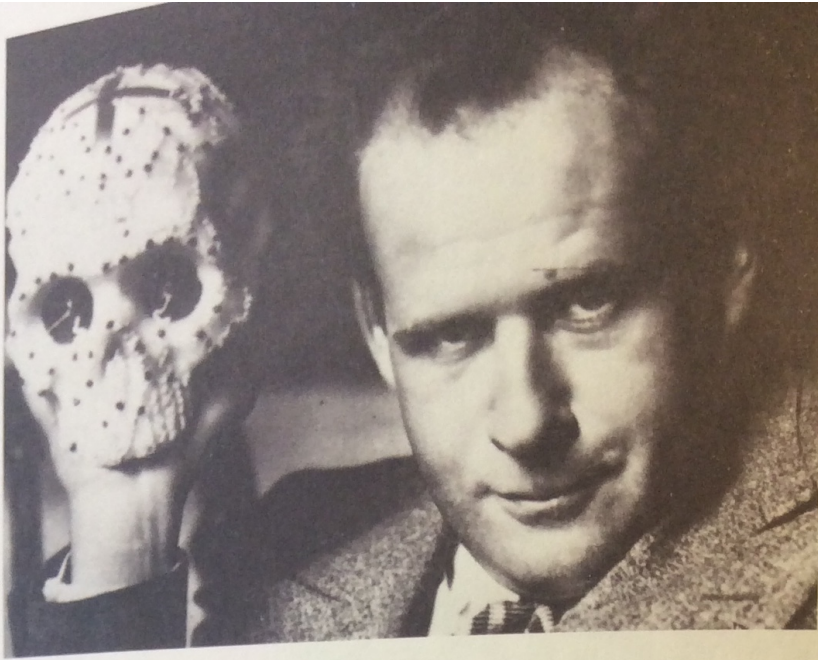


# Vad gör en bild? Om mediets betydelse hos Lessing och Eisenstein

x  
TEXT: REBECCA THOR



Sergej Eisenstein

^

I slutet av mars i år så åker jag, med höga förväntningar, till konferensen *What Images Do* i Köpenhamn. Väl där inser jag att det jag hoppats på har lite att göra med de föreläsningar som faktiskt ges. Medan jag är intresserad av vad bilden gör och kan göra så fokuserar konferensen på om bilden över huvud taget kan göra något och hur detta i så fall förhåller sig till representation. På konferensen tycks det finnas en konsensus kring hur bildens representation och motiv och bildens möjlighet att agera och verka genom att stå i motsats till varandra och vad bilden gör förstås genom form, ljus och abstraktion. För mig är representationen, vad som avbildas och hur, ofta det som får bilden att agera. Mitt intresse är på intet sätt unikt, sedan publiceringen av Virginia Woolfs *Three Guineas* (1938) har krigsfotografiets betydelse, i relation till dess medium likväl som motiv, diskuterats. En central fråga är vad bilden, fotografiet i den här kontexten, gör med betraktaren – uppmanar en bild oss att agera, att reagera? Woolf skriver, angående bilderna från det spanska inbördeskriget:

Those photographs are not an argument; they are simply a crude statement of fact addressed to the eye. But the eye is connected with the brain; the brain with the nervous system. That system sends its messages in a flash through every past memory and present feeling. When we look at those photographs some fusion takes place within us; however different the education, the traditions behind us, our sensations are the same; and they are violent.<sup>1</sup>

