildvärlden	189
En mindre samling citat	223

Allt började med en essä kring några av de estetiska och etiska problem som uppstått i och med att vi hela tiden omges av fotografiska bilder, men ju mer jag funderade på vad fotografier egentligen är, desto mer komplexa och tankeväckande blev de. Så en essä blev till en till, och denna blev (till min förundran) till ytterligare en och så vidare – en svit essäer om fotografins betydelse och utveckling – tills jag nått så långt att det resonemang jag skisserat i den första essän, och som de påföljande essäerna kunde utgå ifrån och vidga, kunde rekapituleras och utvecklas på ett mer teoretiskt sätt, och först då kunde jag sluta skriva.

Essäerna publicerades i sin ursprungliga form i *New York Review of Books* och hade förmodligen aldrig skrivits utan den uppmuntran jag fick i min besatthet av fotografi av redaktörerna, tillika mina vänner, Robert Silvers och Barbara Epstein. Jag vill tacka dem, och även min vän Don Eric Levine, för många tålmodiga råd och för obegränsat stöd.

S. S.

maj 1977

I PLATONS GROTTA

Människan dröjer sig ohjälpligt kvar i Platons grotta, där hon av gammal vana uppehåller sig vid sådant som inte är mer än återgivning av verkligheten. Men att inhämta kunskap från fotografier är inte detsamma som att hämta den från en äldre sorts bilder, som det var ett mer mödosamt hantverk att ta fram. Till att börja med finns det så många fler bilder som pockar på vår uppmärksamhet. Den stora katalogen över fotografier påbörjades 1839 och sedan dess tycks nära på allting ha blivit fotograferat. Den fotografiska blickens omätlighet ruckar på grundpremisserna för vår fångenskap i grottan – och i världen. Genom att erbjuda ett nytt sätt att avläsa det vi kan se med ögat förändrar och utvidgar fotografierna också vår uppfattning om vad som är värt att titta på, liksom vad vi har rätt att iaktta. De utgör ett eget grammatiskt system och, desto viktigare, en blickens etik. Fotografins triumf ligger i att den ger oss känslan av att kunna bevaka hela världen i huvudet, i form av en bildantologi.

Att samla på fotografier är att samla in världen. Filmer och teveprogram lyser upp våra väggar, de flimrar till och försvinner, men hos ett fotografi är även bilden i sig ett objekt – fjäderlätt,

billigt att tillverka, smidigt att bära med sig, att förvärva och förvara. I Godards *Karabinjäreerna* från 1963 lockas två slashasar till fattigbönder att ta värvning i kungliga armén med löften om att få plundra, våldta, döda, ja, göra vad de vill med fienden och därtill bli rika på kuppen. Men kappsäcken med krigsbyte som Michel-Ange och Ulysse triumferande för hem till sina fruar visar sig innehålla hundratals vykort föreställande naturvyer, byggnader, varuhus, däggdjur, transportmedel, konstverk och andra klenoder av varierande slag från hela världen. Godards näsknäpp är en munter drift med fotografins svärfångade tjuskraft. Fotografier är kanske de mest gåtfulla av alla de föremål som ger form och stadga åt den omgivning vi tänker på som modern. Ett fotografi är en fångad erfarenhet och kameran är det hagalna begärets perfekta vapen.

Att fotografera är att appropriera det som fotograferas. Det innebär att man antar ett visst förhållningssätt till världen som känns som kunskap – och därmed som makt. Det numera ökända första steget mot alienering; att tillvänja folk att abstrahera världen till trycksvärta, kan förmodas ha alstrat det överskott av faustisk energi och demoralisering som krävdes för att bygga moderna, oorganiska samhällen. Men det tryckta ordet framstår ändå som ett mindre förrädiskt sätt att urlaka verkligheten, att förvandla den till en tankefigur, än de fotografier som numera står för det mesta av den kunskap som folk har om hur det såg ut i gamla tider och om samtiden. I själva verket är ju allt som skrivs om en person eller en händelse en tolkning – precis som visuella återgivningar

framställda för hand, till exempel målningar eller teckningar, också är det. Fotografier uppfattas inte som skildringar av världen utan som skärvor av den; miniatyrer av verkligheten som vem som helst kan framställa eller införskaffa.

Fotografier, som redan från början mixtrar med världens proportioner, blir sedan i sin tur förminskade, uppförstorade, beskurna, retuscherade, manipulerade och smyckade. De åldras, drabbas av samma åkommor som allt som tillverkas av papper; de försvinner, de blir värdefulla som investeringar; de reproduceras. Fotografier paketerar världen, och verkar samtidigt inbjuda till att själva bli förpackade. De klistras in i fotoalbum, ramas in och placeras för beskådan, de hängs upp på väggar eller projiceras som diabilder. De trycks i tidningar och tidskrifter, polisen ordnar dem alfabetiskt, museer ställer ut dem, förlag sammanställer dem.

