

Fotografi och måleri som medieteknologier

Fredrik Schoug



Texten ingår i:

Bruhn, Tommy (red.)

BERÄTTELSE, RETORIK OCH MEDIER

TEXTER TILL MINNE AV SOFI QVARNSTRÖM

Serie: Studia Rhetorica Lundensia nr 5

Sid. 67-87

<https://doi.org/10.37852/62.c101>

Studia Rhetorica Lundensia kan beställas via Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/rhetorical
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Copyright The editors and the authors, 2020

All texts from this volume is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

All images are all rights reserved, and you must request permission from the copyright owner to use this material.

ISBN 978-91-89213-04-3 (print)

ISBN 978-91-89213-05-0 (PDF)

<http://doi.org/10.37852/62>

Studia Rhetorica Lundensia 5

ISSN 2002-2018



LUNDS
UNIVERSITET

Fotografi och måleri som medieteknologier

Fredrik Schoug

The medium is the message

Hur undviker man att uppslukas av det triviala och uppenbara? Denna fråga utgör ett återkommande huvudbry för alla forskare, i synnerhet i början av ett forsknings- eller avhandlingsprojekt. För att ett forskningsproblem ska kunna bli intressant och utmynna i nya insikter behöver man hitta strategier för att komma under krusningarna på det aktuella fenomenets yta, bortom det självklara, och lyckas ställa nya och gärna oväntade frågor. I sin artikel "Är mediet retoriken?" bemöter Sofi Qvarnström (2014) dessa svårigheter genom att anlägga ett perspektiv på medieringen av den så kallade "skogsfrågan" under år 1894, som istället för att undersöka de idéer och åsikter som uttrycktes i debatten om industrialiseringen, skogsindustrin och Norrland riktar fokus mot hur dessa uppfattningar medierades. Sofi skriver: "Att ord, bilder, ljud når oss via ett medium av något slag kan tyckas självklart men glöms i själva verket ofta bort i humanisters analyser. Man uppehåller sig gärna och länge vid de uttryckta idéerna, liksom vid formella aspekter, men bortser från det medium i vilket budskapet representeras" (a.a.:68). Istället reser hon frågor om de skillnader som finns i gestaltningen av ett budskap då det formuleras i pressen jämfört med en skönlitterär bok eller i en riksdagsdebatt och vad som händer med retoriken då budskap remedieras. Detta angreppssätt utgör en variant på Marshall McLuhans (1964) välkända ekvation "the medium is the mes-

sage”, som innebär att mediernas viktigaste aspekter inte utgörs av det innehåll som förmedlas utan av de ofta oförutsedda effekter som medföljer bruket av *teknologierna i sig*. Vi låter oss alltför ofta distraheras av mediernas innehåll och ser då inte de mer fundamentala roller de spelar i samhällsutvecklingen.

I sina studier av medierings- och remedieringsproblematiken fokuserar Sofi primärt på tryckta medier, där det verbala språket övergår i skriftlig form. Samma utgångspunkter kan emellertid med fördel också appliceras på de visuella uttrycksformer, som från och med televisionens införande kan sägas ha kommit att dominera utbudet i många ledande medier. Idag möts vi inte bara av visuella representationer på TV-skärmen, utan såväl tidningar som sociala medier svämmar närmast över av bilder och symboler och med våra kameramobiler ägnar vi oss alla mer eller mindre dagligen åt att fånga omvärlden i visuell form. En strategi för att synliggöra innebörderna av denna utveckling ur ett medieteknologiskt synsätt är att anlägga ett komparativt perspektiv på de historiskt sett två ledande teknikerna för visuell kommunikation: fotografi och måleri. I detta kapitel ska relationen mellan visuella medier således studeras med utgångspunkt i samma slags frågeställningar som Sofi anlagt på språkliga och tryckta medier.

Fotografen, som utvecklades under 1800-talet och framåt, har i det moderna samhället i många avseenden ersatt måleriet som uttrycks- och representationsform. Etymologiskt kan ordet fotografi härledas till grekiskan och betyder att *måla* eller *skriva med ljus*. Fotografins närhet till måleriet är emellertid inte enbart av språklig art. Genom sin exakthet, snabbhet, lägre krav på hantverksskicklighet och överlägsna reproduktionsförmåga kom fotografiet att konkurrera ut måleriet (olja, akvarell, kol och blyerts etc.) som den ledande tekniken för visuell kommunikation i det moderna samhället. Hur förändrades det manuella måleriet av konkurrensen från den högteknologiska fotografen, som gjorde det möjligt att framställa bilder på maskinell väg? På vilket sätt kan dessa skilda teknologier sägas prägla visuella uttrycksformer i konstnärlig respektive och dokumentär riktning? Och vilka olika sociala funktioner kan knytas till dessa två visuella kommunikationsmedier?

Avbildning och konstnärligt skapande

Inga nya medieteknologier uppkommer i ett vakuum. Tvärtom sprids och domesticeras de i sociala och kulturella miljöer, där det redan existerar föregångare och konkurrenter som påverkas av nymodigheterna. I en postum utgåva med fragmentariska, skissartade och inte alltigenom lättbegripliga resonemang utvecklar Marshall McLuhan sin idé om en "tetrad" av medieeffekter, bestående av fyra avgörande frågor man behöver ställa för att förstå en ny medieteknologis kulturella och sociala konsekvenser (McLuhan och McLuhan 1988:215ff., 224). Fritt översatt kan dessa frågor formuleras ungefär så här: Vad är det för egenskaper som det nya mediet förstärker och utvecklar (*enhances*)? Vad är det för något som mediet överflödiggör (*obsolesces*)? Vad är det som det nya mediet återuppväcker som tidigare har varit överflödigt (*retrieves*)? Och slutligen: vad kan mediet vidareutvecklas till när dess kapacitet förädlas och dess gränser töjs (*reverses*)? Sådana utgångspunkter behövs om man ska kunna förstå relationerna mellan måleri och fotografi. Låt oss börja med den äldre av de två teknikerna.

