

KARIN BECKER

Det skarpa perspektivet och könsproblematiken inom dokumentärfotografin

I det sociala reportaget ingår bilder som förknippas med två motstridiga sanningskriterier; kravet på opartisk objektivitet och kravet på känslomässigt engagemang. Hur kommer dessa kriterier till uttryck i bedömningen av tre framstående kvinnliga fotografers bidrag till denna genre?

Martha Rosler skrev i en klassisk essä att det finns två viktiga ögonblick i den dokumentära bildens liv.¹ Det första är det omedelbara, instrumentella ögonblick när bilden "skapas ur nuets flöde av händelser och visas upp som ett autentiskt vittnesbörd" för eller emot i någon social fråga. Vid en senare tidpunkt, som är svårare att bestämma, inträffar det att bilden går över i ett "estetiskt – historiskt" stadium där dess karaktär av sant vittnesbörd inte längre är knutet till det ämnesområde den skall illustrera. I detta andra stadium tillhör bilden det förflutna, men är inte historisk. Dess bevisvärde har blivit oupplösligt förenat med dess estetiska värde, och detta senare växer i samma mån som avståndet från det avbildade objektet ökar.

Denna artikel tar främst sikte på det dokumentära fotografiets övergång till det senare stadiet, och könets roll i värderingen av tre kvinnliga dokumentärfotografer – amerikanskorna Dorothea Lange (1895-1965) och Margaret Bourke-White (1904-1971) samt svenskan Anna Riwkin (1908-1970).² Jag hänvisar ibland till deras biografier och de allmänna eller personliga drivkrafter som de kan ha haft, för att kunna förstå de ideologiska processer som lyfte upp deras arbete från den tidsbundna och personliga bakgrunden och gjorde dem berömda. Jag betraktar inte ridån för det förflutnas scen som ett hinder; jag accepterar att det är omöjligt att förstå hur de i *själva verket* arbetade och betraktade sin situation. Det är snarare det sätt på vilket

var och en av dem blev synlig för sin samtid och för oss – dvs själva ridån och hur den var beskaffad – som jag vill undersöka.

Mitt intresse för dessa frågor har sin utgångspunkt i min tidigare forskning om Dorothea Langes liv och verk. Jag jämförde Lange med hennes samtida kolleger i de skiftande historiska och institutionella sammanhang i vilka 1900-talets dokumentärfotografer levde och arbetade.³ Under de senaste femton åren har detta sätt att förstå dokumentärfotografin ifrågasatts och nyare teori har logiskt granskat påståendet att sanningen skulle vara grunden för dokumentärens autenticitet. Denna forskning har lett till att många välkända fotografers verk och även föregående forskning (inklusive min egen) som utgått från mer eller mindre naiva föreställningar om dokumentärens sanningshalt har blivit ifrågasatta. Utvecklingen kräver därför en förnyad kritisk granskning av den historiska framställningen av den kvinnliga fotografen i dokumentärergenren.

Att fotografens kön spelade en roll kan man utläsa av hur Lange, Bourke-White och Riwkin har beskrivits, både av sina samtida och av historiker. En fotografkollega skrev i sin anmälan av Anna Riwkins bok *Palestina: "Mannen bakom det senaste bildverket är en kvinna"*.⁴ Normalt var den professionelle fotografen självfallet en man, så det faktum att fotografen var kvinna krävde en förklaring. På vilket sätt kommenterades detta? Hur behandlade man det faktum att hon var

kvinnor när hennes förgrundsposition och uppenbara skicklighet skulle beskrivas?

Kvinnors framgångar inom den dokumentära traditionen ger också en antydning om att denna genre har haft en annan könskaraktär än det fotografiska bildskapandet i allmänhet.⁷ Medan den fotografiska bilden förutsätter ett manligt förhållningssätt har dokumentären byggd på fotografens känslöengagemang och empati med dem som avbildas, en aspekt som ligger närmare kvinnors sätt att reagera. Fattiga, missgynnade och utnyttjade människor, de svaga och maktlösa i samhället – dokumentärernas typiska motiv – är på samma gång de grupper vilkas problem ofta kallas "kvinnofrågor" i socialt och politiskt arbete. Det finns därför en förbindelse-länk mellan begreppet kvinnlig fotograf och motivet för den dokumentära bilden.

Dokumentärfotografin som maktinstrument

Dokumentär är en term som ofta används i mycket vid mening, det kan gälla bilder i polisregister och familjealbum liksom i alla offentliga och privata sammanhang där bilden används för att identifiera sitt motiv. Här kommer jag dock att använda termen dokumentär i en mera begränsad mening, nämligen om det bildskapande som har sina rötter i det tidiga 1900-talets reformrörelser i USA.⁸ I det klimat som då rådde förenades två uppenbart motstridiga begrepp när det gällde bilden som tidsdokument. Fotografiet, som tidigare hade erkänts som ett opartiskt och oberoende bildbevis, började betraktas som något som dessutom krävde fotografens inlevelse och emotionella engagemang för objektet för att bli ett "mänskligt dokument."⁹ Det vedertagna realistiska formspråket under denna period karakteriserades av linjeperspektiv och skärpa i fokus, medellångt avstånd, antingen befintligt ljus eller direkt blix, och ingen som helst arrangering av bilden, samt framför allt, svartvit film. Detta kom att få betydelse som en högre nivå av fotografisk sanning. Samtidigt markerades att de gängse objekten för dokumentären skulle vara fattiga, förtryckta, eller på andra

sätt socialt missgynnade människor. Den objektiva realismens vedertagna formspråk, tillämpat på de förtrampades och utslagnas svåra situation, lyfte både bilden och dess skapare, fotografen, till en nivå där empati gav viktiga insikter om mera allmänna fenomen, ofta benämnda "the human condition". Resultatet blev alltid kritik mot det bestående, en tagg i samhällets sociala samvete.

Vid mitten av 1930-talet hade den dokumentära bilden kommit att stå för "det känsliga liberala sinnets sociala samvete uttryckt i visuellt bildspråk".⁸ Det kom till uttryck i statsfinansierade projekt, av vilka Farm Security Administration (FSA) är det mest kända, i böcker där de fotografiska bilderna var lika viktiga som eller viktigare än texten, och i bildtidningar som började dyka upp under denna period och i vilka de sociala bildreportagen hade en central plats. Fastän amerikansk kontext är vanligast i dessa sammanhang, kan man hitta denna stil, dess ämnen och dess formspråk också i Europa.

Den dokumentära genren är fortfarande i hög grad oförändrat aktuell i många fotografers verk och innersta övertygelse, men också hos deras arbetsgivare samt den stora publiken. Men samtidigt har den kritiska analysen av dokumentärens grundförutsättningar och de politiska konsekvenserna visat att påståendet om fotografiets sanningsvärde är historiskt, kulturellt och ideologiskt betingat.

"Offerfotografi" var den term Rosler myntade för den tradition som kom fotografen att rikta kameran nedåt på den sociala skalan.⁹ Denna fotografiska estetik gav stöd åt den dominerande sociala hierarkin genom att ständigt tillämpas på skildringar av de fattiga, de utslagna eller de avvikande. Kameran stod i myndigheternas tjänst och utövade en unik makt när den bestämde hur De Andra såg ut och därigenom definierade, grupperade och kontrollerade dem. Dokumentärfotografen backade upp en klassideologi som gav högre rang åt de människor som tog bilderna än de människor som avbildades.

Att försöka förstå dynamiken i denna process har varit ett av den feministiska teorins viktigaste bidrag till den fotografiska teorin.¹⁰ Tanken att varelsen av kvinnligt kön betraktas

som tillhörande De Andra, kontrollerade och bestämda av mannens blick, har genererat viktig kunskap om relationen mellan fotografi och kön. Men det har varit svårt att tillämpa denna teori på kvinnor som arbetar inom den dokumentära traditionen. Lindsay Smiths aktuella forskning om fokuseringens betydelse har dock givit nya insikter om denna relation, med direkta konsekvenser för dokumentärfotografiet.¹¹

Sanningsvärdet i det geometriska perspektivet, som först etablerades inom måleriet men sedan överfördes till fotokonsten som bilddjup eller fokus, var ifrågasatt i 1800-talets fotografi. Fokus, "förmågan att ge en 'skarp' bild av objekt som inte befinner sig på samma plan", erbjöd möjligheter till variation, att placera föremål "innanför" eller "utanför". Istället för att stadfästa en geometrisk modell av rummet, brukade fotografen under sina första år ställa olika "räckviddssystem" eller avståndsnivåer i förgrunden. Genom att ta fasta på vad som var innanför och utanför fokus kunde fotografen bekräfta eller spränga den linjära relationens makt, det vill säga åskådarens förmåga att låta blicken oavbrutet följa en linje från observationsplatsen till gränspunkten. I ett könspolitiskt perspektiv blev fokus och bilddjup ifrågasatta områden, som användes både för att bekräfta och förvända patriarkatets vakande blick. Denna den "skarpa" bildens politik har glömts bort i fotografiets historia, där "soft fokus" betraktas som konstnärligt, eller inom dokumentärfotografen, där det betraktas som ett tecken på fotografens inkompetens.¹² Det perceptuella mästerskapets ideologi, exemplifierat av det geometriska perspektivet, bekräftar betraktarens maktställning gentemot objektet. Som vi kommer att finna, blir denna ideologi också av avgörande betydelse för frågan om den kvinnliga fotografens bemästrande av och kontroll över sitt medium och sina objekt.