Boken har i flera decennier varit det huvudsakliga sättet att samla foton (vanligen som miniatyrer) vilka på så sätt garanteras ett långt liv, om än inte evigt (fotografier är ju ömtåliga ting som lätt går sönder eller tappas bort), samt en bredare publik. I bokform är fotografien förstas en avbildning av en avbildning. Men eftersom ett fotografi redan från början är en trycksak med slät yta tappar det betydligt färre av sina utmärkande egenskaper när det publiceras i en bok än vad en målning gör. Ändå är boken inte ett helt och hållet tillfredsställande format för att sprida en samling foton i offentligheten. Ordningen i vilken man tittar på fotografierna bestäms visserligen av sidornas följd, men inget tvingar läsaren att

hålla sig till den rekommenderade turordningen och inte heller går det att styra hur lång tid som ska ägnas varje fotografi. Chris Markers film *Om jag hade fyra dromedarer* från 1966, en briljant komponerad betraktelse över allsköns fotografier, ger prov på ett mer förfinat sätt att paketera (och uppförstora) stillbilder. Såväl ordningen som den exakta tiden som varje fotografi ska betraktas är redan bestämd för betraktaren, och på det viset blir bilderna både mer begripliga och mer känslomässigt drabbande. Men fotografier som överförts till filmmediet upphör att vara samlarobjekt, vilket de fortsätter att vara när de presenteras i bokform.

Fotografier utgör bevis. Något vi hör talas om, men betvivlar, framstår som bevisat när vi får se ett foto av det. I ett av användningsområdena är kameradokumentation brottsbeläggande. Det började när polisen i Paris tog hjälp av fotografier under sin mordlystna förföljelse av kommunarder i juni 1871, och har sedan dess blivit ett värdefullt redskap för moderna stater vid övervakning och kontroll av en allt rörigare befolkning. I ett annat användningsområde utgör kameradokumentation ett rättfärdigande. Ett fotografi visar på ett ovedersägligt sätt att något faktiskt har ägt rum. Hur kornig bilden än må vara så förutsätts alltid att det som syns på bilden överensstämmer med något som existerar, eller har existerat. Oberoende av den enskilde fotografens begränsningar (dennes amatörism) eller anspråksfullhet (dennes konstnärlighet) tycks ett fotografi – vilket som helst

– stå i ett oskyldigare och därför mer korrekt förhållande till den synbara verkligheten än andra avbildningar. Virtuoser som Alfred Stieglitz och Paul Strand, som i decennium efter decennium komponerat mäktiga och oförglömliga foton, strävar först och främst efter att visa oss någonting häpnadsväckande, medan ägaren av en polaroidkamera betraktar bilderna som ett snabbt och behändigt sätt att göra en sorts anteckningar och hobbyfotografen med sin enkla lådkamera tar kort som souvenirer från vardagen.

Medan en målning eller en gestaltning i prosa aldrig kan vara något annat än en smal selektiv tolkning, kan ett fotografi betraktas som en smal selektiv genomlysning. Men trots den föregivna trovärdighet som gör ett fotografi övertygande, intressant eller förföriskt skiljer sig fotografernas verksamhet inte på något grundläggande sätt från den gamla vanliga ljusskygga relationen mellan konst och sanning. Också när fotografer är som mest angelägna om att spegla verkligheten ansätts de av anständighetens liksom samvetets underförstådda påbud. De omåttligt begåvade fotograferna (däribland Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn och Russell Lee) i det projekt som initierades av det sena 1930-talets myndighet för fattigdomsbekämpning i USA, Farm Security Administration, tog mängder av porträtt av sina utarmade jordbrukare tills de var säkra på att ha fått till precis rätt bild – just det ansiktsuttryck som bekräftade deras egna föreställningar om fattigdom, ljus, värdighet, textur, utsugning och dimension. När en fotograf avgör hur en bild

bör se ut och väljer ett utsnitt framför ett annat pådyvlar denne alltid egna värderingar på motivet. Fastän kameran i en mening faktiskt fångar verkligheten, och inte bara tolkar den, så är ett fotografi lika mycket en tolkning av världen som en målning eller en teckning. De tillfällen då fotograferandet är relativt urskillningslöst, planlöst eller självutplånande reducerar det ändå inte det didaktiska i hela företaget. Just den fotografiska dokumentationens passiva hållning – och dess omfattning – utgör fotografins »budskap«, dess aggression.

Bilder som idealiserar (till exempel nästan all mode- och naturfotografi) är inte mindre aggressiva än verk som firar det alldagliga (som klassfoton, enklare stilleben och foton av förbrytare). Det finns en outtalad aggressivitet i varje bruk av en kamera. Detta är lika uppenbart på 1840- och 1850-talen – fotografins första, ärorika årtionden – som under efterföljande decennier, då teknologin gjorde det allt vanligare att kunna betrakta världen som en tänkbar uppsättning fotografier. Också för sådana tidiga mästare som David Octavius Hill och Julia Margaret Cameron, vilka använde kameran som verktyg för att ta fram bilder som påminde om måleri, låg syftet med fotograferandet mycket långt ifrån målarnas. Fotograferna var redan från början intresserade av att fånga så många olika motiv som möjligt. Målarnas anspråk var aldrig så vittomfattande. Den industrialisering av kameratekniken som senare följde infriade bara det löfte som fotografen burit på från första början: att demokratisera alla erfarenheter genom att översätta dem till bilder.

