

## medlemsblad 32: Sällskapet SUNE JONSSONS VÄNNER

Dokumentära strategier i samtida fotografi

Kerstin Hamilton — 2024

Inför detta föredrag har jag inspirerats av tacktalet Sune Jonsson höll när han tilldelades Hasselbladpriset 1993. Han sa då att ”tidens hjul rullar i ett allt snabbare tempo. Och den dokumentära uppgiften, det dokumentära arbetet, blir också allt angelägnare”.

Det dokumentära arbetets angelägenhet är just det som min avhandling *The Objectivity Laboratory: Propositions on Documentary Photography* (2022) fokuserar på. I forskningsprojektet arbetade jag främst konstnärligt och curatoriskt, men det mynnade även ut i en skriftlig avhandling. I den försöker jag ”svara på” hur en dokumentärfotografisk praktik kan se ut idag, vilket jag också kommer ge några konkreta exempel på i föredraget. Men vi inleder med en kortfattad historisk överblick.

### Fotografiets problematiska historia

Sune Jonsson var verksam som fotograf under dokumentärfotografins glansdagar; det var 1960–1970-tal och dokumentärfotografen i Sverige var ofta öppet politisk och aktivistisk. Den dokumentära bilden sågs som ett sätt att informera och förändra, och det fanns en tilltro till den fotografiska bildens sprängkraft som berättarmedium. Med hjälp av fotografi skulle samhället reformeras.

Själv är jag utbildad inom fotografi på konstskola i Dublin och Göteborg under tidigt 2000-tal och där och då var dokumentärfotografen närmast ett skällsord. Ingen pratade egentligen om dokumentärfotografi, i vart fall inte med någon värme. Att fotografiet problematiserades, rent allmänt, kan ses i ljuset av att fotografi är ett medium med band till vetenskapen och den mekaniska objektiviteten, och just sanning och objektivitet hade kritiserats skarpt under det postmoderna 1980-talet. Successivt har det också utvecklats en medvetenhet om fotografiets roll vid exploatering och klassificering, exempelvis i samband med de ytterst problematiska studier som Statens institut för rasbiologi i Uppsala bedrev med start år 1922. Med andra ord finns det ett arv som vi som arbetar med fotografi har ett ansvar att känna till och inte glömma bort.

Idag är fotokonstnärer generellt medvetna om mediets börda; en klar insikt om fotografiets tvivelaktiga historia genomsyrar fältet. Författare som John Berger, Susan Sontag och Roland Barthes bidrog till att historien inte låg okommenterad. De presenterade på 1970–1980-talet olika sätt att närma sig fotografi och deras kritik har fått stort genomslag. Kritiken fick inte bara uppskattning när den formulerades utan har kommit att bli norm. Detta pekar historikern Susie Linfield på i *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (2010). Boken inleds med en historiografi över fotokritik i kapitlet ”A Short History of Photography Criticism; Or, Why Do Photography Critics Hate Photography?” som tar upp den ofta hetsiga och kärlekslösa kritiken mot fotografi. Titeln lyckas fånga en utbredd känsla av antipati gentemot fotografi. Faktum är, menar Linfield, att sedan 1970-talet har fotografiska teoretiker närmast sig fotografiet med ”misstänksamhet, misstro, ilska och rädsla.” Misstron återfinns inte bara hos kritiker, utan även hos många konstnärer – tvivel som är särskilt framträdande när det gäller just dokumentärfotografi i konstsammanhang. ”Det är svårt att motstå tanken att

ett mycket stort antal fotokritiker – inklusive de mest inflytelserika – egentligen inte gillar fotografier, eller att titta på dem, överhuvudtaget.", skriver Linfield.