Kvinnligt engagemang och manlig opartiskhet

Under 1800-talets sista decennier erkändes officiellt "det fotografiska vittnesbördet som

ett redskap av största betydelse för bevakning, förändring och kontroll", vilket blev avgörande för dokumentärfotografins utveckling.¹³

Två sinsemellan relaterade processer gav tyngd åt dokumentärfotografins anspråk på sanningsvärde. Den första replierade på samhällets institutioner, dess "sponsor", som utövade sin makt under sken av en neutral och opartisk inställning. Illusionen av neutralitet, som ofta förstärktes av hänvisningar till vetenskaplig metod, gör den dokumentära bilden naturlig, så att vi ser den som om den visar "hur det är", med anspråk på objektiv sanning.

Den andra processen, som tycktes motsäga den första, förutsatte känslomässigt engagemang hos fotografen och verklig inlevelse med objektet. Sanningsanspråket byggde på ett ställningstagande och kunskap om "hur det *verkliga* är", humanitetens krav på en djupare sanning. Den första processen kan sägas fastställa fotografiets reliabilitet, medan den andra är nödvändig för dess validitet. Polemiken, styrkan i bildens argument, kräver båda, liksom att de är oupplösligt förenade.

Begreppsmässigt är emellertid grunden för dessa två anspråk på fotografisk sanning två olika saker. De representerar två grundläggande teoretiska attityder till konst: den mimetiska traditionen å ena sidan, enligt vilken konsten skall avbilda verkligheten, och den romantiska traditionen å andra sidan, där konsten skall uttrycka personliga känslor. Om dessa två flyter samman, uppstår, som Victor Burgin så övertygande visar i sin analys, "verkligheten sedd genom någons känsliga sinne", eller expressiv realism.¹⁴ Detta, menar han, är det konstideal som beständigt influerar vänsterhumanismens konsteori och konstutövande. "Ingenstans", menar han, "är detta ideal starkare än när det används för att legitimera den dokumentära bilden".¹⁵

Dessa båda sätt att hävda sanningsvärdet hos det dokumentära uttrycksättet är direkt relevanta för den föreliggande analysen, men de ligger också i var sin ändpunkt på en könsrelaterad skala. En oberörd och neutral skildring av hur objektet fysiskt ser ut är mas-

kulin, och den erkänns som trovärdig och värderingsfri av den myndighet som sponsrar verksamheten. Där hittar vi nyckeln till dokumentärfotografins krav på att uppfattas som objektiv. Men ett känslomässigt engagemang baserat på förmågan att leva sig in i objektets maktlöshet och utsatthet är å andra sidan det kvinnliga sättet att avge en sann och trovärdig skildring. Dessa två anspråk på att ge den sanna bilden existerar samtidigt och är oupplösligt förenade, invävda i genrens regelsystem, vare sig fotografen är en man eller en kvinna. Samtidigt skapar den dialektiska relationen mellan dem den spänning som finns inbyggd i bilderna. När denna dialektik kan förstås som en könskonflikt djupt förankrad i de sätt på vilka dokumentärer konstrueras, har man fått en viktig nyckel till den diskurs inom vilken genren arbetar.

Enligt Burgins kritik är "expressiv formalism" den dominerande synen på konsten i västvärlden, eller tron att konstnärer "uttrycker sig själva" i form och färg.¹⁶ När de dokumentära bilderna och dess fotografier står nära de sköna konsternas diskurs, blir det allt svårare att tolka dem som känslomässigt engagerade reaktioner på konkreta historiska företeelser. Fotografen Henri Cartier-Bressons jakt på "avgörande ögonblick" får stå som det klassiska exemplet på detta ideal.¹⁷ Detta estetiserande av den fotografiska bilden "renar" den från dess synliga politiska avsikt genom att knyta den till etablerade uttrycksätt som domineras av estetiska värderingar. Rörelseriktningen mot expressiv formalism löser också dialektiken mellan de med avseende på fotografens kön olika konstruktionerna av dokumentär sanning. Genom att höja dokumentären till det högre konstnärliga plan där formen går före validiteten i det känslomässiga engagemanget för ett konkret historiskt ämne, har man på nytt förkunnat att bildreportaget är en verksamhet för män.

Om vi betraktar de tre fotograferna Lange, Bourke-White och Riwkin, och vad som betingade deras berömmelse och kompetens, ser vi att alla tre var föremål för uppmärksamhet i det offentliga samtalet. Betydelsen av deras verk relaterades ständigt till

hur de beskrevs som personer, deras bevekelsegrunder, deras personliga öden, deras sociala liv, deras relationer med kolleger och vänner och motiven för deras bilder. Genom denna diskurs, i vilken de aktivt deltog genom att ge intervjuer och skriva artiklar (och i Bourke-Whites fall böcker) om sig själva och sitt arbete, konstruerades en personlighetsprofil som "fixerade" var och en av dem som kvinna och fotograf. Den ständiga dialogen om könnens positioner gjorde att deras kvinnliga egenskaper ansågs förklara deras sätt att arbeta. Att de stod i det publika rampljuset berodde således på att det visat sig vara teoretiskt möjligt att vara både kvinna och fotograf.

Ut ur ateljén

Lange började sin yrkeskarriär i San Francisco som porträttfotograf i studio innan hon drogs in i dokumentärfotograferandet under depressionen på 1930-talet. Kontrasten mellan skarorna av arbetslösa män som passerade förbi hennes ateljéfönster och det krympande antal kunder som kunde kosta på sig att låta sig porträttfotograferas drog henne ut i vimlet med kameran. Hennes första försök 1933 att fotografera Första maj-demonstrationerna och karlar som köade vid ett soppkök resulterade i två av hennes mest berömda arbeten och förde henne till andra miljöer i Kalifornien där arbetslösa män och nyanlända arbetssökande från andra stater hade samlats. 1935 lade hon ner porträttverksamheten och ägnade sina krafter så gott som uteslutande åt dokumentärfoto. Senare har hon beskrivit denna period av sitt liv som en tid av personliga svårigheter, vilket författarna av hennes biografier har begagnat sig av för att kunna förklara helomvändningen i hennes liv och verk. Hon placerade sina två söner på en internatskola och gjorde ateljén till bostad för att spara in på utgifterna för hus och hem. "Jag drevs av en vild längtan att göra någonting."¹⁸ En kris i modersrollen, som gick tillbaka på hennes egen barndom – hon växte upp med bara den ena av sina föräldrar – används för att förklara den drastiska förändringen i hennes arbete.

Detta scenario har också ateljén som bakgrund, den lämpliga miljön för en kvinnlig fotograf. Ateljén är en fast arbetsplats och ligger inom räckhåll för hemmet, och arbete i studio låter sig därför förenas med de krav som man och barn kan ställa på en kvinna. Alltsedan fotokonstens tidiga historia har det varit ganska vanligt med kvinnliga ateljéfotografer, ofta säkerligen av just dessa skäl. Men ändå har denna synbarligen praktiska lösning på konflikten mellan yrke och familj använts som en "naturlig" anledning till att kvinnor blir fotografer. Det har också ofta påståtts att Riwkin började sin karriär som ateljéfotograf, fastän hon i själva verket först blev berömd som dansfotograf, gjorde det mesta av sitt arbete utanför ateljén, och inte heller hade barn.

Eftersom studion var den "naturliga" platsen för den kvinnliga fotografen, borde omständigheterna vara extraordinära för att hon skulle lämna den. Personlig vånda och en ekonomisk och social kris vid 1930-talets mitt av aldrig tidigare skådad omfattning ger förklaringen till Langes sökande efter nya vägar. Den sociala dokumentären, eller i Riwkins fall, det sociala reportaget, utgjorde motsatsen till studios trygga värld när det gällde inkomst och arbetsmiljö. Dokumentären drev fotografen ut på vägarna, kanske ensam och ofta långt från hemmet. Det krävde att hon var redo att stanna upp och slå sig ner på en plats längre än planerat med ett motiv. Bristen på trygghet i arbetet betonas också. I beskrivningarna av både Langes och Riwkins byte av inriktning finns yttranden som pekar på att de inte visste hur de skulle klara ekonomin i sitt nya arbete.