I sin inflytelserika essä "Modernist Painting" från 1961 kontrasterar den amerikanske konstkritikern Clement Greenberg (1992) måleriet mot skulpturkonsten. Han driver tesen att de olika konstarterna strävar efter att rättfärdiga sig själva genom att renodla sin egenart. Måleriets särprägel är förbunden med målardukens platta, tvådimensionella yta, som skiljer det från den spatiala, tredimensionella skulpturkonsten. Inom realistiska och naturalistiska genrer strävar måleriet efter att dölja sin karaktär av konst. Genom olika tekniker och strategier, som exempelvis perspektivmåleriets strävan att få motivet på den tvådimensionella duken att se tredimensionellt ut, försöker det realistiska måleriet minska mediets begränsningar och locka åskådaren att lägga märke till motivet snarare än konstverket. Modernismen brukar snarare konsten för att dra uppmärksamheten till dess karaktär av just konst. Experimenterandet med mediet och formen syftar till att göra åskådaren uppmärksam på det konstnärliga uttrycket, exempelvis genom montageliknande kompositioner, kubismens geometriska former eller ett abstrakt och icke-föreställande uttryck. Enligt Greenberg kan detta ses som ett modernistiskt bejakande av måleriets unika tvådimensionalitet, som i sin tur framför allt förklaras av mediets

undermedvetna behov av att särskilja sig från den tredimensionella skulpturkonsten och därmed motivera sitt existensberättigande.

Märkligt nog nämner Greenberg emellertid ingenting om måleriets relationer till fotografien, vars effekter på målarkonsten rimligtvis torde vara mer påtagliga än någon annan teknologi. Även om fotografien har inneburit remediering av måleriet är de två teknikerna också underställda olika villkor. Fotograferandet har under merparten av sin existens varit fångat mellan två motsatta idéer, som utmålade denna praktik som såväl ”objektiv” som ”subjektiv” eller avbildande respektive konstnärligt skapande. Inte minst i fotografins barndom sågs kameran som ett instrument för objektiv registrering och inspelning av verkligheten, nästintill som ett ”omedierat medium” (Howells och Negreiros 2019:200). Enligt denna föreställning innebär fotografiet en kopia av det skeende som råkade äga rum framför kameran i fotoögonblicket, vilket är samma synsätt som döljer sig bakom uttrycket ”ett foto ljuger aldrig”. Som Pierre Bourdieu (1990:77) har understrukit sammanhänger fotografiets status som objektiv representation med att det har producerats av en sofistikerad apparat, ett ”mekaniskt öga”. Och att fotografins mest framträdande egenskap *de facto* är dess enastående förmåga att avbilda torde vara svårt att bortse ifrån. Med detta i åtanke kan man fråga sig vilka konsekvenser denna överlägsenhet har haft för måleriet.

Den ryske futuristiske poeten och kritikern Osip Brik (1992) hävdade i en essä om fotografi och måleri, skriven 1926, att fotografien i kraft av sin överlägsna precision, snabbhet och kostnadseffektivitet inte bara hade uttraderat måleriet som medium för verklighetsreproduktion. I och med att måleriet hade förlorat sin hävdvunna uppgift att representera världen som denna var i sig hade den målände konstnären nu inte bara rätt, utan till och med en skyldighet, att avstå från efterbildning. Den imiterande målaren var ingen konstnär, utan bara en dålig kopiator. Fotografen fångade i gengäld livet billigare, snabbare och bättre än målaren och just detta var fotografiets styrka och enorma sociala betydelse, hävdade Brik. De ”objektiva” och ”subjektiva” visuella uttrycksformerna borde således reserveras för skilda teknologier, som skulle bejaka sina olika förutsättningar och egenskaper, och gränserna skulle inte överskridas. Och förvisso har de efterbildande uppgifterna allt som oftast varit vägledande för fotografiska

praktiker. Eftersom fotografiet talar sanning används det i nyhetsförmedling och dokumentation för att visa vad som faktiskt har hänt, som bevismaterial i brottsutredningar för att knyta gärningsmannen till brottet och i pass, körkort och andra identitetshandlingar som bekräftelse på att vi verkligen är de personer vi utger oss för att vara.

Om kameran enbart registrerade omvärlden på samma sätt som en kopieringsapparat skulle den emellertid inte kunna användas för konstnärliga syften. Fotografin har med jämna mellanrum också rört sig bortom gränsen för sanning och verklighetsrepresentation och skapat bilder istället för att visa hur verkligheten ser ut. Som verktyg för konstnärligt skapande ter sig kameran inte längre primärt som en mekanisk kopieringsapparat, utan som något förbundet med skaparens subjektivitet. Fotografen måste göra en rad val – av motiv, fotograferingsvinkel, komposition, slutartid, brännvidd, bländare och skärpedjup etc. – varför resultatet inte bara utgörs av registrerad verklighet, utan främst bör betraktas som ett uttryck för fotografens vision.

Ursprunget till fotografins konstnärliga ambitioner brukar ofta förläggas till piktorialismen, en fotografisk stil som tog form mot slutet av 1800-talet, under ledning av pionjären Alfred Stieglitz, och med avtagande styrka fortlevde ett par decennier in på 1900-talet. En huvudsaklig ambition hos piktorialisterna var att etablera fotografin som en konstform genom att närma sig det konstnärliga måleriet (jfr Kingsley och Reed 2013). Från denna inspirationskälla strävade man efter skönhet genom att fotografiskt återskapa måleriets mjuka skärpa och lägre kontrast, vilket ibland uppnåddes genom bruk av filter på objektivet. Porträtt och landskap utgjorde dominerande motivområden, som helst skulle fotograferas enligt strikta kompositionsregler och inte innehålla för många bildelement eftersom dessa i så fall riskerade att störa bildens budskap (jfr Peterson 1997:16, 35f.).

