

Saklighet och livsdyrkan

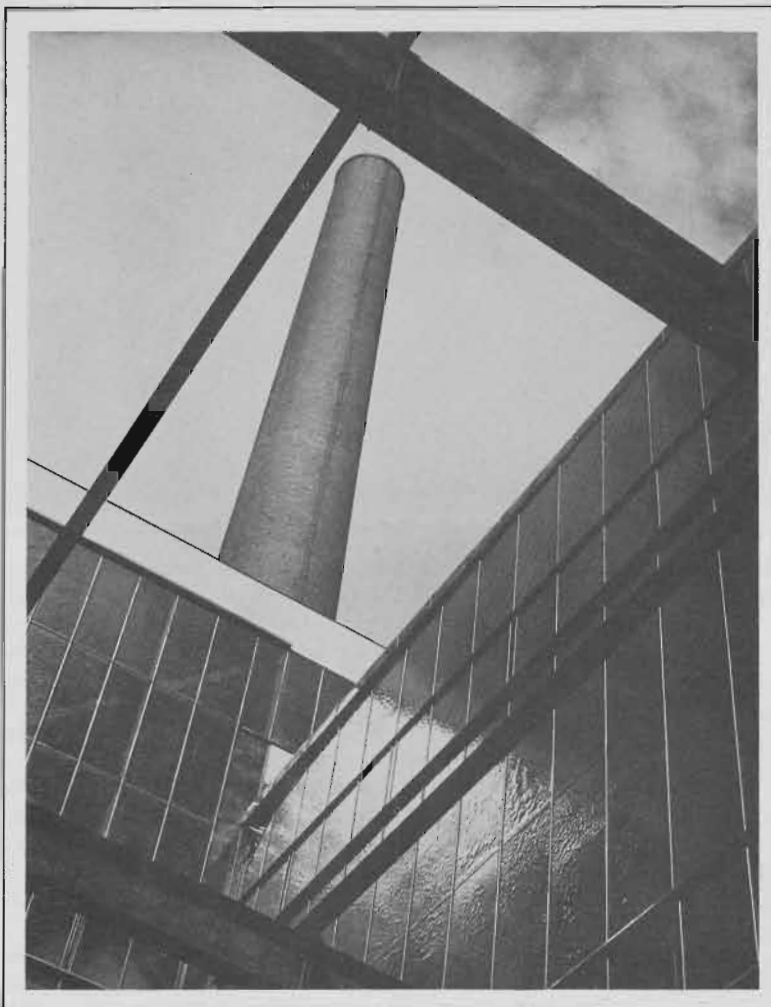
Av Pär Rittsel

Den nya sakligheten slog igenom i svensk fotografi omkring 1930. Begreppet ny saklighet hade tagits över från Tyskland och använts på målare som Otte Sköld och Arvid Fougstedt, vilka under det tidiga tjugotalet utvecklat en verklighetstrogen, klassicistisk, saklig stil – utan den udd som Otto Dix och Georg Grosz kryddat sin nysaklighet med i Tyskland.

Annars kan man likna den nya sakligheten vid funktionalismen, som blev arkitekturens nya formspråk kring 1930. Arkitekterna lät byggnaderna bli sakliga. De skulle avspegla sin funktion och inte maskeras bakom ornament och pelare. Byggnadsmaterialen – stål, glas och betong – skulle redovisas öppet och ärligt.

Fotografen gick samma väg. Motivet skulle avbildas sakligt, utan konstnärstidens softfokus och manuella trick. *Jag vill förmedla den skönhet som objektivet skapar utan "konstnärlig" inblandning* skrev Edward Weston i sin dagbok 1930, då han definitivt gick över till blankt papper. *Hederligt, inte förskönande, utan sidoblickar, utan fjäsk för andra konstare. Bara the Real Thing, motivet självt redovisat med fotografiska medel.*

Funktionalistisk fotografi krävde ett skarptecknande objekt, ett bra negativ med en lång tonskala och ett blankt fotopapper som troget återgav alla nyanser och detaljer.



Den nya teknikens former i stål, glas och betong skulle ses i nya perspektiv, som här av JAROMIR FUNKE.

