



Vilket kaffe skulle du bjuda på om du fick oväntat besök? SÅG DA DA TILL  
DIN GODA SMAK **GEVALIA**

## INDEX

(V) = Varde  
(I) = Identitet  
(B) = Begär  
(F) = Förvandling

**ABELIN, BJÖRN** f. 1963  
Stockholm  
"Målarsalen", 1990 (I)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**ADOLPHSON, PER B.** f. 1945  
Stockholm  
"Älskande par", 1989 (B)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**ALINDER & CO**  
JC (I)  
Foto: Magnus Mårding f. 1963  
28x21,6 cm

**ALMQVIST, BÖRJE** f. 1960  
Mjölby/Göteborg  
"Polsk triptyk", 1988-89 (F)  
3 st. 48x68 cm, fotogravyr/etsning

**ANDERSSON, ANN-CATHRINE**  
f. 1960; Stockholm  
s. 78 Utan Titel, 1989 (F)  
17x85 cm, gelatinsilverfotografi

**ANDERSSON, LENA** f. 1954  
Stockholm  
Ur serien "Från verkliga livet", 1990 (I)  
51,5x41,5 cm, gelatinsilverfotografi  
Ur serien "Från verkliga livet", 1990 (I)  
51,5x41,5 cm, gelatinsilverfotografi  
Ur serien "Från verkliga livet", 1990 (I)  
51,5x41,5 cm, gelatinsilverfotografi

**ANTONSSON, LOTTA** f. 1963  
Stockholm  
s. 66 Triptyk, utan titel, 1990 (F)  
3 st. 40x50 cm, färgfotografi  
Utan titel, 1990 (B)  
100x100 cm, gelatinsilverfotografi

**APPELGREN, JAN** f. 1954  
Göteborg  
s. 86 Utan titel, 1990 (F)  
60x50 cm, färgfotografi av c-typ  
Utan titel, 1990 (F)  
60x50 cm, färgfotografi av c-typ

**ARÉN, JÄGER** f. 1962  
Göteborg  
"Tom", 1990 (I)  
97x80 cm, gelatinsilverfotografi  
s. 65 "Ylva & David", 1989 (B)  
97x80 cm, gelatinsilverfotografi  
"Julia", 1990 (B)  
97x80 cm, gelatinsilverfotografi

**BRÖMS, CURT** f. 1937  
Oxelby  
"Sägerskarbetare, Piteå", 1986 (I)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi

**BYGDEMARK, LARS** f. 1952  
Gävle  
s. 75 "Vrak, Lilla Vartan", 1983 (F)  
70x56 cm, färgfotografi

**BÄRTÅS, MAGNUS** f. 1962  
**JOHANSSON, ANDERS K.**  
f. 1961; Stockholm  
"All over the world", 1990 (F)  
82x123 cm, gouache/gelatinsilverfotografi

**CERN**  
(Europeiska organisationen för partikelfysik.  
Geneve)  
Foto: Per Carlson, Stockholm  
"Annihilation vid CERN", 1985 (V)  
31,5x21 cm

**CLIC**  
s. 51 CLIC nr. 7, 1990 (B)  
Foto: Anders Thessing f. 1661  
50x80 cm

**DAVID** f. 1949  
Stockholm  
s. 35 "Min signatur/my signature/ma signature/meine  
signatur 1988" (# 3877), 1991 (V)  
72x82 cm, gelatinsilverfotografi

**DAHLSTRÖM, JAN HÅKAN** f. 1947  
Stockholm  
Ur boken "Folkliv", 1989 (I)  
41x51 cm, gelatinsilverfotografi

**DIAGONAL**  
Marco Polo (I)  
AD: Ulf Söderholm,  
Foto: Carl Bengtsson f. 1952  
28x43 cm

**DOMNAUER, KONNY** f. 1930  
Stockholm  
"Båtreklage", 1989 (I)  
50x60 cm, multiexponering/färgfotografi  
(Cibachrome)  
"Stol och dyna", 1987 (I)  
50x60cm, dubbelxponering/färgfotografi  
(Cibachrome)

**EDEFALK, CECILIA** f. 1957  
Stockholm  
"Självporträtt", 1991 (I)  
50x40 cm, gelatinsilverfotografi

**EHRSS, BRUNO** f. 1953  
Stockholm  
"Parkeringshus, Sjöjdgatan. December 1985",  
1985 (F)  
30x22 cm, gelatinsilverfotografi

s. 82 "Gröndalsbron. Augusti 1984", 1984 (F)  
30x22 cm, gelatinsilverfotografi  
"Slussenkarusellen. September 1985", 1985 (F)  
30x22 cm, gelatinsilverfotografi  
Samtliga bilder ingår i "Stockholmssviten".  
Bilderna är utlånade av Fotografiska Museet.

**ENGLUND, MONICA** f. 1935  
Göteborg  
"Bondböna" ur serien "Växande", 1989 (V)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi  
"Apple" ur serien "Växande", 1989 (V)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi

**ERIKSSON, ANNIKA** f. 1959  
Luleå  
"Niklas", 1986 (I)  
60x50 cm, gelatinsilverfotografi  
"Anders och Tomas", 1986 (I)  
60x50 cm, gelatinsilverfotografi

**ERIKSSON, CARL JOHAN** f. 1966  
Göteborg  
Utan titel, 1990 (B)  
3 st. 38,5x29,5 cm, gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1990 (B)  
40x50 cm, färgfotografi av c-typ

**ESSELIUS, HANS** f. 1948  
Stockholm  
"ZAP URGO", 1989 (V)  
65x80 cm, datogenererad raytracingbild  
i bläckstråleutskrift

**FALLAH-M, REGASGHAR** f. 1952  
Göteborg  
"Självporträtt", 1987 (I)  
75x71 cm, manipulerad Polaroid/färgfotografi  
av c-typ

**FALLGREN, STEFAN** f. 1962  
Huaröd  
s. 68 "Lantbrukare på Linderödsåsen", 1988 (F)  
75x65 cm, färgfotografi av c-typ

**FERM, BOEL** f. 1958  
Göteborg  
"Intaget", 1990 (B)  
50x70 cm, gelatinsilverfotografi

**FOWELIN, JOHAN** f. 1955  
Stockholm  
s. 30 Utan titel, 1989 (V)  
145x186 cm, gelatinsilverfotografi

**FRANCK, ÅSA** f. 1958  
Stockholm  
Utan titel, 1987 (I)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**FRIDLUND, JAN** f. 1932  
Stockholm  
s. 18 "Akryl 4x1", 1990 (V)  
85x60 cm, gelatinsilverfotografi

"Akryl 1x1", 1990 (V)  
85x60 cm, gelatinsilverfotografi

**FÖRSTASIDOR** Serie om 9:  
Dagens Nyheter/24 augusti 1990  
Dagens Nyheter/6 september 1990  
Dagens Nyheter/10 november 1990  
Svenska Dagbladet/31 augusti 1990  
Svenska Dagbladet/20 november 1990  
Svenska Dagbladet/12 mars 1991  
Sundsvallstidningen/13 februari 1991  
Västerbottens-Kuriren/8 mars 1991  
Östgöta Correspondenten/13 februari 1991  
Bearbetning: Irene Berggren och Avanti  
Färgstudio 1991

**GARBERGS**

Aidsdelegationen (V)  
Foto: Magnus Mårding f. 1963  
59x42 cm

s. 29 Barnängen (I)  
Foto: Guido Hildebrand f. 1952  
30,4x21,5 cm  
Götabanken (I)  
Foto: Thomas Ringqvist f. 1946  
59,5x42 cm

s. 58 Jet Pack (B)  
Foto: Thomas Gidén f. 1953  
59,5x42 cm

**AF GEIJERSTAM, BENGT** f. 1944  
Stockholm  
"Förvandling", 1989 (F)  
51,2x40,5 cm, gelatinsilverfotografi

**GEMICKE, JOAKIM** f. 1959  
Stockholm

s. 48 "Aktad", 1990 (I)  
176x122 cm, gelatinsilverfotografi/färgfotografi  
av c-typ  
"Aktad", 1990 (I)  
176x122 cm, gelatinsilverfotografi/färgfotografi  
av c-typ

**GERDÉN, ANNA** f. 1963  
Stockholm  
Utan titel, 1985 (F)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1990 (F)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**GIVELL, MATTIAS** f. 1964  
Stockholm  
"Decide the moment", 1990 (V)  
30x140 cm, blandteknik

**GLEMME, OLOF** f. 1952  
Stockholm  
Utan titel, 1989 (F)  
30x42 cm, guldtonad gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1989 (F)  
30x30 cm, guldtonad gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1989 (F)  
30x42 cm, guldtonad gelatinsilverfotografi

**GOLDSTEIN, NEIL** f. 1939

Stockholm  
"Labyrinth 3 (TBA)", 1990 (I)  
80x100 cm, färgfotografi av c-typ

**GRUNDSTRÖM, TORBJÖRN** f. 1953

Stockholm  
"Betman", 1989 (F)  
35x100 cm, guld- och svaveltonad gelatinsilver-  
fotografi

**GRÜNSTEIN, DENISE** f. 1950

Stockholm  
s. 60 Utan titel, 1990 (B)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1990 (B)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**HALL & CEDERQVIST / Y & R**

s. 85 Gevalia (F)  
Fotomontage  
28,5x56 cm  
Linné (F)  
Foto: Lars Hall f. 1938 /  
Janne Bengtsson f. 1941  
59,5x42 cm

**HEDSTRÖM, ÅKE** f. 1932

Malmö  
Ur serien "Djosers pyramid: Zakkara",  
1965/1990 (F)  
50x60 cm, flätat Ektacolor-fotopapper  
Ur serien "Djosers pyramid: Zakkara",  
1965/1990 (F)  
50x40 cm, svaveltonad gelatinsilverfotografi  
med text och teckning på film

**HIRSCH, WALTER** f. 1935

Stockholm  
s. 56 Ur serien "6 bilder", 1990 (B)  
30x40 cm, gelatinsilverfotografi  
Ur serien "6 bilder", 1990 (B)  
30x40 cm, gelatinsilverfotografi  
Ur serien "6 bilder", 1990 (B)  
30x40 cm, gelatinsilverfotografi

**HJÄLMRUD, BERNO** f. 1960

Stockholm  
s. 20 "29-73-01.59" ur serien "OSPEC", 1988 (V)  
24x30 cm, gelatinsilverfotografi  
"59.07-02" ur serien "OSPEC", 1988 (V)  
24x30 cm, gelatinsilverfotografi

**HOLM, JOHAN** f. 1950

Stockholm  
s. 59 "Det hemliga uppdraget", 1990 (B)  
60x80 cm, gelatinsilverfotografier/  
bomullsgarn/gouache

**HOLMBERG, BERTIL** f. 1937

Trelleborg  
s. 62 "Male and female", 1987 (B)  
85x116 cm, färgfotografi av c-typ på canvas

**HÄGGLUND, ULF** f. 1946

Umeå  
"1 afton dans", 1986 (I)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi

**JEHLBO-DAHL, BIRGIT** f. 1940

Kristianstad  
"Tillit", 1988 (I)  
60x70 cm, färgfotografi

**JOHANSSON, GERRY** f. 1943

Hoganas  
"Landskap med jordbruksmaskiner,  
Veinge, 1985", 1985 (F)  
45x52 cm, gelatinsilverfotografi  
"Lerjan vid Galtabäck, 1989", 1989 (F)  
45x52 cm, gelatinsilverfotografi  
s. 81 "Landskap vid Checkers Löddeköpinge,  
1984", 1984 (F)  
45x52 cm, gelatinsilverfotografi

**KARLSSON, STIG T** f. 1930

Vaxholm  
"Rulltrappan i varuhuset Lönner, Nybro,  
torsdag em. den 14 augusti 1986", 1986 (V)  
14x47,5 cm, gelatinsilverfotografi

**KARLSSON-RIXON, ANNICA**

f. 1962; Stockholm  
s. 23 Utan titel, 1991 (B)  
71x71 cm, färgfotografi av c-typ  
Ur serien "Turismer", 1989 (V)  
54x42 cm, färgfotografi av c-typ

**KARLSSON, JONAS** f. 1964

Stockholm  
"Brösarps backar", 1989 (F)  
100x140 cm, färgfotografi av c-typ  
"Jägare och fågelhund", 1989 (I)  
140x100 cm, färgfotografi av c-typ

**KARLSTRÖM, PATRIK** f. 1964

Stockholm  
s. 39 Utan titel, 1990 (I)  
100x130 cm (originalet 180x220 cm),  
färgfotografi av c-typ

**KELLER, BJÖRN** f. 1946

Stockholm  
s. 19 Ur serien "Kroppar", 1988 (V)  
159,5x127 cm, färgfotografi av c-typ  
Ur serien "Kroppar", 1989 (V)  
159,5x127 cm, färgfotografi av c-typ

**KLASSKORT**

s. 47 Privat ägo, 1989 (I)  
50x60 cm, färgfotografi

**KLYVARE, MIRIAM** f. 1960

Stockholm  
s. 40 Utan titel, 1988 (I)  
60x52 cm, färgfotografi av c-typ

- KORHONEN, NINA** f. 1961  
Stockholm  
Ur "Suomi-serien", 1989 (I)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi  
Ur "Suomi-serien", 1989 (I)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi
- KRISTENSSON, ANDERS** f. 1958  
Göteborg  
"Libanesiska flyktingar", 1990 (I)  
64x73 cm, färgfotografi av c-typ  
"Etiopisk flyktingfamilj", 1990 (I)  
73x64 cm, färgfotografi av c-typ  
s. 41 "Familjen Göthberg", 1990 (I)  
73x64 cm, färgfotografi av c-typ
- LEANDERSSON, BERT** f. 1964  
Göteborg  
"Hörby 13 mars/90", 1990 (F)  
73x53 cm, gelatinsilverfotografi  
"Frufällan 7 maj/90", 1990 (F)  
73x53 cm, gelatinsilverfotografi
- LIEBERATH, FREDERIK** f. 1965  
Stockholm  
s. 26 Utan titel, 1990 (V)  
60x70 cm, färgfotografi av c-typ  
Utan titel, 1990 (V)  
60x70 cm, färgfotografi av c-typ  
Utan titel, 1990 (B)  
40x50 cm, färgfotografi av c-typ
- LINDBERG, ANN** f. 1950  
Stockholm  
Utan titel, 1989 (I)  
65x75 cm, handkolorerad och svaveltonat  
gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1990 (B)  
50x60 cm, handkolorerad och svaveltonat  
gelatinsilverfotografi
- LINDBERG, LEIF** f. 1959  
Stockholm  
s. 24 Ur serien "Studier i den svenska fotohistorien.  
B. Dawidson, 1982, Skulptur", 1990/1982 (V)  
42x32 cm, tuschteckning på millimeterpapper  
Ur serien "Studier i den svenska fotohistorien.  
G. Smoliansky, 1989", 1990/1989 (V)  
42x32 cm, tuschteckning på millimeterpapper  
Ur serien "Lovtal", 1990 (B)  
52x62 cm, gummitrycksförfarande  
Ur serien "Lovtal", 1990 (B)  
52x62 cm, gummitrycksförfarande
- LINDMAN, ÅKE:SON** f. 1953  
Stockholm  
s. 71 "Naturalis (utan titel)", 1989 (F)  
75x62 cm, guldtonat gelatinsilverfotografi  
och ortokromatisk film  
"Naturalis (utan titel)", 1989 (F)  
75x62 cm, guldtonat gelatinsilverfotografi  
och ortokromatisk film
- LINDSTEDT, OLLE** f. 1959  
Stockholm  
"Stälverket, Smedjebacken 1990", 1990 (V)  
60x70 cm, gelatinsilverfotografi  
"Stälverket, Smedjebacken 1990", 1990 (V)  
60x70 cm, gelatinsilverfotografi  
s. 16 "Stälverket, Smedjebacken 1990", 1990 (V)  
60x70 cm, gelatinsilverfotografi
- LINDSTRÖM, TUIJA** f. 1950  
Dalarö/Stockholm  
s. 61 Utan titel, 1983 (B)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi  
Utan titel, 1989 (I)  
40x50 cm, gelatinsilverfotografi
- LINDVALL, JOHAN** f. 1967  
Kristianstad  
s. 25 "Bröllopspar", 1990 (V)  
50x60 cm, färgfotografi
- LJUNGBLADS ANNONSBYRA**  
s. 44 Lätta (I)  
Foto: Peter Lindbergh f. 1944  
28,5x43,5 cm
- LUNDÉN, ÅSA** f. 1958  
Stockholm  
"Polenresan", 1988 (F)  
41x75 cm, gummitrycksförfarande
- MARCEL MARONGIOU**  
s. 55 Ur "back in black" (B)  
Ur "back in black" (B)  
Foto: Ewa-Marie Rundquist f. 1958  
50x40 cm
- MELLBERG, MARIA** f. 1962  
Örebro  
Ur serien "Till Farmor Wangi", 1990 (V)  
55x45 cm, färgfotogravyr
- MENTZER, JOHAN** f. 1967  
Göteborg  
Utan titel (astronaut, stjärnfall), 1991 (F)  
70x100 cm, färgfotografi av c-typ  
s. 83 Utan titel (röd cowboy, vit katt), 1990 (F)  
70x100 cm, färgfotografi av c-typ
- MOSS, SANDRA** f. 1945  
Bårvik  
s. 69 "Kalkälla I", 1990 (F)  
50x60cm, gelatinsilverfotografi från hälkamera  
"Kalkälla II", 1990 (F)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi från hälkamera  
"Kalkälla III", 1990 (F)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi från hälkamera
- NILSSON, ANN THERESE** f. 1960  
Stockholm  
"Wippola", 1990 (I)  
50x60 cm, färgfotografi av c-typ
- NILSSON, MARIE** f. 1947  
Stockholm  
"Helena", 1988, 1989 (B)  
40x30 cm, ljuslåda med Cibatransluent  
"Li", 1985, 1989 (B)  
40x30 cm, ljuslåda med Cibatransluent  
"Gunilla", 1985, 1989 (B)  
40x30 cm, ljuslåda med Cibatransluent  
Samtliga ur serien "Lättklädda damer i ljus-  
skåp".
- NYCANDER, MAUD** f. 1960  
Stockholm  
"Stockholm City", 1989 (I)  
30x40 cm, gelatinsilverfotografi  
"Stockholm City", 1989 (I)  
30x40 cm, gelatinsilverfotografi  
"Stockholm City", 1989 (I)  
30x40 cm, gelatinsilverfotografi
- NÖJESGUIDEN NR. 7/8 1990**  
"Vi" (B)  
Foto: Stefan Frank-Jensen f. 1961  
39,8x56 cm
- OGILVY & MATHER**  
Maxwell House (I)  
Foto: Håkan Ludvigsson f. 1948  
29,8x42 cm
- OLSSON, PAULINA** f. 1964  
Stockholm  
Utan titel, 1991 (B)  
114x87 cm, färgfotografi (Cibachrome)
- ORFALI, INGRID** f. 1952  
Tjörnarp  
"La chute d'Ariane/Challenge for bloody  
bastards", 1986 (B)  
100x100 cm, färgfotografi (Cibachrome)  
Utlånad från Moderna Museets samlingar.  
Inköpt 1987.
- OWENEDE, ULF** f. 1954  
Göteborg  
s. 42 "Utan titel", 1989 (I)  
50x40 cm, gelatinsilverfotografi
- PERSSON, ARNE** f. 1956  
Varberg  
"Ringhals, Halland 1989" (F)  
40x50 cm, selentonat gelatinsilverfotografi
- PETERSEN, ANDERS** f. 1944  
Stockholm  
Ur "Rågäng till Kärleken", 1990 (V)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi  
s. 36 Ur "Rågäng till Kärleken", 1989 (V)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi  
Ur "Rågäng till Kärleken", 1989 (V)  
50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**PÄÄKKÖ, PEKKA** f. 1936

*Tyresö*

Utan titel, 1988 (F)

40x50 cm, gummitrycksförfarande

**REICHARDT, VINCE** f. 1960

*Stockholm*

"M.A.D.", 1990 (V)

45x30x34 cm; Box med 10 ark.