Det ambitiösa projektet att förvandla fotografin till en konstart blev emellertid omstritt och födde en rad motrörelser. Som ivrig förespråkare för den ”objektiva”, verklighetsavbildande fotografin fördömde Osip Brik (1992) det fotografiska härmandet av målarkonsten som ett missriktat uttryck för fotografens fåfänga vilja att åtnjuta konstnärens sociala status. Icke desto mindre har fotografin även därefter figurerat i en lång rad andra konstnärliga sammanhang. Ibland har det estetiska elementet bestått i ef-

terbildningar av det abstrakta och icke-avbildande måleriet och resulterat i abstrakta fotografier, där det är svårt att urskilja vad motivet egentligen är. I digitaliseringens tidevarv har en del fotografer istället sökt sig till analoga tekniker och äldre kameratyper, som storformat, hålkameror, lådkameror, bladfilm eller glasplåtar i sin ambition att ge fotografien en konstnärlig prägel. Centralt för detta konstnärliga fotograferande har alltid varit att sätta sitt personliga avtryck på bilderna, vilket underlättas genom bruket av äldre teknologier som få bemästrar. Och då porträttfotografer, trots att deras fotografier avbildar personer, ibland ändå uppnår status som konstnärer brukar denna ära förklaras av att de tillför något personligt i sina porträtt. Utan egen stil eller särart drunknar fotografierna i mängden av likartade avbildningar och upphör att vara konst. Även om fotograferandets mest centrala funktion har varit av dokumenterande karaktär har det konstnärliga bruket av samma teknologi således nästan alltid samexisterat med de avbildande praktiker. Inom konstfotografen betraktas kameran inte som en kopieringsapparat, utan snarare som penna eller pensel att skapa med.

Så här långt kan man ge några svar på McLuhans tetrad av frågor som belyser relationerna mellan fotografi och måleri. Fotografiet innebar ett revolutionerande av metoderna för verklighetsavbildning som trängde undan måleriet från denna uppgift. Genom sin reproducerbarhet och stora precision innebar fotografen ett uppsving för den visuella kommunikationen och kom i sin förlängning att bana väg för rörliga bilder i form av film och television. Så länge måleriet saknade fotografisk konkurrens var dess avbildande uppgift central, men på grund av sin överlägsenhet som kopieringsapparat kom kameran att förpassa måleriet allt längre in på konstens domäner. Det modernistiska måleriets förkärlek för det abstrakta och experimentella ter sig ur detta perspektiv mindre som ett resultat av konkurrens från skulpturkonsten och desto mer från fotografen. Sedan dess har fotografens kanske allra viktigaste uppgift varit att avbilda, medan målaren i motsvarande mån mindre ter sig som en ren hantverkare och desto mer som en skapande konstnär. Som Susan Sontag (1981:109) påpekat *konstruerar* målaren medan fotografen *avslöjar*, vilket också innebär att fotografiets motiv dominerar upplevelsen av fotografiet i sig på ett sätt som inte alltid gäller målningar. Men även om de två visuella teknikernas uppgifter

specialiserats i olika riktningar, som renodlar deras unika särarter, korsas gränserna icke desto mindre med jämna mellanrum av målare som avbildar (ibland under inspiration från fotografier) och fotografer som vill räknas som konstnärer. För att fördjupa förståelsen av dessa överskridanden behöver vi närma oss medierna ur ett genreperspektiv.

Visuella genrer

Medieteknologier innebär olika möjligheter att utveckla och utvidga kommunikationen, men medför också begränsningar som kommer sig av mediets konstruktion och karaktär. Genrer handlar istället om konventioner som kanaliserar förväntningar och på så sätt inverkar på, och bidrar till att forma, de budskap som förmedlas via teknologierna. Sofi Qvarnström diskuterar relationerna mellan dessa storheter i sin artikel ”Regarding the pain of mothers” (2018) och framhåller att all form av kommunikation kan sägas utgöras av kombinationer av genre och medium. Det är således inte bara teknologin i sig som på ett avgörande sätt formar budskapet, utan även genrekonventioner har likartade konsekvenser. Tidningsartiklar och böcker utgör exempelvis båda tryckta medier, men tillhör vitt skilda genrer. Medan tidningsartikeln är ett snabbt medium, som tillkommer på någon dag och i regel upptas av dagsaktuell information, är boken ett avsevärt långsammare medium, som kräver både mer tid att skriva och läsa. För den händelse boken dessutom råkar vara en roman är dess innehåll fiktivt, ”något som imiterar verkligheten utan att vara verkligt” (a.a.:35), och består sannolikt av en mer komplex historia som befordrar en långsammare och mer reflekterande läsning (a.a.:46).

När det gäller fotografi och måleri kan det tyckas som om hastighetspekterna framför allt kan knytas till de skilda medierna och mindre till de olika genrer dessa kan användas till. Med kameran framställer man ju bilder i ett betydligt högre tempo än med pensel och duk. Den fotografiska hastigheten har dessutom ökat med digitaliseringen, som möjliggör bildskapande utan framkallning och mörkrumsarbete, samt trådlösa och omedelbara överföringstekniker, genom vilka tidningar fortlöpande kan publicera foton i realtid från pågående nobelmiddagar och idrottsevenemang i sina nätbilagor.

Icke desto mindre föreligger även genremässiga hastighetsskillnader inom fotografien. Dokumentära nyhetsfotografier tas ofta i högt tempo av fotografer som befinner sig på rätt plats vid rätt tillfälle, förmår trycka av i rätt ögonblick och fånga ett aktuellt och viktigt skeende på bild. Annat är det emellertid inom konstfotografien. De fotografier som uppnår konstnärlig status utgörs ofta av bilder som producerats relativt långsamt, där fotografen kan sägas ha "tänkt till" innan han eller hon skapade sin bild. Denna inställning innebär att "bilden måste finnas i fotografens huvud i eller innan det ögonblick negativet exponeras", för att låna några ord från Susan Sontag (1981:135). En noga övervägd komposition där detaljerna bidrar till att förstärka helheten uppnås sällan via slumpen. Genom att dessutom i konstnärligt uppsåt använda sig av äldre analoga tekniker, som exempelvis otympliga storformatskameror med exponeringstider på flera sekunder, blir fotograferandet betydligt mer opraktiskt och tidsödande än med moderna digitalkameror. Om man därtill laddar kameran med våtplåtar av glas eller aluminium, som kräver några minuters silvernitrattbad före exponeringen och driver upp priset för varje tagen bild till flera hundralappar, blir fotograferandet av uppenbara skäl till ett ännu mer tidskrävande och därtill dyrt hantverk. Under sådana omständigheter krävs särskilt mycket planering och eftertanke innan fotografen vågar trycka på slutarknappen, vilket är just vad som brukar hyllas inom konstfotografien eftersom detta idealt sett avtecknar sig i bilderna i form av en stil där fotografens personlighet kan sägas komma till uttryck.