Tiden då det ännu krävdes otymplig och dyrbar utrustning för att fotografera – när kameran var en leksak för de särskilt begåvade, de förmögna eller de specialintresserade – tycks minst sagt avlägsen i den smidiga pocketkamerans era, där vem som helst kan ta bilder. De första kamerorna, tillverkade i Frankrike och England i början av 1840-talet, kunde bara hanteras av uppfinnare och fantaster. Eftersom det inte fanns några professionella fotografer fanns heller inga amatörer, och att fotografera hade inget klart samhällssyfte; det var en oavlönad, det vill säga konstnärlig, verksamhet – men i stort sett utan anspråk på att vara konst. Det var först med industrialiseringen som fotografin blev en konstart i egen rätt. I takt med att industrialiseringen därefter försåg fotograferna med en samhällsfunktion kom reaktionen mot detta nyttobruk att förstärka självmedvetenheten hos fotografin som konstart.

På senare tid har fotograferandet blivit ett nästan lika utbrett nöje som sex eller dans, vilket betyder att fotografin – liksom all sorts folklig konst – inte utövas som konst av det stora flertalet. Det är i första hand en social rit, ett försvar mot ångest och ett maktmedel.

Det tidigaste utbredda bruket av kameran hade som syfte att bevara minnet av familjemedlemmars (eller andra människors) prestationer. Sedan åtminstone ett århundrade tillbaka har bröllopfoton varit en lika stor del av ceremonin som de traditionella talen. Kameran är en del av familjelivet. Enligt en fransk sociologisk studie har de flesta hushåll tillgång

till en kamera, men i hushåll med barn är sannolikheten att man äger minst en kamera dubbelt så stor som hos barnlösa hushåll. Att inte ta bilder av sina barn, i synnerhet när de är små, tyder på likgiltighet hos föräldrarna, precis som det kan vara ett uttryck för ungdomlig upprorsanda att utebli från sin examensbild.

Med hjälp av fotografier bygger varje familj upp en porträttkrönika över sig själv – en portabel bildsamling som ska vittna om en inre gemenskap. Det spelar knappast någon roll vilka aktiviteter som fotograferas, bara fotona blir tagna och sedan omhuldas. Fotograferande blir en rit i familjelivet vid samma tid som familjen som institution genomgår radikala förändringar i de industrialiserade länderna i Europa och Amerika. Samtidigt som den klaustrofobiska enhet som är kärnfamiljen avympades från en mycket större familjestruktur kom fotografen till undsättning för att befästa minnet av familjelivets hotade kontinuitet och minskade omfattning, och för att symboliskt återupprätta det. Dessa spöksår, alltså fotografierna, erbjuder en ställföreträdande närvaro av släktingar som spritts för vinden. Ett familjealbum visar i allmänhet upp storfamiljen – och är allt som oftast det enda som finns kvar av den.

I och med att fotografier erbjuder föreställd tillgång till ett överkligt förflutet hjälper de till att erövra platser där man inte hör hemma. Därmed utvecklas fotografen sida vid sida med en av de mest typiska moderna företeelserna: turismen. För första gången i historien reser mängder av människor tillfälligt

från sina hemtama miljöer, och det förefaller fullständigt onaturligt att ge sig av på nöjesresa utan att ta med kameran. Fotografierna kommer att ge obestridda bevis för att resan genomfördes, att planerna fullföljdes och att man haft det kul. Fotografier dokumenterar ett konsumtionsförlopp som äger rum utom synhåll för familj, vänner och grannar. Men tilltron till kameran som den manick genom vilken ens erfarenheter görs verkliga mattas inte av för att folk reser mer. Att ta bilder fyller samma behov för kosmopoliten som samlar fototroféer från båtfärden uppför Övre Nilen eller de fjorton dagarna i Kina som det gör för medelklassens semesterfirare när de tar kort på Eiffeltornet eller Niagarafallen.

Att fotografera är ett sätt att styrka upplevelsen, men också ett sätt att avfärda den – genom att erfarenheten begränsas till ett sökande efter det fotogeniska, genom att upplevelsen förminskas till en bild, en souvenir. Resande blir till ett medel för målet att samla in fotografier. Själva fotograferandet i sig är rogivande och lindrar den känsla av allmän vilsenhet som resandet har en benägenhet att förvärra. De flesta turister känner sig manade att placera kameran mellan sig själv och varenda märkvärdighet de råkar på. Man tar ett kort när man inte vet vad man annars ska göra. Det ger konturer åt upplevelsen; stanna, plåta och fortsätta. Den här metoden är särskilt tilltalande för människor som tuktats av en skoningslös arbetsmoral, som tyskar, japaner och amerikaner. Att använda sin kamera stillar den oro som de ständigt arbetande upplever när de inte arbetar utan är på semester och förväntas ha roligt.

Man har då någonting att göra som i någon mån påminner om arbete: man kan ta kort.

Människor som berövats sitt förflutna verkar vara de ivrigaste fotograferna, både på hemmaplan och utomlands. Var och en som bor i ett industrialiserat samhälle tvingas att gradvis släppa taget om det förflutna, men i länder som till exempel USA och Japan har brytningen med det förflutna varit särskilt traumatisk. I början av 1970-talet ersattes skrönerna om 50- och 60-talens buffliga och dollarstinna amerikanska turister med de mystiska japanska gruppturisterna, nyligen frisläppta från sitt öfängelse tack vare den mirakulöst övervärderade yenen och vanligtvis beväpnade med dubbla kameror, en på varje höft.