Blandteknik; silvergelatint och screen

**ROOSMARK, CAROLINE** f. 1965

*Stockholm*

"Tom Riutta", 1990 (B)

50x70 cm, silverkloridfotografi

s. 57 "Tom Riutta", 1990 (B)

50x70 cm, silverkloridfotografi

"Tom Riutta", 1990 (B)

50x70 cm, silverkloridfotografi

**SATELLITBILD I KIRUNA AB**

*Kiruna*

s. 76 "Tjernobyl" 1986 (F)

60x60 cm, digitalt bildbehandlad satellitbild

**SCHMITZ, HELEN** f. 1960

*Stockholm*

"Atlanten 1", 1990 (F)

50x40 cm, gelatinsilverfotografi/blandteknik

"Atlanten 2", 1990 (F)

50x40 cm, gelatinsilverfotografi/blandteknik

"Atlanten 3", 1990 (F)

50x40 cm, gelatinsilverfotografi/blandteknik

**SJÖBERG, MARTIN** f. 1957

*Stockholm*

"Till Catrin", 1990 (B)

80x80 cm, blandteknik

**SJÖLUND, STIG** f. 1955

*Stockholm*

s. 32 "Dokumentär", 1990 (V)

250x165x15 cm, färgfotografi

(Cibachrome)/hårdplast

**SKEIDSVOLL, JOSTEIN** f. 1947

*Umeå*

"Skogsmaskin", 1988 (V)

40x50 cm, färgfotografi

**STARK, OLA** f. 1963

*Stockholm*

"I den stugan...", 1990 (B)

32x76 cm, färgfotografi av c-typ

**STIGMARK, KARL-JOHAN** f. 1965

*Göteborg/Stockholm*

s. 50 Utan titel, 1990 (I)

4 glasskivor 40x50 cm i linor

**STRÖMHOLM, CHRISTER** f. 1918

*Frankrike/Sverige*

s. 77 "Helsingborg 1989", 1989 (F)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

**SVENSK DAMTIDNING** NR. 12, 1990

EKO (I)

Foto: Per Hessman

50x40 cm

**SVENUNGSON, JAN** f. 1961

*Stockholm*

s. 31 Utan titel, 1989 (V)

30x40 cm, färgfotografi (Cibachrome)

Utan titel, 1989 (V)

30x40 cm, färgfotografi (Cibachrome)

**THEMPTANDER, CHRISTER**

f. 1943

*Stockholm*

s. 54 "Make It Up", 1990 (B)

60x90x12 cm, fotomontage/serografik/ljuslåda

**TIHVAN, RAINER** f. 1954

*Stockholm*

Utan titel, 1990 (F)

60x50 cm, fotogravyr

**TORESDOTTER, HELENE** f. 1966

*Malmö*

s. 38 "Bonnie, Yorkshire" ur serien "Dog's", 1989 (I)

50x50 cm, färgfotografi av c-typ

**TUNBJÖRK, LARS** f. 1936

*Stockholm*

Utan titel, 1990 (I)

54x64 cm, färgfotografi av c-typ

s. 43 Utan titel, 1990 (I)

54x64 cm, färgfotografi av c-typ

**WALSTRÖM, SUSANNE** f. 1963

*Stockholm*

s. 72 "Vitryssland 4 år efter Tjernobyl", 1990 (F)

56,5x40,5 cm, färgfotografi av c-typ

"Tel Aviv, Israel, januari -91", 1991 (V)

50x60 cm, färgfotografi av c-typ

**WEBB, JOHN S.** f. 1950

*Helsingborg*

"Pålsjö slott, Helsingborg" ur serien

"Woodland", 1990 (F)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

s. 84 "Pålsjö kyrkogård, Helsingborg" ur serien

"Woodland", 1990 (F)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

**WESTERLUND, SVEN** f. 1953

*Stockholm*

"Industriell Statistik" ur serien "The Globe",

1990 (F)

59x164 cm, färgfotografier av c-typ

s. 70 "Antropometric no 1" ur serien "The Globe",

1990 (F)

59x164 cm, färgfotografier av c-typ

**WIKTORSSON, HÅGE** f. 1952

*Världen*

s. 52 "Klass mot Klass", 1991 (B)

2 st. 100x70 cm, gelatinsilverfotografi/stereo

**WILHELMSSON, LENA** f. 1950

*Lund/Malmö*

"Tågvarnarna rullas ombord på M/S

Malmöhus", 1986 (V)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

"Ia klass röksalong...", 1986 (V)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

"I maskinrummet var det hett, fett och

ett larm utan like", 1986 (V)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

Samtliga bilder ur "Tägfärjan Malmö Hus

sista resor på Öresund, 1986", Malmö

Museer/Sjöfartsmuseet.

**WRETMAN, FREDRIK** f. 1953

*Stockholm*

s. 17 "ZINC:TUB" (MOMA), 1989-1990 (V)

20x50x30 cm, glasmonterad färgfotografi

(Duraclear)/zinkbalja

"ZINC:TUB" (KOURY WINGATE),

1989-1990 (V)

20x50x30 cm, glasmonterad färgfotografi

(Cibachrome)/aluminiumavgjutning av

zinkbalja

**WÄGSTRÖM, THOMAS** f. 1955

*Stockholm*

"Kustjägare", 1989 (B)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

"Kustjägare", 1989 (B)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

"Kustjägare", 1990 (B)

40x50 cm, gelatinsilverfotografi

**ZIMMERMAN, JAN** f. 1964

*Stockholm*

Utan titel (Ingår i en serie om fyra

diptyker), 1990 (V)

34x60 cm, färgfotografier av c-typ

**ÅBERG, ANETTE** f. 1952

*Göteborg*

s. 49 "Oman", 1989 (I)

50x60 cm, gelatinsilverfotografi

**ÅSELL, YVONNE** f. 1959

*Stockholm*

"De hemlösa", 1990 (B)

56,5x40,5 cm, gelatinsilverfotografi

**ÅLING, ULRIKA** f. 1961

*Stockholm*

Ur serien "Rent spel", 1990 (B)

60x50 cm, selentonat gelatinsilverfotografi

## SAMTAL MED HANS HEDBERG, 2011-05-04

**NICLAS ÖSTLIND:** Vilken var din roll i *Lika med*?

**HANS HEDBERG:** Jag var i första hand redaktör för katalogen, men var även inblandad i de inledande diskussionerna i min egenskap av medlem av Fotograficentrums styrelse. Det hela tog sin utgångspunkt i firandet av fotografins 150-årsjubileum och det fördes många diskussioner om att man skulle försöka göra en manifestation i samband med jubileet. Jag fick i uppdrag att ordna ett seminarium tillsammans med Per B. Adolphson, som var medlem av SFF:s styrelse, för kulturmakthavare för att skapa uppmärksamhet om fotografins kulturella och samhälleliga betydelse. Det invigdes av dåvarande kulturministern Bengt Göransson. Mitt bidrag på seminariet var att presentera kvalitativ fotografi från efterkrigstiden och framåt. Jag skrev senare en text om efterkrigstidens svenska fotografi som publicerades i Fotograficentrums tidskrift i samband med en utställning som hette *Index*. Utställningen sammanställdes av Jan-Erik Lundström och mig. Efter detta döptes både tidskriften och Fotograficentrums galleri om till *Index*. Ungefär så började det. Fotograficentrum och SFF träffades för att diskutera hur det hela skulle ordnas. Man kan nog säga att de stod för strukturen och pengarna och vi för innehållet, men det var inte en helt lätt process. Det ägde rum i samband med det postmoderna skiftet och det fanns olika uppfattningar om vad man skulle göra och vad som var konstnärlig kvalitet. Det var en dragkamp fram och tillbaka och att Iréne Berggren fick uppdraget och att jag blev redaktör var långt ifrån okomplicerat. I allt detta spelade Per B. Adolphson en viktig roll.

**NÖ:** Hur länge hade du varit redaktör för *Bildtidningen*?

**HH:** Jag började i slutet av åttiotalet, men i själva verket hade jag, Douglas Kneedler och Tore Hellström startat *Bildtidningen* i mitten av sjuttioalet. Vi gjorde ett provnummer som redigerades efter dåtidens anarkistiska principer: alla som ville delta fick vara med. Detta ledde till politiska motsättningar och vi utmanövrades av en grupp rättrogna kommunister där Gösta Flemming spelade en framträdande roll.

**NÖ:** Det var den som hette *Spiegelbild*?

**HH:** Stämmer. Aktionen var politisk – vi var helt enkelt inte tillräckligt renläriga. Efter det höll jag mig borta från aktiviteter i föreningen även om jag fortfarande var medlem i Fotograficentrum. När jag började jobba på Konstfack 1986 blev Janne Fridlund ordförande i föreningen. Han ville att jag skulle komma med i styrelsen och det var som vanligt problem med tidskriften, den kom ut oregelbundet, kostade för mycket och kommunikationen med styrelsen var dålig.

## CONVERSATION WITH HANS HEDBERG, 4 MAY 2011

**NICLAS ÖSTLIND:** What was your role in *Lika med*?

**HANS HEDBERG:** Primarily, I was the editor on the catalogue, but I was also involved in the initial discussions as a member of Fotograficentrum's board. The starting point of it all was the celebration of photography's 150<sup>th</sup> anniversary and that created a lot of discussion about trying to make a manifestation in conjunction with the anniversary. I was assigned to organise a seminar together with Pelle Adolphson, who was a member of SFF's board, for the cultural powers that be, to create awareness about photography's cultural and societal importance. It was inaugurated by the then Minister for Culture Bengt Göransson. My part in the seminar was to present qualitative photography from the post-war period onwards. Later, I wrote a text about post-war Swedish photography published in Fotograficentrum's magazine in conjunction with an exhibition called *Index*. This exhibition was put together by Jan-Erik Lundström and me. Afterwards, both the magazine and Fotograficentrum's gallery changed their names to *Index*. That's roughly how it started. Fotograficentrum and SFF met to discuss how it would all be organised. You could say that they supplied the structure and finances, and we the content, but it wasn't an easy process by any means. It took place in conjunction with the postmodern shift and there were different points of view about what to do and what artistic quality was. It was a tug-of-war back and forth and that Iréne Berggren was commissioned and I became editor was anything but straightforward. In all of this, Pelle Adolphson played a crucial role.

**NÖ:** How long had you been the editor of *Bildtidningen*?

**HH:** I started in the late-80s, but actually I, Douglas Kneedler and Tore Hellström started *Bildtidningen* in the mid-70s. We made a pilot issue, edited in accordance to the anarchic principles of the time; we included everyone who wanted to contribute. That led to political antagonism and we were outmanoeuvred by a group of orthodox communists with Gösta Flemming playing a prominent role.

**NÖ:** That's when it was called *Spiegelbild*?

**HH:** That's right. It was a political action: quite simply we weren't orthodox enough. After that, I stayed away from the association's activities, although I remained a member of Fotograficentrum. When I started working at the University College of Arts, Crafts and Design in 1986, Janne Fridlund became chairman of the association. He wanted me to join the board and as usual there were problems with the magazine: it wasn't being published regularly, it cost too much and communication with the board was poor. Alain Topor

Alain Topor och Rickard Vincent var redaktörer. Inte någon skugga över dem, men styrelsen ville ha en annan inriktning. De utsåg redaktion och jag blev ombedd att ingå. Efter något nummer blev det ett skarpt läge och de valde att sluta. Micke Cronwall var grafisk producent och vi jobbade under ett antal år och försökte ge tidskriften ett lite bredare och mer aktuellt innehåll än tidigare. Man kan säga att det postmoderna slog igenom i konstdiskussionen i Sverige någon gång omkring 1987 även om det hade funnits tendenser långt tidigare. Jag var intresserad av litteratur och Roland Barthes och författarens död var aktuellt i den svenska intellektuella miljön runt 1980. Intertextualitet och liknande begrepp användes redan där och inom arkitekturen blev postmodernismen tidigt ett stilbegrepp men var inte alls lika ideologiskt till sin karaktär som inom konsten. Men hela den här diskussionen drabbade fotograferna sent.

**NÖ:** Vad tror du att det berodde på? Internationellt sett var ju de här frågorna starkt knutna till fotografin som medium och uttrycksform.

**HH:** Jag tror att det handlar om att de etablerade fotograferna i Sverige inte alls var intresserade av de här frågorna. Dawid skulle jag kunna tänka mig har trängt in i diskussionen (något så när), men de flesta var ju inte teoretiskt bevandrade, utan de hade redan utvecklat sin metodik och satt oftast nöjda. För att det ska uppstå något måste det finnas en dynamisk och prövande dialog mellan kritik, utställningsmakare, fotograferna och publiken. Det fanns inte vid den här tidpunkten, man bekräftade varandra på ett okritiskt och slappt sätt. Ett tydligt exempel på när det började skava är när Annica Karlsson Rixon och Paulina Wallenberg-Olsson gör sin utställning på Fotograficentrum. Det som hände var att det plötsligt fanns en annan förståelse och beredskap hos kritiken. Flera konst-, foto- och litteraturkritiker hade kunskap om de här frågorna. De hade tagit del av den internationella diskussionen och de behövde exempel att hänga upp teorierna på – och den här utställningen sågs som lämplig. Det var ett av de första fotografiska exemplen där man kunde applicera den postmoderna teorin. Till saken hör att jag inte tycker att Annica eller Paulina vid denna tidpunkt var särskilt teoretiskt orienterade men deras verk blev använda och tolkades på det sättet. Det var inte medvetna språkkritiska ”statements” från deras sida utan mer traditionellt gestaltande utifrån erfarenheter. Paulinas utställning handlade, i mina ögon, om att iscensätta och bearbeta något traumatiskt. Det handlade om våld mot en kvinna. Det behöver inte vara personligt men skulle kunna vara det. Det var alltså inte i första hand språkkritiskt. I recensionerna blev hon anklagad för att vara en kopia av Cindy Sherman. Annica Karlsson Rixons verk handlade bland annat om flytande könsidentiteter. Kritiken hängde mycket av postmodern teoribildning på verken och de användes för att etablera ett nytt förhållningssätt till fotografin.

and Rickard Vincent were the editors. It wasn't their fault, but the board wanted another direction. They appointed the editorial team and I was asked to join. After several issues, the situation came to a head and they chose to quit. Micke Cronwall was a graphic producer and we worked for a number of years on trying to give the magazine a slightly broader and more topical content than before. You could say that the postmodern breakthrough in discussions about art in Sweden happened sometime around 1987 although there had been tendencies much earlier. I was interested in literature and Roland Barthes; his death was a current topic in intellectual circles around 1980. Intertextuality and similar concepts were already being used then and architecture adopted postmodernism early as a notional style, but it wasn't at all as ideological in nature as in art. But this entire discussion affected photographers at a late stage.

**NÖ:** What do you think caused that? Internationally, these issues were strongly tied to photography as a medium and form of expression.

**HH:** I think it's because the established photographers in Sweden were not interested at all in these matters. In my opinion, Dawid could have pushed himself into the discussion (or come fairly close), but most of them were not versed in theory and had already developed their methodology and often sat there quite contentedly. For something to happen, there needs to be a dynamic and searching dialogue between the critics, the makers of exhibitions, the photographers and the public. That didn't exist at the time, they patted each other on the back in an uncritical and easy-going fashion. A clear example of when it started wearing thin came when Annica Karlsson Rixon and Paulina Wallenberg Ohlsson exhibited at Fotograficentrum. What occurred suddenly was another kind of understanding and readiness among critics. A variety of art, photo and literature critics possessed knowledge about these issues. They had taken part in the international discussion and they needed examples to hang their theories on; this exhibition was considered appropriate. It was one of the first photographic examples where you could apply postmodern theory. I think it is relevant that neither Annica nor Paulina at that time were particularly theoretically orientated, but their work was used and interpreted that way. It wasn't deliberate, language-critical statements from their side, rather a more traditional formulation based on experiences. Paulina's exhibition, in my eyes, was about staging and processing something traumatic. It was about violence directed at a woman. It doesn't need to be personal, but it may have been. Primarily, it wasn't language-critical. In reviews, she was accused of being a Cindy Sherman copy. Annica Karlsson Rixon's work covered shifting gender identities, among other things. The critics attached much postmodern theory to the works and they were used to establish

Självklart är det inte så enkelt att det bara finns ett tillfälle, men det är uppenbart att det hände något kring denna utställning.

**NÖ:** Var du inblandad i utställningens tillkomst?

**HH:** Nej. Jag satt inte med i utställningsgruppen, men det är klart att det pågick diskussioner på Fotograficentrum hela tiden om både innehållet i tidskriften och det som skulle bli utställningar. Men formellt sett var jag inte det.

**NÖ:** En sak som har dykt upp vid flera tillfällen i samtalen om *Lika med* är betydelsen av Akademin för fotografi när det gäller introduktionen av det postmoderna perspektivet. Berätta om ditt engagemang i skolan och hur ni tänkte kring kurserna och valet av de personer som ni engagerade.

**HH:** När jag själv gick på Konstfack i början av åttiotalet handlade det väldigt mycket om ett modernistiskt förhållningssätt. Utgångspunkten var att man har talang. Om man inte har talang förstår man ingenting. Antingen kan man se eller så ser man inte. Antingen är man konstnär eller så är man det inte. Denna osynliga ordning var som gjord för hierarkier, privilegier, kottierier och utstötningmekanismer, begreppet ”se” kunde rymma vad som helst. Senare skulle ordningen också bli tydlig som en plattform för exklusivt enkönade konstnärsklubbar, den feministiska diskussionen var i vardande då, med enstaka starka feministiska aktioner i konstvärlden. Jag tyckte att det var märkligt att man hade inrättat en institution som ska förmedla kunskap, men som grovt sett inte ville göra det, många lärare vid Konstfack då såg i grunden kunskapsförmedling om konst som något omöjligt.

Det som hände var att jag och Janne Fridlund såg att det fanns andra förhållningssätt till konst internationellt än vad som var gängse inom den svenska konst- och konsthögskolevärlden. Vi började plocka in en del av det i undervisningen och fick naturligtvis en massa skit från andra lärare på Konstfack för det. Det första renodlade projektet som vi gjorde hette *Postmodernism och människosyn* och det var 1989. Vi hade bland andra Irene Matthis som introducerade Jacques Lacan.

**NÖ:** Från vilka kom kritiken och vad vände man sig mot?

**HH:** I början var det ju inte så många som noterade det hela. Föreläsningarna bevisades främst av oss och våra studenter. Vi hade som regel en utställning utöver vårutställningen varje år, ibland två om vi kunde, och då uppstod en diskussion på skolan om konstnärlig kvalitet. Den kom att handla om vem som skulle få tillgång till utställningslokalen Vita Havet. Vissa tyckte att det hellre skulle stå tomt än att vi visade upp sådant som bröt mot normerna för god konst.

a new way of relating to photography. Obviously, it is too simplistic to claim there is just one opportunity, but clearly something happened around this exhibition.

**NÖ:** Were you involved in the exhibition coming into being?

**HH:** No. I wasn't in the exhibition group, but obviously there were discussions all the time at Fotograficentrum about both the content of the magazine and what was going to be exhibited. But formally, I was not part of it.

**NÖ:** Something that has come up on several occasions in conversations about *Lika med* is the significance of Akademin för fotografi regarding the introduction of the postmodern perspective. Tell me about your work at the school and the idea behind the courses and the choice of personnel that you recruited.

**HH:** When I studied at the University College in the early-80s, it was mostly based on a modernist approach. The starting point was that you needed talent. If you don't have talent, then you can't understand anything. Either you can see, or you can't see. Either you are an artist, or you aren't. This invisible order was practically made for hierarchies, privileges, cliques and expulsion mechanisms; the concept “see” could mean anything at all. Later, this order would also become clear as a platform for exclusively unisex artist clubs, the feminist discussion was then in the making, with individual, strong feminist actions in the art world. I thought it was strange to have established an institution with the purpose of imparting knowledge, but in a gross way has no intention of doing so; at this time many teachers at the University College basically thought it was impossible to convey knowledge about art.

What happened was Janne Fridlund and I saw that there were other ways of relating to art internationally than what was prevalent in the Swedish art scene and art schools. We started putting some of it in the lessons and naturally got lots of crap from other teachers at the University College. The first project we did solely in the new way was called *Postmodernism och människosyn* (Postmodernism and Humanity) and that was 1989. Among others, we had Irene Matthis who introduced Jacques Lacan.

**NÖ:** Who raised the criticism and what were their objections?

**HH:** In the beginning, there weren't that many who paid any attention to the whole thing. Lectures were attended mostly by us and our students. As a rule, we had an exhibition in addition to the spring one each year, sometimes two if we could and this led to a discussion at the school about artistic quality. It ended up being about who could access the exhibition



**NÖ:** Intressant att ni väljer utställningen både som en presentationsform och ett sätt att skapa en struktur i arbetet.