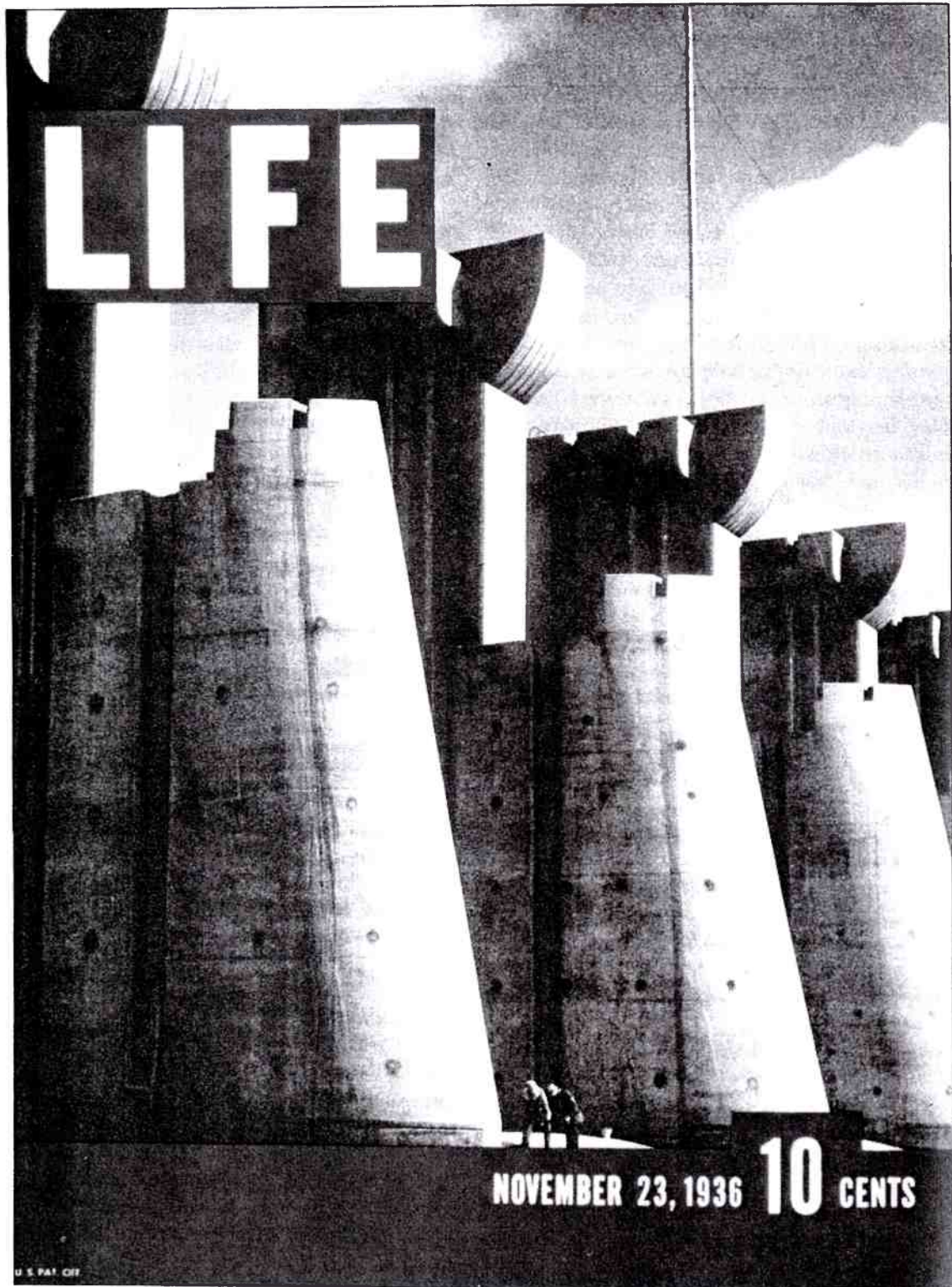
Dokumentären drog dem till sig, och de kunde inte stå emot. Vi känner att de gripits av en stark önskan som låg utanför förnuftets kontroll. Det fanns inga rationellt planerade vägar som ledde in mot det nya yrket. Att göra bildreportage kändes mera som ett gift i blodet än som en yrkesbana. "Reportagefotografering är härligt", sade Riwkin i en intervju 1945, "tänk bara att den ena dagen ligga och frysa i en lappkåta längst upp i norr och tre dagar senare ha det skönt i sanden vid Falsterbo."

När den kvinnliga fotografen hade fått smak för det här, kunde hon inte avstå. Att arbeta med dokumentärer var ur kvalitetssynpunkt annorlunda än ateljéfotografering, och dessa båda verksamheter var synbarligen helt skilda former eller varandras motsatser. Fastän både Lange och Riwkin tycks ha kombinerat båda verksamheterna under en tvåårsperiod (i Langes fall 1933-35, i Riwkins 1938-40) måste övergången till dokumentärfotografering beskrivas som plötslig och total. "För fem år sedan", skrev Karl Sandels om Riwkin 1945, "slog hon helt om, övergav sin ateljé och gick helt in för reportage."¹⁹

"Okvinnlig" kvinna med sex appeal

Bourke-Whites tidigaste uppdrag gick ut på att fotografera arkitektur och industrier, och Henry Luce engagerade henne 1929 till den nyligen grundade affärstidskriften *Fortune*. Utmärkande för hennes bilder är maskinernas funktionella estetik, präglade av industriarbetets dramatik och skala. Det är svårt att spåra några feminina drag i hennes tidiga karriär. En kvinnlig fotograf var ovanlig på den industriella scenen, vilket kan bidra till att förklara den ständiga kommentaren att fotografen är en kvinna. När hon 1936 gick över till *Life*, var hon framgångsrik och känd, och hade redan fått en personlig framtoning i massmedia som en tjuvig och attraktiv kvinna med en lovande karriär som fotograf.

Bourke-White var vad vi idag skulle kalla ett mediafenomen. Redan då var det omöjligt att se i vilken grad hon själv medverkade till att skapa den persona hon fick. Det är uppenbart att hon förstod att berömmelse och synlighet öppnade dörrar till yrkesframgång. Det gjordes radioprogram om henne (hon intervjuades för "Kvinnor som gör det ovanliga" 1932), och hon ställde upp för att lansera produkter ("Jag tar med mej några burkar Maxwell House-kaffe till Ryssland!")²⁰ *Life* använde också Bourke-White som förgrundsfigur i sina egna reklamkampanjer. Sedermera blev hon porträtterad i TV-program, inklusive ett "dokudrama" 1989 med Farrah Fawcett som Bourke-White, där storn



Margaret Bourke-Whites omslagsbild till det första numret av Life.

cirklade kring hennes "stormiga förhållande" med författaren Erskine Caldwell.

Bourke-Whites sex appeal var en ständig källa till spekulationer och kommentarer. "Journalisterna underlät aldrig att tala om hennes utseende och snygga figur; kvinnliga journalister kommenterade dessutom hennes smarta klädsmak".²¹ Hennes kläder drog uppmärksamheten till sig och var en del av hennes karriärstrategi – handskar och kame-
raöverdrag i matchande färger när hon bara hade råd med en grå dräkt, hur korta hennes kjolar var, att hon hade röda skor och en röd rosett i håret när hon fotograferade Stalin, långbyxor innan detta plagg var riktigt godkänt som kvinnokläder – sådana detaljer finns det gott om i beskrivningarna av henne, medan de förekommer mycket sparsamt i diskursen kring Lange och Riwkin. Att män blev förälskade i henne var legio, och hon hade älskare överallt på jordklotet. Förmågan att attrahera och vara sexuellt oemotståndlig var drag som vävdes in i Bourke-Whites roll som karriärkvinna, den var källan till hennes makt och vägen till de mål hon ville uppnå. Hennes sexualitet förstods först som en maktfaktor i hennes arbete – den förklarade hur en kvinna kunde få både objekt och kolleger att göra som hon ville. Det påstods att hon bidrog till att skapa traditionen om "reportern som sherpa", dvs den som skulle bära hennes tunga utrustning och hålla blixlampan åt henne.²²

Djupare sett användes emellertid Bourke-Whites sexualitet för att förklara intensiteten i hennes yrkeskoncentration och det som är utmärkande för hennes bilder. Fastän hon otvivelaktigt var mycket kvinnlig till utseendet, bröt hon ändå mot den kvinnliga sexualitetens oskrivna lagar när hon konsekvent valde tillfälliga förbindelser istället för äktenskap.²³ Hon ansågs därför vara oförmögen till djupare känslor (trots att hon visade förkrossad förtvivlan vid brytningar), och påstods kanalisera sina "behov" genom arbetet, som var källan till hennes djupaste passioner. Dock, om den kvinnliga fotografen inte är i stånd att ha bestående fysiska och känslomässiga relationer i sitt personliga liv, gör detta enligt konstruktionen henne också oförmö-

gen att bli djupt engagerad i sina fotografiska motiv. Den vanligaste kritiken av Bourke-Whites verk pekar därför på det manipulativa, att hon exploaterade och hängde ut sina objekt (decennier innan teorin om dokumentärfotografi analyserade detta som ett karakteristiskt drag hos gemen som sådan), att hennes bilder rör sig på ytan och endast sällan uppnår det djup som kännetecknar ett "mänskligt dokument". I sista instans överfördes alltså det som ansågs vara "problemet" med Bourke-Whites sexualitet till hennes sätt att fotografera.