LIVSDYRKARE OCH SAKLIGHETSMAGISTRAR

Om dessa ideal var alla överens, alla de som nu brukar försas ihop under samlingsrubriken den nya sakligheten: Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunningham, Ansel Adams och FSA-fotograferna i USA, Albert Renger-Patsch, Karl

Tjugotalets nyskapande konst ledde fram till den nya sakligheten, funktionalismens motsvarighet inom fotografien. Det här är den femte av Pär Rittsels artiklar om nittonhundralets fotografi.

Blossfeldt, Helmar Lerski, Werner Mantz och August Sander i Tyskland, Hans Finsler i Schweiz, Humphrey Spender och Paul Nash i England, Jaromir Funke och Josef Sudek i Tjeckoslovakien, Florence Henri och Emmanuel Sougez i Frankrike och Welinder, Wahlberg, Bergne, Heilborn och en lång rad andra.

Men ändå arbetade de i många sinsemellan olika stilar och traditioner. Sudek var romantiker medan Funke stod surrealismen närmare. Lerski och Sander gjorde bägge porträtt i Tyskland, men med helt olika syften och i vitt

skilda stilar.

Jämför bara nysaklighetens två stora förgrundsgestalter, Weston och Renger-Patsch!

Den sistnämnde var en kylig allvarsman, en renlärig saklighetsmagister, som i sin bok *Die Welt ist schön* (1928) framställde fabrikkorstenar och remskivor med samma opersonliga exakthet som schimpanser och blomblad.

Weston hade flytt från familj och vardag för att älska och fotografera en rad kvinnor i Mexiko och senare i Kalifornien. Han var en "livsdyrkare" i stil med svenska poeter som Artur Lundkvist, som vid samma tid formulerade "den nya livskänslan", driftsmystiken och maskindyrkan i diktsamlingar och artiklar. Det här var ju en tid då Lawrences sexuella frigjordhet, psykoanalysen och primitivismen blomstrade bredvid de rätlinjiga funktionslådorna. Funktionalismen skulle skapa "den nya människan".