**HH:** Man skulle kunna säga att det var vår pedagogiska modell. Vi hade en idé om pedagogik som utarbetades, framförallt efter att Janne hade slutat. Även om han inte var involverad i det här måste man ge honom erkännande för väldigt mycket. Han var extremt känslig för vad som hände i samtiden.

Sättet att bedriva undervisning på Akademin var en markering mot idén om talang och den typ av undervisning som var den gängse på Konsthögskolan tidigare. Det vill säga den pedagogiska situation där studenterna redovisar, oftast enskilt, och läraren bedömer, vilket ofta ledde till en sammanblandning mellan person och verk. Då hamnar man lätt i en psykodynamiskt orienterad process om hur du uttrycker dig själv. Naturligtvis finns den aspekten i varje konstnärskap, det vore löjligt att förneka det, men vi försökte etablera ett mindre psykologiserande sätt att prata. Vi lyfte fram innehållet och relaterade det till hur bilden är uppbyggd och kommunicerar och betonade inte förhållandet till personen. Samtidigt började vi utveckla pedagogiska projekt som undersökte olika teman. Precis som forskningen är fri är konsten fri och studenterna fick tolka och göra vad de ville med det här. Vi stipulerade aldrig hur de skulle förhålla sig till ämnet och några sådana diskussioner blev det överhuvudtaget inte, men de flesta använde sig av kunskaperna som förmedlades inom de olika projekten för att göra sina verk. Många upptäckte saker som har blivit centrala teman i deras konstnärskap. Efter det första projektet om postmodernism och människosyn gjorde vi ett om natursyn som handlade om olika förhållningssätt till naturen.

**NÖ:** Det var väldigt ambitiösa projekt med föreläsare, seminarier och textkompendier och man anar att det måste ha varit en ovanligt fruktbar miljö.

**HH:** Ja, fast, för att var ärlig, det var ju inte alla som läste våra 400-sidiga kompendier och även om vi gjorde det mesta själva fick vi en hel del hjälp. Efter natursynprojektet insåg vi att konceptkonsten hade passerat obemärkt i Sverige. Självklart finns enstaka exempel men det var aldrig någon rörelse här. Det är lite konstigt eftersom den i en viss mening var radikal och politisk och hade, kan man tycka, kunnat fungera i en svensk revolutionär kontext där då istället det socialrealistiska dominerade. Vi ville göra någonting om konceptkonst och samlade in ett stort antal texter. Jag kommer ihåg att Sven-Olov Wallenstein, som jobbade hos oss ett tag, påpekade att det inte fanns några källhänvisningar när han såg kompendiet. Vi hade bara satt ihop sådant som vi tyckte var intressant och brydde oss inte nämnvärt om formalia.

**NÖ:** Vad gjorde ni mer?

space Vita Havet. Some thought it was best left empty, rather than letting us show such work that broke the norms of good art.

**NÖ:** It is interesting that you choose exhibitions both as a form of presentation and a way to create a structure in the work.

**HH:** You could say it was our pedagogical model. We had an idea about pedagogics that was all drawn up, especially after Janne stopped. Even though he wasn't involved in this, he deserves credit for quite a lot. He was extremely sensitive to what was happening at the time.

The way we conducted lessons at Akademin was an indictment against the notion of talent and the kind of teaching that was prevalent at the University College earlier. In other words, this pedagogical situation where students show work, often separately, and teachers make assessments, which often leads to confusion between the person and the work. Then this easily leads to a psychodynamic-orientated process regarding how you express yourself. Naturally, this aspect exists in everyone's art, it would be ridiculous to deny that, but we tried to establish a less psychologised manner of talking. We highlighted the content and related it to the way the picture was built up and communicates and didn't emphasise the relationship to the person. At the same time, we started developing pedagogical projects that investigated various themes. Just as research is free, so is art, and the students could interpret and do whatever they liked with this. We never stipulated how they should relate to the topic and there weren't any discussions like that at all, however most people used the knowledge that was conveyed within the various projects to make their work. Many of them discovered things that have become the central theme of their art. After the first project about postmodernism and humanity, we made one about different ways of relating to nature.

**NÖ:** These were very ambitious projects including lectures, seminars as well as compendiums of text and I guess it must have been an unusually fertile environment.

**HH:** Yes, only to be honest, not everyone read our 400-page compendiums and even if we did most things ourselves, we had quite a lot of help. After the nature project, we realised that conceptual art had passed Sweden by unnoticed. Obviously, there were a few examples, but it was never a movement here. It is slightly odd since to a certain degree it was radical and political and could have worked, you might think, in a Swedish revolutionary context, if it wasn't for the dominance of social realism instead. We wanted to do something about conceptual art and compiled a large number of texts. I remember Sven-Olov Wallenstein, who worked with us for a while, pointed out that the compendium made no

**HH:** Vi fortsatte med olika projekt och det började växa fram ett intresse också hos studenter på andra fack. Måleri- och skulpturstudenter, men också grafiska formgivare, blev involverade i projekten. Jag kommer inte riktigt ihåg ordningen men vi gjorde *Swedenborg, Tyska fältstudier* och något som hette *Allt kött är hö*. I *Tyska fältstudier* använde vi en socialantropologisk modell, men till skillnad från hur antropologin bedrevs i sin barndom riktades blicken mot Tyskland och Berlin och inte, som då, mot främmande kulturer – ursprungliga som man kallade dem. Det var i samma veva Tyskland hade återförenats och börjat återetablera sig som en enad nation. Ett annat exempel är Swedenborgprojektet. Eftersom vi hade gjort flera projekt som var teoretiskt influerade ville vi göra något helt annat. *Swedenborg "Att se det härligare är"* blev ett väldigt roligt projekt där Peter Cornell hade en stor betydelse. Sedan gjorde vi *Allt kött är hö*. Olof Glemmes och min idé var att följa en näringskedja från uppfödningen av kor till slutpunkten på Henriksdals reningsverk. Vi gick igenom slakteriet, restauranger och andra stationer och studenterna bussades runt och fick uppleva allt det här på plats. Vi samarbetade med universitetet på olika sätt och hämtade föreläsare från Institutionen för ekonomisk historia. Man hade precis börjat prata om effekterna av globaliseringen och även sådana aspekter kom till uttryck i studenternas arbeten, det blev ett politiskt intressant projekt. Vi höll på närmare tio år med denna typ av projekt men när institutionerna slogs samman 1997 tog organisationsfrågorna allt större plats och vi tappade farten.

**NÖ:** När och hur kom du i kontakt med Iréne Berggren?

**HH:** Jag vågar faktiskt inte säga när jag träffade henne första gången, men jag bjöd ju in Iréne och Marta Edling och Eva Hallin att göra ett nummer av Bildtidningen som skulle introducera fotografisk feministisk konst och idéerna bakom den. Även om feminismen redan då fått ett visst genomslag inom konsten så var det numret något av en pionjärsats för mer postmoderna perspektiv på frågan.

**NÖ:** *Lika med* gjordes strax därpå. Vad innebar det att vara redaktör och hur mycket diskuterade du och Iréne innehållet i katalogen?

**HH:** Inte speciellt mycket som jag kommer ihåg det. Jag fick uppdraget och valde skribenterna. Naturligtvis pratade jag med Iréne om detta men det var min sak att gå igenom texterna och kolla att de funkade. När jag tänker på det ser jag framför mig platsen där jag satt och jobbade – inte några möten. Men jag kan minnas fel. En sak vi diskuterade var huvudtexten. Det var min idé att få med Jan-Erik Lundström. Jag ville ha den texten helt enkelt, men samtidigt var det här Irénes projekt och frågan var hur den avvägningen skulle göras. Det löstes genom att hon skrev en inledande kapp och

reference to its sources. We had just gathered whatever we thought was interesting and didn't particularly care about the formalities.

**NÖ:** What more did you do?

**HH:** We continued with various projects; meanwhile students from other departments started showing interest. Painting and sculpture students, as well as graphic designers, got involved in the projects. I can't quite recall the proper order, but we did *Swedenborg, Tyska fältstudier* (German Field Studies) and something called *Allt kött är hö* (All Meat is Hay). In *Tyska fältstudier* we used a social-anthropological model, but unlike the way anthropology was conducted in its infancy, the focus was on Germany and Berlin and not, as then, on alien cultures; primordial was their term for them. It was at the same time as German unification and the country had started to re-establish itself as a unified nation. Another example was the Swedenborg project, because we had already made a number of projects that were influenced by theory and wanted to do something completely different. *Swedenborg "Att se det härligare är"* (Behold these Glorious Things) was quite an amusing project in which Peter Cornell was very significant. Then we did *Allt kött är hö*. Olof Glemme and I had the idea of following the food chain from the rearing of cattle to the final destination at Henriksdal water treatment plant. We went through the abattoir, restaurants and other ports of call; the students were driven around by bus and experienced all of this on site. We collaborated with the university in various ways and borrowed lecturers from the Department of Economic History. The effects of globalisation were just starting to be discussed and even these aspects found expression in the students' work; it became a politically interesting project. We carried on for almost ten years with these kinds of projects, but then with the merger of the departments in 1997 organisational issues took up more and more time and we ran out of steam.

**NÖ:** When and how did you get in touch with Iréne Berggren?

**HH:** Actually, I cannot say when I first met her, but I did invite Iréne and Marta Edling and Eva Hallin to edit an issue of Bildtidningen in order to introduce photographic feminist art and the ideas behind it. Even though feminism had already had a certain impact on art, this issue was somewhat pioneering of a more postmodern perspective on the matter.

**NÖ:** *Lika med* followed on closely afterwards. What does being editor involve and how much discussion was there between you and Iréne about the content of the catalogue?

**HH:** Not particularly much, as I recall. I was assigned to do it

presentationerna av de fyra begrepp som utgjorde stommen i utställningen. I dag skulle jag nog ha varit mera lyhörd och dialogisk, men jag kände att det var jag som skulle ro i land katalogen.

**NÖ:** Blev det några reaktioner på att *Lika med* fungerade både som katalog och ett nummer av tidskriften?

**HH:** Ja, det var en jättediskussion. Självklart handlade det om pengar. Förbundet hade varit med och betalat det här och sedan profiterade Bildtidningen, enligt deras synsätt, på samarbetet genom att katalogen blev en del av utgivningen också. Men arbetet som gjordes på tidningen var ju aldrig betalat, så jag kände inte något dåligt samvete.

**NÖ:** Till skillnad från utställningen finns publikationen kvar som objekt. Vilka är dina reaktioner när du tittar på den i dag?

**HH:** Jag blir lite förvånad över att den trots allt håller. Nu har jag inte läst igenom texterna, så jag vet inte om de känns relevanta längre. När jag bläddrar i den känner jag också att det var ett och annat som jag önskat hade blivit annorlunda. Även om jag hade ett ganska stort ungdomligt självförtroende så var jag väldigt respektfull mot det som folk hade skrivit och gick inte in och redigerade i någon större omfattning. Det har ändrat sig åt andra hållet i dag. Nu är jag ganska rå, går in och stryker och tror på att bryta uppfattningar om en text. Det har sin bakgrund i att jag senare jobbade som kritiker på Svenska Dagbladet och ibland blev man ganska tilltufsad. Då lärde jag mig att det inte var något farligt, men där var jag inte när jag höll på med det här. Jag vill nog påstå att katalogen inte representerar utställningen särskilt bra, eftersom den var mycket mer komplex och bättre än katalogen. Mycket mer dynamiskt arrangerad.

**NÖ:** Du ingick i redaktionen för provnumret av Bildtidningen och var med i Fotograficentrum på mer eller mindre framträdande positioner, var aktiv i det postmoderna skiftet, både genom bildandet av Index och Akademin för fotografi, och 35 år senare är du fortfarande kvar i fotografivärlden. Den långa och kontinuerliga närvaron måste skänka en speciell form av överblick. Vem var du 1977 – som ingick i redaktionen för provnumret av Bildtidningen – och hur skulle du beskriva det som hänt sedan dess?

**HH:** Jag hade gått samhällsvetenskaplig linje men gick ytterligare en gymnasieutbildning som fotograf i två år. Naturligtvis sökte man sig till allt som hade med fotografi att göra, så jag hamnade på Fotograficentrum. Där träffade jag Douglas, som var väldigt aktiv där i början och hade gjort utställningar på Moderna och så vidare, och Tore Hellström. Han jobbade för Kameradoktorn och var tekniker. Det var vi tre

and commissioned the writers. Naturally, I talked to Iréne about it, but it was my role to go through the texts and make sure they worked. When I think about it, I see before me the place where I sat and worked, but don't recall any meetings. But maybe I'm remembering it wrongly. One thing we did discuss was the main text. My idea was to bring in Jan-Erik Lundström. Quite simply, I wanted that text, but at the same time it was Iréne's project and the question was one of balance. The solution was to have her write the opening piece and the presentation of the four concepts, which were the framework of the exhibition. Nowadays, I would have been more sensitive and dialogical, but I felt then that I was the one who had to pull off the catalogue.

**NÖ:** Were there any reactions about *Lika med* being both a catalogue and an issue of the magazine?

**HH:** Yes, there was a huge discussion. Naturally, it was about money. The association had gone in and paid for it and then Bildtidning profited, at least that was their view, because the catalogue became part of the publication. But work on the magazine was always unpaid anyway, so I didn't lose any sleep about that at all.

**NÖ:** Unlike the exhibition, the publication remains as an object. What are your reactions when you look at it today?

**HH:** I am slightly surprised that it passes the test of time, despite everything. Now I haven't read through the texts, so I don't know if they seem relevant any longer. Browsing through, I also feel that there are one or two things I wish had been different. Even though I had a large helping of youthful self-confidence, I was extremely respectful considering what people had written and didn't go in for large-scale editing to any extent. This has gone in the opposite direction these days. Now I am quite rough, getting stuck in and striking things out and believing in challenging perceptions about a text. The background for this came later, when I worked as a critic at Svenska Dagbladet and sometimes you were treated quite roughly. That's when I learned it wasn't dangerous, but I didn't know this when I was making the catalogue. I would like to say that the catalogue does not represent the exhibition particularly well, since it was much more complex and better than the catalogue. Much more dynamically arranged.

**NÖ:** You were part of the editorial team that put together the pilot issue of Bildtidningen and a member of Fotograficentrum, in more or less prominent positions, were active in the postmodern shift, both through the creation of Index and Akademin för fotografi, and 35 years later, you are still in the world of photography. Such a long and continuous presence must give a special kind of overview. Who were you in 1977,

som drog igång det här med Spegelbild. Samtidigt var jag politiskt engagerad och bodde i ett anarkistiskt kollektiv vid Mariatorget. Där bodde jag faktiskt i 14 år. Så det fanns en sådan aspekt också, deltagandet i en alternativ kultur och en drivkraft att befinna sig utanför alla system. Det var mycket antiauktoritärt. Jag kände mig inte hemma i samhället överhuvudtaget och det var anledningen till att jag sökte mig till Konstfack. Jag såg Konstfack och konsten som ett ställe där det fanns möjligheter att existera som sig själv och inte behöva vara löneslav eller självutplånad konform. Det är en väldigt romantisk uppfattning men jag tror att det är många studenter som fortfarande har den – då var det i alla fall så. Direkt efter Konstfack, i början av åttiotalet, fick jag en nyttig erfarenhet – jag blev rekryterad som lärare till RMI-Berghs och det var inte där jag kände att jag hörde hemma ideologiskt, men jag behövde naturligtvis pengarna. Jag stannade i tolv år. Där fick jag annonsbyråperspektivet och det var väldigt intressant och bra för mig att inlemmas i ett annat sammanhang än den alternativa värld som jag hade befunnit mig i.

Konstfack var en väldigt liten utbildning, mer av en förvaringsplats där man fick en grundläggande konstnärlig träning. Redan innan jag började hade jag följt Sten Dunér och Peter Cornells kurser i konsthistoria och jag var, som sagt, intresserad av litteratur och läste mycket. Idealet var en bildningsgång utanför institutionerna, en effekt av tidsandan. Vi vägrade att gå in i systemet och ville bygga ett eget alternativt. Jag och Leif Claesson gick ut ungefär samtidigt och Leif Lindberg gick ut något år efteråt. Han bodde i vårt kollektiv och vi tre umgicks mycket och skaffade en ateljé tillsammans i en källare vid Mariatorget, Stockholms Fotografiska Byrå. Jag och Leif Claesson började göra jobb, främst för Arbetaren. Vi hittade på jobben själva och åkte runt i Sverige i min Folka. I början plåtade båda två, men sedan delade vi upp arbetet så att Leif plåtade och jag skrev. Vi hade väldigt roligt och höll på i flera år, men fick dåligt betalt så det var jobbet på Berghs som höll mig flytande. Tack vare Janne kom jag, som jag också redan nämnt, tillbaka till Konstfack 1986 och blev medlem i styrelsen för Fotograficentrum.

**NÖ:** Vad hände på Fotograficentrum och vad låg bakom de förändringar som genomfördes?

**HH:** Den fotografiska världen präglades av dokumentärfotografi i olika schatteringar. Dels vad som skulle kunna beskrivas som en misstolkning av begreppet dokumentärfotografi. Ett slags naiv föreställning om att det varken finns någon språklig dimension eller att fotografen påverkar situationen med sin närvaro, utan att det mer eller mindre handlade om att vara en kopieringsmaskin för verkligheten. Det var många som hade ett sådant perspektiv. Och den här första formen utvecklades på Biskops-Arnö under Göte Asks ledning. Även om det stora EKODok-projektet i början av nittiotalet

as you edited the pilot issue of Bildtidningen, and how would you describe what has happened since then?

**HH:** I had studied social sciences, but took an additional two-year course in photography. Naturally, you seek out everything involving photography and so I ended up at Fotograficentrum. I met Douglas there, who was very active at the start and had exhibitions at Moderna and so on, and Tore Hellström. He worked at Kameradoktorn and was a technician. The three of us got Spegelbild up and running. At the same time, I was politically active and lived in an anarchist collective at Mariatorget. I actually lived there 14 years. So there is that kind of aspect too, participation in an alternative culture and a motivating force to live outside the system. It was very anti-authoritarian. I didn't feel at all at home in society and that's why I applied to the University College. I saw it and art as a place of opportunity where you could exist as yourself and not have to be a wage slave or self-effacing conformist. That's quite a romantic perception, but I believe many students still think that way; that's how it was back then anyhow. Straight after the University College, in the early-80s, I had a useful experience: I was recruited as a teacher at RMI Berghs and while I didn't feel at home there ideologically, of course, I needed the money. I stayed 12 years. Here I got the advertising agency perspective and it was very interesting and good for me to be incorporated into another context than the alternative world I had found myself in.

The University College offered a rather small education, it was more of a storage space where you were given basic training in art. Even before I started, I had followed Sten Dunér and Peter Cornell's courses in art history and, as I mentioned, I was interested in literature and read a lot. The ideal was an education outside the institutions, an effect of the spirit of the times. We refused to enter the system and wanted to build an alternative of our own. Leif Claesson and I graduated about the same time and Leif Lindberg graduated some year afterwards. He lived in our collective and the three of us spent a lot of time together and we had a studio in a basement at Mariatorget, Stockholm's Fotografiska Byrå. Leif Claesson and I started working on assignments, mostly for Arbetaren (The Worker – a weekly newspaper). We worked on our own assignments and travelled around Sweden in my VW. In the beginning, we both took photos, but then we divided up the work so that Leif photographed and I wrote. We had a lot of fun and carried on for several years, but the pay was terrible and it was the job at Berghs that was keeping me afloat. Thanks to Janne, as I already mentioned, I returned to the University College in 1986 and became a member of Fotograficentrum's board.

**NÖ:** What happened at Fotograficentrum and what was behind the changes made?

innehöll mycket annat, som Carl-Johan Malmbergs textverk, så var det präglad av den här inriktningen. Sune Jonssons senare fotografiska verksamhet vid Västerbottens museum kan ses som ett positivt ideal. Dels fanns en dokumentärfotografi som bland andra Anders Petersen utvecklade vilken fick allt mer subjektiva förtecken under den här perioden. Det handlade mer om fotografen själv och att hans eller hennes närvaro manifesterades tydligare, vilket jag tycker är positivt, eftersom det är djupt problematiskt att tala å andras vägnar. Det fanns en motsättning mellan de olika inriktningarna, men de var ändå en ganska samlad grupp som framförallt drevs av politiska ideal som jag personligen aldrig sympatiserat med. Jag har aldrig varit kommunist, tvärtom, men många var kommunister eller hade kommunistiska sympatier, och de auktoritära och likformiga idéerna har jag alltid varit skeptisk till.