### **Kritiken mot fotografiet som norm**

När en fotografs arbete handlar om någon annan än hen själv finns det många risker att ta hänsyn till. Och en *dokumentär eftertänksamhet* är bra – men det finns också en risk att i stället för konstruktiv eftertänksamhet, landar vi i oro och överväldigande tvivel. Att det blir en dokumentär börda som får fotografen att vända sig bort från, snarare än att stanna kvar vid angelägna frågor. Låt oss återvända till Linfields tes, att vi är ivriga att "hata" fotografi, och fråga oss *varför*? Hon söker svar i Susan Sontags inflytelserika texter där vi kan läsa att fotografiet är "grandiöst", "förrädiskt", "imperialistiskt", "voyeuristiskt" och "rovgirigt" – fotografiet är "ett sublimerat mord...". Linfield pekar också på Roland Barthes, som har beskrivit fotografer som "dödens agenter". Fotografiet är "platt", "oinspirerat/ooriginellt", och en "katastrof"... Och det "lär oss ingenting".

Ett problem, skulle jag hävda, är att de här kritiska formuleringar som författades för över fyrtio år sedan fortfarande har en så stark ställning. De läses än idag, inte minst av fotostudenter på konstskolor – vilket inte är ett problem i sig – och risken är att de tack vare sin övertygande kritik omfamnas och plockas upp som om kritiken som skrivs fram är samtida. Trots att den formulerades i relation till dåtidens fotografiska sammanhang, som på många sätt var väldigt annorlunda än idag. Vad har den här kritiska retoriken lett till? Linfield menar att man nuförtiden kan se "slentrianmässiga" formuleringar som "den nu diskrediterade autenticitet som en gång tillskrevs fotografi". Detta menar Linfield är problematiskt, eftersom det är "som om frågan

om fotografiets sanningsvärde utan omsvep har kastats på historiens skräphög." Hon beskriver att det finns ett "likgiltigt förakt" mot dokumentära fotografier, vilket har resulterat i att vi inte ens vill titta: "Det har blivit alltför lätt att vända bort blicken; att göra det betraktas till och med som en dygd." Här låter Linfield alltså förstå att vi befinner oss i en tid då det anses anständigast att *inte* använda fotografier i dokumentärt syfte: att det moraliskt riktiga ses vara att avstå från att fotografera.

### **Det dokumentära fotografiets potential**

Det var delvis den här allomfattande kritiken som fick mig att ägna avhandlingen åt att utforska betydelsen av dokumentärfotografiet. Min infallsvinkel var att fotografen som "törs" fotografera, trots det vågspel som det är, kanske tar ett betydelsefullt ansvar. Med avhandlingsarbetet lyfte jag fram exempel på etiska, konstnärliga arbeten som kan motverka de dokumentära blockeringar som länge har präglat fältet. Detta för att försöka formulera hur vi kan komma bortom den tendens som Linfield beskriver, att det har blivit alltför vanligt att instinktivt sky fotografiet och vända bort blicken.

När jag påbörjade forskningsprojektet var det inte givet att sanning, fakta och en icke-neutral objektivitet skulle spela en viktig roll i arbetet. Det jag visste var att jag ville försöka hitta ledtrådar till hur ett reflekterande och omsorgsfullt dokumentärfotografi kan se ut idag. Men det var två faktorer som knuffade mig i riktningen mot de ovan nämnda begreppen. Det första var att mitt konstnärliga arbete utgick ifrån samarbeten med naturvetare och jag började göra kopplingar mellan dokumentärfotografi, naturvetenskap och vetenskapsfilosofi. Inom naturvetenskapen finns fakta och objektivitet med som viktiga beståndsdelar som trots att de problematiserats och kritiserats

inom vetenskapen inte har övergivits. Här fann jag formuleringar som var till hjälp för att bemöta vissa problem inom dokumentärfotografin, som hos Karen Barad, en feministisk fysiker: "Bara för att vetenskapen "avslöjas" som socialt konstruerad betyder det inte att den inte fungerar." Det här är ett resonemang som kan appliceras också på fotografin: även om dokumentärfotografier kan ses som sociala konstruktioner, betyder det inte att de inte fungerar.