Det manipulerade dokumentet

Bourke-White ansågs vara en skicklig industrifotograf. Därför fick hon uppdraget att skildra det mycket stora statliga dammbyggnadsprojektet i Columbiafloden månaden innan *Life* började utkomma.

Vad redaktionen ville ha – och som de skulle använda i ett senare nummer – var sådana bilder av byggnadskonstruktioner som man visste att bara Bourke-White kunde ta. Vad redaktionen fick på bordet var i stället ett mänskligt dokument som handlade om nybyggarlivet i USA.²⁴

Stoyn, som baserades på Bourke-Whites bilder av människor som vilt och ohämmat avnjöt sin nyriktedom i den snabbt expanderade småstaden i Montana, valdes till huvudtema i *Lifes* första nummer, med själva den mäktiga Fort Peck-dammen som omslagsbild.²⁵

Under Bourke-Whites resor genom sydstaterna tillsammans med Erskine Caldwell som-maren dessförinnan blev hennes huvudmotiv för första gången människor. Caldwell's avsikt var att göra en dokumentärskildring, i text och bilder, en uppföljare till hans succéroman *Tobacco Road* och den ännu mera framgångsrika teaterpjäsen med samma namn. I *You Have Seen Their Faces* ("Du har sett deras ansikten"), resultatet av deras samarbete, kom Bourke-Whites bilder att få en karaktär som mycket påminde om FSA (Farm Security Administration)-fotografernas arbeten, och de tolkades som bevis på att hennes sociala samvete hade väckts.²⁶ De tårda ansik-

tena hos sydstaternas fattiga människor och deras nedslitna hem som förevigades i skenet av Bourke-Whites fotoblixtar stämmer perfekt överens med dokumentärgenrens kodsystem för expressiv realism.

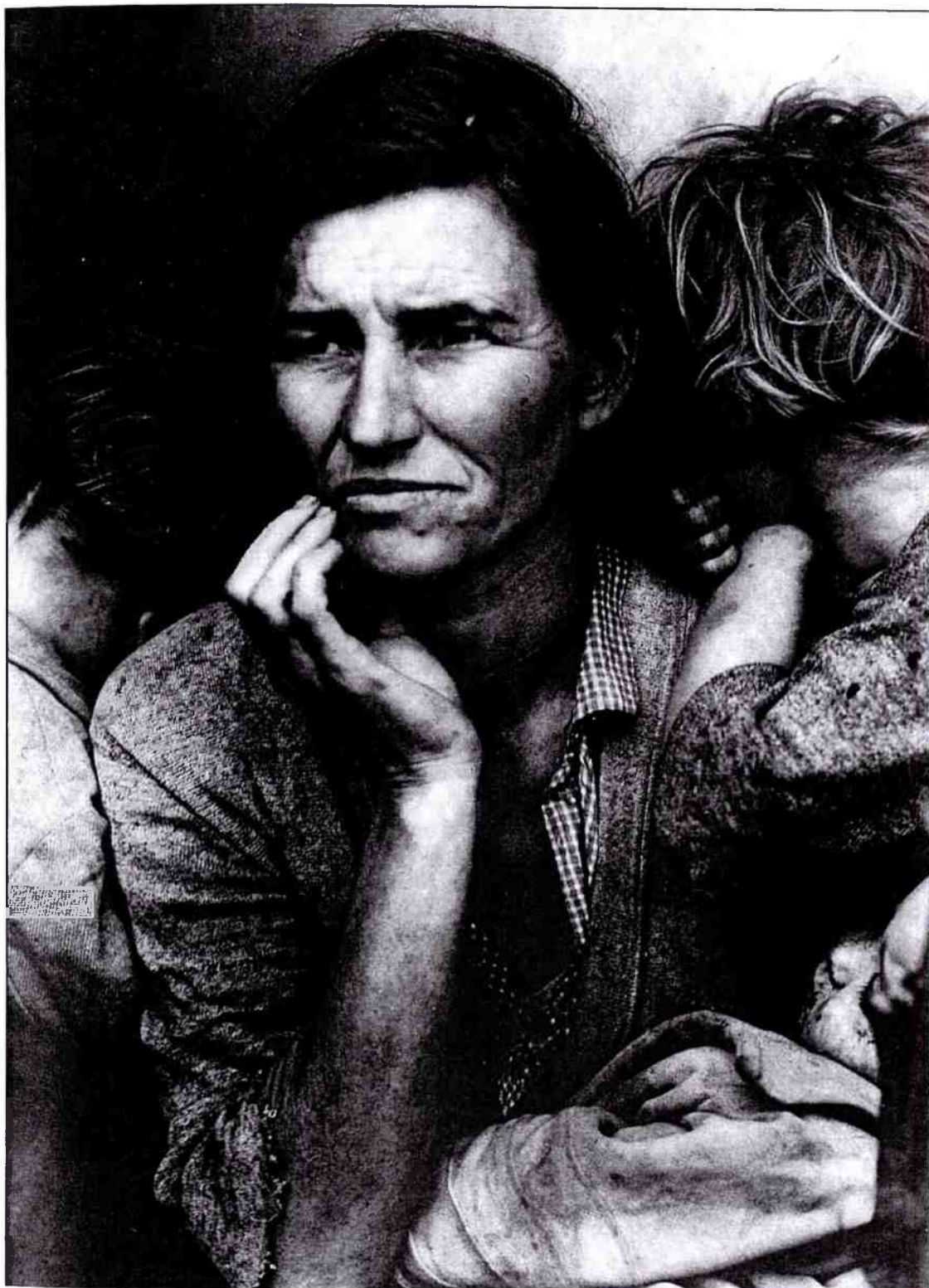
Hon modifierade sitt tidigare arbetssätt under detta projekt. Istället för att uttryckligen arrangera sina motiv, lärde hon sig att rigga upp sin utrustning och betrakta objektet medan Erskine Caldwell pratade med dem. Hon tänkte ut hur bilden skulle tas, och satte sig sedan en bit från kameran med en fjärrkontroll för att knäppa bilden när objektet tycktes "omedvetet" om kameran närvaro. Denna teknik är också tydlig i hennes följande fotoreportage för *Life*. Tekniken med "omedveten posering inför kameran" som fångade spontaniteten i ett hastigt förbiskymtande "naturligt" uttryck i de avbildades ansikten trots en i själva verket om-

sorgsfullt arrangerad komposition, blev det utmärkande för Bourke-Whites stil som dokumentärfotograf.

You Have Seen Their Faces blev omedelbart en stor framgång men har också kritiserats hårt av företrädare för FSA-projektets mindre dramatiska dokumentärstil.²⁷ Boken slår över i sin samhällskritik. Fotografierna har anklagats för att sakna finkänslighet och utnyttja objekten. Detta intryck förstärks av bildtexterna där citationstecken ger det felaktiga intrycket att dessa uppstyltade och förnellbetonade yttranden kommer från de människor som finns på bilden: "Kvinnfolk måste hjälpa till precis som alla andra" ser ut som en kommentar av en kvinna som går över ett nyplöjad åker tillsammans med en flicka i tonåren. En annan kvinna med ett 18-månaders barn vid bröstet förklarar: "Den minsta får vad han behöver."²⁸



Dorothea Lange's bild: Plantageinspektör och arbetare på fälten, Mississippia-deltat 1936. I bildens vänsterkant syns Paul Taylor's profil. Kongressbiblioteket, FSA-samlingarna.



"Migrant Mother" av Dorothea Lange. Kongressbiblioteket, FSA-samlingarna.