Men den stora konflikten stod mellan dokumentärfotograferna å ena sidan och konstfotograferna å den andra. Gunnar Smoliansky hörde till de första och hans medverkan i *Genom svenska ögon* 1978 betecknades som ett svek. Innan dess var han en viktig fotograf inom den progressiva rörelsen och levererade bilder till den i massa olika sammanhang. Men sedan blev han något annat. Med Janne Fridlund som Fotograficentrums ordförande fick konstfotografen större acceptans inom föreningen. Att Janne i väldigt hög grad var en vänsterperson bidrog antagligen till att göra det möjligt. Men Fotograficentrum ändrade sig inte helt och hållet utan dokumentärgänget som en gång hade drivit fram föreningen fanns kvar. Konflikten gällde Fotograficentrum, som var en nationell institution med pengar från Kulturrådet, skulle ha en utpräglad dokumentär prägel eller om det skulle finnas plats för flera former av fotografi. Det var naturligtvis också grunden för hur man ville att tidskriften skulle förändras, att den skulle ta in andra perspektiv. Det skulle vara möjligt att till exempel visa Dawids arbeten i Bildtidningen.

Avståndet mellan dokumentärfotograferna och de mer konstnärligt inriktade kunde vara ganska stort. I början av åttiotalet försökte Leif Wigh lansera en ny tendens, men hans prat om intimister tror jag inte var särskilt relevant för den tiden, utan det blev mest en konstruktion. Däremot var det tydligt att det fanns ett behov av ett annat rum, vilket Gunnar Smolianskys lappkast är ett exempel på. Den fotografi som inte var dokumentär utan mer handlade om att försöka synliggöra eller skydda sitt eget förhållande till verkligheten eller världen fanns också med i det här sammanhanget. Men den var inte nödvändigtvis inskriven i en konstkontext, utan snarare i dialog med olika fotografiska traditioner, såväl samtida som historiska. Det fanns ett behov – som varit förtryckt – av den personliga berättelsen och detta behov är fortfarande stort.

Det intressanta är att kampen var väldigt intensiv och att den i hög grad manifesterades inom Fotograficentrums ramar. Med Janne Fridlund och personerna han samlade omkring sig

**HH:** That photographic world was made up of various shades of documentary photography. Partly by what could be described as a misinterpretation of the concept of documentary photography. A sort of naïve conception that there is neither a linguistic dimension nor that the photographer influences the situation through his or her presence; instead it was more or less about being a copying machine of reality. Many people had that kind of perspective. And this first formulation was developed at Biskops-Arnö under Göte Ask's leadership. Even though the large EKODok project in the early-90s included many other things, such as Carl-Johan Malmberg's text piece, it was characterised by this direction. Sune Jonsson's late photographic work at Västerbotten's museum can be considered a positive ideal. In parallel, there was a kind of documentary photography developed by Anders Petersen and others that had an increasingly subjective overtone during this period. It was more concerned with the photographer in person and that his or her presence was manifested in a clearer way, which I think is positive because it is deeply problematic to speak on others' behalf. There was a contrast between the different directions, but still they were quite an integrated group that above all else were driven by political ideals that I, personally, never sympathised with. I have never been a communist, on the contrary, but many were communists or had communist sympathies, and I have always been sceptical about these authoritarian and uniform ideas.

However, the major conflict was between documentary photographers on the one hand and art photographers on the other. Gunnar Smoliansky belonged to the former and his participation in *Genom svenska ögon* (Through Swedish Eyes) in 1978 was considered an act of betrayal. Before that, he was an important photographer in the progressive movement and delivered pictures for it in many different contexts. But then he became something else. With Janne Fridlund as Fotograficentrum's chairman, art photography gained greater acceptance within the association. That Janne was, to a high degree, a man of the Left presumably helped make it possible. But Fotograficentrum didn't change completely and the documentary group who had once run the association were still there. The conflict was about whether or not Fotograficentrum, which was a national institution with funds from the Swedish Arts Council, should have a decided documentary character or make room for more forms of photography. Naturally, this was also the background to the changes they wanted the magazine to make, that it ought to be open to other perspectives. It should, for example, be possible to publish Dawid's work in Bildtidningen.

The distance between documentary photographers and more artistically orientated ones could be vast at times. In the early-80s, Leif Wigh tried to launch a new trend, but his talk about intimism wasn't, in my opinion, particularly relevant to that time, but was mostly a construction. On the

vidgades perspektivet och många av de gamla dokumentaristerna kände sig provocerade. De ifrågasatte förändringarna och det var många hetsiga diskussioner. Det pågick länge och jag kommer ihåg åtskilliga möten där en kille från Ronneby, som representerade en lokalavdelning, alltid frågade: ”Du, Hans, vad kommer gjutaren Ronny att tycka om det här?” Till slut blev det mer eller mindre ett skämt.

Det som hände sedan – och det här skedde på bara några år – var att vi på Konstfack började intressera oss för den postmoderna konsten och, som jag beskrev tidigare, att det fanns både en påläst kritikergeneration och en del unga gallerister som också var känsliga för det nya. När det började produceras intressanta verk, framförallt på Konstfack, så fanns en förståelse och man förde en dialog med det som hände internationellt i samtiden just då. Så surfade, kan man väl säga, hela den generationen rakt in i konstvärlden. Samtidigt var det en kris och när botten gick ur gallerivärlden uppstod plötsligt ett skifte också där. Det som hände var att många fotografer som hade kämpat hela sitt liv för att bli accepterade som konstnärer fick se yngre fotografer snabbt etablera sig – men i en helt annan konstvärld, dit de inte omedelbart fick tillträde. Det skapade en del bitterhet.

**NÖ:** Omständigheterna du beskriver måste ha varit oerhört gynnsamma för de inblandade aktörerna?

**HH:** Ja, absolut, och det är viktigt att komma ihåg. Man ska inte överdriva betydelsen av Akademin för fotografi. Det brukar jag försöka komma ihåg att säga, även om det tar emot. Det handlar inte i första hand om att vi gjorde rätt saker, utan att fotografen befann sig i en specifik situation och blev en central del i de mest angelägna diskussionerna inom samtidskonsten just då. Det som hände var, enligt min mening, att både dokumentärfotograferna och konstfotograferna fick se sig själva i ett nytt ljus. Vad ska man säga – de blev inaktuella och deras strävanden relativt ointressanta och hela den nya generationen tog plats på deras bekostnad.

**NÖ:** Det fotografiska fältet i Sverige är inte särskilt stort och det tycks inte finnas plats för flera olika inriktningar samtidigt. När ett synsätt dominerar blir de andra på olika sätt undanträngda. Om man jämför med USA, där den fotografiska scenen är betydligt större, finns självklart också tendenser och genrer som är mer gynnande, men det får inte lika omfattande konsekvenser.

**HH:** Det är i och för sig inte ovanligt att en generation plötsligt blir passé, men här skedde det kanske lite mer brutalt. Några brukar ändå hålla sig kvar, men det här skiftet var så genomgripande och innehöll så många aspekter.

**NÖ:** I *Lika med* var din roll redaktörens men du har också agerat som curator.

other hand, it was clear that another kind of space was needed, of which Gunnar Smoliansky's turnabout is one example. That type of photography which was not documentary, but was more about trying to visualise or protect your own relationship to reality, or the world, was also included in this context. But it wasn't necessarily inscribed into an art context, but rather in dialogue with various photographic traditions, both contemporary and historical. There was a need for the personal narrative, which had been suppressed, and that need remains strong.

What's interesting is the extremely intense nature of the struggle and to a large degree it was manifested within the framework of Fotograficentrum. With Janne Fridlund and the people he gathered around him, the perspective was broadened and many of the old documentary group were provoked. They questioned the changes and there were many heated discussions. It went on a long time and I recall countless meetings where a guy from Ronneby, who represented a local branch of the association, always asked, "But Hans, what will Ronny from the foundry think about this?" In the end, it more or less became something of a standing joke.

What happened next, and this occurred in just a few years, was that we at the University College started getting interested in postmodern art and, as I described earlier, there was a generation of critics who had done their homework and a number of young gallerists who also showed sensibility for the new. When interesting work started being produced, above all else from the University College, then there was an understanding, and you had a dialogue with what was happening internationally at the present moment. So you might say that's how that whole generation surfed straight into the art world. Simultaneously, there was a crisis and when the bottom fell out of the gallery world, then a shift suddenly occurred there too. What happened was that many photographers who had struggled all their lives for acceptance as artists had to stand aside and see younger photographers rapidly establishing themselves; but in a completely different art world, one they were not immediately allowed to enter. It created a lot of bitterness.

**NÖ:** The circumstances you describe must have been extremely favourable for those involved?

**HH:** Yes, absolutely, and it is important to remember. The significance of Akademin för fotografi mustn't be exaggerated. I usually try to remind myself to mention it, even if it seems contradictory. Primarily, it is not about us having done the right things, but that photography found itself in a specific situation and became a central part in the most urgent discussions about contemporary art at that time. What happened, in my opinion, was that both documentary photographers and art photographers had to see themselves in a new light. What can you say: they passed out of date and

**HH:** Förutom på Konstfack, där vi producerade utställningar hela tiden, har det inte varit så mycket. I första hand var det väl *Index* som jag och Jan-Erik curerade tillsammans 1991. Det var en utställning som samlade upp de unga, eller snarare nya och oetablerade, fotografer som stod för ett nytt förhållningssätt.

**NÖ:** Skillnaden mellan *Lika med* och *Index* är påtaglig. Den förra kännetecknas av sin bredd och det är mer perspektivet hos curatören än verken som har en postmodern karaktär. I den senare präglas dock både utställningsidén och aktörerna av ett postmodernt tankesätt.

**HH:** Det stämmer och det kan förklaras med att *Lika med* finansierades av SFF. Det fanns förstås ett tryck på att all fotografi skulle representeras och det är en problematik med den utställningen som man inte ska bortse ifrån. Jag måste säga att jag – i efterhand – är imponerad av Per B. Adolphsons insats. Det kan inte ha varit lätt att hantera alla viljor i förbundet, samtidigt som vi upplevde honom som vår motpart. Han var trängd från två håll.

**NÖ:** Det som händer efter *Lika med* handlar mycket om att fotografi inte ska behandlas som ett mediespecifikt område. Fotografiska museet upphör och integreras fullt ut i Moderna museet, Fotograficentrum ombildas till Index och Akademin för fotografi går, som du redan berättat om, ett snarligt öde till mötes. Hur ser du på denna förändring i dag och vad har hänt med fotografin efter det postmoderna genombrottet?

**HH:** Jag var en av förespråkarna för förändringen och blev ett slags mordängel i vissas ögon. Det var många bland fotograferna som var tillfreds med sakernas tillstånd och tyckte att Bildtidningen antligen hade blivit en tidskrift för dem, men sedan började den problematisera fotografi på ett helt annat sätt än tidigare. Både när det gällde Konstfack och Fotografiska museet kände jag, som flera andra, att det inte fanns något skäl att odla en mediespecifik kultur när vi var del av konstvärldens vidare sammanhang. I dag ser saken kanske annorlunda ut. Här om dagen läste jag i Marta Edlings studie över konsthögskolorna vad vi hade skrivit inför sammanslagningen på Konstfacket. Det handlade om att inte slänga ut barnet med badvattnet och vikten av att behålla kunskapsmiljöerna som finns kring de respektive ämnena. Inte för att de nödvändigtvis är så relevanta i samtiden, men därför att de ackumulerar kunskap. Man har samlat och följt hur fotografin har omdefinierats över tiden, där finns historien och referenserna och det är där man kan lära sig någonting. Det här var vi oroliga för när sammanslagningen skulle genomföras. Och man ska hålla i minnet att vi hade föreslagit den här sammanslagningen redan vid decennieskiftet 1990, men den genomfördes inte förrän 1997. Konstfack var den sista skolan som gjorde detta, även om tanken antagligen

their struggles became relatively uninteresting, while this whole, new generation took up space at their expense.

**NÖ:** In Sweden, the photographic field is not particularly large and it seems there isn't room for several different directions at once. When one outlook dominates, the others are repressed in various ways. In comparison to the US, with a significantly larger photography scene, there are, naturally, trends and genres that are more favoured than others, but it doesn't have the same sweeping consequences.

**HH:** It is not uncommon, in itself, that a generation suddenly becomes passé, but in this case, it maybe was a little more brutal. Still, some usually manage to hang on, but this shift was so radical and contained so many aspects.

**NÖ:** In *Lika med* your role was that of editor, but you have also acted as curator.

**HH:** Besides the University College, where we produced exhibitions all the time, it hasn't been so often. First of all, there was *Index* of course, that I and Jan-Erik curated together in 1991. It was an exhibition that gathered the young, or rather new and unestablished photographers who represented a new attitude.

**NÖ:** The difference between *Lika Med* and *Index* is apparent. The former is characterised by its breadth and is more about the perspective of the curator than works with a postmodern character. However, a feature of the latter is that both the exhibition concept and those involved have a postmodern way of thinking.

**HH:** That's correct and the explanation is that *Lika med* was financed by SFF. There was, of course, pressure that all kinds of photography should be represented and that is a problem with the exhibition that you cannot escape. I must say, with hindsight, that I am impressed with Per Adolphson's efforts. It could not have been easy handling all the different wishes within the association, while at the same time we regarded him as our opponent. He was under pressure from two directions.

**NÖ:** What happens after *Lika med* is that photography is no longer treated as a medium-specific area. Fotografiska museet ceases to exist and is fully integrated into Moderna museet, Fotograficentrum is restructured into Index and Akademin för fotografi, as you already mentioned, faced a similar fate. What is your opinion of this change today and what has happened to photography after the postmodern breakthrough?

**HH:** I was one of the advocates for the changes and thus became a sort of angel of death in certain eyes. There were

väcktes där först. Du borde diskutera det här med Olof Glemme eftersom han är chef där, men kunskapssamlande, vad det gäller fotografi, tycker jag har försvunnit därifrån och det tror jag han håller med om. Det är samma sak med inlemmandet av fotografi i Moderna museet. Tanken var inte fel, men man måste upprätthålla en kompetens och aktivitet inom mediet. Man kan inte bara inkludera det och sedan sluta odla det. Och det är väl det som har hänt på flera olika plan.

**NÖ:** Man kan konstatera att fotografins integrering i konstinstitutionen speglar mediets svaghet i förhållande till de mer etablerade konstnärliga disciplinerna. Det handlar inte minst om graden av exponering, resurser för inköp och utställningar, personal med ämneskunskaper som är vidare än den fotografi som definieras som samtida konst. Hur uppfattar du att det fotografiska landskapet ser ut i dag, drygt tio år efter dessa genomgripande institutionella förändringar?

**HH:** När man ser samtida fotografi i dag är det något helt annat än vad det var under den perioden som vi har pratat om nu. Det som hände under slutet av nittioalet var att fokus försköts och konsten istället kom att handla om sociala processer och en social kritik, där man bokstavligen ingriper och påverkar skeenden. Jag tycker att det är där som de viktigaste frågorna har ställts och i det sammanhanget har fotografiets plats varit väldigt liten. Man kan nog säga att fotografins kritiska aspekt, som var väldigt stark under det postmoderna genombrottet, i det närmaste har upphört. Fotografien har i hög grad reducerats till en ny salongskonst och den har, precis som måleriet, blivit något att hänga upp på väggen hemma. Allt det här märks också i fotografiets självförståelse och på det sätt man producerar verken. Sedan ett drygt år driver Olof Glemme och jag Fotografins hus och vår förhoppning är att kunna vidmakthålla ett kritiskt perspektiv. Även vi är del av den allt starkare fetischisering av mediet som pågår, men det innebär inte att man också, på olika sätt, kan vara delaktig i de här dynamiska sociala processerna. Fotografiet kan fortfarande spela en roll, men det är inte längre på ett självklart sätt i centrum för de intressantaste diskussionerna.

many photographers who were satisfied with the way things were and thought that Bildtidningen had finally become a magazine for them, but then it started to problematise photography in a completely different way than before. Regarding both the University College and Fotografiska museet, I felt, like many others, that there was no reason to cultivate a medium-specific culture when we were part of the art world's wider context. Perhaps it looks different now. The other day, I read in Marta Edling's study of art schools what we had written prior to the merger with the University College. It was about not throwing the baby out with the bathwater and the importance of preserving the knowledge environments that exist around the respective subjects. Not necessarily because they are so relevant in contemporary times, but because they accumulate knowledge. We have collected and followed how photography has been redefined over time, there is history there and references, and that's where you can learn something. We were concerned about this when the merger was to be implemented. And it should be remembered that we had proposed this merger way back in 1990, but it wasn't implemented until 1997. The University College was the last school to do this, even though the idea had actually been raised there first. You ought to discuss this with Olof Glemme because he's the senior master there, but the collection of knowledge, regarding photography, has in my opinion disappeared from there and I think he would agree. It's the same thing with the incorporation of photography into Moderna museet. The idea wasn't wrong, but you have to maintain competence and activity within the medium. You can't just include it and then stop cultivating it. And that's surely what has happened on a variety of levels.

**NÖ:** You could say that photography's integration into the art institution reflects the medium's comparative weakness in relation to the more established artistic disciplines. Not least, it affects exposure, resources for acquisitions and exhibitions, personnel with knowledge about the subject that goes beyond photography defined as contemporary art. What is your perception of the photography landscape today, almost ten years after these sweeping institutional changes?

**HH:** When you look at contemporary photography today, you see something completely different from the period we have just been talking about. What happened in the late-90s was a shift in focus and, instead, art became about social processes and a social criticism, where you literally intervene and influence the course of events. I think this is where the most important questions have been posed and in that context photography's place has been quite small. You could certainly say that photography's critical aspects, which were very strong during the postmodern breakthrough, have practically faded away. To a large degree, photography has been



reduced to a new salon art and, just like painting, it has become something to hang on the wall at home. All of this is also apparent in photography's self-understanding and in the way work is produced. Since about one year ago, Olof Glemme and I have been running Fotografins hus and our hope is to uphold a critical perspective. We too are part of the ever stronger fetishising of the medium that is occurring, but that doesn't also mean, in various ways, that you can share in these dynamic social processes. Photography can still play a role, but it is no longer the self-evident heart of the most interesting discussions.





**SAMTAL MED ANNICA KARLSSON RIXON,  
2011-02-23**

**NICLAS ÖSTLIND:** Jag är intresserad av att veta var du kom ifrån och var du befann dig i ditt arbete vid tiden för *Lika med*.

**ANNICA KARLSSON RIXON:** Jag gick ut Nordens Fotoskola 1988 och jobbade som assistent hos reklamfotografen Johan Westin. Jag prövade mig fram inom olika fotografiska discipliner och ville helst jobba med mina egna projekt, men var inte självklart inne på att bli konstnär. Jag kommer ju från en annan tradition, ett annat fotografiskt tänk.

**NÖ:** Hur skulle du beskriva det?

**AKR:** Anders Petersen är ett bra exempel, även om han nu mer befinner sig i ett konstsammanhang. Reportagefotografen fanns närvarande med tidningar som ETC, men jag var väl egentligen inte så intresserad av det. Jag trodde det i början, men det blev något annat. Det var en brytningstid och när jag började på Nordens var vi flera som gjorde verk som inte hörde till dokumentärtraditionen. Jag prövade mig fram. Sommaren 1989 hade jag ett vikariat som pressfotograf på Göteborgs-Posten och där träffade jag Annika von Hausswolff. Hon var kopist och bildbehandlare och det var så vi blev bekanta med varandra. De ville att jag skulle vara kvar, men jag tackade faktiskt nej och åkte tillbaka till Stockholm. Redan sommaren året innan hade vi startat ett nätverk för kvinnliga fotografer i Norden med en utställning i Oslo. Den danska fotografen Anja Tollan var initiativtagare och det fanns medverkande från alla nordiska länder. Vår grupp i Stockholm var mycket aktiv.

**NÖ:** Vilka ingick i den?

**AKR:** Det var jag, Barbro Fornåker, Miriam Klyvare, Ulrika Åling och några till. De gick i årskullen över mig på Nordens. Även Ann Mossberg var med en del. Barbro och jag startade ett fotolabb ihop, och Ulrika jobbade som fotograf, numera bildredaktör, på tidningen 8 Sidor. Vi är fortfarande vänner.