Den andra faktorn som påverkade inriktningen var tidpunkten. År 2016 har beskrivits som de politiska jordbävningarnas år, då politiker som Donald Trump och Boris Johnson kom till makten. Samtidigt som min forskning började handla om hur dokumentärfotografi relaterar till verkligheten utnämndes *postsanning* till årets ord. Oxford Dictionaries beskrev postsanning som ett tillstånd då känslor och personliga övertygelser har större inflytande på den allmänna opinionen än vad objektiva fakta har. Att politiker ljuger är inte ett nytt fenomen. Men Oxford Dictionaries utnämning av postsanning som 2016 års ord indikerar att det som ibland har kallats för kriget mot sanningen intensifierats. Att ifrågasätta vad som egentligen utgör sanningen är igenkännbart från den postmoderna diskursen, då objektiviteten och den neutrala sanningen skärskådades inom konsten, men under senare år har tvivlet också strategiskt och flitigt använts som ett strategiskt politiskt vapen.

Tendenser att rikta blicken mot hur sanningar produceras har även syns i anslutning till vetenskapen. Stort genomslag fick filosofen och sociologen Bruno Latour som på 1980-talet blev känd för att kritisera den vetenskapliga kunskapens neutralitet. När han 2018 reflekterar över de resonemang han och hans likasinnade hade utvecklat på åttiotalet, betonar han att de hade formulerat sin kritik när det begav sig därför att de "var så säkra

på vetenskapens auktoritet." Det handlade aldrig om att komma *bort* från fakta, utan att komma den närmare. Men idag har spelreglerna ändrats, menar Latour, och det förändrar hur vi bör förhålla oss till fakta. Risker är, fortsätter han, att om vi inte omvärderar de kritiska verktygen i respons på nya utmaningar, kommer fel kamper att utkämpas.

### Sanning och en icke-neutral objektivitet

Hur kan det här spela roll för dokumentärfotografin? Jo, därför att det finns tendenser att fastna i den kritik som formulerats för många år sen. Fyrtio år gamla argument genomsyrar det fotografiska fältet, vilket skapar låsningar. Kritiken var viktig när den formulerades, och den finns idag med oss, men vilka är *vår* tids utmaningar? Och här, anser jag, har ett progressivt dokumentärfotografiskt tänkande och görande en viktig roll att spela.

Med forskningsprojektet undersökte jag hur kritiska perspektiv inom fotografi skulle kunna formuleras idag som svar på de nya utmaningar som fotografin och samhället står inför. Avhandlingens titel, *The Objectivity Laboratory: Propositions on Documentary Photography*, och utställningen "Dear Truth: Dokumentära strategier i samtida fotografi" — som jag var curator för på Hasselblad center 2021 som en del av forskningsprojektet — signalerar inriktningen. Sanning och objektivitet undersöks från nya infallsvinklar i sökandet efter konstruktiva och användbara dokumentärfotografiska angreppssätt.

Här kom fotografen Berenice Abbotts teoretiska perspektiv och hennes bilder av vetenskapliga fenomen från mitten av 1900-talet att bli viktiga. Hos henne fanns en stark tilltro till den dokumentära bilden och hon var övertygad om att fotografiet behövs för att förmedla verkligheten på ett realistiskt sätt till

folket. Fotografi erbjuder, menade Abbott, en verklighetstrogen, faktabaserad och objektiv bild av världen. Och med hjälp av fotografi kan kunskap förmedlas – kunskap som behövs i demokratiska samhällen.

Om 2016 var året då postsanningsbegreppet fick sitt genomslag, är 2023 året då AI-genererade bilder har slagit igenom på bred front. Det vi har att förhålla oss till idag är en mängd fotorealistiska bilder utan verklighetsförankring som cirkuleras i kvantiteter och hastigheter som saknar historiskt motstycke. Hur ska vi kunna lita på bilder när bildflödet infiltreras av allt fler fabulerade bilder och hur kan fotografi fortsatt fungera som bevis? Här tror jag att det är viktigt att hitta sätt att prata om sanning, fakta och objektivitet inom konsten på nya sätt.

Den filippinska journalisten och Nobelpristagaren Maria Ressa har sagt att utan fakta har vi ingen sanning, utan sanning ingen tillit, och tillit behövs för att kunna lösa de utmaningar världen står inför. I det här sammanhanget är forskningsagenturen Forensic Architecture som just nu visas på Västerbottens museum — som del av utställningen ”Super Sight: Att se världen genom tekniken” curerad av Alexandra S. Ellis och mig — intressanta. Grundaren, Eyal Weizman, menar att ”engaged objectivity” kan vara en viktig strategi i sökandet efter sanningar. Det är en objektivitet grundad i research och fakta men som är präglad av politiska motiv och subjektiva beslut. Forensic Architecture utgår ifrån verkliga händelser och samlar in vittnesmål som sen bearbetas genom maskininlärning och datorsimulering. Verkligheten återfinns här i den digitala rekonstruktionen.