Socialvetenskapligt dokument

Två år senare avfärdade Dorothea Lange detta sätt att fotografera som ohederligt i den bok hon skrev tillsammans med sin make, nationalekonomen Paul Taylor. I förordet till *An American Exodus* (En amerikansk utvandring) försäkrar de läsarna att "citrat som står invid bilderna återger vad de fotograferade personerna sade, inte vad vi tror att de tänkte... Så mycket som möjligt låter vi dem tala till er ansikte mot ansikte."²⁹ Fastän Lange och Taylors bok tillhör samma genre som *You Have Seen Their Faces* kom den inte i närheten av Caldwells och Bourke-Whites publiksuccé. *An American Exodus* skildrar landsbygdsbefolkningens kaotiska massflykt från sina gårdar och dess konsekvenser för nationen som helhet. De använde sig av bilder från hela FSA-projektets bildförråd, där flertalet hade tagits av Lange själv, och beskrev sin bok som ett socialvetenskapligt arbete, baserat på "observationer på fältet under lång tid" med kameran som huvudsakligt "forskningsinstrument".³⁰ Deras samhällskritik legitimerades inte av chockverkan och budskapets dramatik utan därigenom att budskapet framfördes oförfalskat – läsarna fick veta att de varit i kontakt med människorna själva – och objektivt därför att de tillämpade vetenskaplig metodik.

1935 gifte sig Lange med Taylor, som var inflytelserik ekonomiprofessor vid University of California, äktenskapet var viktigt för hennes status som fotograf med regeringsuppdrag. För det första skapades en konkret förbindelse mellan hennes arbete och det förhärskande institutionella paradigmet vars bakgrund var Roosevelts administration. För det andra ökade denna relation hennes trovärdighet, eftersom det betecknade att hon lämnat bakom sig den expressiva stil som porträttfotograf som hon varit känd för under sitt mångåriga äktenskap med den välkände kaliforniske konstnären Maynard Dixon. Taylors förgrundsposition stärkte Langes nya ställning inom den mera objektiva dokumentärfotografen.

Langes sätt att närma sig sina objekt med kameran var troligen starkt påverkat av Tay-

lor. När de arbetade tillsammans lärde hon sig att låta honom dra igång diskussioner med folk, varefter hon försiktigt tassade runt dem och tog bilder utan att arrangera.³¹ Till skillnad från Bourke-White använde hon inte lampor och ställde sällan kameran på ett stativ. Langes vägran att använda blixtnärläsa kan vara en bidragande orsak till att hennes fotografier verkar mindre påträngande. Genom att begränsa sig till de mjukare effekterna hos befintligt dagsljus fick Lange avstå från interiörer i hemmen och i stället fotografera i utomhusmiljö. Fastän hon använde mer eller mindre subtila sätt att få sina objekt att inta vissa poser – t ex genom att ställa en fråga som gav den fysiska reaktion hon ville uppnå i sitt fotografi – blev hon inte anklagad för manipulering av människor, vilket Bourke-White blev. Tvärtom ansågs Langes framgång bero på den värme hon utstrålade, på hennes "känslighet" och "kontakt med människor".³²

Uppslukande medkänsla med sina objekt

"Migrant Mother" blev Langes mest kända verk och FSA:s mest reproducerade bild. Den ingår i en serie på sex bilder av en hemlös kvinna som satt hopkrupen med flera av sina barn i ett tält på ett läger för ambulerande arbetskraft i Kalifornien en kall och regnig dag på våren 1936.³³ Lange har skrivit om episoden och sitt korta samtal med kvinnan.³⁴ Därför vet vi att hon var 32 år gammal, gift med en man från Kalifornien, hade sju barn och just hade sålt däcken på bilen för att kunna köpa mat. Bilderna visar oss hur Lange rörde sig närmare in mot familjen för varje bild, beskar barnaskaran ner till mer idealisk familjestorlek, förenklade kompositionen och väntade på att kvinnans slutna ansikte skulle mjukna till ett uttryck för ångestfull oro. I enlighet med det socialvetenskapliga perspektivet som rådde inom FSA-arbetet antecknade inte Lange (eller ens frågade efter?) kvinnans namn.³⁵

Bilden uppfattades omedelbart som "speciell" när den anlände till FSA:s kontor i

Washington. Roy Stryker, projektets ledare, sade: "När Dorothea tog den bilden, var den ett mästerverk. Hon gjorde aldrig någon som var bättre. För mitt sätt att se, var det den bild som definitivt symboliserade Farm Security-projektet."³⁶ Bilden behöll sålunda bara helt kort sin specifika referens, och vägen från det instrumentella ögonblicket till det estetiska-historiskt stadiet underlättades av kvinnans anonymitet. Den publicerades i åtskilliga fototidskrifter och var bland de bilder som utsågs till det årets bästa. 1941 införlivades den med Museum of Modern Arts permanenta samling av fotografier, och blev därmed fast förankrad i den universella symbolikens värld. "Migrant Mother", säger Stryker, "representerar hela människosläktets lidande, men också dess förmåga att uthärdla... Hon är odödlig."³⁷

Att detta fotografi upphöjdes till en allmänmännisklig symbol för lidande och tapperhet medförde också att Lange blev betraktad som en dokumentärfotograf med starkt känslöengagemang. Eftersom hon hade tagit den bild som användes för att illustrera FSA:s synsätt, kom hon att ses som företrädaren för dess humanitet. Vid upprepade tillfällen skildras Langes inlevelse i sina objekt som källan till hennes bildskapande förmåga, och under denna avgörande period framställs hon i populärpressen som dokumentärens "moder": "Den lilla kvinnan som ställde invanda begrepp på huvudet genom att uppväcka känslor."³⁸ Den empati som hennes fotografier visade kontrasterades ofta mot den "kliniska exakthet" som karakteriserade till exempel hennes manlige kollega Walker Evans arbete. Då "Migrant Mother" kom att bli sinnebilden för Langes produktion, försvann hennes persona in i denna bilds symbolism. Modern och barnet som ett paradigm för känslor blev synonymt med Langes uppslukande medkänsla med sina objekt. Fastän bara en bråkdel av Langes bilder berör temat moder och barn, var det, som Fisher påpekar, detta som kom att stå för hennes förhållande till dokumentärgenren – hon sågs som dess moder.³⁹

Fotografen fäst vid sameflickan

Anna Riwkins första bildreportage om samerna i tidningen *Vi* inleddes med omslagsbilden, som föreställde en kvinna och ett barn i traditionella samedräkter.⁴⁰ Hon och journalisten Elly James hade tillbringat fjorton dagar på resa genom Norrland sommaren 1938, och de återvände med en hel del material. När Riwkin visade sina bilder för Carl-Adam Nycop på *Se* några veckor därefter, såg han (som han senare berättat) detta som "det första riktiga reportaget om samerna."⁴¹ Flera sådana färder följde vilket gjorde Norrland, och särskilt Lappland, till Riwkins specialitet i tidskrifterna *Vi* och *Se*. Hon beskrevs i tidskrifterna som "en ung kvinna" i stånd att skapa "fotografiska mästerverk".⁴²

Riwin är knuten till samerna främst genom Elle Kari, den lilla sameflickan hon träffade flera år senare, och *Väs* läsare kunde följa hur flickan växte upp i en serie bildreportage; hon blev huvudpersonen i Riwkins första barnbok.⁴³ Det är tämligen ovanligt att en dokumentärfotograf återvänder till samma objekt flera gånger, men tidskrifter med en trogen läsekrets brukade ofta ha sådana serier, som gav läsarna en känsla av personlig och nära bekantskap med den som skildras. I detta fall blev Elle Kari också ett sätt att tydliggöra Anna Riwin (eller Channo, hennes egentliga dopnamn, som ibland används i tidskrifterna) som kvinnlig fotograf. Elle Kari blev "charmtrollet som gick rakt in i den barnlösa Annas hjärta" i TV-filmen om Riwin. Att något saknades i hennes personliga liv togs som förklaring till hennes starka känslor för barnet, vilket snarare än stimulansen i själva arbetet med dokumentären drog henne tillbaka upp till samerna. Inte heller ansågs dokumentationen kräva något hårt arbete av fotografen. "Jag har känslan att det är *hon* som gjorde boken" sade Riwin 1962.⁴⁴

Beskrivningar av känslor döljer fotografens kompetens

Riwkins emotionella entusiasm var en faktor att räkna med för den som arbetade tillsam-



Anna Riukins VI-omslag i nr 30-31, 1938.

mans med henne. Snart sagt allt som skrivits om henne nämner hennes "temperament" – hon beskrivs som impulsiv, entusiastisk, full av energi, fysiskt expressiv och snar till vrede eller tårar. Hon hade velat bli dansare, och dans blev hennes första specialområde som fotograf. Även om dessa egenskaper ger en riktig bild av henne som person, får de dock en annan vikt och betydelse när det gäller förståelsen av hennes arbete. När bilder ses så alltigenom som produkter av temperament och känslor, blir fotografen själv av mindre betydelse. Det är inte hon som har valt objektet och beslutat hur fotografierna ska se ut. Det är hennes känslostyrda impulser, den rena instinkten, som avgör hur resultatet blir.