**NÖ:** Om du skulle beskriva Nordens Fotoskola, vad var det för utbildning och vilken typ av praktik skolades man in i?

**AKR:** När jag gick där var det flera av klasserna som var fotografiskt starka. Det var många elever som redan jobbade som fotografer, i första hand med reportage. Skolan var en klassisk fotografutbildning och kom från en uttalad dokumentär tradition. De flesta som gick på Nordens under de här åren är fortfarande aktiva som framgångsrika frilansfotografer.

**NÖ:** Du beskriver hur du prövade olika fotografiska genrer och ingick i det kvinnliga nätverket. Vad jobbade du med då?

**CONVERSATION WITH ANNICA KARLSSON RIXON,  
23 FEB 2011**

**NICLAS ÖSTLIND:** I am interested to know more about where you came from and where you were in terms of your work at the time of *Lika med*.

**ANNICA KARLSSON RIXON:** I graduated from the Nordic School of Photography in 1988 and worked as an assistant to advertising photographer Johan Westin. I had tried various photographic disciplines, but mostly wanted to work with my own projects, but that didn't necessarily mean I wanted to be an artist. I certainly come from another tradition, another way of thinking about photography.

**NÖ:** How would you describe it?

**AKR:** Anders Petersen is a good example, even though nowadays he is placed more in an art context. There was reportage photography in magazines such as ETC, but I wasn't really that interested in it. I thought I was at first, but things turned out differently. It was a time of transition and when I started at the Nordic School several of us were making work that didn't belong to the documentary tradition. I moved forward by trying different things. Summer 1989, I had a temporary job as a press photographer at Göteborgs Posten and there I met Annika von Hausswolff. She was a copyist and picture processor and that's how we got to know each other. They wanted me to stay, but I actually turned them down and went back to Stockholm. The previous summer, we had already started a network for female photographers in the Nordic region with an exhibition in Oslo. Danish photographer, Anja Tollan, was the driving force behind it and participants came from all the Nordic countries. Our group in Stockholm was very active.

**NÖ:** Who was involved?

**AKR:** There was me, Barbro Fornåker, Miriam Klyvare, Ulrika Åling and several others. They were one year ahead of me at the Nordic School. Ann Mossberg was part of it too. Barbro and I started a photo lab together and Ulrika worked as a photographer; nowadays she's a picture editor at magazine 8 Sidor. We are still friends.

**NÖ:** If you would describe the Nordic School of Photography, what kind of education and practice was being taught?

**AKR:** When I went there, many of the classes were photographically strong. Many students already worked as photographers, primarily with reportage. The school gave a classical education for photographers and came from a pronounced documentary tradition. The majority of those who attended the Nordic School during these years are still active as successful freelance photographers.

**AKR:** När jag gick ut gjorde jag ett slags landskapsbilder under broar med långa exponeringar, ganska kitschiga, faktiskt, men jag sökte efter ett nytt språk. Men jag gjorde också många porträtt. Jag har alltid jobbat med porträtt. Efter utställningen i Norge arrangerade kvinnliga fotografer i Norden ett seminarium på Samsø i Danmark. Då hade vi workshoppar med Tuija Lindström, Nan Goldin, Raakel Kuukka från Finland och Diana Blok, en holländsk fotograf. Inför seminariet gick vi i Stockholmsgänget ihop, det var Ulrika, Barbro, Miriam, Katarina och jag, kanske ytterligare någon mer, och gjorde workshoppar med olika bestämda uppgifter.

**NÖ:** Vad kunde det handla om och hur gick ni tillväga?

**AKR:** Vi kontaktade personer inom olika kulturyrtringar som vi tyckte var roliga, det var Helene Billgren, Inger Edelfeldt, Nancy och Carina, Suzanne Osten. Vi tyckte att det saknades humor i fotografien, och utifrån det började jag jobba med bilderna som senare visades på *Lika med*. Det var ett slags workshop-format och vi träffades en gång i månaden om jag inte minns fel.

**NÖ:** Var höll ni hus?

**AKR:** Barbro och jag hade mörkrum i Bredäng och vi var ofta där. Det är intressant att den labbvärlden inte alls finns på samma sätt i dag. Jag bodde ju där ute nästan, och sov på en madrass på golvet. Jag kopierade *Untitled 1-6* där, färgkemi med öppna skålar och utan ventilation. Trots att de i dag kan tryckas ha något digitalt över sig så är de handkopierade med olika negativ och mallar.

**NÖ:** Hur kom du först i kontakt med Iréne Berggren?

**AKR:** Hon undervisade på skolan och var den enda som tog upp den nya amerikanska fotografien, Cindy Sherman och allt det som representerade någonting annat. Även den surrealistiska fotografien med Hans Bellmer. Hon gick tillbaka i historien och plockade upp fotografi med en mer konceptuell inriktning.

**NÖ:** Så du upplevde att hon representerade något nytt?

**AKR:** Absolut. Hon var jätteviktig. Vi var ganska aktiva i vår workshop-grupp och vi kontaktade Iréne för att visa henne vad vi höll på med och då bad hon oss att komma upp. Både Marta Edling och Eva Hallin var där kommer jag ihåg och vi hade med oss varsin kartong med bilder.

**NÖ:** Vad hade du för bilder med dig?

**AKR:** Dels de mindre printrarna av *Untitled*, men jag är osäker på om jag hade gjort alla sex delarna eller inte. Dels var det

**NÖ:** You described how you tried various photographic genres and were part of the female network. What were you working on at this time?

**AKR:** When I graduated, I was making sort of landscape pictures under bridges with a long exposure, quite kitschy actually, but I was looking for a new language. But, I also took many portraits. I have always worked with portraiture. After the exhibition in Norway, the Nordic female photographers organised a seminar on Samsø in Denmark. We had workshops with Tuija Lindström, Nan Goldin, Raakel Kuukka from Finland and Diana Blok, a Dutch photographer. Prior to the seminar, the Stockholm group got together, including Ulrika, Barbro, Miriam, Katarina and me, maybe some others too, and held workshops with various distinct tasks.

**NÖ:** What could it involve and how did you go about it?

**AKR:** We contacted people in different cultural manifestations who we thought were fun; there was Helene Billgren, Inger Edelfeldt, Nancy and Carina, Suzanne Osten. We thought that photography was lacking humour, and that's how I started working on the pictures that were later shown in *Lika med*. It was a sort of workshop format and we met once a month, if I remember correctly.

**NÖ:** Where did all this take place?

**AKR:** Barbro and I had a darkroom in Bredäng and we were there often. It's interesting how that lab-world doesn't exist at all today in the same way. I practically lived out there and slept on a mattress on the floor. I made the prints for *Untitled 1-6* there, with colour chemicals in open trays and no ventilation. Despite looking now like there is something digital about them, they were printed by hand using different negatives and templates.

**NÖ:** How did you first get in touch with Iréne Berggren?

**AKR:** She taught at the school and was the only one who talked about the new American photography, Cindy Sherman and all that represented something different. Even surrealist photography with Hans Bellmer. She delved into the history and plucked out photography that was more conceptually orientated.

**NÖ:** So you felt that she represented something new?

**AKR:** Absolutely. She was extremely important. We were quite active in our workshop group and contacted Iréne to show her what we were up to and that's when she asked us to come up. Both Marta Edling and Eva Hallin were there, I remember, and we each had our own cardboard boxes filled with pictures.

nog turistserien som visades i utställningen *Index*. Förresten så tror jag att någon av de bilderna också var med i *Lika med*.

**NÖ:** Du prövade olika genrer och steget från reportagefotografen till det du gjorde då är ganska stort. Vad hade du fått dina impulser ifrån?

**AKR:** Jag lämnade reportaget redan under skolan och fortsatte med något slags sökande. Jag hade ingen kontakt med konstvärlden, men det fanns personer som säkert spelade en viktig roll, som till exempel Tuija Lindström.

**NÖ:** Hade du några internationella influenser?

**AKR:** Inte förrän Iréne introducerade oss som jag kommer ihåg det nu i alla fall. Jag reste inte särskilt mycket när jag gick på Nordens. Skolan hade ett samarbete med Prag och vi var där i två veckor och fotade, mest "street photography".

**NÖ:** Bilderna du visade för Iréne är i färg vilket ännu inte var så vanligt. Du gjorde alltså dem själv?

**AKR:** Ja, jag kopierade allting själv. Det var mycket hantverk på skolan och jag ägnade tre år åt att kopiera svartvitt, så det var något jag verkligen kunde. Men bra färgfilm och framkallningsmöjligheter började komma och Stefan Ohlsson, som var min huvudlärare, är ju teknikkungen. Han introducerade allt nytt.

**NÖ:** Hur skulle du beskriva bilderna som du presenterade vid det här tillfället – vad var det och hur hade de kommit till?

**AKR:** De är helt associativt framkomna, faktiskt. Om jag skulle koppla bilderna till en tradition som intresserade mig så var det inte den amerikanska feministiska eller den fotografi som har skrivits in i ett feministiskt resonemang. Det var snarare surrealismen som var min stora inspirationskälla, både som måleri och fotografi. Jag hade inget verbaliserat koncept kring bilderna, men de blev ju mottagna på ett visst sätt. Det fanns ett uppror i bilderna, absolut. Jag kände det när jag gjorde bilderna, att det var ett slags protest mot en manlig fotografitradition.

*Untitled* består av de sex bilder som senare köptes in av Moderna. Det blev varken mer eller mindre. Jag hade kopierat den Iréne såg på ett vanligt 24 x 30 cm-papper men när den skulle ställas ut gjordes en stor version. Den är 1 x 1 m eller någonting i den stilen. Jag kopierade inte den själv och den är faktiskt ganska ful.

**NÖ:** Vilken roll spelar processen för dig?

**AKR:** För mig händer det mycket vid kopieringen och de flesta av mina verk har jag framställt själv. Serien *Truckers and*

**NÖ:** What pictures did you bring?

**AKR:** Some of the smaller prints for *Untitled*, however I am unsure whether I had made all six parts or not. And then probably the tourist series that had been shown in the *Index* exhibition. By the way, I think one of those pictures was also in *Lika med*.

**NÖ:** You tried various genres and the step from reportage photography to what you were doing is quite big. Where did you find your inspiration?

**AKR:** I stopped doing reportage while at the school and carried on with a kind of inquiry. I had no contact with the art world, but there were people who certainly played an important role, for example Tuija Lindström.

**NÖ:** Did you have any international influences?

**AKR:** Not until Iréne introduced us to them, at least that's how I recall it now. I didn't travel particularly much when I went to the Nordic School. They had a collaboration with Prague and we went there photographing for two weeks, mostly "street photography".

**NÖ:** The pictures you showed Iréne are in colour, which still wasn't so common. Did you make them yourself?

**AKR:** Yes, I made all the prints myself. There was a focus on handicraft at school and I spent three years printing black and white, so it was something I could really do well. But good colour films and processing opportunities started emerging and Stefan Ohlsson, who was my senior teacher, is a real technical guru. He introduced us to everything new.

**NÖ:** How would you describe the pictures you presented on this occasion: what was it and how had they come about?

**AKR:** They are completely associative actually. If I would connect the pictures to a tradition that interested me, then it wouldn't be American feminism or photography that has been inscribed in feminist reasoning. Instead, it was surrealism that was my great source of inspiration, both in painting and photography. I had no verbalised concept for the pictures, but indeed, they were received in a certain way. There was a rebellion to the pictures, absolutely. I felt that when I made the pictures: a sort of protest against the male photography tradition.

*Untitled* consists of the six pictures that were acquired by Moderna at a later date. It was neither more nor less. I had printed what Iréne saw on ordinary 24 x 30 cm paper, but a large version was made when it was going to be exhibited. This is 1 x 1 m or something in that style. I didn't make the prints myself and actually it is rather ugly.

*Others* (1994–98) är ett exempel på den betydelse framställningen har och även om jag utgår från en idé eller en tanke så händer det som regel väldigt mycket i själva arbetet.

**NÖ:** Om vi backar till åren kring 1990, hur togs verket emot och vad blev det för diskussioner?

**AKR:** Som jag minns det var Iréne och de andra väldigt entusiastiska, de tyckte att bilderna representerade något nytt. Verket blev otroligt uppmärksammat och jag fick en förfrågan om att ställa ut på Galleri Index tillsammans med Paulina Wallenberg-Olsson.

**NÖ:** Iréne Berggren, Marta Edling och Eva Hallin var konstvetare och introducerade en postmodern begreppsapparat för tolkning och meningsproduktion. Hur aktuell var den för dig och hade du läst likartad teoretisk litteratur?

**AKR:** Absolut inte. Jag hade inte läst någonting mer än Simone de Beauvoirs *Det Andra könet*. Och en hel del sjuttio-talslitteratur såsom *Kvinnorummet* och *Rädd att flyga*. Jag hade ingen teoretisk utbildning. Vi hade ju knappast fotohistoria på skolan. Jag läste *Det ljusa rummet*, Susanne Sontags *Om fotografi* och Gisèle Freund's bok *Fotografi och samhälle*, det vet jag att vi hade som kurslitteratur. Jag minns en lärarvikarie på Biskops-Arnö som vände alla diabilder åt fel håll i sin föreläsning. Det var inte särskilt mycket tonvikt på teori och historia, helt enkelt. Jag kom i princip direkt från gymnasiet och, efter att ha rest något år, gick jag på GFU. Där stannade jag en termin och åkte sedan till Göteborg. När jag började på Nordens Fotoskola var jag bara 21.

**NÖ:** Trots de skilda utgångspunkterna, teoretikernas och praktikernas, möttes ni kring frågor om bland annat konstruktionerna av kön och genus. Hur ser du på det?

**AKR:** Skillnaderna behöver inte vara så stora, och för mig var gestaltandet ett uttryck likvärdigt med andra former av intellektualiserade. Jag kom in lite från sidan skulle man kunna säga och de här kontakterna blev väldigt viktiga för mig. Mötena gjorde också att jag ganska snabbt kom in i en miljö där jag kunde utvecklas. Det fanns en väldigt stark drivkraft i mig, men också tillsammans med de andra i Föreningen för kvinnliga fotografer som blev min bas. Det fanns ett driv, inte alltid tydligt formulerat om att man skulle ställa ut eller så, men en vilja att göra något.

**NÖ:** Berätta mer om föreningen.

**AKR:** Många kom från Nordens Fotoskola, men snart blev det också andra och ett tag hade föreningen runt 120 medlemmar. Det var kvinnliga fotografer som sökte kvinnliga förebilder och vi bildade ett nätverk. Seminariet som jag

**NÖ:** What role does the printing process have for you?

**AKR:** For me, a lot happens when making the prints and I have produced most of my work myself. The series *Truckers and Others* (1994–98) is one example of the importance of the printing process and even if I start with an idea or a thought, as a rule a lot happens during the actual work.

**NÖ:** If we return to the years around 1990, how was the work received and how was it discussed?

**AKR:** As I recall, Iréne and the others were very enthusiastic: they thought the pictures represented something new. The work attracted an incredible amount of attention and I was asked to exhibit at Galleri Index along with Paulina Wallenberg-Olsson.

**NÖ:** Iréne Berggren, Marta Edling and Eva Hallin were art experts and introduced a postmodern conceptual apparatus for interpretation and the production of meaning. How topical was this for you and had you read theoretical literature of a similar nature?

**AKR:** Absolutely not. I hadn't read anything more than Simone de Beauvoir's *The Second Sex*. And lots of literature from the 70s such as *The Women's Room* and *Fear of Flying*. I had no education in theory. We barely had any history about photography in the school. I read *Camera Lucida*, Susanne Sontag's *About Photography* and Gisèle Freund's book *Photography and Society*, which I know we had in our course literature. I remember a substitute teacher at Biskops-Arnö who turned all the slides the wrong way round for his lessons. Quite simply, there wasn't a lot of emphasis on theory and history. I practically came straight from high school and, after travelling about for a few years, went to GFU. I stayed there one semester and then went to Gothenburg. When I started at the Nordic School of Photography, I was just 21.

**NÖ:** Despite differing points of departure for the theorists and the practitioners, you meet on matters regarding the constructions of gender, among other things. What is your opinion?

**AKR:** The differences don't have to be so great and for me creation was an expression equal to other forms of intellectualisation. You might say I came a little from left field and these contacts were really important for me. The gatherings also meant that I quickly found myself in an environment that promoted my development. There was quite a strong drive within me, but also together with the others in the association for female photographers, which became my base. There was a driving force, not always clearly formulated as an exhibition or such, but a desire to do something.

nämnde tidigare var väldigt viktigt. Jag minns också att Nan Goldin skällde ut mig. Hon tyckte att mina bilder var värdelösa, konstlade och fyllda med ”props”, rekvisita. Hennes utgångspunkt var dokumentärfotografins.

**NÖ:** När började du på ett mer aktivt sätt arbeta med teoretiska referenser?

**AKR:** Framförallt när jag flyttade till Kalifornien. Jag sökte mig dit för att jag ville bilda mig. Det var 1994. Jag fick ett stipendium att vistas på Headlands Center for the Arts, och året efter började jag CalArts. Men redan hemma hade jag följt Lars O. Ericssons och Sven-Olov Wallensteins föreläsningar på Konstfack, och redan i början av nittioalet hade jag börjat läsa mycket mer teoretiskt inriktade texter.

**NÖ:** Om vi återvänder till *Lika med*. Hur gick urvalet och förberedelserna till som du minns saken?

**AKR:** Jag vet att jag träffade Iréne då, den gången, sedan tror jag att hon var ute i Bredäng också. Utställningen blev ju väldigt diskuterad, men jag har inget minne av att jag var särskilt delaktig.

**NÖ:** En av bilderna du visade fick stort utrymme i medierna och blev ett av utställningens nyckelverk.

**AKR:** Det var väl någonting nytt i svensk fotografi, och det var första gången den ställdes ut. Senare på hösten visades hela serien på Index, då i sitt slutgiltiga format 40 x 40 cm.

**NÖ:** Under slutet av åttiotalet fick ramarna en allt mer framträdande roll. Hur hade du löst inramningen?

**AKR:** I *Lika med* hade fotografiet en vit träram. Sedan hade jag dem på vitmålade skivor som var 40 x 180 cm med bilderna infällda. När de visades på Index stod skivorna i en halvcirkelform på övervåningen och presenterades som en installation, men när Jan-Erik Lundström köpte in serien till Moderna så gjorde vi om ramarna till vita boxar.

**NÖ:** Hur uppfattade du *Lika med*?

**AKR:** Jag var ganska konfunderad över mängden, det var ju 200 bilder eller något sådant, och att det var så få bilder av varje fotograf. Jag minns att jag reagerade negativt på det och att det kanske var en för bred inventering för att verkligen säga någonting. Sedan fanns ett ganska löst ramverk kring det hela, där grupperingarna kändes pålagda. Man kanske ville ta upp en diskussion om fotografi som egentligen hade ganska lite med verken att göra. De medverkande fotograferna kom från olika håll och det var väldigt blandat.

**NÖ:** Tell me more about the association.

**AKR:** Many came from the Nordic School of Photography, but soon there were others and at one point the association had around 120 members. These were female photographers seeking female role models and we built a network. The seminar I mentioned earlier was very important. I also remember being told off by Nan Goldin. She thought my pictures were useless, affected and filled with “props”. Documentary photography was her starting point.

**NÖ:** When did you start working in a more active way with theoretical references?

**AKR:** Above all, when I moved to California. I was there because I wanted to get educated. That was 1994. I received a scholarship to stay at Headlands Center for the Arts and the year after that I started at CalArts. But already at home I had followed the lectures by Lars O. Ericsson and Sven-Olov Wallenstein at the University College, and even in the early-90s I had started reading more theoretical texts.

**NÖ:** Let us get back to *Lika med*. As you remember it, how did the selection process and preparations take place?

**AKR:** I know I met Iréne then, that time, and I think she came out to Bredäng as well. The exhibition was hotly debated, of course, but I have no recollection that I was particularly involved.

**NÖ:** One of the pictures you exhibited was given a lot of space in the media and became one of the exhibition’s key works.

**AKR:** That was certainly something new for Swedish photography, and it was the first time it had been exhibited. Later that autumn the entire series was shown at Index, then in its definite 40 x 40 cm format.