Skillnaderna mellan verklighetsåtergivande respektive konstnärligt fotografi omfattar även i allra högsta grad vilka friheter fotografen kan ta sig i efterbehandlingen av sina bilder. Inom dokumentär- och nyhetsfoto är "photoshoppande" en av de största synderna man kan begå. Bilderna ska visa det faktiska skeendet och får inte förbättras i efterhand genom att element avlägsnas eller infogas via bildbehandling. En återkommande tumregel i dessa sammanhang är att man i datorn enbart får genomföra de slags förbättringar som tidigare kunde göras i mörkrummet, vilket framför allt handlar om beskärning och justering av ljus- och kontrastnivåer. Samma spelregler föreligger i regel inom naturfotografien, som trots sin ofta förskönande karaktär uppbärs av ideal som gränsar till det dokumentära. Därför blev det också en stor skandal 2011 när det avslöjades att

den prisbelönte norsk-svenske naturfotografen Terje Hellesø, som föregående år av Naturvårdsverket utsetts till "Årets naturfotograf", hade manipulerat en lång rad av sina mest kända bilder och klistrat in lodjur, mårhundar och andra djur från bilder han letat upp på internet i sina egna alster, vilket ledde till att han i efterhand fräntogs utmärkelsen. Det finns knappast någon genre där fotografiets "objektivitet" och sanningshalt är mer central än ens porträtt i identitetshandlingen. För att kunna få sitt pass utfärdat eller förnyat tas fotot numera av en automat inför en tjänsteman på polisstationen, så att bilden inte ska kunna "manipuleras" eller "ljuga" och föreställa någon annan än passets innehavare.

Konstnärliga bilder behöver emellertid inte rätta sig efter det dokumentäras principer. Eftersom sådana bilder är skapade av fotografen i enlighet med hans eller hennes konstnärliga vision råder betydligt friare spelregler vad gäller efterbearbetningen. Det är inte bara bildkompositionen som ofta är konstruerad, med objekt som aktivt placerats i bild för att illustrera och uttrycka en idé hos skaparen. Inte sällan kan kompositionen rentav realiseras i bildbehandlingen i form av montage, baserade på ett flertal källbilder. Särskilt oproblematiskt blir detta i de fall där "photoshoppandet" är uppenbart och därför inte behöver förklaras eller ursäktas. Ett exempel på detta utgörs av Photoshop-virtuosen Erik Johansson, tillika Naturvårdsverkets val av "Årets naturfotograf 2015", vars omöjliga bilder exempelvis kan utgöras av en människa på en stege i färd med att plocka ner månen, av vattnet som rinner ur en tavla med sjöfartsmotiv eller av en man som på en strykbräda stryker de kläder han samtidigt har på sig. I sådana fall riskerar tittaren inte att luras tro att det handlar om ren verklighetsåtergivning, utan bildernas kvalitet består i att de till synes avbildar ett faktiskt skeende trots att betraktaren självklart inser att illusionen är konstruerad.

Några debatter om "photoshoppande" kan naturligtvis inte uppstå inom måleriet eftersom alla målningar oberoende av genre är uppenbart mänskliga skapelser och inga inspelningar eller verklighetskopior gjorda på teknologisk väg. Vad gäller bildbehandlingskontroverserna inom fotografen handlar de framför allt om gränsfallen, om fotografier eller genrer som gör anspråk på att avbilda, men som trots detta rör sig nära eller över gränsen mot det skapade och påhittade. Det omtvistade är alltså inte bild-

manipulationerna i sig, utan det bedrägeri som uppstår då det konstruerade gör anspråk på avbildande objektivitet. En av de senaste årens största kontroverser om bildmanipulation är den så kallade Steve McCurry-skandalen, som briserade 2016 då den världskände fotojournalisten och fotografen bakom den berömda bilden ”Den afghanska flickan” från 1985 efter slarvigt Photoshop-arbete avslöjades som bildmanipulator. En lång rad av de bilder McCurry publicerat under sin senare tid som digital fotograf visade sig ha förbättrats i efterhand, ibland genom att föremål eller personer avlägsnats för att skapa renare kompositioner. I en skriftlig förklaring försvarade McCurry sitt tilltag med att han under sin 40-åriga karriär kommit att omdefiniera sitt arbete från fotojournalistik till ”visual storytelling” och betraktade sitt fotograferande som ”my art”.¹ Genom att försöka legitimera sitt fotograferande som konst och historieberättande hoppades McCurry lyckas förskjuta sitt arbete från dokumentationens område mot den mer tillåtande konstnärliga genren och således undkomma omvärldens dom.

En avgörande fråga för fotografiets status som konst är således vilken roll teknologin kan sägas spela för det färdiga resultatet. Den dokumentära fotografins genrekraV på sanning och objektivitet förutsätter avbildning och den ”mästerliga” dokumentärfotografens briljans består framför allt i att befinna sig på rätt plats i rätt ögonblick och fånga det intressanta och viktiga skeende som äger rum ur en ögonöppnande bildvinkel, men inte i att förvränga eller påverka motivet i sig. Eftersom den konstnärliga fotografen framför allt realiserar sin vision istället för att avbilda och kopiera har han eller hon större frihet att såväl arrangera motivet som att förändra det efter att bilden tagits.

¹ En sammanfattning av kontroversen, där Steve McCurrys försvarstal i sin helhet ingår, finns här: <https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/> (nedladdad den 26 april 2019).