Fotograferandet har blivit ett av de viktigaste medlen för att uppleva något. För att ge ett sken av deltagande. En helsidesannons visar en liten skock människor som tätt tillsammans står och kikar mot läsaren, och alla utom en ser häpna, uppjagade eller förargade ut. Den med avvikande min håller sin kamera framför sig; han verkar behärskad, ler svagt. Medan de andra är passiva, tydligt obekväma åskådare, har förfogandet över en kamera förvandlat en av dem till en aktiv part, en voyeur; den enda som bemästrar situationen. Vad är det de här människorna tittar på? Vi vet inte. Och det spelar ingen roll. Det är en *händelse*, något värt att se – och därför värt att fotografera. Reklamtexten, vita bokstäver mot den mörkare nedre tredjedelen av bilden, påminner om en nyhet förmedlad via teleprinter och består av bara sex ord: »Prag ... Woodstock ...

Vietnam ... Sapporo ... Londonderry ... LEICA.« Grusat framtidshopp, ungdomsrevolt, kolonialkrig och vinteridrott är likvärdigt; har gjorts likvärdigt av kameran. Fotograferandet har upprättat en kroniskt voyeuristisk relation till omvärlden som nivellerar alla händelsers innebörd.

Ett fotografi är inte bara resultatet av mötet mellan händelse och fotograf, utan det att fotografera utgör också en händelse i sig, därtill en som tagit sig allt vidlyftigare anspråk – att blanda sig i, att inkräkta på eller ignorera det som sker. Vår uppfattning av situationen artikuleras numera av kamerans inblandning. Kamerornas konstanta närvaro övertygar oss om att tiden består av intressanta händelser, händelser värda att fotografera. Detta gör det i sin tur enkelt att tycka att varje påbörjad händelse, oavsett dess karaktär, bör få avslutas så att någonting annat kan få komma till världen, det vill säga fotografiet. När händelsen är förbi kommer bilden att finnas kvar och förläna händelsen ett slags odödlighet (och betydelse) som den annars aldrig skulle ha fått. Medan verkliga människor ute i världen tar död på sig själva eller på andra verkliga människor så blir fotografen kvar bakom sin kamera och skapar en liten beståndsdel av en annan värld: bildvärlden som ger intryck av att överleva oss alla.

I grund och botten är fotograferandet ett icke-ingripande. Delvis beror det fasansfulla i den samtida fotojournalistiken (tänk på bilden av den buddhistiske munken som sträcker sig efter bensindunken eller av den bengaliske gerillasoldaten som stöter bajonetten i en fastbunden kollaboratör) på vår

medvetenhet om det rimliga i att en fotograf väljer att ta sin bild framför att rädda ett liv. Den som ingriper kan inte dokumentera, därför kan den som dokumenterar inte ingripa. Dziga Vertovs storartade film *Mannen med filmkameran* från 1929 ger den perfekta bilden av en fotograf i ständig rörelse, någon som färdas genom ett panorama av disparata händelser med sådan smidighet och fart att ett ingripande vore otänkbart. Hitchcocks *Fönstret åt gården* från 1954 kompletterar bilden: James Stewart spelar fotografen som via kameran upplever en händelse med stegrad intensitet, just för att han har brutit benet och sitter i rullstol. Den tillfälliga orörligheten hindrar honom från att ingripa i det han bevittnar och gör det desto viktigare att ta bilder. Så även om det är oförenligt med ett ingripande i fysisk mening innebär bruket av en kamera ändå en form av deltagande. Även om kameran utgör en åskådarplats är fotograferandet mer än ett passivt iakttagande. I likhet med den sexuella voyeurismen är den ett sätt att åtminstone i smyg, men ofta även uttryckligen, mana på skeendet. Att fotografera innebär att intressera sig för saker och ting som de är, att status quo ska bestå (åtminstone så lång tid det tar att knäppa en »bra bild«), att vara delaktig i det som gör motivet intressant och värt att fotografera – även när det gäller en annan människas lidande eller olycka.

»Jag har alltid tyckt att akten att fotografera är lite osedlig, det var en av de sakerna jag gillade mest med det«, skrev Diane Arbus, »och första gången kände jag mig pervers.« Man kan

tänka på yrkesfotografer som osedliga, med Arbus ordval, om de söker sig till motiv som anses oanständiga, tabubelagda och extrema. Men de där snuskiga motiven blir allt svårare att hitta. Och vari ligger egentligen det perversa i att ta bilder? Om yrkesfotografer ofta har sexuella fantasier när de befinner sig bakom kameran kanske perversionen ligger i det faktum att fantasierna både är högst tänkbara och ytterst opassande. I filmen *Blow-up* från 1966 låter Antonioni en stirrig modefotograf kretsa kring Veruschkas kropp med kameran klickande. Osedligt som bara den! I själva verket är användandet av en kamera inte någon vidare bra metod för sexuella närmanden. Det måste ju finnas ett visst avstånd mellan fotografen och dess motiv. Kameran våldtar inte, eller ens lägrar, men den kan ta sig friheter, den kan tränga sig på, överträda gränser, förvränga, exploatera samt i vidast bildliga bemärkelse skända – alltsammans aktiviteter som, till skillnad från det sexuella böket och stöket, kan utföras på avstånd och smått förstrött.