Berenice Abbotts bilder av vetenskapliga fenomen som hon gjorde under sina år på Massachusetts Institute of Technology (MIT) i USA under sent 1950-tal presenterades bland annat i läroböcker att användas i skolundervisning. På ett liknande sätt

figurerar Forensic Architectures undersökningar i olika sammanhang utanför konstens rum, till exempel som bevismaterial i rättegångar. I postsanningstillståndet fungerar Forensic Architecture och Abbotts arbeten som en typ av motbilder. Men det vimlar inte av konstnärer som arbetar med fotografi som vill prata om objektivitet eller sanning. Som konstnären Allan Sekula konstaterat: ”Den gamla myten att fotografier talar sanning har ersatts av den nya, att de inte gör det.”

### En experimentell dokumentärtradition

Utställningen ”Dear Truth: Dokumentära strategier i samtida fotografi” riktade blicken mot samtida dokumentärfotografi. Med utställningskatalogen – som delades ut gratis och som finns att ladda ner på nätet – och i utställningsrummet undersöktes olika sätt som konstnärer idag arbetar i en experimentell dokumentärtradition.

”Dear” i utställningstiteln är ett ord med flera betydelser på engelska. Det signalerar en sorts tycke för sanningen, men också sanningen som något som har ett högt pris. Utställningen lyfte också fram *dokumentärfotografien* som något värdefullt – även om majoriteten av de konstnärer som var med i utställningen inte skulle kalla sig för dokumentärfotografer. De finns förstås olika skäl för en konstnär till att inte vilja kopplas till en dokumentärtradition men det är intressant att notera att den vurm för det dokumentära som började ta form runt millennieskiftet, då det pratas om att det dokumentära var ”tillbaka” inom samtidskonsten, främst märktes hos curatorer, teoretiker och institutioner. Däremot, som jag nämnde inledningsvis, så har det hos konstnärer själva — alltså det fotografiska praktikerna — inte syntts samma dokumentära entusiasm. Fotokonstnären Paul Graham som bland annat tilldelats Hasselbladpriset för sina

dokumentära arbeten har givit röst åt den här tendensen: han har sagt att dokumentärfotografi i det närmaste är att betrakta som ett nedsättande epitet. Inte för att han själv ogillar det dokumentära, han har arbetat dokumentärt sen 1980-talet, men det är hans uppfattning att sådan är dokumentärfotografins ställning.

Vad dokumentärfotografi egentligen är kan vara svårt att sätta fingret på. Just att det är så mångbottnat har också beskrivits som dess styrka: det är en ”elastisk kategori” (Steven Edwards), där ”verkligheten tolkas på kreativa sätt” (John Grierson). Det har också sagts att ”Det finns en produktiv dokumentär ostadighet...som gör det dokumentära till ett av de mest innovativa uttrycken inom samtida konst. Här skapas nya möten mellan estetik och etik, det konstruerade och det autentiska, mellan fiktion och fakta” (förf. översättning av Maria Lind och Hito Steyerl i *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*). Det dokumentära låter sig med andra ord inte ringas in vilket kan ses som en styrka: här finns en konstruktiv och dynamiska tänjbarhet som inbjuder till experimenterande och nytänkande. I utställningen bejakade vi det svängrum som det dokumentära bjuder in till, men avgränsande urvalet till att inkludera verk med förankring i sociopolitiska verkligheter snarare än att primärt behandla frågor som utgår ifrån konstnärens subjektivitet.

En ambition med avhandlingen – där ”Dear Truth: Dokumentära strategier i samtida fotografi” utgjorde en av formerna för undersökandet – var att ringa in någonting konkret som kunde vara användbart för konstnärer och fotografer som explicit eller implicit brottas med den dokumentära traditionens utmaningar. Därför var det relevant att trots det dokumentäras undflyende karaktär, identifiera förslag (*propositions*) på

förhållningssätt och begrepp som är konstruktiva i dokumentärfotografiska sammanhang. Jag återkommer strax till dessa.

