

REBECKA THOR

## Bild och åminnelse

Från representation till föreställande

Alltså, låt oss inte återropa det ofattbara. Det är verkligen mycket svårare, för fångarna, att slita dessa trasor från lägret, som vi just nu är mottagare av, än tyngden att uthärda en enda blick på dem. Dessa trasor är mer värdefulla och mindre trösterika än alla tänkbara konstverk, ryckta från en värld som ville göra dem omöjliga. Alltså, *bilder trots allt*: trots Auschwitz helvete, trots de tagna riskerna. Vi måste i gengäld kontempera dem, åta oss dem, försöka skildra dem. *Bilder trots allt*: bilder trots vår oförmåga att titta på dem som de förtjänar, trots vår övermätta värld, nästan kvävd av fantasigods.

Georges Didi-Huberman, *Bilder trots allt*<sup>1</sup>

I EN TEXT om bilderna som togs på Tahrir torget under den egyptiska revolutionen så skriver Mikala Hyldig Dal, med en referens till Deleuze, om bildens *blivande* och frågar vad som står på spel när »historia blir bild«? Jag skulle vilja ta denna fråga som utgångspunkt för en diskussion av de fyra bilderna som togs i Auschwitz i augusti 1944 för att lyfta fram representationens (o) möjlighet, föreställandets funktion och åminnelse. Bilderna från Auschwitz kan förstås både som en fråga precis om vad som händer när historia blir bild (när den fångas på bild) och vad dessa bilder gör – vad de är och vad de kan säga oss. Båda aspekterna är förankrade i åminnelsen; i vad vi minns, hur och varför.

### BILDER AV DET OREPRESENTERBARA

Georges Didi-Huberman skriver om de enda fyra bilder som finns kvar som togs i Auschwitz av dess fångar, medan lägret var i funktion, och han ser deras specifika tillblivelse som en del av deras kvalitet som vittnesmål. I essän *Images malgré tout (Bilder trots allt)* fokuserar han på dessa fyra bilder och han menar att dessa bilder är det närmaste vi kan komma en sann representation av Förintelsen. Inte för att bilder avbildar lägret mer sanningsenligt eller omfattande, utan för att deras produktionsvillkor bestämdes av aktiviteterna i lägret. Kameran smugglades in i Auschwitz av en civil arbetare som var del av motståndsrörelsen, den gömdes i botten av en hink och bilderna togs i smyg. Två av dem är tagna inifrån en gaskammare (eftersom fotografen var tvungen att gömma sig) och det starka motljuset gör att bilderna till största del är svarta, men genom dörrhålet skymtar man på gräsmattan utanför en hög med lik som bränns. På de två andra skymtas kvinnor som nakna föses framåt och trädkronor. I sin diskussion så lägger Didi-Huberman emfas vid varför bilderna ser ut som de gör och menar att det är just på grund av under vilka villkor de var tagna och de visuella konsekvenserna av detta, samt att de bör ses som en sekvens snarare än som separata entiteter.

Förintelsens har ansetts vara otänkbar och i filmen *Shoah* tar regissören Claude Lanzmann detta längre

och menar att den också är orepresenterbar. Istället för visuellt arkivmaterial förlitar sig Lanzmann på muntliga vittnesmål, vilket är ett brott mot den konventionella Förintelserepresentationen som förlitat sig i hög grad på just bilder. Men samtidigt kan man idag fråga sig hur stort hans brott egentligen var då överlevandes vittnesmål är det mest konventionella sättet att berätta om Förintelsen. Moshe Halbertal och Avishai Margalit ställer kritiskt frågan varför man får föreställa Gud med ord men inte med bild och menar att argumentet för Förintelsens orepresenterbarhet kommer från det religiösa bildförbudet och en genomgående preferens för litterära återgivelser över visuella.<sup>2</sup>

Nazisterna själva försökte eliminera alla möjliga vittnesmål, ingen skulle överleva för att berätta vad som hänt och inga bevis skulle finnas kvar. Trots detta tog de själva fotografier i lägren. Detta är vad essäns titel syftar till, att dessa bilder finns trots alls, trots dess omöjlighet. Det kan också förstås som en kritik av Lanzmanns position och Didi-Huberman citerar Hannah Arendt för att förtydliga: »eftersom folkmordet tänktes ut så är det också tänkbart«. <sup>3</sup> Och vidare menar han att om vi accepterar att Förintelsen är otänkbar som riskerar vi att relegera den till något mystiskt och att vi därför måste förstå Förintelsen som något inom historien, som har hänt och som kan hända igen.