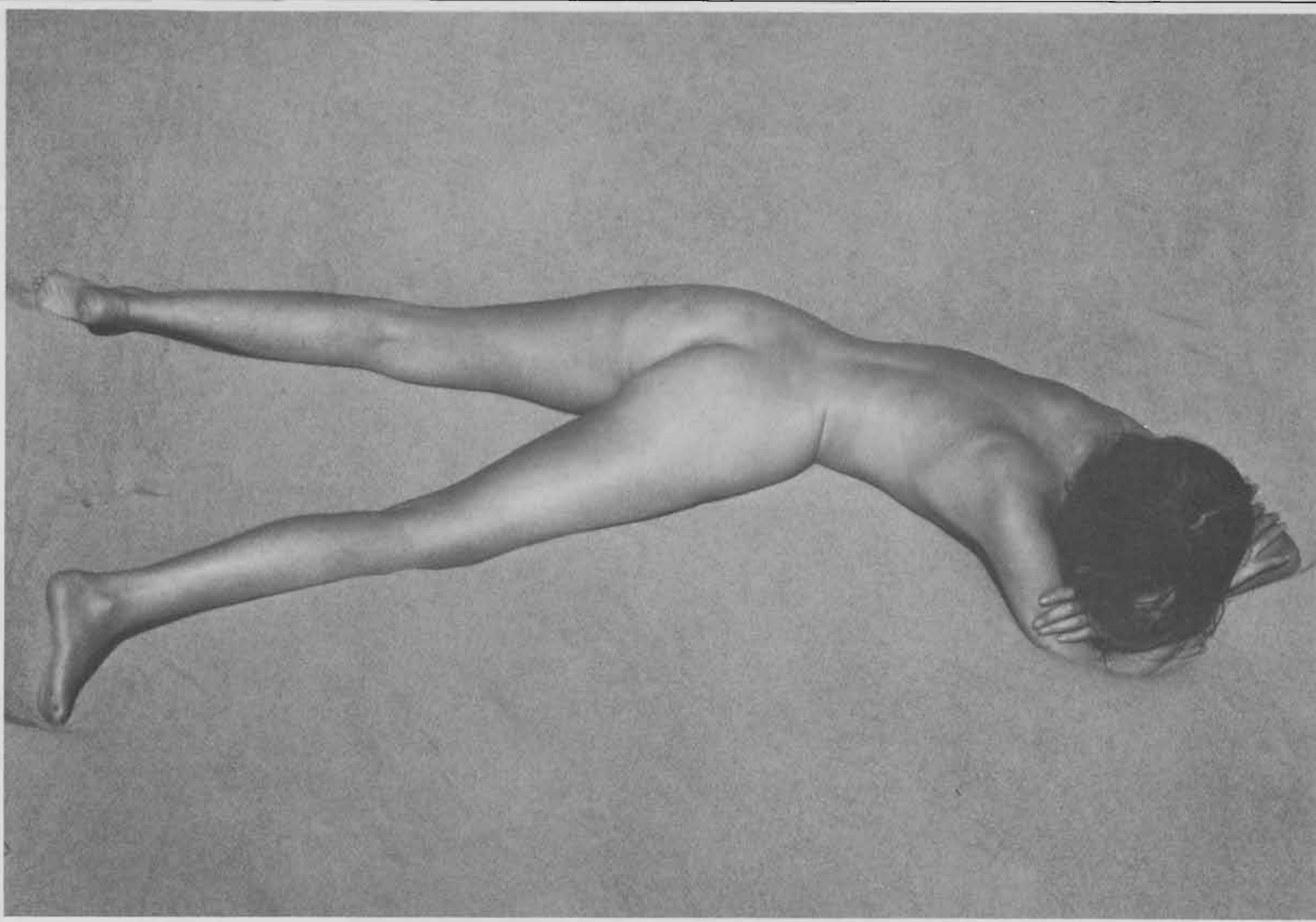
Westons bilder andas en sensualism och livskänsla, fjärran den tyska sakligheten, men för all del också en distans till livet och motiven. Det är som om medelklassamerikanen inom honom höll honom på avstånd från de kvinnor, paprikor, bananer, träd och snäckor han fotograferade dag efter dag.

Den nya sakligheten är alltså inte något som lätt låter sig fångas in i samma fälla.

GENOMBROTT I TRYCK

Tjugotalets många experimenterande riktningar var länge ouppmärksammade i Sverige. Den lugna klassicismen var förhärskande, i Asplunds arkitektur som i Goodwins kamerabilder.

Det djärva bildspråket i de ryska futuristernas plakat, i Rodchenkos hisnande fågel- och grodperspektiv slog inte an här, lika litet som Bauhausskolans nya formspråk vann gehör. Några målare lärde sig dock ett nytt sätt att se i Légers ateljé. Fotografen fick möta den nya sakligheten ganska oförberedd, då den dök upp – på de tryckta sidorna.



För EDWARD WESTON blev också älskarinnan ett objekt i sanden – en form att fotografera, som en snäcka eller en trädrot.

Typografer och bokkonstnärer som Anders Billow och Hugo Lagerström var vakna inför det nya från Bauhaus och Europa. Inför Stockholmsutställningen 1930 – funktionalismens genombrott – hade de presenterat den nya stilen i tryck. För fotografien kom Billow att få en avgörande betydelse. Med Carl Fries stora bok *I svenska marker* (1930) lanserade Billow ett helt nytt sätt att presentera fotografi på i bokform. Bilderna hade gjorts så stora som möjligt, för att utnyttja hela sidorna. De sprängde satsytans begränsningar och trädde fram, inte som illustrationer utan som boksidans huvudaktörer.

År 1932 gjorde Billow om *Svenska Turistförningens årsbok* och lät också där bilderna "breda ut sig" samtidigt som typografin bytte ansikte. Årsböckerna *Årets bilder* (från 1933) och *Nordisk Fotografi* (från 1939) följde, liksom C G Rosenbergs *Svenskar i dagens gärning* (1939) och en rad böcker som byggde mer eller mindre på den fotografiska illustrationen.