En mycket starkare sexuell fantasi förekommer i Michael Powells enastående film *Peeping Tom – en smygtittare* från 1960, som inte handlar om en smygtittare utan om en psykopat som mördar kvinnor med ett vapen som dolts i kameran han filmar dem med. Inte en enda gång rör han vid sina modeller. Det är inte deras kroppar han åtrår, utan han vill komma dem nära i form av filmbilder där de upplever sin egen död, som han sedan ensam avnjuter på filmduken där hemma. Filmen utgår från en koppling mellan impotens och aggression, mellan en yrkesmässig blick och en illvillig sådan, vilket pekar ut den

centrala fantasi som förknippas med kameran. Kameran som fallos är på sin höjd en klenare variant av den ofrånkomliga metafor som alla omedvetet använder sig av. Hur dimmig vår medvetenhet om denna fantasi än är nämns den ändå utan omsvep när vi talar om att »ladda« kameran, få något »i sikte«, att »knäppa« en bild.

Äldre tiders kameror var klumpigare och svårare att ladda än ett flintlåsgevär. Den moderna kameran vill vara en laserpistol. En reklamtext lyder:

Yashica Electro-35 GT är rymdålderskameran som familjen kommer att älska. Ta vackra bilder dag som natt. Automatiskt. Utan krångel. Bara sikta, ställ in skärpan och knäpp av. GT:s datorhjärna och elektroniska slutare gör resten.

Precis som bilar säljs kameror som vore de jaktvapen – så automatiska som möjligt, skjutklara. Allmänheten förväntar sig en lätthanterlig och osynlig teknologi. Tillverkarna försäkrar kunden om att det inte krävs några som helst färdigheter eller fackkunskaper för att ta bilder, att manicken är allvetande och svarar mot minsta viljeyttring. Lika lätt som att vrida om en startnyckel eller avfyra ett skott.

Liksom skjutvapen och bilar är kameran en beroendeframkallande fantasimaskin. Den är dock, trots överdrifterna i såväl jargong som reklamspråk, inte dödlig. Överdrifterna som marknadsför bilar som om de vore vapen innehåller åtminstone ett korn av sanning: i fredstid dödas fler människor av bilar

än av skjutvapen. Kameran/skjutvapnet dödar inte, så den illavarslande metaforen framstår som rena bluffen, i stil med den manliga fantasin om att ha ett skjutvapen, en kniv eller ett verktyg mellan benen. Ändå finns det något rofyltet i att knäppa bilder. Att fotografera människor är att våldföra sig på dem genom att se på dem som de aldrig kan se sig själva, genom att veta saker om dem som de inte kan veta; det förvandlar människor till något som i symbolisk mening kan ägas. På samma sätt som kameran är en sublimering av skjutvapnet innebär det ett sublimerat mord att fotografera någon – ett mjukt mord, lämpligt för vår sorgsna, uppskrämda tid.

Så småningom kanske folk lär sig att leva ut fler av sina aggressioner genom kameran istället för med skjutvapen – men till priset av en värld ännu mer kvävd av bilder. Ett sammanhang där människor byter kulor mot filmrullar är de fotosafarin, som håller på att ersätta jaktsafarin i Östafrika. Jägarna har Hasselbladskameror istället för Winchestergevär och istället för att titta genom kikarsiktet riktar de sökaren för att få sitt motiv på kornet. I förra sekelskiftets London beklagade sig Samuel Butler över att »det finns fotografer i varenda buske, och de beter sig som lejon på jakt efter byten att sluka«. Nu för tiden går fotograferna till attack mot äkta vilddjur, ingärdade och alltför sällsynta för att dödas. Genom en metamorfos har skjutvapen blivit till kameror i denna djupt allvarliga komedi, ekosafarin, eftersom naturen har upphört att vara vad den historiskt har varit – något som människan behövde skydda sig från. Numera måste den

tämjda, utrotningshotade och förgängliga naturen skyddas från människan. När vi är rädda skjuter vi. Men när vi är nostalgiska tar vi bilder.

Just nu lever vi i en nostalgisk tid, vilket fotografierna aktivt främjar. Fotografi är en elegisk konstart, en skymningskonst. De flesta fotograferade motiv får, just för att de fotograferats, ett visst patos. Ett motbjudande eller groteskt motiv kan vara gripande för att fotografen bevärdigat det med sitt intresse. Ett vackert motiv kan leda till nedslagenhet, för att det har åldrats eller förfallit eller helt enkelt inte existerar längre. Varje fotografi utgör ett *memento mori*. Att fotografera är att delta i en annan människas (eller ett tings) dödlighet, hennes sårbarhet. Genom att skära ut ett ögonblick och få det att stelna bär alla fotografier vittnesbörd om tidens obönhörliga flykt.

Kamerorna började mångfaldiga världen just som det mänskliga landskapet förändrades i en svindlande takt; samtidigt med att såväl biologiska som kulturella livsformer på mycket kort tid utplånas finns en manick tillgänglig som kan dokumentera det som försvinner. Atgets och Brassais södra och ytterligt komplexa Paris är till största delen försvunnet. I likhet med döda släktingar och vänner som bevarats i familjealbumet (och vars närvaro på bilderna fördriver en del av den olust och vånda som deras bortgång orsakat) tillhandahåller fotografierna av rivna kvarter och en landsbygd som vanställts och ödelagts en förbindelse till det förgångna som får plats i fickan.