Riwkin framställs som "vår främsta kvinnliga fotograf" för att förklara hennes intresse för att fotografera människor. ("Det som allra mest intresserat denna vår främsta kvinnliga fotograf har varit människan."¹⁷) I kontrast till Langes persona, där moderlig medkänsla med objekten förklarar bindningen till det kvinnliga har Riwkins bindning framställts som identifikation med det främmande hos objekten.

Synen på hennes bilder som ett rent emotionellt och därför kvinnligt reaktionssätt får också stöd av att man ständigt påpekar att Riwkin själv befinner sig i den sociala marginalen. Hon är "vår" fotograf, men inte en av "oss", och hon framställs ständigt som Kvinna och en av De Andra. Nycops beskrivning innehåller de flesta av ingredienserna i denna framställning: "Flickan som föddes i vitryska Gomel och av en slump hamnade i Sverige där hon växte upp i en stor judisk familj."¹⁸ Hennes utländska börd, hennes judiskhet och hennes kön, med ständiga hänvisningar till hennes förflutna som dansare, förklarar hennes fotografi som en okontrollerbar känslostyrd yttring av en av De Andra. Hon är en av dem, och det är denna samhörighet som används för att förklara det spontana och sinnet för åtbörden i hennes bilder. Hennes kompetens som fotograf försvinner bakom bilden av den "främmande fågel" som råkade fotografera sina objekt istället för att dansa med dem.

Ivar Lo-Johansson valde Riwkin som sin fotograf och medarbetare i *Zigenarväg*, just på grund av hennes temperament.¹⁷ Fastän han hade svårigheter med att "styra" Riwkin, vilket han tydligen var van vid att kunna göra med andra fotografer som han arbetat med, tyckte han att hans val i stort sett varit "ur känslans och människonärhetens synpunkt ett fynd."¹⁸ Han beskriver hennes sätt att arbeta med zigenarna som fullkomligt kongenialt.

Hon utvecklade under arbetets gång ett temperament som gjorde att zigenarna trots all sin livlighet föreföll stela och tystlåtna av sig. Hon dansade ryska danser för dem och glömde ibland bort att hon skulle fotografera.¹⁹

Etnologen och fotografen Sune Jonsson skrev i sin anmälan att detta var grunden till bokens framgång. *Zigenarväg* visar hur viktigt det är "att fotografen förmår leva i takt och ton med miljön, att temperamentsvägen få kontakt med fotoobjekten."²⁰ Här är beviset på att identifikation med objektet, ända därhän att man blir en av De Andra, ger fotografierna en unik äkthet.

Framställningen av Riwkin som en av De Andra visade sig vara användbar på många sätt, och identifierade henne med socialt marginella grupper utan att hon själv tillhörde dem. Hon blev "mor" till ett samebarn, hon dansade barfota i öknen med beduinerna, och på grund av sina bilder av zigenare identifierades hon som zigenare också. "Hon hade bland mycket annat också en zigenerska inom sitt jag", menade Ivar Lo-Johansson. Detta yttrande är särskilt avslöjande när man betänker att också han var djupt engagerad i zigenarnas livsstil, men trovärdigheten i hans dokumentation är grundad på hans kompetens som författare. Han skrev om De Andra och för De Andras skull, men han blev inte som Riwkin en av De Andra.

Den könsbetingade diskursen om teknik

Utmärkande för den könsbetingade diskursen inom dokumentärgränren är känslan för människor som framställs som den som lyfter

bilden från den allmogliga faktaregistrerande nivån till dokumentärfotografins höjder. Emotionellt engagemang anses vara ett medfött drag hos kvinnliga fotografer och används för att förklara kraften i Langes och Riwkins bilder, med vissa individuella skillnader beroende på olikheter i deras biografi och personlighet. Bourke-White å andra sidan är något av ett problem, ty trots de många utsagorna om hennes kvinnlighet linner vi som ett återkommande tema i diskursen om henne att hon är en kvinnlig fotograf utan känslor. Kraften i hennes bilder måste förklaras på andra sätt.

För att förstå denna dynamik, måste vi gå tillbaka till dokumentärfotografins första och ursprungliga anspråk på att förmedla sanningen – hur de visuella reglerna för realistisk framställning, i synnerhet skärpa i fokus, kännetecknar en neutral vittnesutsaga. Det obrutna linjära perspektivet uppfattas som den officiella synen som fastställer hur objektet ser ut och på samma gång förmedlar åskådarens kontroll över objektet. När detta perspektiv störs, till exempel av ett avbrott i fokus eller en "förvillande" och främmande form i bilden, störs också känslan av kontroll. Störningen betyder olika saker i olika fotografiska genrer. Inom pressfotografiet t ex betyder frånvaron av skärpa i fokus ofta att bilden tagits i farten under händelsens gång. Inom dokumentärfotografen betyder det att fotografen förlorade kontrollen, även om bara för ett ögonblick, när känslorna tog överhanden.

Bedömningen av den kvinnliga dokumentärfotografens objektivitet bestäms genom hennes fotografiska teknik. Om hennes bilder anses sakna fokus, ha svagheter i kompositionen eller vara oskickligt beskurna, anses hon ha varit "för nära" sina objekt. Hennes känslomässiga engagemang ses som förklaring till bilder som inte ansluter sig till dokumentärens tekniska standard. Bildreportage i tidskrifter recenseras sällan, så vi vet inte hur dessa bilder mottogs. Men det står i alla fall klart, att Riwkins utställningar och böcker ofta kritiserades för bildernas "ojämna" kvalitet, vilket kritikerna menade kunde åtgärdas med mer selektiv efterbehandling.

Mer omsorgsfull beskärning för att förbättra kompositionen, och måttfullare förstoringar skulle också ha givit ett bättre helhetsintryck av Riwkins verk, menade man. Detta innebär en kritik av hennes passionerade engagemang för motiven, och ger intrycket att hon saknar den nödvändiga distansen för att kunna ge en sant dokumentär presentation. I denna diskurs saknar man en diskussion av hennes sätt att arbeta med reportage, den strategi som hon hade utvecklat för att kunna göra en viss sorts bilder, där rörelse, aktion, blickar kunde fångas i flykten i en ibland av allt att döma oplanerad komposition som visade mycket av fotoobjektens egna naturliga miljöer. Hon kunde bara ta sådana bilder om hon själv gav sig i kast med det sociala liv hon dokumenterade.

Lange anses ha kämpat med de tekniska problemen genom hela sin karriär. När det sades om henne att "hon förstod att visionen går före kameran" var det en komplimang som också antydde hennes begränsning. Det tekniska var en barriär som ständigt stod mellan henne och vad hon ville säga med sina bilder. När de andra FSA-fotograferna experimenterade med nya kameror och jämförde tekniska data, kände hon sig utanför, och hennes bilder saknar förvisso den tekniska precisionen hos många av hennes kolleger. Dock var hennes vägran att använda blix, som skulle ha givit henne möjlighet att fotografera i inomhusmiljöer, inte en fråga om teknisk oförmåga utan ett val grundat på den teknik hon arbetat fram när hon var porträttfotograf. Intrycket av lätthet som finns i hennes tidiga porträtt och det begränsade bilddjupsfältet som gör bilden softare utåt kanten återfinns genom hela hennes karriär.

Både Lange och Riwkin utvecklade typiska stildrag som tolkades som uttryck för deras känslomässiga engagemang för sina objekt och togs som intäkt för deras anspråk på den högre sanning som låg i det "mänskliga dokumentet". Dessa anspråk tillbakavisades eller sattes i fråga, inte därför att deras respektive stilar avvek från den objektiva dokumentärstil som eftersträvade skärpa i hela bilden, utan genom hänvisning till deras kön vilket förklarade den bristande tekniska kom-



Oscar Graubner: Margaret Bourke-White på Chyslers skyskrapa, 1934.

petensen. Diskursen satte gränser genom att avhandla dem och deras arbete i termer av könstillhörighet, och deras teknik kunde inte förstås (ens av dem själva, av allt att döma) utanför denna diskurs. Soft fokus betydde ett kvinnligt, okontrollerat, emotionellt förhållningssätt till objektet.