Fotografiet är i Woolfs förståelse något som kommer över oss och som påverkar betraktaren både fysiskt och psykiskt. För henne är det inte en fråga om bilden gör något utan snarare vad betraktaren gör av reaktionen. När Susan Sontag i *Om fotografi* (1977), och senare även Judith Butler i *Krigets ramar* (2009), diskuterar fotografiets verkan är denna text central. För Sontag leder denna reaktion sällan till ett konkret agerande, åskådaren förfasas men gör inget åt saken. När Sontag återvänder till dessa frågor nästan trettio år senare i *Att se andras lidande* (2004) så argumenterar hon i linje med Woolf och menar att fotografiet alltid avbildar det verkliga, eftersom någon var där för att ta bilden. Samtidigt menar hon att vad bilden »säger« kan ändras med tiden. Butler ifrågasätter Sontags syn på att bilder berör oss och menar att fotografier främst ger betraktaren en förståelse av en händelse. Den viktiga skillnaden är att bilden inte enbart gör något med betraktaren, utan fotografiet som sådant kräver en tolkning. Bilden är inte bara en visuell yta som inväntar betraktarens blick och tolkning utan en struktur som i sig självt uppmanar till tolkning.<sup>2</sup> Fotografiet kräver enligt Butler alltså en läsning – även om tolkningen i sig är olika beroende på vem som betraktar bilden och när. En konsekvens är att upplevelsen av en bild inte kan förstås utan ett estetiskt ramverk, som till exempel form och färg, men inte heller genom enbart detta – bilden är alltid något mer. En konsekvens av detta är att upplevelsen av en bild inte kan förstås genom enbart ett strikt estetiskt ramverk, som till exempel form och färg, men inte heller utan det – bilden är alltid något mer. Fotografier måste då förstås i sin helhet: genom deras produktionsvillkor, motiv, inramning och temporalitet. Vad dessa bilder tycks

göra är då att expandera det estetiska fältet på ett sätt som omöjliggör en åtskillnad mellan det estetiska (sinnliga) och det politiska tolkandet.

Fotografiets tillblivelse är centralt i Georges Didi-Hubermans essä *Images in Spite of All* (2008), eftersom det är vad som definierar bilden och i förlängningen vad betraktaren ser. Didi-Hubermans text fokuserar på de fyra bilder som togs i Auschwitz medan lägret var igång. För honom är dessa bilder det närmaste vi kan komma en sann representation av Förintelsen. Det beror inte på att dessa bilder är mer korrekta eller omfattande än andra, utan på att de ser ut som de gör. Deras utseende vittnar om att produktionsvillkor är determinerade av tillvaron i lägret. Kameran var insmugglad i lägret av den polska motståndsrörelsen och gömdes i botten av en hink. De fyra bilderna är tagna i hemlighet, två inifrån en gaskammare. Didi-Huberman betonar varför bilderna ser ut som de gör genom att fokusera på de praktiska omständigheterna när de togs och de visuella konsekvenserna av detta.<sup>3</sup> Sontag för ett liknande resonemang när hon tar upp bildens »vem, när och var« (vem som var fotografen samt tidpunkten då och platsen där bilden togs) för att lyfta fram varje bilds specifika inramning.<sup>4</sup> De bilder som Didi-Huberman diskuterar tagna inifrån gaskammaren består till största del av en svart vägg, genom en dörröppning kan man skimra brännandet av döda kroppar. Didi-Huberman menar att det svarta i bilden är lika talande som det andra eftersom det visar på den specifika situation bilden togs i och hur det är avgörande för bildens motiv. I förlängningen så påverkar detta också vad bilden kan göra, om man följer Butlers tanke om bilden som kräver en tolkning. Vad de fyra bilderna från Auschwitz gör är att visa upp både något av det som hände (brännandet av döda kroppar) och att fotograferandet i sig var näst intill omöjligt men att motståndsrörelsen ansåg det nödvändigt att ta en sådan risk för att visa världen vad som pågick i lägret.

Fotografiet framstår som samtidigt specifikt i sitt medium och allmängiltigt – varje verk, oavsett medium, kan ses som determinerat av ett »vem, när och var« i framställning, motiv och stil. Det bestämmer verkets utformning och påverkar betraktarens läsning vilket i sin tur kan sägas definiera vad verket gör.

I *Laokoon* (1766) utvecklar Gotthold Ephraim Lessing en idé om vad olika konstformer gör och hur de hänger samman, denna teori har haft stort inflytande över estetikens utveckling. Skillnaden mellan måleri och poesi, som Lessing diskuterar, belyser mediets betydelse. Hans utgångspunkt är en skulptur av den trojanske prästen Laokoon (från grekisk mytologi) som med sina söner kvävs till döds av två jätteormar. Troligtvis såg aldrig Lessing *Laokoongruppen* som står i Vatikanen, men verket tydliggör den skillnad Lessing vill åt mellan de olika konstarterna.