**NÖ:** In the late-80s, frames were playing an increasingly prominent role. What was your solution to framing?

**AKR:** In *Lika med* the photograph had a white wooden frame. Then I had them on white-painted panels 40 x 180 cm with the pictures set in relief. When they were shown at Index the panels were mounted in a semicircular design on the upper floor and presented as an installation, but when Jan-Erik Lundström acquired the series for Moderna we changed the frames to white boxes.

**NÖ:** What was your perception of *Lika med*?

**AKR:** I was rather bewildered by the quantity, 200 pictures or



**NÖ:** Hade ni några samtal om tolkningen av ditt verk och om hur det skulle hänga?

**AKR:** Jag vet att vi diskuterade skärmarna som användes. Som jag minns saken var inte Iréne heller särskilt nöjd. Vi pratade en hel del om det och att hon ville turnera utställningen men att det inte var så lätt. Jag kommer inte ihåg att vi diskuterade så mycket annat. Hon frågade säkert mig, men jag var inte så formulerad och inte heller van att befinna mig i ett sådant sammanhang.

**NÖ:** Var det din första utställning efter utbildningen?

**AKR:** Nej, jag hade haft en utställning på Wadköping's konsthall i Örebro med svartvita fotografier. Det var stilleben och andra bilder, och de var väldigt fina, faktiskt. Gjorda med något slags "Tuijakopiering" som var vanlig på skolan. Man hade olika typer av adhesivpapper framför bilden när den kopierades för att få ett mjukare uttryck.

**NÖ:** Hur såg du på mottagandet av ditt verk?

**AKR:** Jag kan nog blanda ihop det med presentationen på Index, eftersom de ägde rum så tätt inpå varandra och det var samma verk, men jag fick ju otroligt mycket respons. Sara Arrhenius skrev i Aftonbladet och tidningen hade dragit upp bilden med könet och blomman på en och en halv sida. Det var chockartat. Och jag minns väldigt väl att man anordnade ett samtal på Index med mig, Paulina och Tom Sandqvist. Det var alltså inte under *Lika med*, men det var ju samma period. Tom talade med en begreppsvärld som var fullkomligt främmande för oss. Han ställde massa teoretiska frågor och drog iväg så det blev aldrig något egentligt möte. Vi responderade, vi var ju unga och ganska kaxiga. Marta Edling var där. Jag kommer tydligt ihåg att hon gick in och tog tag i saker och styrde upp det från publiken. Det fanns hos Marta, och Iréne och några andra, en vilja att förena teori och praktik, att de skulle ha med varandra att göra.

**NÖ:** Vad innebar det för dig att bli uppmärksammad och få dina arbeten kritiskt granskade och tolkade?

**AKR:** Helt plötsligt blev jag inbjuden till en massa utställningar. Det var jätteviktigt och det var då jag kände att jag kom fram till vad jag ville arbeta med. För mig var det verkligen ett bekräftande av att ha hittat rätt miljö, rätt sätt att arbeta på.

**NÖ:** Hur skulle du beskriva den miljön, vad var det du hittade hem till?

**AKR:** Jag kanske snarare hamnade mitt emellan två sammanhang, eftersom mina fotografvänner inte kom med i den vågen.

something like that, and so few pictures by each photographer. I remember reacting negatively to that and thinking maybe the selection was too broad to really say anything. Then there was quite a loose framework to everything, those groupings felt superimposed. Perhaps it wanted to create a discussion about photography that actually had very little to do with the works. The photographers involved came from everywhere and it was very mixed.

**NÖ:** Did you talk about the interpretation of your work and how it would be hung?

**AKR:** I know we discussed the screens that were going to be used. As I remember it, Iréne wasn't particularly satisfied either. We spoke about it a lot and how she wanted the exhibition to tour but that was easier said than done. I don't remember us discussing much else. She probably asked me, but I wasn't so articulate and not used to finding myself in such circumstances.

**NÖ:** Was it your first exhibition after graduating?

**AKR:** No, I had an exhibition at Wadköping's konsthall in Örebro of black-and-white photographs. Still life and other pictures that were quite lovely really. Made as a kind of "Tuija print" which was common at school. You put different kinds of adhesive paper over the picture, as it was printed, to give a softer impression.

**NÖ:** What was your opinion regarding the reception of your work?

**AKR:** I can get it mixed up with the presentation at Index, because they were so close together and it was the same work, but the response was incredible. Sara Arrhenius wrote in Aftonbladet and the newspaper published the picture with the genitals and the flower blown up across one-and-a-half pages. It was shocking. And I remember very well an artists' talk held at Index with me, Paulina and Tom Sandqvist. It wasn't during *Lika med*, but it was the same period. Tom spoke in conceptual terms, which were completely foreign to us. He posed lots of theoretical questions and went off in that direction, so there never was any genuine meeting. We responded, after all we were young and rather cocky. Marta Edling was there. I clearly remember how she got involved in the debate and led things from the audience's side. Marta, as well as Iréne and several others, had a real desire to reconcile theory and practice, that they should to be relevant to each other.

**NÖ:** What did it mean for you to gain recognition and have your work critically reviewed and interpreted?

Det var egentligen bara jag från skolan som tog ett kliv in i konsten på det sättet. Och samtidigt var jag ju inte riktigt med, jag var inte inskolad i konstvärlden. Även om jag kände Annika von Hausswolff på Konstfack så hade hon precis börjat. Jag kommer ihåg att Gertrud Sandqvist sa till mig att jag måste träffa Lotta Antonsson. Hon hade gått ett eller två år. Jag hade ingen aning om vem hon var då, men Lotta och jag jobbade på ett liknande sätt. Jag var tillsammans med Felix som gick på möbeldesign på Konstfack, så jag var där en hel del och såg fotos utställningar. Jag träffade också Katrine Helmersson och vi blev vänner och gjorde ett verk tillsammans för konstmässan.

Men det var egentligen bara några år som jag var kvar i Sverige – 1994 flyttade jag till USA. Jag kände starkt att jag behövde ett andrum för att kunna utvecklas. Jag ville vidareutbilda mig och det var bland annat något med föreläsningformen i Sverige som jag hade svårt för.

**NÖ:** Helt nyligen såg jag kompendiet för kursen om postmodernism som användes på Konstfack under slutet av åttioalet. Det är flera hundra stencilade sidor och kompendiet ger en känsla av att man upplevde ett behov av att orientera sig och snabbt ta igen kunskap som på andra ställen, till exempel i USA, ackumulerats över tid.

**AKR:** Ja, det var bra att det fanns, verkligen, men på CalArts fann jag en annan typ av undervisning, som passade mig väldigt mycket bättre. Den var inte mindre teoretisk, på något sätt, det var mycket mer teori, men annorlunda upplagd. Teorin och praktiken var mer integrerade.

**NÖ:** Vad hade du för lärare?

**AKR:** Mitt första möte var med Allan Sekula, men när han somnade på handledningen så bytte jag handledare. Till hans försvar kan sägas att han haft fyrtio studenter den dagen. Jag bytte också program från fotografi till fri konst. Det hade egentligen bara att göra med att jag fick en mycket bättre ateljé, jag tog fortfarande samma kurser. Lärarna var både teoretiker och praktiker på samma gång, Allan, Tom Lawson, som är en målare från Glasgow som också skriver, Michael Ascher, Millie Wilson, Kaucyla Brooke, Simon Leung, Ellen Birrell. Det var många.

**NÖ:** Om vi återvänder lite till förhållandena i Sverige. En ny typ av konstscen tar form som bland annat kännetecknas av att den på olika sätt arbetar med fotografi, vilket gör att det händer någonting i synen på fotografi och att vara fotograf även inom den traditionella fotovärlden.

**AKR:** Absolut. Jag var ju med på flera möten på Fotografi-centrum när folk satt och skrek. Det var väldigt hetsigt och starka känslor.

**AKR:** All of a sudden, I was invited to participate in lots of exhibitions. It was very important and that was when I knew I had discovered what I wanted to work with. For me it really confirmed that I had found the right environment, the right way of working.

**NÖ:** How would you describe that environment and what made you feel at home there?

**AKR:** Perhaps it's more accurate to say that I was in the middle of two contexts, since my photographer friends didn't ride that wave. It was really just me from school who stepped into the art world that way. And at the same time, I wasn't really part of it, I wasn't acclimatised to the art world. Even though I knew Annika von Hausswolff at the University College, she had only just started. I remember Gertrud Sandqvist said to me that I had to meet Lotta Antonsson. She'd already been studying one or two years. I had no idea who she was then, but Lotta and I worked in a similar way. I was together with Felix, who was studying furniture design at the University College, so I was there quite a bit and saw the photo exhibitions. I also met Katrin Helmersson and we became friends and did a piece together for the art fair.

Actually, I only remained in Sweden for a few more years: I moved to the US in 1994. I strongly felt the need to get some space for my development. I wanted to further my education and there was something about the lecture format in Sweden that I couldn't stand.

**NÖ:** Just the other day, I saw the course compendium for postmodernism as used at the University College in the late-80s. It consists of several hundred stencilled pages and gives a feeling that there was a need to orientate oneself and quickly acquire the knowledge that other places, for example the US, had accumulated over time.

**AKR:** Yes, it was good that it existed, really, however at CalArts I found another type of tuition, which suited me much better. It was no less theoretical, in some ways more so, but the set up was different. Theory and practice were more integrated.

**NÖ:** Who were your teachers?

**AKR:** My first meeting was with Allan Sekula, but when he fell asleep during teaching, I changed supervisor. In his defence, I can say he had forty students a day. I also switched programmes from photography to art. Actually, it only meant getting a much better studio, I still took the same courses. The teachers were both theorists and practitioners at the same, Allan, Tom Lawson, a painter from Glasgow who writes too, Michael Ascher, Millie Wilson, Kaucyla Brooke, Simon Leung, Ellen Birrell. There were many.

**NÖ:** Vad uppfattade du var de brännande frågorna?

**AKR:** Den stora frågan var, tror jag, och det känns helt befängt nu efteråt, mellan det dokumentära berättandet och det iscensatta. Då sågs det som något konstruerat och falskt. Man var också väldigt kritisk mot teoretiseringen av det fotografiska. Sedan tror jag att det handlar mycket om att den krets som har dominerat ett område väldigt länge bevakar sina positioner. Reaktionen var nog inte alltid så genomtänkta, egentligen.

**NÖ:** Även om det fanns starka kvinnliga aktörer så var Fotograficentrum och den dokumentära kretsen manligt dominerad. Tror du att det spelade någon roll för konflikterna att det fanns en feministisk orientering i det nya?

**AKR:** Det var inte vi som drev den konflikten, utan det var personer i ledningen för Fotograficentrum. Det var snarare så att männen, Hans Hedberg, Sven Westerlund och Lars O. Ericsson, lyfte fram mig, Lotta Antonsson, Annika von Hausswolff och Maria Miesenberger. Vi hade inte några positioner och det var ingen av oss som var direkt engagerade i striderna. Jag tror inte heller att vår förening med kvinnliga fotografer var något hot på det sättet. Vi kom ju från den dokumentära världen och den teoretiska feminismen kom från ett mer akademiskt håll med Sara Arrhenius, Cecilia Sjöholm och Maria Lind, men också Iréne, Eva och Marta. För mig var det jätteviktigt att få de kontakterna. Det var mycket viktigare för mig än att hitta andra konstnärer. Att det fanns en miljö där man diskuterade, bland annat fotografi, på ett annat sätt än vad jag var van vid.

**NÖ:** Det är tydligt att det inom den postmoderna samtidskonsten fanns aktörer med en djupare förankring i den fotografiska kulturen och att det är en tradition som på flera sätt skiljer sig från den övriga konstvärlden. Vi kan återkomma till det, men nittiotalet innebar också en tilltagande internationalisering. Vad lockade med USA och vad innebar vistelsen där för dig?

**AKR:** Efter *Lika med* blev jag inbjuden till flera gruppställningar om samtida konst bland annat *Störning*, som curerades av Annika Öhrner på Riksställningar, *Hem – en studie i politik* på Index och *Se människan* på Liljevalchs. Där visade jag *Hetärerna* som var ett nytt och digitalt arbete. Jag var i USA som 19-åring och hade en dröm om att studera där. Katrine Helmersson uppmuntrade mig att söka PS1 i New York, fast det året fick Ann-Sofie Sidén stipendiet. Men sommaren 1993 körde jag omkring på Österlen och sprang på Bosse Nilsson på Kiviks marknad. Han satt i Bildkonstnärnsfondens styrelse, och frågade om jag sökt Headland. Det hade jag inte. Visserligen hade jag fått flera arbetsstipendier men trodde inte att jag var tillräckligt kvalificerad för att kunna få

**NÖ:** Let us return to conditions in Sweden. A new kind of art scene takes shape, which among other things is characterised by various ways of working with photography, which means something happens to the way photography is viewed and to being a photographer, even in the traditional photography world.

**AKR:** Absolutely. I attended several meetings at Fotograficentrum, when people sat there screaming. It was really hot tempered and passionate emotions.

**NÖ:** What did you perceive were the burning issues?

**AKR:** The big issue, I think, and it seems totally ridiculous in hindsight, was between the documentary narrative and the staged. It was viewed as something constructed and false. They were also very critical of the theorisation of the photographic. And as well, I think it had a lot to do with that circle who had dominated an area for so long and were guarding their positions. Certainly, the reactions were not always carefully considered.

**NÖ:** Even though there were strong female figures, Fotograficentrum and the documentary circle were dominated by men. Do you think that a feminist orientation in what was new played some role in the conflicts?

**AKR:** We weren't the ones powering the conflict, it was the others in leadership roles at Fotograficentrum. It was the men, Hans Hedberg, Sven Westerlund and Lars O Ericsson, who lifted me up, along with Lotta Antonsson, Annika von Hausswolff and Maria Miesenberger. We didn't have any positions and none of us were directly engaged in the fighting. Also, I don't believe our association of female photographers was any threat in that way. We came from the documentary world and theoretical feminism came from a more academic direction with Sara Arrhenius, Cecilia Sjöholm and Maria Lind, as well as Iréne, Eva and Marta. For me it was crucial to make these contacts. It was more important for me than finding other artists. That there was an environment where you discussed things, including photography, in a different way than I was used to.

**NÖ:** It is clear that within postmodern contemporary art there were those with deeper roots in photographic culture and it is a tradition that differentiates itself in many ways from the rest of the art world. We can get back to this later, but the 90s also meant growing internationalisation. What was the attraction to the US and what did your stay mean to you?

**AKR:** After *Lika med* I was invited to participate in several group exhibitions of contemporary art, including *Störning*



**NÖ:** Jag upplever dina, men också flera andras, verk från tjugotio-talet som både sökande och dynamiska, särskilt i jämförelse med de stora silikonmonterade arbeten som senare blev så vanliga. Frågan är vad som händer med utförandet när fotograferna träder över från fotovärlden in på konstscenen?

**AKR:** De som kom från Nordens och Konstfack hade fortfarande en fotografisk bas med kunskap om både hantverk och tradition, men i nästa generation är det många som använder fotografi utan någon egentlig kunskap om mediet. Och det märks, för det gör skillnad i hur man arbetar med fotografins uttrycksmöjligheter. Det behöver inte bli bättre eller sämre, men det handlar om ett sätt att förhålla sig till ett material.

**NÖ:** Jag läste nyligen en intervju med Annika von Hausswolff som Mika Hannula har gjort och det intressanta är att hon tar upp precis samma sak.

**AKR:** Vi pratar mycket om det, så det är inte så konstigt. Där har vi något gemensamt. Det är svårt att förklara men det är ett slags känslighet inför materialet och hur man jobbar med det. Ja, jag vill nog påstå att det handlar om en sensibilitet och kunskap om, och en relation till, en tradition.

**NÖ:** Man kan beskriva er som en gränsgeneration med en fot i vardera läger. Mycket av den mer avgränsade fotografiska praktiken upplöstes på en institutionell nivå under slutet av nittio-talet. Akademien för fotografi försvinner, Fotografiska museet integreras helt i Moderna museet och Fotograficentrum läggs ner och återuppstår som Index – The Swedish Contemporary Art Foundation. Det är en annan spelplan och delvis andra aktörer. Vad hände med de nätverk som etablerades kring 1990? Har de följt dig framöver och vilken betydelse har de i dag?

**AKR:** För min del är det väl egentligen de som är på Fotohögskolan som jag har en mer regelbunden kontakt med, Annika och Lotta. Jag har jobbat med Annika Öhrner och vi fortsätter att träffas då och då. Jag har ibland kontakt med Maria Lind. Andra springer man på då och då i olika sammanhang. Just nu arbetar Ulrika Steen, som var delaktig i att göra utställningen *Skäggiga damen*, på Göteborgs konstbiennal och Karen Diamond vikarierar på Göteborgs konstmuseum, så vi har träffats. Från kvinnliga fotografer har jag fortfarande kontakt med Ulrika, men föreningen existerar inte längre.

**NÖ:** Jag frågar därför att du har gjort flera arbeten som handlar om sociala nätverk.

**AKR:** Man skulle kunna säga att jag både avbildar och bygger nätverk via mina arbeten. Med konstnärsporträtten lyfter

**NÖ:** What do you mean?

**AKR:** Many of us who worked with photography and made a career in the art world were from the working class, so that perspective exists in that generation.

**NÖ:** It's interesting you say that. My impression is that photography in general is characterised by figures with a relatively low level of education and, in comparison with those in the art field, originate from a lower social background.

**AKR:** It wasn't something we talked about back then, but that's the way it was, I think.

**NÖ:** I find your work from the early-90s, and several others, both searching and dynamic, especially in comparison to the large silicone-mounted work that later became so common. The question is what happens to workmanship when photographers cross over from the photography world into the art scene?

**AKR:** Those who came from the Nordic School and the University College still had a photographic foundation with knowledge about both craftsmanship and tradition, but in the next generation there are many who use photography without any real competence in the medium. And it shows, because it makes a difference in how you work with photography's possibilities of expression. It doesn't necessarily make it any better or worse, but it's about a way of relating to a material.

**NÖ:** I recently read an interview with Annika von Hausswolff by Mika Hannula and interestingly she raises the exact same point.

**AKR:** We talk a lot about it, so that's not so strange. There we have something in common. It's hard to explain, but it's a sort of sensitivity for the material and how you work with it. Well, I'd even say it's about a sensibility and knowledge of, and relation to, a tradition.

**NÖ:** It could be said that you are a borderline generation, with one foot in each camp. Much of the demarcated photographic practice ceased at an institutional level in the late-90s. The Akademien för fotografi disappears, Fotografiska museet is completely integrated with Moderna museet and Fotograficentrum shuts down and emerges again as Index – the Swedish contemporary art foundation. It's a different playing field and somewhat different players. What happened to the networks established around 1990? Have they stayed with you and what significance do they have today?

**AKR:** For me, it's mostly those at the School of Photography

jag fram en gemenskap som inte nödvändigtvis betyder att alla umgås med varandra, utan egentligen mer manifesterar en känsla av samhörighet, eller en vilja till samhörighet. På det sättet är det ett utopiskt verk.

**NÖ:** Det är också historieskrivande där den egna samtiden betraktas som om den redan vore historia.

**AKR:** Ja, det är det primära med just det arbetet, att samla och arkivera. Det är ett enträget arbete och ett projekt som jag aldrig kommer att sluta jobba med. Det blir ett material som finns till som ett bidrag till en tidsspegel.

**NÖ:** Hur uppfattade du receptionen av dina verk, både i den relativt oartikulerade miljö som den dokumentära, och den postmoderna konstvärlden? Hur tycker du att läsningarna svarat mot dina egna intentioner och tankar?

**AKR:** Nu talar vi tidigt nittiotal igen? Det kändes ibland som om jag stod på ena sidan bilden och de som diskuterade den på den andra. Det blev ofta en diskussion kring den manliga blicken och hela Laura Mulvey-köret. Det finns där, men för mig handlade det i första hand om identitet och det kom inifrån. För mig var det bilder utifrån en fysisk upplevelse som handlade om både utsatthet och styrka, men också ett identitetssökande. Det var bilder för någonting, och inte bilder som var formulerade mot den manliga blicken på det sättet som man diskuterade. Så blev dock verken ofta mottagna. Många tolkade bild som illustrerade teorier, vilket var helt främmande för mig och, tror jag, de flesta i min generation. Men jag såg inte något negativt i ett teoretisk perspektiv. Jag har alltid uppfattat mina verk som medaktörer i diskussionen. Det är bara inte uttryckt i text utan i bild. Och så ser jag det fortfarande. Om de alstrar någonting som skapar ett tilltal, som man kan tala tillbaka till, så har jag har lyckats.

that I have more regular contact with, Annika and Lotta. I have worked with Annika Öhrner and we still meet now and then. I have occasional contact with Maria Lind. I run into others here and there under different circumstances. At the moment, Ulrika Sten, who helped curate the exhibition *Skäggiga damen (The Bearded Lady)*, is working on Gothenburg's Biennial for Contemporary Art and Karen Diamond is filling in at the Gothenburg Museum of Art, so we've met up. Regarding the female photographers, I'm still in touch with Ulrika, but the association no longer exists.