## I gränslandet mellan fakta och spekulatation

Inom det dokumentära är det inte nödvändigtvis uteslutande autentiska bilder av verkligheten som får plats, utan här finns även fiktiva och iscensatta inslag. Fotografen och forskaren Max Pinckers har introducerat begreppet *det spekulativa dokumentära* för att beskriva ett dokumentärfotografi där det teatrala uttrycket har en plats och där gränsen mellan fakta och fiktion är ganska oviktig. Pinckers menar i sin avhandling att spekulatation inte är att betrakta som en brist på sanning, utan som första steget mot kunskap. Eftersom Pinckers, ett par år innan min disputation, formulerat sig om det dokumentära på det här viset så framstod det angeläget att jag i min forskning identifierade alternativa perspektiv på det dokumentära för att kunna bidra till fältet på ett meningsfullt sätt. Jag tyckte också att det var relevant att markera att det faktiskt *kan* vara skillnad på fakta och fiktion, på det iscensatta och det autentiska. Och då är sanning och en icke-neutral objektivitet potentiellt konstruktiva begrepp att arbeta med i den dokumentära traditionen. Vad kan tänkas komma efter det spekulativa? Eller kanske snarare: vilka förhållningssätt och måttstockar kan samverka med spekulatationen? Är det kanske det bevisade, det verkliga eller vittnesmålet? Det ansvarsfulla, tillförlitliga, omtänksamma, faktabaserade? När det kommer till de attributen kan det i vissa fall vara angeläget att inte arbeta primärt med iscensättning och fiktion. För genom att arbeta med exempelvis en metod som fältarbete – alltså att förflytta sig till verkliga platser – så ges också platsen och människorna möjlighet att påverka projektet. I mötet med någon eller något kan konstnärens uppfattningar rubbas på andra sätt än de skulle göra i mötet med den scen som hen har skapat själv. Spekulatationen

och det faktabaserade, det iscensatta och fältarbetet motsätter inte på något vis varandra men det kan vara angeläget att påminna sig om att de ibland kan medföra olika utmaningar, incitament och potentialer.

### Det nya dokumentära tar form

Avslutningsvis vill jag lyfta fram några utmärkande drag som jag anser vara väsentliga för samtida dokumentärfotografi i konstnärliga sammanhang. Först och främst framträder *etiska överväganden* som centrala, i synnerhet när konstverket på ett eller annat sätt inkluderar andra människor än en själv. För oss konstnärer finns dock inga tydligt formulerade etiska ramverk, därför kan vi kan snegla mot andra fält såsom antropologi eller sociologi, där det finns riktlinjer utformade, och ta med oss förståelserna in i våra arbeten. Vidare har *den kritiska reflexiviteten* — att vara medveten om sin egen position i processen och hur den påverkar bilden — en viktig plats i samtida dokumentärfotografi i konstnärliga sammanhang. Det är ofta *komplexa verk*, med lager på lager av information som sammanvävs. *Samarbeten* där olika kunskaper möts och skapar ny förståelse är del av många konstnärers metod. På 1970-talet var det inte ovanligt att författare och dokumentärfotografer jobbade tillsammans. Idag ser vi en annan typ av storskaliga, mångåriga projekt där fotokonstnärer samarbetar med forskare inom fält som naturvetenskap, sociologi, geografi, och arkitektur. Ett gediget *researcharbete* med långa förberedelser och *systematiska processer* är vanligt förekommande: aktiva avgränsningar och metodiska tillvägagångssätt likt vetenskaparens präglar arbetet. Verkets angelägenhet har ofta sitt *ursprung i fakta* – fakta som inte alltid avslöjas men som är viktig för arbetets trovärdighet. Sanningen och verkliga upplevelser spelar roll, dock inte sanningen som komplett eller tvärsäker utan som en subjektiv utgångspunkt

som erbjuder inriktning och relevans. Vi ser en *noggrannhet i presentationen*, en omsorg om material, estetik och publik. Och slutligen: det finns en djup känsla av ansvar hos konstnärerna. Ansvar mot de och det som fotograferas och ansvar för hur arbetet kan komma att förstås och tas emot.