Fotografiskt brus

Medan måleriet utgör en manuell teknik inbegriper fototekniken en avancerad ingenjörskonst. Eftersom den högteknologiska kameran precis som bandspelaren är en inspelningsapparat registrerar den inte enbart motivet. Andra objekt i det fotograferade föremålets omedelbara närhet letar sig lätt in i bilden och påverkar eller fördunklar budskapet på ett sätt som knappast är fallet inom måleriet. I Magnus Bremmers avhandling *Konsten att tämja en bild* (2015) studeras mottagandet av fotografien som ny teknologi under 1800-talet, före piktorialismens genomslag mot seklets slut. Vid denna tid sågs kameran ännu som en verklighetskopiator av en publik, som vant sig vid måleriet som visuell kommunikationsform. En återkommande reaktion hos den ovana publiken handlade om fotografiets obegriplighet. Eftersom kameran urskillningslöst registrerade så många distraherande detaljer i varenda exponering upplevde åskådarna ofta fotografierna som svårlästa, fulla av ovidkommande detaljer som störde det väsentliga innehållet. Vad skulle man egentligen koncentrera sin uppmärksamhet på?



Målningar ger emellertid sällan upphov till uppmärksamhetsproblem av samma typ som fotografier riskerar att göra. Eftersom det mödosamma måleriet tenderar att skapa sina alster med betydligt större eftertänksamhet än de flesta fotografier innehåller de knappast några element som inte konstnärerna avsiktligt har placerat där i betydelsebärande syfte. De flesta av konsthistoriens mest klassiska målningar illustrerar denna princip med stor tydlighet. Rembrandts *Nattvakten* (1642) består exempelvis av ett skyttekompani, där kapten Frans Banning Cocq och hans närmaste man Willem van Ruytenburgh intar en centrerad position och överlag är ljusare än övriga män. De områden av målningen som omger soldaterna och deras lansar är inte bara mörka utan saknar också detaljer eftersom dessa ytor enbart bidrar till stämningen, men inte tillför någon väsentlig information.² Samma sak kan sägas om Gustaf Cederströms *Karl den XII:s likefärd* (1878).



² Eftersom lacken på oljemålningar med tiden mörknar har denna effekt tilltagit ytterligare sedan Rembrandt målade tavlan, vilket gett många betraktare intrycket att scenen utspelar sig på natten istället för inomhus under dagtid.

Målningen är noggrant komponerad av sin skapare och visar en påhittad scen med den stupade kungen obetäckt på *lit de parade*, buren av sina soldater över de norska fjällen på väg hem till fädernejorden. Utöver den S-formade paraden av soldater förekommer också en jägare med sin son och hund, som åser skeendet med respektfullt bugat huvud. I övrigt visas miljön upp med ett minimum av detaljer för att inte distrahera åskådaren, vars blick omedelbart söker sig till verkets betydelsebärande element. På samma sätt är var och varannan klassisk målning mer detaljrik, och inte sällan också ljusare, i de mer centrala och kommunicerande delarna, medan bildkanterna oftast innehåller minimalt med irrelevant information. Något av måleriets principer för uppmärksamhetsstyrning har också överförts till den digitala bildbehandlingen, som ofta standardmässigt höjer skärpan och kontrasten på det fotografiska motivet och mörkar ner hörnen för att reducera störande inverkan från perifera detaljer i bildkanterna.

Att fotografiet i sin barndom ofta uppfattades som obegripligt eftersom kameran till skillnad från måleriet urskillningslöst registrerade "allt" i sin väg kan tyckas överraskande. Numera är det ju snarare den moderna konsten och måleriet, som i sin strävan efter att distansera sig från den avbildande fotografien till förmån för abstrakta uttryck, som uppfattas som obegriplig. Den moderna konstens ofta upplevda outgrundlighet kommer sig av svårigheten att se vad den egentligen föreställer. Till skillnad från fotografiet, som gav upphov till tolkningssvårigheter då den avbildade både väsentliga och oväsentliga element, är det själva frånvaron av avbildning som reser en mur mellan det abstrakta måleriet och betraktaren.

Idag är det fotografiet snarare än målningen som dominerar som visuell kommunikationsform. Vi har därmed blivit mer skolade betraktare av fotografier än 1800-talets publik och förmår lättare sortera ut deras budskap i mångfalden av detaljer. Men eftersom kameran inte bara registrerar motivet, utan också allt annat som råkar befinna sig framför objektivet, handlar fotografisk skicklighet i hög grad om att hitta bildvinklar och kompositioner som minimerar de inslag av överflödigt information som alltid riskerar att tjäna som störande brus och göra bilderna tvetydiga och svårbegripliga. Den fotograferande amatören ser ofta bara motivet istället för hela bilden och råkar därför ständigt få med ovidkommande element i bildytan. De vanligaste råden till oerfarna fotografer i instruktionsböck-

er och *tutorials* på YouTube betonar på olika sätt vikten av att reducera brus i kompositionen. Man uppmanas att gå närmare sitt motiv och låta detta fylla ut hela bildytan, att hålla koll på bildens kanter innan man trycker av och ta porträtt mot en ren bakgrund utan störande inslag. Av samma skäl rekommenderas porträttfotografen ofta att ta sina bilder med stor en bländare som ger ett kort skärpedjup, reducerar bakgrundens detaljrikedom och styr betraktarens blick mot motivet. Och de största ”synderna” inom bildkompositionen inkluderar flaggstänger och träd som råkar växa ut ur huvudet på den avporträtterade personen eller grenar och horisontlinjer som passerar genom hans eller hennes öron, vilket är misstag som avslöjar att fotografen till skillnad från kameran främst såg motivet snarare än hela bilden i fotoögonblicket. Att Leonardo da Vinci av misstag skulle råka måla in en lyktstolpe som stack upp ur huvudet på Mona Lisa eller en trädgren genom hennes öron är emellertid otänkbart, vilket inte enbart förklaras av lyktstolparnas sällsynthet under renässansen. Sådana kompositionsmissar förekommer helt enkelt inte inom måleriet, oavsett om detta utförs av mästare eller diletanter, eftersom målaren *skapar* bilder istället för att mekaniskt registrera faktiska scener.