Bourke-Whites fotografier utmärks av blanka ytor och skärpa ända ut i kanten. Tekniken med "omedveten posering inför kameran" som hon utvecklade på 1930-talet möjliggjorde för henne att kontrollera ljuset och djupet i sina bilder. Hon använde inte småbildskameror, vilket många av hennes kolleger på *Life* gärna gjorde, utan framhårdade med stora kameror monterade på stativ för att hon skulle få de bilder hon ville ha. Hennes tekniska förmåga åstadkom skarpa fotografier som förefaller utstuderade och strängt kontrollerade. Kritiken av hennes verk har i första hand vänt sig mot denna kontroll, och den ofta tunga symbolik som blev resultatet. Det är helt klart att smaken ändrades, och att Bourke-Whites bilder under 1950-talet kom att få stå tillbaka för mera subtila och mångtydiga dokumentära uttryck. Men könsproblematiken försvinner inte så lätt ens om man erkänner den kvinnliga fotografens behärskning av tekniken, och särskilt det konsekventa bruket av skärpa i fokus. I Bourke-Whites fall löses problemet därigenom att man kallar den kontroll som är uppenbar i hennes bilder för manipulering av både objekt och kolleger. Man ifrågasätter även den psykologiska "slöja" hon säger sig använda för att skapa distans till de ibland fasansfulla motiv hon måste fotografera. Vad kunde en psykologisk skyddsmekanism göra åt den "naturliga" reaktionen tex inför högarerna av lik i Buchenwald som hon fotograferade vid befrielsen av detta koncentrationsläger år 1945? Hennes teknik blir beviset för att hon inte drivs av sina känslor för objekten – ty man ser ingenting av de vanliga symptomen på att fotografens känslor spelar en roll i hennes bilder – utan av sin egen karriär. Verkan av hennes bilder är oupplösligt förenad med hennes personliga framtoning som *Lifes* kvinnliga fotograf.

Om hennes fotografi och karriär är det

centrala i hennes liv, finns det inte plats för andra "naturliga" känslor. Det motsägelsefulla i att vara kvinna och fotograf, vilket var särskilt problematiskt i Bourke-Whites fall med hennes uppenbara erotiska framtoning, kan bara överbryggas genom att förneka hennes kvinnlighet. "Bilder var dom enda djävla saker hon brydde sej om", sade en av hennes redaktörer efter mångårigt samarbete.⁵¹ En recension av TV-dokumentären från 1989 beskriver en scen där general Patton med häpnad iakttar hur Bourke-White ålar fram för att rädda sin kamera undan den tyska artillerielden. "Varför riskerar du livet för att rädda en djävla kamera?"morrar han. Jo därför, slutar recensenten, "att den var allt hon hade."⁵²

Könet alltid närvarande i tolkningen av bilderna

Langes, Bourke-Whites och Riwkins karriärer avslöjar hur könskonflikten under uppbyggnadskedet av dokumentärfotografiet som socialt informationsmedel – mellan faktas neutralitet och känslomässiga engagemang – har inverkat på tolkningen av deras arbeten och deras persona som kvinnliga fotografer. Lange identifierades som "dokumentärens moder", Bourke-White som den "manipulativa karriärsten" och Riwkin som "Den Andra" i vårt korrekta folkhem. Alla tillförde de genom sin verksamhet viktiga komponenter i den pågående konstruktionen av dokumentärfotografin.

Med tiden gled deras alster allt djupare in i det estetiskt-historiska tillstånd då dess tids-specifika referenspunkt ersätts av en mer generell blick på det förflutna. När deras fotografier inte längre är "nyheter" blir de istället vittnesbörd om dem själva som nyheternas förmedlare.⁵³

Dokumentära fotografier som överlevt tiden – vilket dessa tre fotografers alster gjort – vittnar slutgiltigt om sin storhet och fotografens hjältemod. När sådana fotografier förlorar sitt omedelbara politiska budskap och glider in i det ideologiska fältet uppfattas de som tidlösa dokument över mänsklighetens villkor. Detta förhållande riktar upp-

märksamheten mot fotografens roll i den process som konstruerar det meningsbärande i fotografiet. Vilka kvaliteter hos fotografen är det som gör att hon kan skapa dessa universella bilder? Som vi har funnit genom denna analys är könet vad gäller kvinnliga fotografier ständigt centralt för svaret på denna fråga. Könets uttryckliga närvaro i konstruktionen av betydelser kring den kvinnliga fotografens arbete determinerar hur hennes bilder värderas i förhållande till genrens standardmodeller. Lika viktigt är dock att kön – när det används för att besvara den ideologiladdade frågan om fotografiets eviga värde – kan vara ett redskap för att avslöja hur sanning konstrueras i dokumentära fotografier.

Översättning: Inger Henrysson

NOTER

- ¹ Rosler 1989, s. 317
- ² Langes position som förgrundsgestalt omnämns i Ask 1983, s 8 ff samt Ahlström och Österlund 1982, s 8 (i samma avsnitt nämns också Bourke-White och Riwkin). Carl-Adam Nyctop berättar i Bergman m.fl 1977, s 41, att Riwkin presenterades i internationella sammanhang som "Skandinavians Margaret Bourke-White".
- ³ Ohn 1980
- ⁴ Gullers 1948, s. 147
- ⁵ Jag påstår inte att alla kvinnliga dokumentärfotografier som förtjänar erkännande också har fått det. Mycket är ännu ogjort när det gäller att lyfta fram verk av kvinnliga fotografier som har glömts bort eller hamnat i skuggan av mera berömda medsystrar. Se t ex Fischer 1987 och Williams 1991.
- ⁶ Termen *social* dokumentär används ibland för att beteckna den typ av bilder som förekommer i Storbritannien, med teoretisk anknytning till socialdemokratisk politik; den skiljer sig från den statsliberala ideologi som karakteriserade den dokumentära bilden i USA. Se Rosler 1989, s. 334.
- ⁷ Se Stott 1973, s. 6
- ⁸ Rosler 1989, s. 302
- ⁹ Lundström 1992, s. 6-7 och Rosler 1989.
- ¹⁰ Se Laura Mulveys nu klassiska essä (1985) och Abigail Solomon-Goudeaus (1991) översikt över denna litteraturs relevans för en feministisk teori om fotografi. Se också Pollocks artikel i denna volym. Feministiska fotografier har också varit mest aktiva i sina ansträngningar att bryta ner den dokumentära realismen och finna alternativ till denna. Se till exempel *Bildtiden* nr 4 1990, på temat kön. Edlings och Berggrens artiklar i denna volym och Lundström m.fl. 1992.
- ¹¹ Smith (1992) baserade sin analys på de komplexa rela-

tionerna inom optikens och den visuella teorins diskurs som förekom och beledsagade fotografin som uppfinning vid mitten av 1800-talet. Här har jag förkortat hennes argumentation.

- ¹² Smith (1992, s. 250) analyserar här Julia Margaret Camerons verk; hennes låt beslöjade porträtt med "soft fokus" är och blir betraktade som resultatet av fotografens tekniska oförmåga vilken bottnade i hennes kroniska närsvulhet.
- ¹³ Tagg 1988, s. 173-174. Mot denna bakgrund blev uppbyggnaden av dokumentärens uttrycksformer en korsning mellan den diskurs som gällde inom de samhällsliga organen, inklusive regeringsdepartementen och pressen, och den estetiska diskursen, inklusive den populära ikonografins former och regler. Fotografernas påståenden om verkligheten kunde accepteras som sanna, eller betraktas just som påståenden, med hänvisning till denna bredare sociala kunskap. Med andra ord, sanningen var i fotografisk mening aldrig inherent i bildernas form och innehåll, utan konstruerades under specifika historiska skeenden genom produktions- och konsumtionsprocesser – genom att användas. Se Sekula "On the Invention of Photographic Meaning", otryckt i Sekula, 1984. En svensk översättning av denna viktiga uppsats finns i Lundström, 1983.
- ¹⁴ Burgin 1986.
- ¹⁵ *Ibid.*, s. 157
- ¹⁶ *Ibid.* Burgin avser inte speciellt fotokonsten i sin analys av expressiv formalism. Likaså lyser könsproblematiken och dess implikationer för hans teori med sin frånvaro.
- ¹⁷ Cartier-Bresson 1952. Se Sekula 1984, s. 30
- ¹⁸ Ohn 1980, s. 23. Meltzer 1978, s. 68-70.
- ¹⁹ Sandels 1945, s. 121
- ²⁰ Goldberg 1986, s. 136-137
- ²¹ *Ibid.*, s. 117
- ²² *Ibid.*, s. 195
- ²³ Bourke-White var gift två gånger, båda äktenskapen var korta; första gången med en studiekamrat när hon var bara 20 år, och andra gången med Erskine Caldwell från 1939 till 1942. Se Goldberg 1986.
- ²⁴ "Life Begins", *Life*, årgång 1, nr 1 (23 november 1936), s. 2.
- ²⁵ Goldberg 1986, s. 177-178
- ²⁶ *Ibid.*, s. 170-171
- ²⁷ Se t ex Agee och Evans 1941, samt Stott 1973.
- ²⁸ Se Caldwell och Bourke-White 1937, opagimerat.
- ²⁹ Lange och Taylor 1939, s. 6
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ Ohn 1980, s. 42 och 57
- ³² *Ibid.*, s. 56 och 248, not 13
- ³³ Curtis 1989. I denna essä diskuterar han hur Lange byggde upp dessa bilder, vilket skedde efter en omsorgsfull analys av den inneboende evidensen i bilderna och med beaktande av de förhållande politiska och sociala idealen för familjeliv under denna period.
- ³⁴ Lange 1960.
- ³⁵ Inte förrän 40 år senare trädde kvinnan fram och upp-