I min avhandling har jag samlat de propositioner som forskningen mynnade ut i under fyra begrepp: *Montage*, *Investigation*, *Resistance* och *Nearby*. Propositionerna erbjuder utvecklade resonemang om dokumentära drag som jag skisserat här, och i katalogen till ”Dear Truth” presenteras olika ingångar till experimentella former av dokumentärfotografi tillsammans med intervjuer och konstnärernas verk.

### Dokumentärfotografi som motståndshandling

Dokumentärfotografi har potential att leda till viktiga kunskaper om vårt samhälle. När det sprids tvivel och misstro i media, politiska debatter och sociala medier kan dokumentärfotografi rent av ses som en motståndshandling. Trots fotografiernas inneboende otillräcklighet har dokumentärfotografiet potential att avslöja angelägna sanningar om den verklighet som vi befinner oss i – och i och med detta har den dokumentära bilden också möjlighet att antyda hur denna verklighet skulle kunna se annorlunda ut, och förändras.

### Länkar kopplade till föredraget

—Berenice Abbots fotografier av vetenskapliga fenomen.

[www.gettyimages.com/photos/berenice-abbott-science?assettype=image&sort=mostpopular&phrase=berenice%20abbott%20science&license=rf%2Crm](http://www.gettyimages.com/photos/berenice-abbott-science?assettype=image&sort=mostpopular&phrase=berenice%20abbott%20science&license=rf%2Crm)

—Den tvärdisciplinära forskningsagenturen Forensic Architecture. [www.forensic-architecture.org/](http://www.forensic-architecture.org/)

—Avhandlingen *The Objectivity Laboratory: Propositions on Documentary Photography* på databasen Research Catalogue. Sökord ”Kerstin Hamilton”.  
[www.researchcatalogue.net/view/1561886/1561887](http://www.researchcatalogue.net/view/1561886/1561887)

—Katalogen till utställningen ”Dear Truth: Dokumentära strategier i samtida fotografi”  
[www.kerstinhamilton.com/publication/dear-truth-documentary-strategies-in-contemporary-photography/](http://www.kerstinhamilton.com/publication/dear-truth-documentary-strategies-in-contemporary-photography/)

### **Länkar till konstnärer i utställningen ”Dear Truth: Dokumentära strategier i samtida fotografi”:**

—Mathieu Asselins fotobaserade undersökning *Monsanto: A Photographic Investigation* av det multinationella företaget som tillverkat produkter som Agent Orange och insektsmedlet DDT. [www.mathieuasselin.com](http://www.mathieuasselin.com)

—Frida Orupabos montagearbeten som rör sig över tid, rum och material, där konstnärens närvaro blir tydlig här i skarvarna, klippen och bildens olika lager. [www.fridaorupabo.com](http://www.fridaorupabo.com)

—Bouchra Khalili vars *The Speeches Series* fokuserar på medborgarskap, arbetarklass och sråk.  
<https://www.bouchrakhalili.com/>

—Trevor Paglens *Undersea Cables* med bilder av internets materiella spår, såsom kablar på havsbotten och platser där internetkablarna kommer upp på land.  
<https://paglen.studio/posts/>

—Laia Abrils arbete *On Abortion* som uppmärksammar problemet med illegal abort. [www.laiaabril.com](http://www.laiaabril.com)

—Karlsson Rixon och Mikela Lundahl-Hero vars samarbete resulterade i ett projekt som ger inblick i Skaramangås flyktingläger i Grekland.  
<https://statenskonstrad.se/konstinkop/skaramangas-1-av-a-karlsson-rixon/> För fördjupning se *Ord&Bild nr 2 2019: Europa*.

—Lara Baladis sociopolitiskt orienterade projekt som rör sig mellan konst och aktivism. <https://tahrirarchives.com/read-me>

—Taryn Simons verk *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII* som bland annat riktar blicken mot folkmordet i Srebrenica i Bosnien och Hercegovina 1995.  
[www.tarynsimon.com](http://www.tarynsimon.com)