För både målare och fotografer handlar skicklighet i hög grad om att skaffa sig kontroll över sitt medium. Inte minst i det avbildande måleriet behöver målaren lära sig behärska sin pensel, så att den färg som fördelas över duken verkligen liknar sitt motiv. Detta motiv kan vara banbrytande eller konventionellt, men eftersom penseln aldrig registrerar några detaljer av sig själv är kompositionen alltid medveten. Medan amatörfotografen kan råka ta en bra bild av ren tur spelar tillfälligheterna sällan eller aldrig någon roll inom måleriet, utom i viss mån inom den abstrakta och experimentella konsten. Och även om fotografen naturligtvis i motsvarande mån måste bemästra sin kamera handlar skickligheten desto mer om att reducera slumpens inverkan på kompositionen. Om fotografiet råkar innehålla för många element som inte bidrar till bildens budskap finns alltid risken att betraktaren inte förstår vad som utgör det egentliga motivet bland all information.

Vardaglig och monumental avbildning

Eftersom måleriet är en manuell verksamhet kommer det alltid att kräva ett visst mått av hantverksskicklighet för att resultatet ska uppfattas som tilltalande. Kameran är i gengäld ett högteknologiskt verktyg, som löser merparten av problemet vid produktionen av en bild. Med utvecklingen av exponeringsautomatik och autofokus har de hantverkstekniska krav som ställs på fotografen stadigt minskat och med Instamatic- och mobilkameror återstår i stort sett endast ett knapptryck för att få till en någorlunda korrekt exponerad bild med skärpan på rätt ställe. Det är därför mycket enklare att ta tekniskt perfekta fotografier än att måla tekniskt avancerade eller fulländade tavlor. Att nå hög grad av skicklighet inom måleriet kräver år av finmotorisk övning av förmågan att använda penseln, medan motsvarande nivå på kort tid uppnås inom fotografin (i synnerhet efter mediets digitalisering). I gengäld medför stor teknisk skicklighet inom måleriet lättare att samtidigt uppnå något slags originalitet, som i sin tur kan förläna konstnärlig status. Efter femton års träning behärskar man kanske inte bara penseln som verktyg med stor hantverksskicklighet, utan förmår just därför också skapa personliga visuella uttryck. Inom fotografin är detta betydligt svårare. Eftersom kameran gör merparten av jobbet och alla fotografier har en likartad utrustning möter det i regel inga större svårigheter att kopiera någon annans stil. På Henri Cartier Bressons och Robert Capas tid, när stora delar av världen ännu var fotografiskt utforskad, fotograferandet inte lika utbrett och kanalerna att visa upp sina bilder färre, var det kanske enklare att finna nya motivområden och utveckla ett personligt uttryckssätt, men i takt med fotograferandets utbredning och teknikens ökade tillgänglighet har denna personliga särart blivit svåruppnåelig. Att framstå som en originell fotograf är idag få förunnat.

Den lägre graden av hantverk, som gör att även lekmän kan uppnå goda resultat, har alltid varit en belastning för fotografin i dess strävan efter konstnärlig status. Det är emellertid inte bara amatörfotograferna som sänker fotografins prestigeanspråk. Ytterligare problem förorsakas av fotografiets reproducerbarhet. Medan måleriet resulterar i enskilda, unika verk saknar fotografiet ett egentligt original och kan mångfaldigas i hur många

identiska kopior som helst. Den tyske filosofen och kulturkritikern Walter Benjamin (1997) har diskuterat hur förmågan att tekniskt reproducera konstverk förändrar inställningen till konsten. Den vördnad en originalmålning av Picasso väcker saknas helt i avnjutandet av fotografier, hur fantastiska dessa än må vara. Den unika målningen har en aura som massproducerade bilder aldrig kan få och frågan om vilken av alla identiska fotografiska kopior som kan sägas vara ”äkta” blir meningslös. I och för sig hävdar Benjamin (a.a.:107) att det tidiga porträttfotot kunde bevara något av den aura som annars framför allt omgav de unika konstverken och hade sitt upphov i den religiösa kulten. I det flyktiga uttrycket hos ett människoansikte av fjärran eller avlidna anhöriga hade auran kanske ännu en viss verkan, men i takt med fotografins vardagliggörande har inte bara antalet exemplar av enskilda bilder ökat utan också själva floden av bilder, varigenom fotografiernas dignitet obönhörligen har devalverats. Konstfotografer försöker i och för sig ofta säkerställa ett visst värde genom att sälja signerade printar i begränsade upplagor för att därigenom profitera på bildernas svårtillgänglighet, men avsaknaden av äkta original inskränker ändå deras ekonomiska värde.

Alla människor äger idag otaliga fotografier, men desto färre målningar (annat än i som reproduktioner i affischform). De gamla fotografiska familjealbumen, som kanske ärvts från äldre generationer, har i den digitala tidsåldern kompletterats med halvoffentliga album i sociala medier och de flesta har tusentals bilder i mobiltelefonen. Dagligen laddas en lavin av selfies upp på Facebook och Instagram, impulsivt plåtade i flykten. Fotograferandet har blivit en mer eller mindre daglig praktik och åtskilliga bilder tas utan artistiska ambitioner bara för att visa upp hur något ser ut: lunchen, de nya träningskläderna, motorcykeln eller en lustig skylt man snubblat över på stan. Inget är för obetydligt för att förevigas i fotografisk form och det enskilda fotografiets värde minskar av den totala kvantitet av bilder av begränsad eller obefintlig verkshöjd som dagligen tas av allt eller inget. En gång i tiden var det närmast en högtid att klä upp sig och gå till fotografen, men idag har fotograferandet avsakraliserats, vardagliggjorts och blivit till en icke-händelse (jfr Schoug 2017:43f.).