Skillnaden är central för Lessing, men för regissören och teoretikern Sergej Eisenstein överbygger den rörliga bilden alla tidigare mediala åtskillnader. Både Lessing och Eisenstein är intresserade av vad bilden gör och av den estetiska upplevelsen. Lessings syn på skillnaden mellan bildkonst och poesi ligger mycket nära en vanlig bild av fotografen. Konstnären är i sitt avbildande av en ständigt föränderlig natur alltid bunden till att fånga ett ögonblick. Målningen verkar då vara,

liksom fotografiet, en frusen bild från ett fruset perspektiv ur en pågående rörelse.<sup>5</sup> Men målningens ögonblick kan dock inte helt och hållet jämföras med fotografiets, menar Lessing, eftersom målningens ögonblick alltid är »en smula utvidgat» där figurerna kan befinna sig i olika positioner före och efter det huvudsakliga ögonblicket.<sup>6</sup> Konstnären sammanför olika temporaliteter för att fånga det förlopp diktaren kan beskriva i ord. Diktaren är, enligt Lessing, inte bunden till ett tidsligt nedslag utan är fri att skildra förlopp och variationer och det är också det som ger poesin sin styrka – för på samma sätt som skulpturen av Laokoon avbildar ögonblicket innan skriket så måste poeten beskriva det och på så sätt göra hans smärta sinnligt påtagligt för oss.<sup>7</sup>

En grundläggande förutsättning för Lessing är att konstnärerna imiterar diktarna, det minskar inte konstens värde utan speglar snarast konstnärens praktik.<sup>8</sup> Genom att överföra text till bild skapar konstnären också ett utrymme för egen reflektion och det är just i förmågan att transformera det ena till det andra som konstnärens storhet ligger. Lessing menar inte att premiera det ena mediet, men hans syn på bildkonst är tämligen snäv. Förhållandet hos Lessing ska snarare ses som det »mellan en son och hans fader: de liknar varandra men är skilda åt».<sup>9</sup> Imiterandet av diktkonsten fyller flera funktioner enligt Lessing, dikten förser målaren med sina motiv och målarens konst ligger i utförandet snarare än i uppfinnandet som det gör för diktaren. Att hämta sin förebild från dikten är att föredra framför en direkt imitation av naturen då skulptören måste använda sin föreställningsförmåga mer och målaren har en fördel i att betraktaren är bekant med motivet eftersom betraktaren då »ser att hans personer inte bara talar utan också hör vad de säger».<sup>10</sup> Traditionen och dikten förser betraktaren med ett slags tolkningsverktyg. Betraktare av *Laokoongruppen* ser omedelbart att barnen bredvid prästen är hans söner, de förstår varför de attackeras av ormar och vilket öde som väntar dem.

Även om betraktaren kan förstå bilderna så relaterar detta till en annan, för Lessing, viktig skillnad mellan måleriet och dikten. Dikten kan arbeta med ett flerdimensionellt berättande, där både väsen och handlingar kan vara synliga eller osynliga, medan måleriet är bundet till en yta där allt är synligt på samma sätt. Detta skapar problem för målaren i avbildandet av till exempel gudar eller tecken. I målningen fräntas gudarna sin gudomlighet och blir jämställda med människan och den symboliska dimman försvinner eller blir en konkret dimma.<sup>11</sup> Den allegoriska dimensionen av berättelsen går förlorad i målningens endimensionalitet. Även om ett tecken inkluderas i målningen just som ett tecken så riskerar det att bli för otydligt, i värsta fall uppfattas det som helt godtyckligt.

Måleriet och poesin har olika framställningsmöjligheter, måleriet kan använda sig av färger och figurer medan dikten kan förhålla sig till en temporalitet. Lessing drar slutsatsen att måleriets egentliga ämne är ting som existerar parallellt – det är kroppar med sina synliga attribut – och diktens ämne är ting som följer på varandra – handlingar som leder berättelsen vidare. Måleriet kan bara imitera handlingar genom antydningar, såsom Laokoons öppna mun, där betraktaren kan ana skriket som ska komma. På samma sätt kan dikten inte återge kroppen i dess fullkomlighet, utan bara beskriva utvalda egenskaper hos varje kropp.