Fotografien hade fått sin funktionalistiska hemvist och så lysande som under epoken Billow/Rotogravyr har fotot aldrig presenterats.

De djärva greppen till trots, så hemföll aldrig

Billow åt några experiment av den sort som föregångsmannen Jan Tschold gjort eller som kännetecknade böcker som Franz Rohs *fotografie* och Werner Gräffs *Es kommt der neue Fotograf!*, bägge publicerade 1929 i Tyskland.

MAKLIGHET ELLER SAKLIGHET?

I svensk fotopress märktes föga av allt som skedde under tjugotalet. I *Nordisk Tidskrift för Fotografi* upptäckte Helmer Bäckström 1928 att Moholy-Nagy utvecklat en ny teknik, fotogrammet. Liksom Man Ray (som kallade samma sak Rayogram) lade han föremål på fotopapperet och kontaktkopierade. För Bäckström blev detta på sin höjd ett lustigt tidsfördriv.

Inte heller Bäckströms recension av Werner Gräffs *So sollten Sie fotografieren* i samma tidskrift 1930 förmedlar annat än irritation över "pläderingar för den s k nya saktigheten" – "över huvud taget har kameran hållits snett och vint"!

Men de unga fotograferna kunde uppmärksamma de nya signalerna. Karl Blossfeldts bok *Konstformer i naturen* kom ut på svenska 1930 och om ingen fotograf lade märke till det, så förekom det en del "nya" bilder t ex i årsboken *Das deutsche Lichtbild*, som Hugo Englund tog hem hos Nerliens på Kungsgatan.

Arne Wahlberg for till Tyskland 1931 och fortsatte sedan att hålla ögonen på vad som skedde där. Edvard Welinder var hos Herbert

Lambert i England 1933 och lärde sig att arbeta med spegelreflex och det nya kvicksilverljuset i porträttateljén. I en ny, lätt och ljus stil.

Den första introduktionen till den nya saktighetens idéer fick fotograferna på Svenska Fotografernas Förbunds kongress 1932, där hovfotografen Axel Kaudern talade över *Ultramodern Fotografi, dess Mål och Medel* (tryckt i Svensk Fotografisk Tidskrift i juni samma år). Han hade gjort diabilder av illustrationerna i *Das deutsche Lichtbild*, den engelska årsboken *Photograms of the Year* och *The Studios* specialnummer *Modern Photography*, samtliga från 1931.

Konstnärstidens manipulationer ledde in i en återvändsgränd, hävdade han, och då återstod bara att vända tillbaka till den *rena bilden*:

"Den fotografiska metoden hade ännu funnit sin egen form, sitt eget innehåll vid framställande av bilder med skönhetsvärde.

De riktlinjer, varefter den ultramoderna fotografen arbetar äro resultatet av medveten eller omedveten analys av vad kameran kan prestera. Det är ju självfallet, att den fotograf, som vill åstadkomma en konstnärlig bild utan s k personlig efterbehandling, tvingas att rikta hela sin uppmärksamhet på motivvalet, ty för honom måste bilden redan finnas färdig för

Så här vacker är världen, predikade KARL BLOSSFELDT med sina bilder av blomkvistar i "Urformen der Kunst", *Konstformer i naturen*.

handen i naturen, visserligen oftast dold för det oskolade ögat men ej för honom. Kan ett sådant sätt att arbeta bli konst? Ja, varför inte? Säkert är att det åtminstone kan bli **fotografisk konst**.

Vi förstå således, att den moderna fotografen, vilken satt som sitt mål att locka fram ur naturen allt det sköna, som **kameran förmå giva**, har varit tvungen att låta denna komma till sin fulla rätt utan all förändring av dess sätt att återgiva, ty först därigenom kunna de värden, som kameran – men ej den mänskliga handen och ögat – kan fasthålla bliva uppenbara och komma oss tillgodo.