Att det fotografiska porträtterandet har blivit prosaiskt och föga ärofullt ter sig som en påfallande kontrast till måleriet, vars långsamhet och krä-

vande hantverk kräver tidsödande sittningar för att utmytna i en porträttlik återgivning och därför endast föräras bemärkta personer, som historiens ”stora män”. Till skillnad från porträttfotot innebär avmålningen således ett erkännande av den avmålades *grandeur* och tjänar som ett adelsmärke. Att måla av någon påminner därför om att resa en staty över personen ifråga. Även om Clement Greenberg betonade skulpturkonstens och måleriets skillnader, och hävdade att dessa tekniker kännetecknades av undermedvetna behov av att polarisera sig gentemot varandra i självrättfärdigande syfte, förenas de ändå av en gemensam funktion som blir särskilt tydlig om man jämför dem med reproducerbara teknologier som fotografien. Båda utgör tekniker för monumentalisering. Såväl statyer som oljeporträtt utgör äreminnen, även om de förra reses utomhus och de senare hängs upp inomhus. Som etnologerna Jonas Frykman och Billy Ehn (2007:53) skriver uppförs sådana äreminnen som ”försök att betvinga förgängligheten” i en värld där allt som är fast förflyktigas, låt vara att föremålen för denna ära påfallande ofta glöms bort och faller ur evigheten.

Den monumentala avbildningens långa tillblivelseprocess ger målningar och statyer en låg grad av spontanitet. Den porträtterade personen återges med nödvändighet i poserande form, allt som oftast i enlighet med etablerade genrekonventioner. De tidiga porträttfotografierna liknade i regel målningarna, delvis för att de rådande konventionerna härstammade från måleriet, men också för att den äldre fototekniken krävde långa exponeringstider på flera sekunder, under vilka den avbildade personen var tvungen att sitta orörlig för att bilden skulle bli skarp. I takt med den fotografiska teknologins utveckling och amatörfotografins utbredning har det spontana elementet ökat i bruket av kameran. Plötsligt kommer någon i sällskapet på att den rådande situationen borde fångas på bild – och kanske förevisas på sociala medier – och knäpper därför av en bild i flykten. Sådana spontana bilder utgör en mycket stor andel av alla fotografier som tas och avbildar personer i vardagliga situationer och skeenden utan att sätta motivet på piedestal.

Målare och skulptörer skapar snarare distans mellan verket och den porträtterade personen genom att tillfoga en dimension av prominens och storhet, av bildhuggaren dessutom markerad genom att skulpturen vanligen är betydligt större än den avbildade personen. Denna *grandeur* är

också ett ofrånkomligt resultat av själva skapelseprocessen. Eftersom det inte går att fånga en situation i flykten på målarduken, och ännu mindre hugga fram den i marmor, måste avbildningen medvetet komponeras och mödosamt målas eller mejslas fram under timmar av konstfärdigt hantverk. Och även om målaren är så skicklig att han eller hon lyckas åstadkomma en nästintill fotografisk porträttlikhet ter sig situationen ändå konstruerad jämfört med kamerans *snapshot*. Den fotograferande händelsen drar lättare betraktarens uppmärksamhet från fotografiet i sig till själva incidenten, medan de mer monumentala målningarna och statyerna innebär en reducerad realism som riktar om uppmärksamheten mot själva mediet och på så sätt ökar distansen mellan ”tecknet” och ”det betecknade” (jfr Schoug 2001: 104f.). Som exempel på detta förhållande kan man ta Hans Runessons klassiska fotografi, ofta kallat ”Tanten med väskan”, som föreställer en kvinna som under Nordiska Rikspartiets manifestation i Växjö 1985 i stundens hetta ursinnigt attackerade en demonstrerande skinnskalle bakifrån med det enda tillhygge hon vid tillfället råkade ha med sig. Även om denna scen efterhand har etsat sig fast i allmänhetens medvetande som ett fotografi är det ändå möjligt att förstå och känna dramatiken i det ögonblick bilden togs. När samma händelse många år senare remedieras i skulptören Susanna Arwins staty ”Med handväskan som vapen” (2013–14) återstår endast den rasande kvinnan i sig i en teatralisk gest med handväskan i luften, osäkrad mot en osynlig motståndare, och verket ter sig begripligt endast med referens till den mer förklarande fotografiska förlagan.

Monumentaliserande medier, som oljemålningar och skulpturer, bär alltså på en särskild aura, vilket delvis beror på att de skapas långsamt genom ett idogt hantverk, som kräver posering och omöjliggör spontanitet, men också på att de (med få undantag) existerar i enstaka, unika exemplar. Vad gäller fotografien, och besläktade medier som filmen och televisionen, tenderar detta slags aura således att försvinna på grund av den snabbhet som möjliggör spontanitet samt den reproducerbarhet, som devalverar värdet på var och en av alla oändliga kopior. Fotografiernas ofta vardagliga karaktär inger lättare en känsla hos betraktaren av att motivet återges på ett autentiskt sätt, men frågan om den enskilda fotografiska kopians äkthet är meningslös. Målningarnas och skulpturernas monumentala återgiv-

ningar tenderar att bli till äreminnen över sina motiv, vilket fjärrar dem från vardagen. Men på grund av den ofrånkomliga skillnaden mellan originalen och eventuella reproduktioner av desamma blir äktheten istället en fråga som knyts till (konst)verken i sig och utgör själva betingelsen för deras ekonomiska värde.

Nya teknologier förvandlar sina föregångare till konst

Som konstaterats i det föregående fungerade måleriet under århundraden som den nära nog enda tekniken för visuell reproduktion. Alternativet utgjordes av skulpturkonsten, som emellertid framstod som en betydligt mer tidsödande och komplicerad metod och därmed underlägsen måleriet i praktiskt hänseende. Fotografin revolutionerade emellertid avbildandet genom att mekanisera det, vilket innebar en enorm effektivisering av den visuella kommunikationen i ett flertal avseenden. Med fotografiet minimerades den tidsåtgång och hantverksskicklighet som krävdes för att med stor precision och porträttlighet återge en scen eller ett skeende, samtidigt som möjligheterna att i det oändliga mångfaldiga sådana reproduktioner maximerades. Och när måleriet därmed detroniserades som ledande teknik för visuell avbildning frigjordes det istället för uppgifter av konstnärligt slag, vilket i sig också innebär att målningens monumentaliserande aura blev tydlig.