Ett fotografi är både en pseudonärvaro och ett bevis på frånvaro. Likt en öppen eld lockar fotografier till dagdrömmande,

i synnerhet sådana som föreställer människor, avlägsna landskap, fjärran städer och ett förflutet som bleknat bort. Känslan av något ouppnåeligt som ett fotografi kan väcka göder omedelbart de erotiska känslorna hos dem för vilka åtrå är något som tilltar med avstånd. Bilden av älskaren som gömts i en gift kvinnas plånbok, affischen av rockidolen ovanför en tonårings säng, knappen med en politikers nuna på en väljares rockslag, foton av taxichaffisens barn på solskyddet – allt sådant bruk av fotografier som amuletter är uttryck för en känsla som är både sentimental och uttalat magisk: de är försök att få kontakt med, eller göra anspråk på, en annan verklighet.

Fotografier kan bistå begäret på ett i högsta grad påtagligt och praktiskt vis – som när någon samlar på foton av anonyma exempel på det de åtrår som ett hjälpmedel vid onani. Det hela blir mer komplicerat när fotografier används för att väcka moraliska ställningstaganden. Åtrån har ingen historia – åtminstone upplevs den vid varje tillfälle som uppslukande och omedelbar. Den väcks av arketyper och är i det avseendet abstrakt. Men moraluppfattningar är oskiljaktiga från en historia som rymmer konkreta personer och specifika situationer. Följaktligen gäller nästan motsatta regler för att väcka begäret som för att väcka samvetet. De bilder som sätter samvetet i rörelse är alltid länkade till en specifik historisk situation. Ju generellare de är, desto mindre sannolikt är det att de har någon verkan.

Ett fotografi som förmedlar nyheter om någon dittills okänd oroshärd har ingen inverkan på den allmänna opinionen om det inte finns ett lämpligt sammanhang av känslor och attityder. De bilder som Mathew Brady och hans kollegor tog av slagfältens fasor gjorde inte folk mindre hågade att låta inbördeskriget fortsätta. Fotona av utmärglade trasshankar som hölls fångna vid Andersonville rörde upp den allmänna opinionen i nordstaterna – mot sydstaterna. (Den inverkan som bilderna från Andersonville hade på allmänheten torde till viss del ha berott på att fotografitekniken i sig var en nymodighet.) Den politiska insikt som många amerikaner kom till under 60-talet gjorde att de förmådde se bilderna som Dorothea Lange tagit 1942 av amerikanskfödda barn till japanska invandrare på västkusten när de fördes till interneringsläger, och ta den åtgärden för vad den var: ett brott begånget av den amerikanska regeringen mot en stor grupp amerikanska medborgare. Få som såg samma bilder på 40-talet kunde reagera lika förbehållslöst; grundvalen för en sådan uppfattning var höljdd under allmänhetens krigsvänliga samsyn. Fotografier kan inte i sig skapa ett etiskt ställningstagande, men de kan förstärka ett sådant – och bidra till att det uppstår.

Fotografier kan vara mer minnesvärda än rörliga bilder just eftersom de inte är ett flöde, utan ett behändigt utsnitt av tid. Televisionen är ett flöde av osorterade bilder där var och en upphäver den förra. Varje stillbild utgör istället ett upphöjt ögonblick som förvandlats till ett behändigt föremål som går

att spara och titta på igen. Fotografier som det som hamnade på första sidan i de flesta av världens tidningar 1972 – där ett naket sydvietnamesiskt barn som blivit översköld av amerikansk napalm skrikande av smärta springer mot kameran med utsträckta armar – gjorde förmodligen mer för att öka allmänhetens avsky mot kriget än hundra timmar av tevesända grymheter.

Man vill gärna tro att den amerikanska allmänheten inte hade varit lika enig i sitt bifall till Koreakriget om man konfronterats med fotografiska bevis för skövlingen av landet, ett miljö- och folkmord som i vissa avseenden var ännu mer omfattande än vad som drabbade Vietnam ett decennium senare. Men det är ett meningslöst antagande. Allmänheten såg inte till några sådana fotografier eftersom det inte fanns något ideologiskt utrymme för dem. Ingen återvände med foton av vardagsliv i Pyongyang för att visa att fienden hade ett mänskligt ansikte, så som Felix Greene och Marc Riboud gjorde med bilder från Hanoi. Amerikanska folket hade tillgång till foton av vietnamesernas lidande (varav många kom från militära källor och var tänkta för helt andra ändamål) därför att journalister kände ett stöd för den ansträngning det innebar att få fram dessa bilder, då ett stort antal människor redan betraktade det som hände som ett barbariskt kolonialt krig. Koreakriget uppfattades annorlunda – som en del av den fria världens rättfärdiga kamp mot Sovjetunionen och Kina – och på grund av detta skulle foton som visade råheten i den måttlösa amerikanska eldkraften ha varit irrelevanta.

Även om en händelse har kommit att beteckna just någonting som är värt att fotografera så är det fortfarande ideologi (i vidaste mening) som avgör vad som utgör en händelse. Det kan inte finnas några bevis, vare sig fotografiska eller av annat slag, för att något har hänt innan själva händelsen har benämnts och karakteriserats. Och det är aldrig fotobevisen som konstruerar, eller snarare identifierar, en händelse. Det fotografiska bidraget kommer alltid först efter benämnet av händelsen. Det som avgör möjligheten att påverkas moraliskt av ett fotografi är förekomsten av en tillämpbar politisk medvetenhet. Utan politisk ståndpunkt skulle foton av historiens slaktbänk troligen helt enkelt upplevas som överkliga, eller som moraliskt nedbrytande käftsmällar.