#### HISTORICITET OCH FÖRESTÄLLANDE

Om historikerns uppgift är att skriva *hur det verkligen var* är det lätt att relatera detta till den varaktiga diskussionen om fotografiets sanningsvärde. Historikern Michael Roth menar att det är lätt att tro att kameran är det perfekta verktyget för att »fånga« historien som den *verkligen var*, men att vi nu vet att detta är en illusion. Vad fotografiet gör är snarare att fragmentera och visa upp disparata segment utan kontext eller verklighetsförankring. För att förtydliga använder han det tidiga fotografiet av en springande häst, som inte visar en hel

rörelse utan tvärtom fryser hästens språng i en omöjlig position. <sup>4</sup> Och i relation till Didi-Hubermans text citerar även han Arendt: »I brist på sanningen, så finner vi trots allt tillfällen av sanning« och de fyra fotografierna är sådana tillfällen. <sup>5</sup>

Bilderna motsäger alltså idén om orepresenterbarhet, enligt Didi-Huberman. Å ena sidan bör de förstås via Primo Levis formulering om den dubbla omöjligheten av vittnesmål som innebär att ingen skulle finnas kvar för att vittna och om någon överlevde skulle ingen tro dem. De framträder i vecket mellan det immanenta utrotandet av vittnet och den särskilda orepresenterbarheten av vittnet. Å den andra sidan är fotografierna tagna Auschwitz bundna till det paradoxala tillståndet av direktitet och komplexitet och av sanning och opacitet. Bilderna definieras av deras kvalitéer som ögonblicksbilder; av den intrikata plan som gjorde det möjligt att ta dem och att fånga det *som var* men samtidigt förbli otydliga av röken från de brinnande kropparna. I denna kontext levandegör bilderna Auschwitz i någon mening. Inte för att de avtäckar sanningen om vad som hände i lägret, men syftet med att ta dem var att skapa bevis för vad som pågick. Detta är givetvis sant för väldigt många bilder, men de särskilda omständigheterna kring dessa fotografier går inte att förbise – både i relation till Susan Sontags idé om »vem, när och var« av fotografiet och den specifika diskussionen om lägret som orepresenterbart. Den politik som står på spel här är således relativt olik andra tillfällen då *historia blir bild* men samtidigt så är den inlemmad i samma vilja att skapa en vittnande bild. Ögonblicksbilderna från Auschwitz bör betraktas likvärdiga med orala- eller litterära vittnesmål: inte som neutrala fullkomliga dokument utan alltid och per definition subjektiva och ofullständiga.

Historieskrivande kan kanske ses som lik fotografiets verkan: det handlar om åminnelse snarare än minne för att använda sig av den aristoteliska åtskillnaden mellan *mneme* och *anamnesis* och historicitet snarare än historia per se. Didi-Huberman menar att för att

minnas något så måste vi föreställa oss det och detta kan bilden hjälpa oss med. Bilden ger plats för betraktarens fantasi och iscensätter ett specifikt historiskt ögonblick. Trots detta, menar Roth att bilden inte är ett substitut eller en garant för att förstå ett historiskt skeende.<sup>6</sup>

Psykoanalytikern Gerard Wajcman försvarade Claude Lanzmanns avståndstagande från arkivbilder eftersom bilder, enligt honom, snarare fördunklar än avtäckar och att representation i sig är förmildring och tröst vilket måste ses som ett misslyckande om bilden ska förstås som del av historieskrivande. Men ser vi dessa bilder som just ett föreställande eller iscensättande istället för som representationer kan vi kanske undkomma detta. Om fotografierna tillskrivs agens som aktörer (både fotografen och bilden i sig) upphör de att vara passiva dokument och begär således något annat av betraktaren.<sup>7</sup> Judith Butler beskriver detta när hon diskuterar hur bilder inte är avhängiga hur de tolkas av en enskild betraktare utan att bilder i sig själva är det som skapar ramverket för tolkning. Fotografiet är inte enbart ett visuellt avtryck, som väntar på att tolkas utan bilden är i sig aktivt tolkande. På så sätt uppmanar bilder till tolkning och omtolkning.<sup>8</sup>

Fotografierna från Auschwitz kan sägas fånga det orepresenterbara, iscensätta ett oföreställbart ögonblick och begära en reaktion från betraktaren och genom detta så kan de kanske fylla ett tomrum i historiserandet kring Förintelsen. Det är inte lite som krävs av betraktaren och något helt annat än bilderna som togs av nazisterna själva. Bilderna från Auschwitz iscensätter nämligen ett omöjligt tillstånd, ett naket liv och också en omöjlig bildproduktion. Genom att förstå dem genom deras produktionsvillkor, som Didi-Huberman gör, framstår dessa som oskiljaktiga från vad de representerar och genom att läsa dem som föreställande blir det otänkbara tänkbart då de möjliggör för historikern, eller betraktaren, att iscensätta det förflutna i sin egen tanke.