- gav sitt namn. Florence Thompson: hon protesterade mot det sätt på vilket bilden av henne hade använts. Se Rosler 1989, s. 316-319. och Curtis 1989, s. 67.
- ³⁶ Stryker och Wood 1973, s. 19. Stryker hävdar här också bestämt att "kvinnan ger *inte* intryck av att posera."
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Fisher 1987, s. 131
- ³⁹ Ibid., s. 140
- ⁴⁰ Bild, "Lapparna - Skandinavien urinvånare?" *Vi* nr 30-31 (3-10 september) 1938. Se också Jannes, Elly och Riwkin, Channo, "Norrländsk sommarfilm" i samma nummer, s. 11-16. 20, 23.
- ⁴¹ Sagt av Nycop i en intervju för TV-dokumentären "Anna Riwkin-Brick, en främmande fågel" producerad av Rolf Olson för Sveriges Television Kanal 1 (sänd första gången 7 maj 1993).
- ⁴² *Vi*, nr 30-31 (3-10 sept.) 1938, s. 21
- ⁴³ Se t ex Jannes och Riwkin 1950. Jannes och Riwkin 1952, och Riwkin-Brick 1951.
- ⁴⁴ Hämtat ur filmen "Horisont" som ingår i Olsons TV-dokumentär "Anna Riwkin-Brick".
- ⁴⁵ Lo-Johansson 1977, s. 329
- ⁴⁶ Nycop 1978, s. 40
- ⁴⁷ Enligt Olsons TV-dokumentär "Anna Riwkin-Brick".
- ⁴⁸ Lo-Johansson 1977, s. 9
- ⁴⁹ Ibid.
- ⁵⁰ Jonsson 1966, s. 37
- ⁵¹ Bourke-White 1963, s. 125-126, och Goldberg 1986, s. 113-114
- ⁵² Hall 1989.
- ⁵³ Rosler 1989, s.308
- Fisher, Andrea. *Let us now Praise Famous Women: Women Photographers in the US Government 1935 to 1944*, Pandora Press, London 1987.
- Goldberg, Vicki, Margaret Bourke-White, A Biography, Harper & Row, New York, 1986.
- Gullers, K. W., "Riwkin's bilderbok om Palestina", *Svensk fotografisk tidskrift*, nr. 9, 1948, sid. 147-148.
- Hall, Steve, "Female pioneer, modern theme," *The Indianapolis Star TV Week*, 23 april 1989, sid. 1.
- Jannes, Elly, och Anna Riwkin, "Berättelsen om Elle Kari", *Vi*, nr 51-52 (23-30 dec) 1950, sid. 56-57.
- Jannes, Elly, och Anna Riwkin, "Elle Kari på marknad", *Vi*, nr 12 (21 mars) 1952, sid. 13.
- Jonsson, Sune, "Ivar Lo-Johansson och dokumentärfotografen", *Fotografisk årsbok 1966* (red. Pär Frank), Stockholm, sid. 30-37.
- Lange, Dorothea, "The Assignment I'll Never Forget," *Popular Photography*, Årg 46 nr 2, feb 1960, sid. 42-43, 128.
- Lange, Dorothea och Paul S. Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, Reynal & Hitchcock, New York 1939. Rev., Yale University Press, New Haven, 1969.
- Lo-Johansson, Ivar, *Den Sociala Fotobildboken*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1977.
- Lo-Johansson, Ivar, med Anna Riwkin, *Zigenarväg*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1955.
- Lundström, Jan-Erik, "Real Stories", i Lundström, J-E., m. fl. (red.), *Real Stories. Revisions in Documentary and Narrative Photography*, Museet för Fotokunst & Forlaget Brandts Klädefabrik, Odense 1992, sid. 2-11.
- Lundström, Jan-Erik (red.), *Tänkar om fotografi*, Allfabet, Stockholm 1993.
- Meltzer, Melton, Dorothea Lange: *A Photographer's Life*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1978.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," i Willis, Brian (red.), *Rethinking Representation: Art after Modernism*, David R. Godine, Boston, 1985.
- Nycop, Carl-Adam, "Anna Riwkin - medmänsklig närkontakt" i Bergman, Ulla, m. fl. (red.), *Fotografer: Curt Göllin, Anna Riwkin, Karl Sandels*, Moderna Museet Fotografiska Museet, Stockholm 1977, sid. 40-41.
- Ohrn, Karin Becker, *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1980.
- Riwkin, Anna, *Möten i mörker och ljus*, med introduktion av Ulf Bergström, Lucida/Alafabeta, Stockholm, 1991.
- Riwkin, Anna, med text av Daniel Brick, *Palestina*, KF:s bokförlag, Stockholm 1948.
- Riwkin-Brick, Anna, med text av Elly Jannes, *Elle Kari*, KF:s bokförlag, Stockholm 1951.
- Rosler, Martha, "in, around, and afterthoughts (on documentary photography)", i Bolton, Richard (red.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1989, sid. 303-342 (reviderad från Martha Rosler: 3 Works, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1981.)
- Sandels, Karl, "Vi presentera Anna Riwkin-Brick", *Svensk fotografisk tidskrift*, nr 7, 1945, sid. 120-121.

LITTERATUR

Agee, James, och Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Houghton Mifflin, Boston 1941.

Ask, Göte, *Bilder som gör vardagen synlig*, LT:s förlag, Stockholm 1983.

Ahlström, Gunilla och Bodil Österlund, "Kvinnor har alltid fotograferat" *Västerbotten*, nr 1, 1982, sid. 2-9.

Berggren, Irene, Marta Edling och Eva Hallin (red.), *Bildtidningen* (temanumret "Kön") nr 4, 1990.

Bergman, Ulla, Åke Sidwall och Leif Wigh (red.), *Fotografer: Curt Göllin, Anna Riwkin, Karl Sandels*, Moderna Museet Fotografiska Museet, Stockholm 1977.

Bourke-White, Margaret, *Portrait of Myself*, Simon & Schuster, New York 1963.

Caldwell, Erskine, och Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, Viking Press, New York 1937.

Callahan, Sean, *The Photographs of Margaret Bourke-White*, Bonanza Books, New York 1972.

Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, New York, 1952.

Curtis, James, "The Contemplation of Things as They Are: Dorothea Lange and Migrant Mother" i Curtis, James, *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*, Temple University Press, Philadelphia 1989, sid. 45-68.

- Sekula, Allan, *Photography Against the Grain*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1984.
- Smith, Lindsay, "The politics of focus: Feminism and photography theory", i Armstrong, Isabel (red.), *New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts*, Routledge, London & New York, 1992, sid. 238-262.
- Solomon-Goudreau, Abigail, *Photography at the Dock*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- Stange, Maren, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, London 1973.
- Stryker, Roy E. och Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, New York Graphic Society, New York 1973.
- Williams, Val, *The Other Observers: Women Photographers in Britain 1900 to the Present*, Virago Press, London 1991.

SUMMARY

This article examines the role of gender in the construction of the genre of social documentary photography. Documentary, as it is used here, grew out of the institutionalization of early twentieth century reform movements, combining two apparently contradictory claims to truth. On the one hand, the objective truth of the neutral document is grounded in the authority of the institution sponsoring the work. At the same time, the

emotional engagement of the photographer raises the document to a higher level of truth. These two claims, it is argued, represent different gender positions and allow women photographers to be assigned prominent for their subjects.

The careers of three women are then examined, to see how gender is used in the terms establishing their fame. Dorothea Lange, recognized for her role in the documentation of the Depression in 1930s America, is consistently referred to as the mother of documentary. Margaret Bourke-White, *Life* magazine's most prominent photographer during 1930-1950, is characterized as manipulative and lacking compassion, claims based on a complex reading of her sexuality and technical competence. In the case of Anna Riwkin, who worked for *Se* and *Vi* and is recognized for her books of social reportage, her foreign birth and Judaism are used to explain her temperament, and to construct her as Other. The characteristics attributed to these women form the basis of an insistent discourse about their gender which in turn is used to explain their work.

Karin Becker
Institutionen för journalistik, medier och kommunikation
Stockholms universitet
 Box 27869
 S-11593 Stockholm