**NÖ:** I ask because you have made several works concerning social networks.

**AKR:** You could say that I both portray and build networks via my work. With the artist portraits, I'm highlighting a spirit of community which doesn't necessarily mean that everyone hangs out with each other, but rather manifests a sense of solidarity, or a wish for solidarity. In that way, it is a utopian work.

**NÖ:** It is also writing history, regarding one's own contemporary era as if it was already history.

**AKR:** Yes, that's the primary aim of this work, to collect and archive. It is an urgent work and a project I will never finish. It will provide material as a contribution to a mirror on the times.

**NÖ:** What did you think about the reception of your work, both in the relatively unarticulated documentary environment and the postmodern art world? How have the interpretations answered your own intentions and thoughts?

**AKR:** Are we talking about the early-90s again? Partly, it felt like I was on one side of the picture and those who discussed it were on the other side. There was often talk about the masculine gaze and the usual Laura Mulvey stuff. That's in there, but for me it's primarily about identity and that came from the inside. For me, these are pictures based on a physical experience regarding vulnerability and strength, as well as a search for identity. These were pictures for something, and not pictures formulated against the masculine gaze in the manner that was discussed. But the work was often received that way. Many interpreted pictures as illustrated theories, which was completely foreign to me and, I think, most of my generation. But I didn't see anything negative about a theoretical perspective. I have always considered my works as participants in the discussion. Only it's not expressed as text, but as images. And I still see it that way. If they bring forth something that makes a statement, that you can talk back to, then I have succeeded.

## E-POST INTERVJUER

Från: niclas.ostlind@hotmail.com  
Skickat: 29 sep 2011 12:49  
Till: bjorn.springfeldt@gmail.com

Hej Björn!

Den tredje delen i mina återuppföranden handlar om *Lika med* och du omtalas mycket uppskattande i samtalen med Iréne Berggren. Hon framför också skarp kritik mot Leif Wigh och Fotografiska museet. Leif är helt införstådd med detta. Det är en förutsättning i ett arbete av det här slaget att olika uppfattningar och tolkningar av det förflutna framträder och det var en period av starka meningsmotsättningar inom fotografin. Din position var viktig för *Lika med*. Du var chef för Moderna museet och det var där och inte på Fotografiska museet som utställningen visades. Hur kom det sig och hur uppfattar du Fotografiska museets position och den hållning som Leif Wigh och Åke Sidvall företrädde under dessa år?

Allt gott,  
Niclas

Från: bjorn.springfeldt@gmail.com  
Skickat: 10 okt 2011 12:25  
Till: niclas.ostlind@hotmail.com

Hej Niclas,

Min inställning till fotografiet har alltid varit att det är jämställt med andra konstnärliga tekniker. Det är inte tekniken utan bilden som bärare av poetisk energi som är avgörande. Jag hade som medarbetare i Moderna museet sedan 1968 sett Fotografiska museet komma till som en avdelning inom Moderna och upplevde detta som en parkering från fotovärldens sida i avvaktan på ett självständigt museum för fotografi. I denna syn såg jag från början en motsägelse, då jag alltid menat, att all konst av kvalitet, oavsett teknik, måste höra till MM:s intresseområde. Så kunde vi under min andra period i MM, nu som museichef, föra över samlingen och ansvaret för teckning och grafik från Nationalmuseum. I linje med denna syn, skrotade jag också namnet "Fotografiska museet" inom MM, det skulle vara en avdelning, inget annat. Det var i den ambitionen jag fick Irving Penn att donera de 100 bilderna, då inte heller han ville se sina bilder i ett avgränsat sammanhang beroende av teknik.

Åke Sidvall kände jag från början som mycket kunnig fototekniker och värdefull för museet när det gällde att bygga en samling, som kan spegla svensk fotografi. Med Leif Wigh vidgades den internationella utblicken, men båda står för en mer klassisk uppfattning av fotografiet. I det vidgade, postmodernistiska fältet vi verkade inom under min chefsperiod, såg jag det därför som nödvändigt att knyta en annan sorts

## E-MAIL INTERVIEWS

From: niclas.ostlind@hotmail.com  
Sent: 29 Sept 2011 12:49  
To: bjorn.springfeldt@gmail.com

Hi Björn!

The third part of my reenactments concerns *Lika med* and in the conversation with Iréne Berggren you are mentioned with great appreciation. She also raises sharp criticism of Leif Wigh and Fotografiska museet. Leif completely accepts this. It is a precondition of the work that this kind of difference of perceptions and interpretations of the past emerges and it was a period of strong clash of opinions regarding photography. Your position was important for *Lika med*. You were director at Moderna museet and it was here the exhibition was shown, not Fotografiska museet. How did this occur and what was your opinion of Fotografiska museet's position and the outlook that Leif Wigh and Åke Sidvall represented during these years?

All the best,  
Niclas

From: bjorn.springfeldt@gmail.com  
Sent: 10 Oct 2011 12:25  
To: niclas.ostlind@hotmail.com

Hi Niclas,

My attitude to photography has always been that it is on equal terms with other art techniques. It is not the technique, but the picture that conveys poetic energy, which is crucial. As an employee at Moderna museet since 1968, I had seen Fotografiska museet evolve as a department within Moderna and felt this was a temporary solution by the photography world in anticipation of an independent museum for photography. This outlook holds a contradiction, I saw that from the start, having always intended that art of quality, regardless of technique, must be part of MM's field of interest. So during my second period at MM, now as museum director, we could transfer the collection for drawing and graphic art from Nationalmuseum. In line with this point of view, I also scrapped the name "Fotografiska museet" within MM, it would be a department, nothing else. It was with this aim that I got Irving Penn to donate those 100 pictures, and nor did he wish to see his pictures in a separate context determined by technique.

I knew Åke Sidvall from the start as a very knowledgeable photo-technician and valuable for the museum in terms of building a collection that could reflect Swedish photography. With Leif Wigh, greater room was given to the international perspective, but both represent a more classical perception of photography. In the enlarged, postmodern field we worked

kompetens till museet och anställde därför Jan-Erik Lundström, som ansvarig chef för avdelningen för fotografi. Enligt min uppfattning då och idag, var detta av stor betydelse för museet, inte minst för att Jan-Erik Lundström kunde fortsätta att hålla museet i en internationell kontext med utställningar, som vi i andra tekniker, som skulptur och måleri i det skandalöst underfinansierade läge museet var efter 1992, aldrig hade kunnat göra.

Självklart skapar olika synsätt och värderingar konflikter, men jag anser, att sådana är av värde i ett museum för modern konst och driver utvecklingen framåt. Ett uppror inom avdelningen för fotografi riktades mot Åke Sidvall, som merparten av avdelningens medarbetare ville se entledigad från sin post. En sakligt grundad kritik låg i att Åke Sidvall alltmör kapslat in sig i internt arbete med samlingen, vilket lett till allt starkare klagomål från yttrevärlden på bristande information och tillgänglighet till samlingen. Som museichef tvingades jag därför att entlediga Åke Sidvall efter att ha försäkrat mig om, att det inte rörde sig om en palatskupp till förmån för Leif Wigh.

Mitt engagemang rör fotografi i bred förståelse och därför måste medarbetare företräda olika synsätt.

Utställningen *Lika med* och samarbetet med Iréne Berggren var ett uttryck för detta.

Björn

Från: niclas.ostlind@hotmail.com  
Skickat: 6 okt 2011 08:16  
Till: karina@algonet.se

Hej Karina!

I samtalen med Per B. Adolphson och Iréne Berggren om *Lika med* framkommer att du fanns med i arbetsgruppen. Detta är åren kring 1990 och lite senare blir du ansvarig för Fotograficentrum's galleri i Stockholm. Det vore spännande att höra dels vad du hade gjort innan *Lika med* och hur du uppfattade utställningen, dels vad som skedde under de händelserika år som följde.

Varma hälsningar,  
Niclas

Från: karina@algonet.se  
Skickat: 6 okt 2011 09:02  
Till: niclas.ostlind@hotmail.com

Hej Niclas,

oj, det var en rätt omfattande fråga. Får försöka svara i lite olika delar/omgångar (skall strax hoppa på en flight Paris-Stockholm).

Innan *Lika med* hade jag arbetat kort vid Fotograficentrum. Vid Fotograficentrum fanns en tjänst som extern ar-

in during my directorship, I therefore considered it necessary to attach another sort of competence to the museum and therefore hired Jan-Erik Lundström, as head of the department for photography. In my opinion, then and now, this was of great importance to the museum, not least because Jan-Erik Lundström could keep the museum in an international context with exhibitions, as we in other techniques, such as sculpture and painting, in the scandalously underfunded museum after 1992, could never had done.

Obviously, different points of view and sets of values create conflicts, but I feel these are of value to a museum for modern art and drive it forward. There was a revolt in the department for photography against Åke Sidvall, and the majority of those working in the department wanted him removed from his post. One criticism based on fact was that Åke Sidvall increasingly encapsulated himself in internal work with the collection, which led to ever stronger complaints from the outside world about insufficient information and accessibility to the collection. As museum director, I had to dismiss Åke Sidvall after ensuring for myself that this wasn't a backstairs revolution in favour of Leif Wigh.

My commitment to photography covers a broad level of understanding and therefore personnel need to represent different points of view.

The *Lika Med* exhibition and the collaboration with Iréne Berglund was one expression of this.

Björn

From: niclas.ostlind@hotmail.com  
Sent: 6 Oct 2011 08:16  
To: karina@algonet.se

Hi Karina!

In talking with Pelle Adolphson and Iréne Berggren about *Lika med* it has been mentioned that you were in the work group. These were the years around 1990 and shortly afterwards you became the director of Fotograficentrum's gallery in Stockholm. It would be exciting to hear, firstly, what you had done before *Lika med* and what you thought of the exhibition, secondly, what occurred during the eventful years that followed.

Kind regards,  
Niclas

From: karina@algonet.se  
Sent: 6 Oct 2011 09:02  
To: niclas.ostlind@hotmail.com

Hi Niclas,

oh, that was one comprehensive question. Will try to answer in several different parts/rounds (about to jump on a flight, Paris-Stockholm).



betsförmedlare som jag erbjöds 1989 (?). Arbetsgivare var Kulturarbetsförmedlingen och tjänsten var ett slags kulturstöd till centrumbildningarna i form av en lön (till under-tecknad) och en del i hyreskostnaderna samt tillgång till material.

I arbetsuppgiften ingick att skapa arbete åt fotografer, i mitt fall i form av utställningar och dokumentationsuppdrag. Att arbeta med *Lika med* föll sig därmed helt naturligt och jag fick något slags producentroll. Jag tror det finns svart på vitt i *Lika med* - katalogen hur vårt ansvar var fördelat.

Jag fungerade väl också som ett slags kitt mellan Iréne och SFF – de senare förstod inte riktigt vad det var Iréne ville åstadkomma med utställningen.

Före Fotograficentrum och *Lika med* hade jag varit verksam med ett eget galleri, Galleri Gauss i Gamla stan. Galleri Gauss var min idé och öppnades 1981 och stängde 1986. Galleri Gauss visade utställningar med bland andra Kenneth Gustavsson, Tuija Lindström, Lars Tunbjörk, Anders Petersen (som jag sedermera bildade familj med) och Christer Strömholm.

Vi blev bortskämda med recensioner och var framförallt nyfikna på fotografier som innehöll en berättelse. Kvalitet var inte så viktigt för oss, innehållet kom först.

Vi gjorde också tematiska egna utställningar, som ”68” i vilken bland andra Carl Johan De Geer medverkade. ”68” hade också ett flertal föreläsningar och samtal i vilka nyckelpersoner från då det begav sig uppträdde alternativt pratade (dansare som jag glömt namnet på, Per Lysander, Fryshusets Anders Carlberg ...)

Galleri Gauss drev jag tillsammans med Johan von Friedrichs, Anders Jansson och Lars Wärnsund.

De två första var skolkamrater till mig från gymnasiet Södra Latin. Lars Wärnsund arbetade i en fotoaffär i Farsta centrum (förorten där jag växte upp) och var den förste fotograf jag kände. Småningom involverades även Pehr Mårtens (också skolkamrat) och fotografen Olof Thiel i Galleri Gauss.

Galleri Gauss kunde existera tack vare subventionerad hyra (husets ägare var kulturintresserade arkitekter som renoverade lokalen åt oss) samt ett bidrag från Stockholms kommun. Ingen av oss som arbetade med Galleri Gauss hade någon lön, allt var ideellt arbete. Jag arbetade under de här åren på nyhetsbyrån Reuters, tror jag slutade där 1987.

I glappet mellan Reuters och Fotograficentrum var jag bland annat mammaledig (Jens föddes december 1986) men arbetade också hos journalisten Gunnar Lindstedt som (1988?) startat ett slags fotoreportagebyrå, NEO, som det inte blev så mycket med.

Nästa gång får du veta hur jag uppfattade *Lika med* och vad som hände under de händelserika (minst sagt) år som följde.

Bästa hälsningar/  
Karina

Prior to *Lika med* I had worked briefly at Fotograficentrum. They had a post there, external employment officer, which I was offered 1989(?). The employer was the Swedish Public Employment Service for culture and the job was a kind of support for cultural organisations in the form of a wage (for myself) and a portion of the rental costs as well as access to material.

The task involved creating work for photographers, in my case in the form of exhibitions and documentary assignments. Working with *Lika med* was therefore completely natural and I had some kind of producer's role. I think it's written in black and white in the *Lika med* catalogue how the work was divided up.

I also worked as a kind of putty between Iréne and SFF – the latter didn't really understand what Iréne wished to accomplish with the exhibition.

Before Fotograficentrum and *Lika med* I had been running my own gallery, Galleri Gauss in Gamla Stan. Galleri Gauss was my idea and opened 1981 and closed 1986. Galleri Gauss exhibited Kenneth Gustavsson, Tuija Lindström, Lars Tunbjörk, Anders Petersen (who I later had a family with) and Christer Strömholm, among others. We were spoiled by reviews, but above all else we were curious about photographs that told a story. Quality was not such a big issue for us, content came first.

We also made thematic exhibitions, such as “68” which included Carl Johan De Geer. “68” also had a number of shows and talks in which key people from that time performed or talked (a dancer whose name I've forgotten, Per Lysander, Fryshuset's Anders Carlberg ...)

I ran Galleri Gauss together with Johan von Friedrichs, Anders Jansson and Lars Wärnsund.

The first two were friends from school, Södra Latin. Lars Wärnsund worked in the photo-shop in Farsta centrum (the suburb I grew up in) and was the first photographer I ever knew. Gradually, Pehr Mårtens (also from school) was involved in Galleri Gauss and photographer Olof Thiel.

Galleri Gauss could exist thanks to subsidised rent (the owners of the building were architects with an interest in culture who renovated the premises for us) and a grant from the City of Stockholm. None of us working at Galleri Gauss received a wage, it was all non-profit. During these years, I worked at news organisation Reuters, think I finished in 1987.

In between Reuters and Fotograficentrum, I was on maternity leave (Jens was born December 1986) and also worked with journalist Gunnar Lindstedt (1988?) who started a sort of press photo agency, NEO, which didn't go so well.

Next time, I'll tell you what I thought about *Lika med* and what happened in those eventful (putting it mildly) years that followed.

Best regards/  
Karina

Senare samma dag inkom följande svar 09:51 och 18:14:

Din nästa fråga: *Lika med* och hur du uppfattade utställningen.

På olika vis.

Rent rumsligt som klumpig.

Irénes idé var ju väl teoretiskt förankrad. Men utställningsdesignen (av Carouschka Streiffert och Lena Rahoult), med stora stafflier i trä, åstadkom ju faktiskt delvis den nivellering som Iréne var ute efter. Genom att fotografierna rent fysiskt hamnade på samma nivå, på sina respektive stafflier, så blev de mer jämlika.

Jag tror att Irénes grundläggande idé (där tankar om kontext och tolkning vägde tungt) gick de flesta betraktare av *Lika med* helt förbi. Eftersom jag satt inne med förstahandsinformation om hur Iréne tänkte och resonerade, så var ju min upplevelse av utställningen väldigt präglad av att jag satt inne «med facit». Och jag tyckte utställningen gick hand i hand med Irénes idé, och därmed var rätt lyckad.

Det här var ju före den digitala revolutionen, och många fotografer var mörkrumsfetischister.

Möjligen hade utställningen fått ett varmare mottagande av fotograferna i dag, än vad den fick då, när nu alla kanske har en större förståelse för vad som utgör en bild.

Men jag tror utställningen fungerade väl även som enbart ett bildflöde, som en fotografisk kakofoni.

Typ: titta så mycket olika bilder man kan åstadkomma med en gemensam teknik (fotografin).

Ju större tidsglappet blir till *Lika med*, desto bättre tycker jag utställningen blir.

Iréne var före sin tid.

Återkommer snart igen med svar på din sista fråga!

Ciao/

Karina

Hej igen Niclas, nu till din sista fråga: vad som skedde under de händelserika år som följde.

När jag försöker minnas vad som hände på Fotograficentrum så är det ord som turbulens, konflikt och bråk som poppar upp. Sedan finns ju hela biten med den postmoderna diskussionen närvarande och suget efter teori – men den biten lämnar jag därhän, för vad som pågick inom det teoretiska fältet kan ju du på dina fem fingrar.

Fotograficentrum var en medlemsförening med en riksorganisation och ett antal lokalavdelningar (Malmö, Örebro, Uppsala, Stockholm och Luleå). Riksorganisationen och lokalavdelningen Stockholm delade lokaler (under min period på Sankt Paulsgatan 3) vilket gav upphov till konflikt. De övriga lokalavdelningarna ansåg att Stockholm gynnades av att sitta i knäet på Riks (klassiker och sant). Men den grundläggande konflikten var egentligen av annan art. De flesta medlemmar var fotografer och såg på Fotograficentrum som

Later the same day, the following replies arrived 09:51 and 18:14:

Your next question: *Lika med* and what you thought of the exhibition.

In different ways.

In purely spatial terms, as clumsy.

Iréne's idea was theoretically well grounded. However, the exhibition design (by Carouschka Streiffert and Lena Rahoult), with large wooden easels, in fact partially achieved the levelling Iréne was after. With the photographs, in purely physical terms, appearing at the same level on their respective easels, they actually became more equal.

I think Iréne's basic idea (where thinking about context and interpretation weighed heavily) went over the heads of most people who saw *Lika med*. Because I was on the inside with first-hand information about how Iréne thought and reasoned, my experience of the exhibition was greatly affected by already knowing the "answers". And I thought the exhibition went hand in hand with Iréne's idea, and therefore was quite a success.

Of course, this was before the digital revolution, and many photographers were darkroom fetishists.

Possibly the exhibition would have received a warmer reception from photographers today than it got back then, now that everyone perhaps has a greater understanding of what constitutes a picture.

But I think the exhibition also worked well as just a flow of images, like a photographic cacophony.

Something like: look at all the different kinds of pictures being made with just one common technique (photography).

I think, the more time that passes since *Lika med*, the better it gets. Iréne was ahead of her time.

I'll get back to you shortly with an answer to your last question!

Ciao/

Karina

Hello once again Niclas, now for your last question: what occurred during the eventful years that followed?

When I try to recall what happened at Fotograficentrum, words such as turbulence, conflict and argument pop up. Then there's the entire postmodern discussion to consider and the thirst for theory – but I'll leave that aside, you know what happened in the field of theory like the back of your hand.

Fotograficentrum was a members association with a national organisation and a number of local branches (Malmö, Örebro, Uppsala, Stockholm and Luleå). The national organisation and Stockholm branch shared premises (in my time at Sankt Paulsgatan 3) which caused some conflict. The other branches thought Stockholm was favoured because it sat in

framförallt sitt eget forum. Som en plats att ställa ut sina egna bilder på, och med en tidning att publicera sitt eget material i.