#### BILDENS ONTOLOGI

En bild kan ses som en artefakt, som bevis, representation eller en estetisk tolkning – de opererar i otaliga fält och gör olika saker. De kan läsas, estetiseras och förstås. Sedan André Bazin skrev sin kända text om bildens ontologi har frågor om bildens vara ställts. Han beskriver hur måleri är kopplat till illusion och hur fotografiet och filmen tillgodoser vår besatthet av realism.<sup>9</sup> Fotografiets ontologiska status är förbunden med bildens relation till »verkligheten«. Den kan dock inte reduceras till en reproduktion av verkligheten, som tidigare diskuterats till exempel med Roths återgivning av bilden på hästteni galopp. Bilden omvandlar det verkliga i det ögonblick den tas och förståelsen av dess representation är avhängig tid och kontext. Trots detta är bilden något i sig själv. Filmaren Harun Farocki formulerar frågan kring bildens vara: »Filosofi frågar: Vad är en människa? Jag frågar: Vad är en bild? I vår kultur kommer inte bilder till sin rätt. Bilder värvas. Bilder förhörs, för att utvinna information, och bara den sortens information som kan uttryckas i ord eller nummer.«<sup>10</sup> Farockis alternativ till detta är att producera en annan sorts bilder »vorbilder« istället för »abbilder« vilket med andra ord innebär att producera modeller snarare än att reproducera bilder.<sup>11</sup> Hur kan detta förstås i relation till en redan tagen bild, bortom själva bildproduktionen? Kanske är det möjligt att låta bilden tala genom att låta dem framträda som modeller snarare än reproduktioner. Det knyter an till den tidigare diskussionen om iscensättande och bilden som aktiv agent. Trots detta så kan varken fotografier generellt eller de fyra som diskuterats här helt frikopplas från »verkligheten«. Det finns något en ontologisk kvalitet hos fotografiet som innebär att det som avbildas vid någon tidpunkt har funnits i världen.

När vi talar om de fyra fotografierna från Auschwitz är det också viktigt att komma ihåg hur de vanligtvis har presenterats, det vill säga hur de har beskurits. Två av bilderna har en bred svart ram, gaskammarens väg-

gar, och eftersom rummet var mörkt är motivet det man ser genom dörrhålet. Utanför bränns kroppar. När dessa bilder har använts i utställningar och böcker, vilket de har i stor utsträckning, är det alltid beskurna så att det »svarta« är borttaget. Ibland har bilderna också, enligt Didi-Huberman, retuscherats på ett oetiskt och frånstötande sätt som exempelvis när en kvinnas bröst gjorts mindre och fastare.<sup>12</sup> Didi-Huberman skriver: »beskrivningen av dessa bilder är en manipulation som samtidigt är formell, historisk, etisk och ontologisk«.<sup>13</sup> Den svarta ramen är vad som ger oss »situationen själv, platsen för möjlighet« och kan möjligtvis också vara det som binder bilderna till ett ögonblick, som existerat i världen.<sup>14</sup>

#### ÅMINNELSE

Hela texten hittills kan ses som ett cirkulerande runt samma underliggande fråga. En fråga som kan formuleras som: hur fungerar bilder som åminnelse? En fråga som också kan ses som andra sidan av eller en variation av Mikala Hyldig Dals fråga om vad för slags politik som står på spel när »historia blir bild«? Den ena kommer ur bilden själv och den andra från dess tillblivelse, men båda syftar till den laddade förvandlingen från nutid till dåtid och representationen av den. Vidare är det svårt att tänka på åminnelse utan att ta i beaktande den politiska agenda som ligger till grund för viljan till hågkomst. Det är troligtvis omöjligt att komma på en i grunden apolitisk åminnelse. Hyldig Dals fråga innefattar hela bildens vara, från dess tillblivelse till förståelsen av den som iscensättning eller representation.

Jag har beskrivit hur de fyra bilderna från Auschwitz måste förstås i relation till diskussionen om orepresenterbarhet, hur de kan förstås som agenter eller iscensättningar och även nämnt bildens ontologiska status, men jag har kanske inte givit en tillräcklig förklaring till varför dessa bilder förtjänar all denna uppmärksam-

het. Det uppenbara svaret är givetvis att de är unika för att de togs när lägret var igång av dess fångar. Men gör detta dem verkligen olika från andra bilder? Didi-Hubermans menar att det gör det eftersom bilderna är determinerade av deras produktionsvillkor, vilket i sig själv säger något om lagrets verklighet. Nazisterna, om de velat dokumentera lägret, skulle inte behövt gömma sig inuti en gaskammare och hade då kunnat mer kontrollerat rikta kameran. De hade givetvis möjlighet att, och kanske gjorde det också, ta bilder av brinnande kroppar vilket ju är vad dessa fyra bilder tagna av motståndsrörelsen framförallt visar – det vill säga vad som faktiskt hände i lägret. Trots detta är det bara från en punkt där vi redan vet vad som hände i Auschwitz vi kan förstå den bildoperation som Didi-Huberman beskriver. Detta är viktigt eftersom det belyser strukturen av Förintelseåminnelse och situerar Didi-Hubermans essä inom den diskursen och hans text skulle inte ha kunnat formuleras utanför den.