Lessing och hans samtidas syn på måleri och skulptur som en imitation av dikten har senare kritiserats eftersom verken, om de inte är tillräckligt talangfullt utförda, bara blir vålnader av litteraturen. Clement Greenberghari *Towards a Newer Laocoon* exempelvis påpekat att motivet blir det centrala snarare än de mediespecifika kvalitéerna av objektet.<sup>12</sup> Det är i dag förvisso lätt att instämma i att Lessings syn på konst var både begränsad och tidstypisk, så möjliggjorde hans beskrivning av att måleriets fokus är på kroppar och litteraturens på handling något speciellt. Om Lessings syn på de olika konstarterna

är som parallellt ordnade, snarare än hierarkiskt och utan ett övergripande konstbegrepp, så kan man anta att även om måleriet är litteraturens barn, så har barnet nu vuxit upp och är jämställt med sin förälder.

Eisensteins kritik av Lessing tar sin utgångspunkt i idén om montaget, han ser blandandet av tekniker och metoder som avgörande för alla konstarter. Filmen är per definition ett montage eftersom dess fundament är ett sammanfogande av bilder så att de framstår som rörliga. Bildernas sammansättning är ett mikro-montage, och makro-montaget är sammanfogandet av hela scener som skapar filmens helhet.<sup>13</sup> Eisenstein ser måleriet som filmbildens föregångare, både mer explicit i till exempel futurismens försök att avbilda rörelse men även i tidigare måleri när rörelser representeras i flera faser. Ett sätt att skapa en illusion av rörelse är att låta olika kroppsdelar representera olika stadier av rörelsen och på så sätt sammantaget ge betraktaren ett intryck av den rörelse som kroppen utför. Detta kan liknas vid filmens bildrutor, och det seriella läsandet av bilden sammanför läsningen av måleriet med filmen. Eisenstein beskriver statyer av hinduiska gudomligheter med många armar som i hans tolkning inte alls avbildar en mångarmad gud utan en gud med armarna i rörelse.<sup>14</sup> Skulpturer överlag skapar oftare en illusion av rörelse och skulpturen *Laokoongruppen* är Eisensteins främsta exempel då figurerna både var för sig och tillsammans, i sig själva fångar förloppet. Eisenstein lyfter fram att den centrala figurens ansiktsuttryck, Laokoons eget gör något fysiskt omöjligt, en gestaltning som därigenom fångar två olika faser av smärta. En tolkning som på en nivå påminner om Lessings, men för honom syftade dessa sammanslagna temporaliteter inte till att fånga rörelse i första hand utan till att fånga ett förlopp eller en händelse i en förutbestämd berättelse.

Filmens princip är alltså långt ifrån ny och Eisensteins beskriver den som »växt ur själva djupen av den mänskliga kulturen», det specifika med filmen är att den fulländar montagets potential.<sup>15</sup> Eisenstein går så långt som att hävda att människans medvetande fungerar som ett slags montagekomplex där eidetik, eller ett slags fotografiskt minne, möjliggör ett nedmonterande av sekvenser till enskilda bilder. Delen som bildar helheten är central i Eisensteins förståelse av montaget, varje montagesegment är en del (*pars*) som frammanar helheten (*toto*), men i sammanfogandet av tagningar är mekanismen en annan eftersom vad som avbildas faktiskt existerar och är ålagd åskådaren av filmens upphovsperson. I filmen är montaget

avgörande både som en förutsättning och som en princip eftersom filmen aldrig handlar om en händelse utan alltid om bilden av en händelse – montage är både den faktiska filmiska tekniken och representationen. Eftersom bilden av en händelse kan te sig olika beroende på perspektiv så är det dessutom en fråga om *avbildning* versus *perception*. Avbildningen förmedlar en bild medan perceptionen kan förmå betraktaren att »uppleva den full av medkänsla«. <sup>16</sup>