Denna utveckling kan ses som ett exempel på ett övergripande mönster, som en gång uppmärksammades och formulerades av Marshall McLuhan. I en specialskrivna introduktion till den andra utgåvan av sin superklassiker *Understanding Media* (McLuhan 2003:13f.), som av någon outgrundlig anledning saknas i de flesta sentida utgåvor, skrev han att varje ny teknologi skapar en miljö som tenderar att betraktas som degraderande samtidigt som nymodigheten förvandlar sin föregångare till en konstform. I det moderna samhällets barndom upphöjde industriproduktionen således bondesamhället till ett kulturarv att utforskas och förvaltas av historiker och etnologer. I maskinens närvaro kom naturen för första gången i historien att framstå som ett konstverk och en källa till andlig och estetisk njutning (jfr också Frykman och Löfgren 1979:45–73). På samma sätt fram-

står industrimuseerna som produkter av det postindustriella samhället. Även teknologierna i sig kan sägas förvandla sina föregångare till konstformer. När skriftspråket var nytt förvandlade Platon den muntliga dialogen till konst. Och mönstret upprepade sig alltså vidare med fotografien, som transformerade måleriet till konst eller i varje fall huvudsakligen reserverade detta för konstnärliga ändamål. Därtill har CD-skivor och streaming av musik i vår tid förlänat en särskild aura åt de gamla vinylskivorna (jfr Althini 2016).

De nya teknologiernas tendens att göra konst av sina föregångare gäller emellertid inte bara relationen mellan fotografi och måleri, utan även det inbördes förhållandet mellan olika fotografiska tekniker. Att dagens digitalkameror har en prestanda som ingen under den analoga tiden ens kunde drömma om innebär inte att den analoga fotografien är utdöd. Tvärtom lever den vidare som en konstform och utövas av fotografer som gärna hävdar att den digitala perfektionen känns steril eller tråkig och att den äldre teknologins ofullkomligheter tillför bilderna ett särskilt konstnärligt värde. Och även urmodiga, otympliga och dyra teknologier, som storformat och våtplåtar av glas och aluminium, har sina nutida konstnärliga utövare och förespråkare, trots att den undermåliga bildkvalitet som ofrånkomligen kännetecknar sådana former av fotografi med lätthet kunde skapas på digital väg i Photoshop. Men i så fall skulle ju fotografierna knappast ha upplevts som konstnärliga. När gamla teknologier möter konkurrens av nymodigheter som övertar merparten av deras etablerade användningsområden fortlever föregångarna ofta i nischer, där de gärna omhuldas med större pretentioner än vad som var fallet under deras storhetstid. För inte nog med att alla teknologier har sina inneboende egenskaper, som både möjliggör och begränsar deras ändamålsenlighet. De berikas också av människors kulturella föreställningar och behov.

Referenser

- Althini, Isolde 2016: *När gamla tekniker blir konst – vinylskivan i den digitala tidsåldern*, kandidatuppsats i medie- och kommunikationsvetenskap, Lunds universitet.
- Benjamin, Walter 1997 (1935): "Konstverket i reproduktionsåldern", i Furuland, Lars och Svedjedal, Johan (red.) – *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, s. 100–129, Lund: Studentlitteratur.

FOTOGRAFI OCH MÅLERI SOM MEDIETEKNOLOGIER

- Bourdieu, Pierre 1990 (1965): *Photography. A Middle-brow Art*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bremmer, Magnus 2015: *Konsten att tämja en bild. Fotografiet och läsarens uppmärksamhet i 1800-talets Sverige*, Lund: Mediehistoriskt arkiv.
- Brik, Osip 1992 (1926): "Photography versus Painting", i Harrison, Charles och Wood, Paul (red.) – *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, s. 454–457, Oxford: Blackwell.
- Frykman, Jonas och Ehn, Billy 2007: "Inledning", i Frykman, Jonas och Ehn, Billy (red.) – *Minnesmärken. Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, s. 9–58, Stockholm: Carlsons.
- Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar 1979: *Den kultiverade människan*, Lund/Malmö: Etnologiska sällskapet i Lund/Liber.
- Greenberg, Clement 1992 (1961): "Modernist Painting", i Harrison, Charles och Wood, Paul (red.) – *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, s. 754–760, Oxford: Blackwell.
- Howells, Richard och Negreiros, Joaquim 2019 (2003): *Visual Culture*, Cambridge/Medford: Polity Press.
- Kingley, Hope och Reed, Dennis 2013 (1996): "Pictorialism", i *Oxford Art Online/Grove Art Online*: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T067402> (nedladdad den 29 mars 2019).
- McLuhan, Marshall 1964: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill.
- McLuhan, Marshall 2003: "Introduction to the Second Edition", i *Understanding Media. The Extensions of Man*, Critical Edition, red. av W. Terrence Gordon, s. 11–16, Berkeley: Gingko Press.
- McLuhan, Marshall och McLuhan, Eric 1988: *Laws of Media. The New Science*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Peterson, Christian A. 1997: *After the Photo-Secession. American Pictorial Photography, 1910–1955*, London/New York: W.W. Norton & Company.
- Qvarnström, Sofi 2014: "Är mediet retoriken? Medieringen av skogsfrågan under år 1894", i Cronqvist, Marie, Jarlbrink, Johan och Lundell, Patrik (red.) – *Mediehistoriska vändningar*, s. 67–92, Lund: Mediehistoriskt arkiv.
- Qvarnström, Sofi 2018: "Regarding the pain of mothers. The First World War, Anna Lenah Elgström, and fiction as media", i Cronqvist, Marie och Sturfeldt, Lina (red.) – *War Remains. Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars*, s. 29–52, Lund: Nordic Academic Press. <https://doi.org/10.21525/kriterium.9.b>
- Schoug, Fredrik 2001: "Public Face, Respected Name. The Conditions of Fame", *Ethnologia Scandinavica* 31: s. 99–108.
- Schoug, Fredrik 2017: "Selfiekulturen i sociala medier", i Olsson, Tobias (red.) – *Sociala medier – vetenskapliga perspektiv*, s. 37–54, Malmö: Gleerups.
- Sontag, Susan 1981 (1977): *Om fotografi*, Stockholm: P.A. Norstedts & Söners förlag.