I en sista iakttagelse skulle jag vilja återvända till bildernas påstådda unicitet och vad som skulle hända om det visade sig att de inte är den enda bilderna? Och på samma sätt undrar jag vad som händer med en bild om vi inte kan läsa den på detta sätt?

Det finns nämligen en sådan bild. Någonstans i en historikers kontor ligger ett fotografi som avbildar människor på väg in i en gaskammare. Den är således tagen i ett läger under kriget. Det är troligtvis inte taget av nazisterna, men av någon annan i lägret – en fånge eller en tillfällig besökare. Historikern har gjort idoga försök att spåra denna bild, var och när och av vem den togs, men utan framgång. Den östtyska bildbyrå där han fann bilden för länge sen, finns inte längre och allt som kvarstår är en papperskopia. Han har tagit bilden till Yad Vashem i Jerusalem, Auschwitz Museet och till United States Holocaust Memorial Museum, men ingen vet något om bilden eller dess tillblivelse. Hur historikern vet att människorna är på väg in i en gaskammare, vet jag inte, men det verkar vara det enda som är säkert med bilden. Jag skulle gärna vilja se den, för att själv

tolka den den dag han hittar den, men samtidigt behöver jag inte se den. Den fyller en funktion i sin blotta existens. För vad händer om vi tar denna bild i beaktande i relation till min tidigare diskussion – vad kan den säga oss? För den är, eller föreställer, givetvis något oavsett om den saknar kontext?

Vi vet inget om dess produktionsvillkor, vad vi har är bilden och vi kan inte tolka något bortom dess motiv och materiella papperstillvaro. Liksom med bilderna som Didi-Huberman diskuterar så gör bilden vittnandet möjligt och befäster därmed lägret i historien – istället för någonting otänkbart, absolut, placerat bortom all historisk diskurs. Det går att argumentera, i likhet med bilderna som beskrivs i *Images malgré tout*, att bilden i sig själv är ett argument mot idén om orepresenterbarhet. Men hur går detta att ta vidare? Eftersom det inte går att vända oss till produktionsvillkoren måste vi finna en annan väg. Möjligtvis går det att undersöka bildens materialitet och ur detta utvinna information, att genom papperskopian finna spår av vilken slags kamera som använts vilket i sin tur kan ge oss en ledtråd till dess tillblivelse. Vi kan också följa Harun Farockis syn på bilder som alltid och per definition instabila och därför öppna för tolkningar och omtolkningar, eller så kan man låta bilden tala. Men om bilden kan sägas sakna ontologi i en mening, är den då inte begränsad till sin materia, till en bit papper?

Vad som är slående med de fyra bilderna från Auschwitz och Didi-Hubermans produktiva läsning av dem är precis hur denna reva överbryggas: det materiella villkoren för bildproduktionen, fångandet av det »verkliga«, den kontextuella placeringen av bilderna inom diskussionen om Förintelse representation och åminnelse. Snart når vi en punkt i historien när inga överlevare kommer att finnas kvar att vittna och allt vi kommer att ha kvar är bilder, inspelningar, litterära renderingar, objekt och materiella spår, vilket kräver ett grundläggande omdanande av hågkomst och i hur vi ser på och förstår åminnelse.

## NOTER

- 1 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris, 2003), 11. Donc, n'invoquons pas l'inimaginable. Il était tellement plus difficile, pour les prisonniers, de soustraire au camp ces quelques lambeaux dont nous sommes à présent dépositaires, dans la lourdeur de les soutenir d'un seul regard. Ces lambeaux nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. *Images malgré tout*, donc: malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. *Images malgré tout*: malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.
- 2 Moshe Halbertal och Avishai Margalit, *Idolatry*, Harvard University Press, 1992.
- 3 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All Four Photographs from Auschwitz*, The University of Chicago Press, 2008, 26.
- 4 Michael S Roth, *Memory, Trauma, and History, Essays on Living with the Past*, Columbia University Press 2012, 176ff.
- 5 Ibid., 177.
- 6 Roth, (2012), 176ff.
- 7 Judith Butler, *Krigets Ramar*, Tankekraft, 2012, 70.
- 8 Ibid., 74.
- 9 André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, Film Quarterly Vol. 13, No 4 (Sommar, 1960) University of California Press, 4ff.
- 10 Volker Siebel, *Painting Pavements*, in *Harun Farocki Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, 2004, 44.
- 11 Ibid., 45.
- 12 Didi-Huberman, (2008), 36.
- 13 Ibid., 35.
- 14 Ibid., 35.