Montaget är en övergripande metod snarare än en möjlig metod bland andra och detta vävs in i Eisensteins kritik av Lessing. Han menar att Lessings misstag var att han såg poesi och måleri som två olika metoder men tolkade det som att konflikten stod mellan konstarterna som sådana, snarare än mellan dessa metoder. För Eisenstein finns båda metoderna representerade i båda konstarterna och man kan därför inte se dem som fundamentalt olika. Lessings misslyckande att se detta kan enligt Eisenstein bero på att han var verksam innan uppfinnandet av »den mest fulländade apparaturen för efterforskning och bedömning av konstens estetiska principer: kinematografen«. <sup>17</sup> För Lessing är poesi och måleri två olika territorier som ska hållas åtskilda, men Eisenstein menar att filmen kan sammanfoga de två och överbrygga den felaktigt föreställda skillnaden genom sin förmåga att förena tid och rum, som annars finns representerade i ett medium var (tid i poesi och rum i måleri). Konflikten mellan process och tillblivelse blir irrelevant när målningens komposition kan återge en handling just genom sin kompositionella lösning snarare än att försöka återbilda en händelses olika faser. Eisenstein ser denna analys hos Lessing och verkar anse att Lessing strukturerar den strikta skillnaden mellan de olika medierna för att lyfta fram både skillnader och likheter. I hans syn så lyfter Lessing fram två skilda metoder i de olika konstarterna för att befria poesi »från dess förslavande funktion att vara avbildande« och lämnar ett »kryphål« genom vilket de båda konstarterna kan förenas med en enskild dynamisk metod. <sup>18</sup> Eisensteins kritik syftar alltså inte till ett avfärdande av Lessings text, utan utgör ett resonnerande kring hur texten kan ses som en föregångare till Eisensteins egna idéer.

I generella termer kan man hävda att skillnaderna mellan Lessings och Eisensteins syn på mediespecificitet liknar Lessings beskrivning av konstarterna – den ena hämtar sitt ramverk från den andra men skapar något nytt. Eisenstein använder sig av Lessing för att hävda montage ursprunglighet och för att beskriva hur montage inte bara återskapar en bild utan också är

vad som möjliggör skapandet av bilden. Han ser all bild och skulptur som montage och i *Laokoongruppen* blir det tydligt i de olika temporaliter som existerar parallellt i skulpturen – det vill säga att Laokoons ansikte förvrids av smärta på ett sätt som ska visa på hela förloppet från rädslan för smärtan till skriket.

Filmen är för Eisenstein det mest fulländade mediet eftersom den fångar både rumslighet och tidslighet i ett och samma uttryck. Men filmen bör också möjliggöra en *perception*, i Eisensteins förståelse av ordet; filmen väcker betraktarens medkänsla till skillnad från en mer instrumentell *avbildning*. Eisensteins syn på *perception* återknyter till det inledande resonemanget om vad bilden gör. Hos Eisenstein är det alltså bildens perceptiva aspekter snarare än dess avbildande som gör att den agerar. En ren avbildning, om något sådant existerar, lämnar betraktaren opåverkad – både sinnligt och ideologiskt. En sådan bild skulle då bryta med alla idéer om bildens uppmaning till handling och påverkan på omvärlden som är implicit hos Woolf, Sontag och Butler. Vad bilden gör är alltså inte en fråga som stannar inom ett strikt estetiskt ramverk, utan något som, förvisso via estetiska uttrycksmedel, syftar till en reaktion. Filmen ter sig då på ett plan som det ultimata sättet att framkalla en sådan vilja att agera, samtidigt innefattar den expanderade diskussionen om representationer av krig även rörlig bild. Många har hävdats att den rörliga bilden genomgått samma utveckling som fotografiet: den har trots sina perceptiva kvaliteter förlorat kraft på grund av det överflöd av bilder som vi utsätts för. <sup>19</sup> ×

<sup>1</sup> Woolf, Virginia, *Three Gunieas*, eBooks The University of Adelaide Library, 2012.

<sup>2</sup> Butler, Judith, *Krigets Ramar*, Tankekraft 2012, s. 70

<sup>3</sup> Didi-Huberman, Georges, *Images in Spite of All*, University of Chicago Press 2008

<sup>4</sup> Sontag, Susan, *De andra lidande*, s. 16

<sup>5</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon: eller om gränserna mellan måleri och poesi*, s. 23

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 106

<sup>7</sup> Lessing, s. 27-28

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 45

<sup>9</sup> Lessing, p. 136

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 69-71

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>12</sup> Greenberg, Clement, *Towards a Newer Laokoön*, s. 2

<sup>13</sup> Eisenstein, Sergei, »Laokoön«, i *Aisthesis: Estetikens historia del 1*, red. Sara Danius, Cecilia Sjöholm och Sven-Olov Wallenstein, Thales, 2012, p. 593

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 595-596

<sup>15</sup> Eisenstein, s. 601

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 617

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 625

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 620

<sup>19</sup> Zelizer, Barbie, *Remebering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, University of Chicago Press 1998