Med sin förmåga att återgiva de minsta detaljer, de finaste nyanser och de mest skiftande rörelser, ger den moderna fotografiska tekniken fotografen möjligheter att blotta och framställa skönhetsvärden, som hittills varit människor fördolda, även där man anat deras existens. Det är tillvaratagandet och **framhävandet** av dessa hittills i stort sett fördolda skönhetsvärden som är den moderna fotografens stora uppgift. Han skall känna och förstå kamerans förmåga att fixera dessa flyktiga, talrika och skiftande skönhetsvärden, som ögat väl ser, men ej kan särskilja från varandra och fasthålla. Att hans arbetsfält är stort och givande samt i det stora hela ännu outforskat, därom kan intet tvivel råda."

Nu målade man över de murriga fonderna i ateljéerna och släppte på ljuset, ofta accentuerat med de nya spotlightlamporna.

Porträttfotografer i huvudstaden, sådana som **M Benkow, Sigrid Lenkert, Anna Riwkin, Jan deMeyre** och **Benno Movin**, kom nu med moderna porträtt. Släta, ljusa bakgrunder, en modern fätölj eller några nonchalant utställda kuber var inramningen.

Och det nya språket talades också av pressfotografen **Karl Sandels** och givetvis av reklamfotograferna **Wahlberg, Welinder, Bergne, Thure Eson** och **Emil Heilborn**. **Bertel Larsson** i Gävle försökte sig på det liksom **Curt Götlin** i Örebro och flera andra.

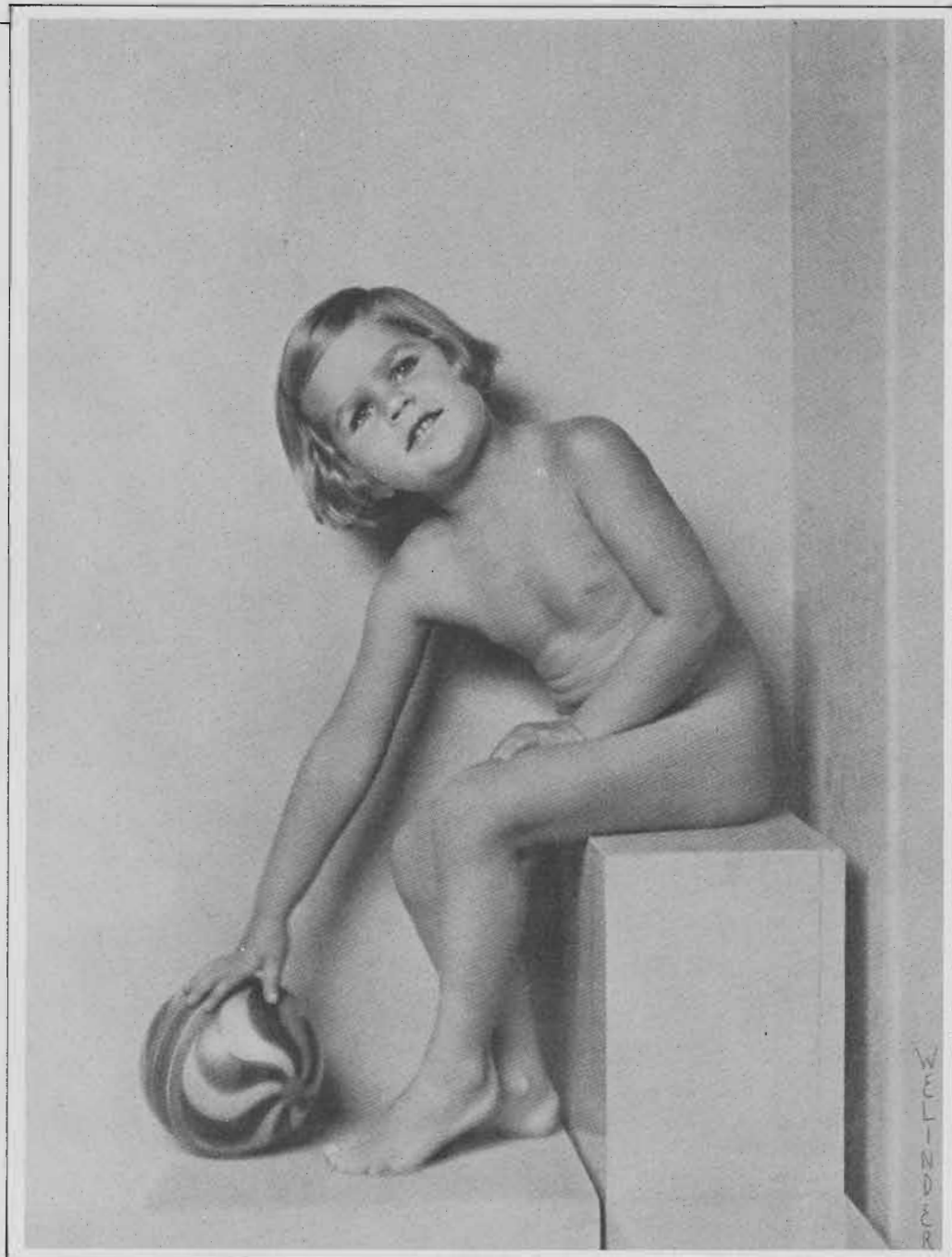
De svenska yrkesfotograferna försatte ett tillfälle att möta en av de främsta nysakliga fotograferna. **Hans Finsler** kom till Göteborg 1931 för att fotografera åt Götaverken, Eriksberg och Amerikalinjen. Men Göteborgsfotograferna ringde till polisen, ty lagen förbjöd utlåningar att arbeta här utan tillstånd. Så Finsler fick packa ihop och resa hem efter bara några tagningar!