Vilka de känslor är – inbegripet moralisk indignation – som människor förmår uppbåda som gensvar på fotografier av de förtryckta, de utsugna, de svältande och de massakrerade beror också på hur bekanta bilderna är. Don McCullins bilder av utmärglade människor i Biafra i början av 1970-talet gjorde mindre intryck på somliga betraktare än vad Werner Bischofs fotografier av indiska svältoffer i början på 50-talet hade gjort, eftersom den sortens bilder hade blivit vardagsmat, och de foton av döende Tuaregfamiljer i södra Sahara som dök upp i varenda tidning under 1973 framstod nog för många mest som en outhärdlig upprepning av ett numera välkänt skräckkabinett.

Fotografier chockerar i den mån de visar upp något nytt. Olyckligtvis höjs insatserna hela tiden – delvis genom själva

spridningen av olika slags hemiska bilder. Det första mötet med de fotografiska samlingarna över den yttersta fasan är ett slags uppenbarelse, själva prototypen för en modern epifani: en negativ gudomlig uppenbarelse. För mig var det fotografierna från Bergen-Belsen och Dachau, som jag händelsevis hittade i en bokhandel i Santa Monica i juli 1945. Inget jag sett – vare sig på fotografier eller i verkliga livet – har någonsin drabbat mig lika skarpt, djupt och omedelbart. Faktum är att jag finner det rimligt att dela upp mitt liv i två delar: innan jag såg de här fotona som tolvåring och efter, även om det dröjde flera år innan jag till fullo förstod vad de visade. Vad tjänade det till att jag såg dem? Det var bara foton – av en händelse jag nätt och jämnt hört talas om och inte kunde påverka, av ett lidande jag knappt kunde föreställa mig och inget kunde göra för att lindra. När jag tittade på de där fotona var det något som gick sönder i mig. Något slags gräns hade nåtts, inte bara vad gällde min fasa, utan jag kände mig oåterkalleligt nedslagen, sårad, samtidigt som andra delar av mitt känsloliv började stramas upp. Någonting dog, någonting gråter fortfarande.

Att leva med lidande är en sak, en annan är att leva med fotografiska bilder av lidande, vilka inte nödvändigtvis stärker samvetet och göder förmågan att känna medlidande. De kan även fördärva samvetet och medlidandet. När man en gång sett sådana bilder har man slagit in på vägen mot att få se mer – och ännu mer. Bilder trollbinder och bilder bedövar. En händelse som blivit känd genom fotografier kommer utan tvivel att vara verkligare än den skulle varit om man aldrig

sett bilderna – tänk på Vietnamkriget. (Som ett exempel på motsatsen: tänk på Gulagarkipelagen, som vi inte har några foton av.) Men efter upprepade konfrontationer med dessa bilder blir det också mindre verkligt.

Samma regel gäller för ondska som för pornografi. Chocken från foton av ohyggligheter klingar av med upprepat tittande, precis som förvåningen och förlägenheten man kände första gången man såg en pornografisk film bleknar när man sett några fler. Den tabukänsla som gör oss indignerade och beklämda är inte mycket mer beständig än den tabukänsla som styr definitionen av vad som är obscen. Och bägge har fått genomgå prövningar på senare år. Den väldiga fotografiska katalogen över eländet och orättvisorna i världen har gett var och en av oss en viss förtrogenhet med det fasansfulla och gjort det horribla mer alldagligt – fått det att framstå som välbekant, avlägset (»det är bara ett foto«) och ofrånkomligt. Vid tiden för de första fotografierna från nazisternas koncentrationsläger fanns inget banalt över bilderna. Efter trettio år har kanske en mättnad uppstått. Under de senaste decennierna har det »engagerade« fotograferandet gjort minst lika mycket för att döva samvetet som för att väcka det.

Fotografiers etiska innehåll är bräckligt. Möjligen med undantag för fotografier av sådana fasor som koncentrationslägren – vilka uppnått en ställning som etiska referenspunkter – förlorar de flesta fotografier sin känslomässiga laddning. Ett fotografi från år 1900 som på grund av sitt motiv var gripande då skulle idag snarare beröra för att det är en bild från år 1900.

Fotonas specifika egenskaper och avsikter tenderar att upplukas av en allmän lidelse för svunna tider. Estetiskt avstånd tycks vara inbyggt i själva upplevelsen av att titta på fotografier, om den inte uppstår omedelbart så uppstår den alldeles säkert med tiden. De flesta fotografier, till och med de mest amatörmässiga, kommer med tiden att upphöjas till konst.

Fotografins industrialisering möjliggjorde dess snabba inlemmande i rationella – det vill säga byråkratiska – metoder för samhällsstyre. Från att ha varit bilder att leka med blev fotografier en del av den allmänna miljön – provostenar för och bekräftelser på den inskränkta syn på verkligheten som anses vara realistisk. Fotografier togs i bruk av mäktiga kontrollinstanser, inte minst familjen och polisen, som symboliska ting och som upplysningar. I den byråkratiska katalogiseringen av världen är många viktiga dokument ogiltiga om de inte har försetts med ett fotobevis av medborgarens ansikte.