SAKLIGHET BLEV MAKLIGHET

Vad blev det sedan av den nya sакligheten, av dess rena fotografiska teknik, av dess strävan att finna skönheten i tingen och naturen?

Ja, vad blev det av funktionalismen, som med sina nya hus skulle frigöra människorna och skapa ett nytt liv? Det blev massproduktion av bostadskaserner, det blev de fantasilösa bostadsområdena som växte ut över gårdarna in på sjuttioalet. Av idealen blev det inte mycket.

Den fotografiska sакligheten talade i början mycket om skönheten i tingen. Blossfeldts närbilder på skaft och blomkvistar – som han fotograferat sedan sekelskiftet – fick en speciell betydelse vid den här tiden. De skulle öppna



ögonen. Renger-Patschs bok hade "återgivit den utarmade tyska nationen seendets glädje", enligt annonstexten.

Han och många andra koncentrerade sin verksamhet på att visa skönheten och ändamålsenligheten i de massproducerade varorna. Den allt mer mekaniserade industrin och den snabbt framväxande reklambranschen fick en effektiv reklamfotografi. Järnverken och skeppsvarven fick sina teknikdyrkande och exakta kameramän.

Strykjärn, damskor, mjölkflaskor och stålror radades upp i diagonaler över bilderna. Och snart radades ariska gymnaster och tyska soldater upp i samma vinklar i de tyska fotografierna. Den nya sакlighets diagonaler och kylighet gick att utnyttja för nazismens bildspråk.

Ur sакlighets andra sida, "livsdyrkan", växte en romantisk pompös naturfotografi i stället fram, och där gick Weston ner sig tillsammans med den tråkige Ansel Adams. Traditionen från 1800-talets slut togs upp igen

EDVARD WELINDER blev en mästare på barnporträtt i den nya sакlighets ljusa ateljémiljö.

efter konstnärstidens mellanspel.

Den där speciella, djärva funktionalistiska stilen, som manifesterades på Stockholmsutställningen och som fanns i bild, den mattades efter några år. Det var inte kubismen eller Bauhaus som slog rot. Det blev blott en tillfällig, frisk vindil.

Konstnärstidens hantverkskunnande, liksom arkitekternas noggrannhet med materialval och detaljutformning, kastades ut 1930 och fördes inte vidare. Inte heller de tidiga funkisarkitekternas ambitioner – eller den fabulösa kopieringstekniken hos Weston och andra – kom att föras vidare till kommande generationer.

Fotografen, liksom arkitekturen, blev slätstruken och vardaglig under 40-tal och 50-tal. Sакligheten avlöstes av maklighet.