Den så kallat realistiska synen på världen som kompatibel med byråkrati omdefinierar vad kunskap är – som metod och som information. Fotografier värderas högt för att de ger information. De berättar vad som finns; de utgör en inventering. För spioner, meteorologer, rättsläkare, arkeologer och andra med information som yrke är de ovärderliga. Men i de situationer där gemene man använder fotografier är deras informationsvärde likvärdigt med fiktionens. Den information som fotografier kan ge börjar framstå som mycket viktig vid den tidpunkt i kulturhistorien då det är tänkt att alla har rätt

att få tillgång till något som kallas nyheter. Fotografier sågs då som ett sätt att förmedla information till de som inte kunde läsa särskilt bra. *Daily News* kallar sig fortfarande för »New Yorks bildtidning«, som en populistisk avsiktsförklaring. På skalans andra ände finns *Le Monde*, en tidning anpassad för kvalificerade, bildade läsare – där förekommer inga fotografier alls. För en sådan tidnings läsare, förutsätter man, kan ett fotografi endast illustrera den analys som artikeln redan tillhandahåller.

En ny uppfattning om informationsbegreppet har byggts upp kring den fotografiska bilden. Fotografiet är ett tunt utsnitt av rummet såväl som av tiden. I en värld styrd av fotografiska bilder verkar alla gränser (»inramningar«) godtyckliga. Vad som helst kan separeras, ryckas loss från allt annat: det enda som behövs är att ämnet ges en annan inramning. (Omvänt kan vad som helst ställas bredvid vad som helst.) Fotografin förstärker ett nominalistiskt synsätt där den samhälleliga verkligheten består av ett vad det verkar oändligt antal små enheter – eftersom antalet foton som skulle kunna tas av någonting är obegränsat. Fotografin gör världen till en räkka av fristående partiklar; och historien, då- och nutida, till en samling anekdoter och »blänkare«. Kameran atomiserar verkligheten, gör den genomlyst och hanterbar. Dess syn på världen förnekar sammanhang och kontinuitet, men upphöjer varje ögonblick till ett mysterium. Varje foto kan ha många innebörder. Att se någonting i form av ett fotografi är att stöta på ett föremål med potential att hänföra. Den foto-

grafiska bildens yttersta visdom lyder: »Detta är ytan. Tänk nu – eller känn snarare intuitivt – vad som ligger bortom den, hur verkligheten måste vara om den ser ut så här.« Eftersom fotografier inte själva kan förklara något inbjuder de hela tiden till bevisföring, spekulation och fantasier.

Fotografin låter påskina att vi har kunskap om världen om vi accepterar den så som kameran fångat den. Men detta är motsatsen till förståelse, som utgår från att *inte* acceptera världen som den synes vara. Varje möjlighet till förståelse grundar sig i förmågan att säga nej. Strängt taget förstår man ingenting genom ett fotografi. Naturligtvis fyller fotografier ut luckor i de föreställningar vi gjort oss av vår samtid och det förgångna, till exempel är Jacob Riis bilder av New Yorks misär på 1880-talet ytterligt lärorika för den som inte kände till hur dickenssk fattigdomen i amerikanska städer tedde sig vid denna tid. Likväl måste kamerans återgivning av verkligheten alltid dölja mer än den uppenbarar. Som Brecht påpekar avslöjar ett foto av Kruppverken faktiskt ingenting om själva företaget. I motsats till amorösa relationer – som grundar sig på hur någonting ser ut – så grundar sig förståelse på hur någonting fungerar. Och funktion är något som existerar i tiden och som måste förklaras i tiden. Bara det som låter sig berättas kan få oss att förstå.

Begränsningen i den fotografiska kunskapen om världen är sådan att även om den kan sporra samvetet så kan den aldrig bli till etisk eller politisk kunskap. Kunskap som hämtats från stillbilder kommer alltid att vara ett slags sentimentalism, vare sig den är cynisk eller humanistisk. Den blir en kunskap till

vrakpris – en skenbar kunskap, skenbar klokskap på samma vis som fotograferandet är en skenbar invasion, en skenbar våldtäkt. Själva stumheten hos det som rent hypotetiskt är begripligt i fotografier är samtidigt det som utgör deras dragningskraft och förmåga att provocera. Att fotografier förekommer överallt har en oöverskådlig inverkan på vår etiska mottaglighet. Genom att förse en redan trångbodd värld med en dublett av den i form av bilder får fotografen oss att uppleva världen som mer tillgänglig än den faktiskt är.

Behovet att få verkligheten bekräftad och upplevelsen förhöjd av foton är en estetisk konsumism som varje människa numera är beroende av. Industrieländerna förvandlar sina invånare till bildknarkare; den mest oemotståndliga formen av själslig förorening. En intensiv längtan efter skönhet, efter att slippa tränga in under ytan, efter en förlösning och ett firande av världens skepnad – alla dessa inslag av erotiska känslor bekräftas i den njutning fotografen skänker oss. Men också andra, mindre förlösande känslor får komma till uttryck. Det vore inte felaktigt att hävda att många känner ett inre tvång att fotografera, av att förvandla upplevelsen i sig till ett sätt att se. Att uppleva något blir till slut liktydigt med att ta ett foto av det, och att delta i en offentlig tillställning blir mer och mer likvärdigt med att betrakta den som ett fotografi. Den mest rationella av 1800-talseteterna, Mallarmé, sa att allting i världen finns till för att hamna i en bok. Idag finns allt till för att fångas på bild.