När lokalavdelningen Stockholm började göra utställningar vars innehåll ifrågasatte vad många medlemmar tog för heligt (autenticitet exempelvis) och som inte uppfyllde traditionella kvalitetskrav (skärpa) så tog det hus i helsike. I lokalavdelningen Stockholms utställningsgrupp ingick bland andra Leif Claesson, Iréne Beggren, Olof Glemme och Sven Westerlund. Iréne Berggren såg till att en gender diskussion fördes i både utställningsform och i tidningen (Bildtidningen – sedermera Index) och Sven Westerlund introducerade bland annat den topografiska fotografin (exv: Clegg & Guttman).

Många fotografer/medlemmar kände sig bestulna på sin egen organisation. Bråkade enormt gjorde bland andra Jefferik Stocklassa, Georg Sessler och Jan Fridlund. Dock lade kritikerna ner all sin energi på att bråka, och ingen kraft alls på att skriva eller producera utställningar. Så vi som både tänkte och gjorde saker – vi fick helt enkelt ett försprång. Vi åstadkom ju något. Och för oss var FOTOGRAFIEt det väsentliga, inte FOTOGRAFEN. När vi sedan dessutom började visa utställningar av KONSTNÄRER som använde sig av fotografiet enbart som en teknik, då blev det uppenbart att den konstsyn många medlemmar (som var fotografer) hade – och den konstsyn vi som var ansvariga för utställningsverksamheten hade, var som natt och dag. Skilsmässan blev ett faktum. Lokalavdelningen Stockholm lades ned, och utställningsverksamheten övertogs av (den starkare) Riksorganisationen i vilken jag var ordförande.

Men långt ifrån alla medlemmar var missnöjda med att Fotograficentrum tog en annan riktning. Tvärtom. Nya medlemmar anlände, som helhjärtat stödde det som pågick på Fotograficentrum. Med nya pengar (eller omflyttade) inom Kulturrådet gavs smånigom en möjlighet att kunna bedriva utställningsverksamheten utan att vara en traditionell centrumbildning och då bildades: stiftelsen Index – The Swedish Contemporary Art Foundation. Med och bildade stiftelsen var bland andra undertecknad, Olof Glemme och Hans Hedberg. Ett viktigt led i bildandet av stiftelsen var att vi inte längre var hänvisade till att ENBART arbeta med fotografi.

Som utställningschef applicerade jag samma formel på Index som för Gauss. Blanda det etablerade med nya namn, samt producera egna tematiska utställningar – alltid tillsammans med en utställningsgrupp (som du vet!). Genom att vi hade stöd från Kulturrådet och kommunen såg jag det som logiskt att vara en plattform för det icke kommersiella. För mig var det också viktigt att inte konkurrera med Stockholms kommersiella gallerier och jag såg det därför som vår uppgift att arbeta med namn så etablerade att de antingen redan hade ett galleri någonstans i världen (Larry Clark, Kara Walker, Marilyn Minter, Wolfgang Tillmans) eller

the lap of the national organisation (classic and true). But the fundamental conflict was of another sort. Most members were photographers and considered Fotograficentrum as their own forum, above all else. As a place to exhibit their own pictures, and with a magazine to publish their own material.

When the Stockholm branch started making exhibitions with content that questioned what was held holy by many members (authenticity, for example) and didn't fulfil traditional quality demands (focus) then all hell broke loose. The Stockholm branch's exhibition group included Leif Claesson, Iréne Beggren, Olof Glemme and Sven Westerlund. Iréne Berggren ensured that a gender discussion took place in both the exhibition format and in the magazine (Bildtidningen – later called Index) and Sven Westerlund introduced, among other things, topographical photography (e.g. Clegg & Guttman).

Many photographers/members felt their own organisation had been kidnapped. Jefferik Stocklassa, Georg Sessler and Jan Fridlund were among those who fought tooth and nail. However, critics put all their energy into quarrelling, and none at all into writing or producing exhibitions. So, those of us who both thought and did things – we quite simply had a head start. We accomplished something. And for us, the PHOTOGRAPH was the main thing, not the PHOTOGRAPHER. Furthermore, when we started putting on exhibitions by ARTISTS who used photography simply as a technique, then it became obvious that what the members (who were photographers) called art and what those running the exhibitions called art was as different as night and day. The divorce was final. The Stockholm branch closed down and the exhibition programme was taken over by the (stronger) National organisation, of which I was chairman.

But by no means were all members dissatisfied that Fotograficentrum took another course. On the contrary. New members signed up, who supported with all their heart what was happening at Fotograficentrum. New funds (or shuffled around) from the Arts Council gradually gave an opportunity to run the exhibition programme without being a traditional cultural centre organisation and that's when we established Index – The Swedish Contemporary Art Foundation. Among the group creating the foundation was me, Olof Glemme and Hans Hedberg. An important part in establishing the foundation was that we were no longer obliged to ONLY work with photography.

As director of exhibitions, I applied the same formula at Index as for Gauss. A mix of established and new names, as well as producing our own thematic exhibitions – always together with an exhibition group (as you know!). Because we were supported by the Swedish Arts Council and the local municipality, I logically saw it as a platform for the non-commercial. For me, it was also important not to compete with Stockholm's commercial galleries and therefore I considered it our mission to work with names that were either so

sysslade med en så dyrbar produktion (Eija-Liisa Ahtila) att ett kommersiellt galleri inte hade råd att be dem om ett nytt verk. Och sedan det viktigaste av allt: agera plantskola för debutanter (Annika von Hausswolff).

Kulturrådets och kommunens pengar var förstås långt ifrån kravlösa. Vid ett tillfälle frågade vår kontakt hos Kulturrådet vad vi tänkte göra åt problemet med fåglarna kring Öresund. Öresundsbron var under projektion, och fågellivet hotat. Kulturrådet tyckte på allvar att detta var en fråga vi skulle kunna lyfta i utställningsform. Vi höll inte med. Där emot tog vi till oss deras idé om verksamhet riktad till ungdomar. Inte för att vi så gärna ville, men för att en nischad ungdomsverksamhet skulle ge oss mer pengar. Den ungdomsverksamhet som min kollega Helena Holmberg startade upp blev viktig på flera sätt. Det visade sig nämligen att skolorna inte var intresserade av att komma till oss, för bildlärarna var dåligt orienterade i den samtida konsten. Vi fick alltså parallellt utbilda både bildlärare och ungdomar inom fältet samtida konst, vilket vågar jag påstå ledde till att Stockholm på sikt fick en mycket intresserad och initierad ny (ung) publik.

Återkom om du vill veta mer!  
Lycka till med ditt arbete.

Bästa hälsningar/  
Karina

Från: niclas.ostlind@hotmail.com  
Skickat: 13 jul 2011 10.08  
Till: fotograf@johanlindvall.se

Hej Johan!

*Lika med* blev en ganska omdebatterad utställning och jag är intresserad av att höra hur du uppfattade det hela. Hur kom du och utställningskommisarien Iréne Berggren i kontakt med varandra? Vilka diskussioner fördes om dina bilder och hur gick urvalet till? Vad tyckte du om utställningen som helhet: sammanställningen, hängningen och inte minst det teoretiska perspektiv som låg till grund för *Lika med* och som utvecklades i katalogen? Tog du del av kritiken och vad ansåg du i så fall om den? Hur tycker du att ditt arbete representerades i utställningen och vilken betydelse fick *Lika med* för dig i fortsättningen? Jag vet att det kan vara svårt att minnas men är tacksam för allt du kan dela med dig av. I boken som jag gör kommer det att finnas återgivet en artikel om dig som publicerades i någon av lokaltidningarna. Den är jättefin!

På återhörande, Niclas

established they already had a gallery somewhere in the world (Larry Clark, Kara Walker, Marilyn Minter, Wolfgang Tillmans) or whose productions were so costly (Eija-Liisa Ahtila) that a commercial gallery couldn't afford to ask them for new work. And then, most important of all: be a nursery ground for debutants (Annika von Hausswolff).

Obviously, money from the Arts Council and City didn't come without a few strings attached. On one occasion, our contact at the Arts Council asked what we could do for the birds in Öresund. The Öresund bridge was under construction and birdlife was threatened. The Arts Council seriously thought this was an issue we should highlight in an exhibition. We didn't agree. On the other hand, we did accept their proposal for youth programmes. Not because we felt a great need to do so, but because a niched youth programme would provide more grants. The youth programme, started by my colleague Helena Holmberg, became important in many ways. Actually, it proved that schools weren't interested in visiting us, because art teachers were so poorly orientated about contemporary art. In parallel, we had to educate both art teachers and students in the field of contemporary art, which I dare say led to Stockholm eventually getting a very interested and initiated, new (young) audience.

Get in touch if you need to know more!  
Good luck with your work.

Best regards/  
Karina

From: niclas.ostlind@hotmail.com  
Sent: 13 July 2011 10.08  
To: fotograf@johanlindvall.se

Hi Johan!

*Lika med* was quite a controversial exhibition and I am interested to know what you thought about it all. How did you and exhibition commissioner Iréne Berggren come in contact with each other? What discussions did you have about your pictures and how did the selection take place? What did you think about the exhibition as a whole: the way it was put together and not least the theoretical perspective that was the basis for *Lika med* and was outlined in catalogue? Did you take some of the criticism and if so what was your opinion? How did you feel your work was represented in the exhibition and what significance did *Lika med* have for you afterwards? I understand it may be difficult to remember, but I would be grateful for anything you can recall. In the book I am producing there will be an article reproduced about you that was published in one of the local newspapers. It's really nice!

Hear from you soon, Niclas

Från: fotograf@johanlindvall.se  
Skickat: 21 jul 2011 16:32  
Till: niclas.ostlind@hotmail.com

Hej Niclas

Nu har jag letat fram utställningskatalogen från *Lika med* - utställningen. Det känns så länge sedan ...

På den tiden var jag anställd som assistent/fotograf och jag tror att min chef (Birgit Jehlbo) fick en förfrågan. Hon satt som vice ordförande i SFF och jag tror att det var den vägen som vi fick kontakt med Iréne Berggren. Jag tror att min chef skickade in både egna bilder och mina bilder och min bild blev antagen till utställningen. Om jag minns rätt så var jag och jobbade i Schweiz några månader, så jag var inte hemma utan fick beskedet att jag skulle vara med när jag kom hem igen. Jag tycker att sammanställningen och mixen av bilder och fotografier var fantastisk. Utställningen visade verkligen bredden på svensk fotografi vid tidpunkten. Så här i efterhand kan jag känna en ganska stor stolthet över att jag fick vara med, framförallt när man ser namnen på de andra fotograferna som var med.

Jag tog aldrig del av någon kritik när det gäller utställningen, inte vad jag minns.

Bilden som var med i utställningen representerar nog mina bilder i början på 90-talet och kanske i viss mån fortfarande eftersom jag till största delen jobbar med porträtt och bilder av människor. Mitt bildspråk och sättet jag jobbar på har utvecklats och förändrats. Utställningen har nog inte fått någon större betydelse för mig, inte vad jag vet. Jag fick tyvärr aldrig möjlighet att se utställningen när den hängde.

Jag hoppas att du har fått lite svar på dina frågor. Hör av dig om det är något mer du undrar över.

Jag är lite nyfiken på varför du gör en bok om utställningen.

Mvh  
Johan Lindvall

From: fotograf@johanlindvall.se  
Sent: 21 July 2011 16:32  
To: niclas.ostlind@hotmail.com

Hi Niclas

Now I've managed to find the exhibition catalogue from the *Lika med* exhibition. It feels so long ago...

At the time, I was employed as an assistant/photographer and I think my boss (Birgit Jehlbo) got the request to see some work. She was vice chairman in SFF and I think that's how we got in touch with Iréne Berggren. I think my boss submitted both her and my pictures, and mine was selected for the exhibition. If I remember correctly, I was working in Switzerland several months, but when I came home again I heard that I was included. I thought the way it was put together and the mix of pictures was fantastic. The exhibition really showed the breadth of Swedish photography at that time. Looking back, I feel quite proud that I was part of it, especially when you see the names of the other photographers who took part.

I never had any part of the criticism regarding the exhibition, not as I remember.

The picture in the exhibition certainly represented my pictures in the early-90s and maybe to a certain extent still does, as I mainly work with portraits and pictures of people. My style and way of working has evolved and changed. The exhibition didn't have any great consequences for me, not that I know of. Unfortunately, I didn't have the opportunity to see it when it was on.

I hope this gives you some answers to your questions. If there's anything else you're wondering about, just get in touch.

I am a bit curious as to why you are producing a book about the exhibition.

Sincerely  
Johan Lindvall

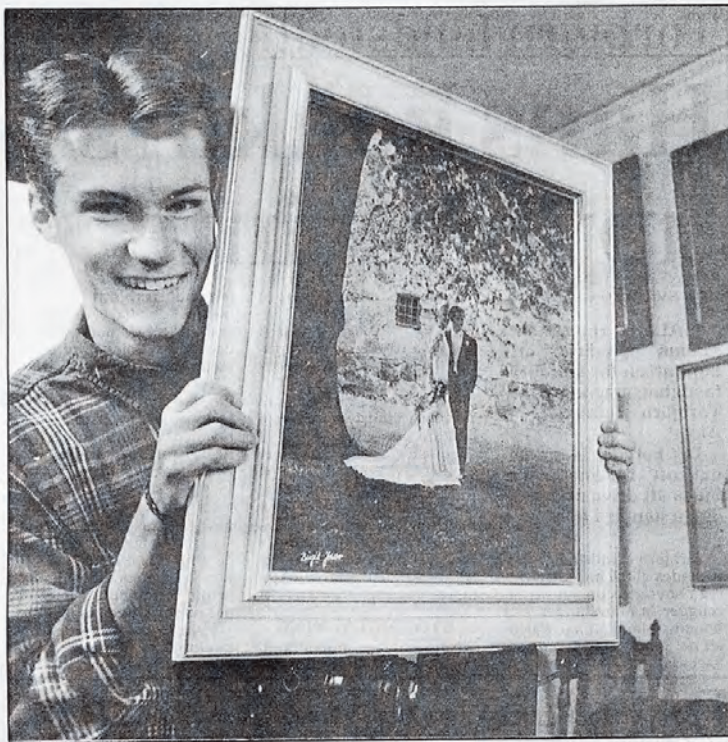


Bild: TOMMY SVENSSON

– Det ger en kick till att ta ännu bättre bilder, säger Johan Lindvall om åran att få en bild upphängd på Moderna museet i Stockholm.

## Hans brudpar på Moderna museet

Av HELENE WAHLSTEDT

**KRISTIANSTAD.** När brudparet ska förevigas måste allt klaffa. Det går inte att komma tillbaka med kameran dagen efter, när den hyrda fracken är återlämnad och brudbuketten har börjat vissna.

Fotografen Johan Lindvall har brudpar som specialitet. En av hans bilder ställs ut på Moderna museet i Stockholm i slutet av maj.

Utställningen heter Lika med och ska visa det svenska fotografiet under de senaste fem åren. Bilder av 80 fotografers ska representera olika genrer.

Han och hans läromästare Birgit Jehlbo är de enda porträttfotograferna som tagits ut till utställningen. Birgit Jehlbo med en barnbild och Johan Lindvall med ett brudpar stående ute under ett träd vid Maltesholms slott.

Irene Berggren på Moderna museet valde ut Johan Lindvalls bild för att den är en bild som påminner om ett högtidligt tillfälle. Att den inte är tagen i ateljé tyckte hon var lite ovanligt.

– Jag tycker det är roligast att fotografera utomhus, säger Johan Lindvall. Det är en ganska stor utmaning för man vet aldrig hur ljuset är, eller hur vädret är.

Den dagen han tog bilden som ska ställas ut regnade det. De stod och kurade under paraplyer och fick försöka ta bilder mellan skurarna. Ändå ser det på bilden ut att vara en normalsolig sommardag.

Johan Lindvall har jobbat på Ateljé Birgit Jehlbo i tre år. Bakom sig har han en ettårig medialinje och en tid som ostinpackare på Riksost. Dessutom lite frilansande för olika tidningar.

Konkurrensen om fotografjobben är som han säger stenhård. Han gjorde en broschyr om sig själv och skickade ut till 50 fotografers och reklambyråer, bland annat till Ateljé Birgit Jehlbo.

Lite senare fick Birgit Jehlbo 100 svar på en platsannons hon satt in i tidningen. Hon orkade inte läsa igenom alla, berättar hon själv, utan anställde Johan Lindvall som tidigare hade skickat brev.

– Många tror att det är glamoröst att vara fotograf, men det är mycket slit och släp, säger Johan Lindvall. Tänk när man ska släpa på 50 kilo ut-

rustning, eller gå upp klockan tre på morgonen för att få ett speciellt ljus för en reklam-bild. Det är inte bara att plåta snygga brudar och sväva runt på cocktailparties.

Han tar alla slags porträtt och också reklam-bilder. Han påpekar flera gånger att han vill kunna allting. Tråkigt tycker han aldrig det blir.

– Alla människor är olika. Det är det som gör det så roligt, säger han.

Roligt är också att han får styra och ställa lite när han arrangerar bilderna. I ateljén finns stolar, kistor och en antik pelare att placera folk vid. Flera olika bakgrunder går att dra ner som kartrullarna i ett klassrum.

– Man får vara regissör också. Vissa kan man ställa hur som helst och de ser bra och avslappnade ut. Andra får man vända och vrida på, säger han.

– När man jobbar som fotograf tänker man i bilder, alltid. Man blir lite miljöskadad. När jag kommer in i ett rum kan jag se: Åh, vilket fint ljus, och önska att jag hade kameran med, säger han.

– Därför har jag ofta en liten kamera i fickan, tillägger Johan Lindvall och skrattar lite.

## SAMMANFATTNING OCH ÅTERUPPFÖRANDET

*Lika med* producerades av en intresseorganisation för yrkesverksamma fotografer i Sverige och det fanns en övergripande inriktning som kommissarien Iréne Berggren var tvungen att förhålla sig till. I sitt urval rörde hon sig över generationsgränserna och utställningen rymde såväl skilda former av uppdragsfotografi som konstnärliga arbeten. Det var en till ytan och mängden bilder ovanligt omfattande utställning, vilket också gällde antalet medverkande fotografer. Mediets bredd stod i fokus och den enskilda fotografen fick träda tillbaka för den övergripande tematiken. Upplägget väckte kritik och man vände sig mot både hur ramverket konstruerats och att det fick så stort utrymme. Kritiken kom i huvudsak från personer som själva deltog i den omförhandling av konstfältet som ägde rum åren kring 1990 och de tillhörde samma generation som Iréne Berggren eller var något yngre. Den strukturellt sett – men inte nödvändigtvis till åldern – äldre gruppen lös med sin frånvaro i diskussionerna. En förklaring kan vara att skillnaderna i såväl språket som referenserna var så stora att det saknades förutsättningar för ett meningsfullt samtal.

Här fanns, kan man konstatera, en djup konflikt mellan fotografernas och kommissariens intressen. På ett högst konkret sätt förlorade upphovspersonerna inflytande över sina egna arbeten. De deltog med en eller ett par bilder helt frikopplade från det sammanhang som deras övriga verk utgjorde. Möjligheterna för fotograferna att påverka hur och med vilka andra bilder som verken presenterades var ytterst begränsade – aspekter som har en avgörande betydelse för förståelsen av materialet.

Den uttalade inriktningen på *Lika med* var dock av en helt annan art och temat omfattade aspekter som var betydligt vidare än den enskilda fotografen och hans eller hennes arbeten. I hög grad präglades *Lika med* av den postmoderna utgångspunkt som innebar ett radikalt ifrågasättande av subjektet. Den bärande principen bakom urvalet och installationen var viljan att dekonstruera den modernistiska idén om Fotografen. I upphovspersonens ställe placerades kontexten, som fick en avgörande roll i analysen av såväl enskilda bilder som den fotografiska praktiken i stort. Från kommissariens perspektiv berikade utställningsformen tolkningen av materialet, men de som hade en motsatt ståndpunkt ansåg att det handlade om en förvanskning av upphovspersonens intentioner. Båda dessa positioner avspeglas i mottagandet men ofta intog kritikerna den senare.

På ett högst konkret sätt tecknade *Lika med* en karta över det svenska fotografiska landskapet i skiftet mellan åttio- och nittital. Även om den på ett ovanligt sätt bejakade mediets mångfald var det något annat än den deskriptiva aspekten som gjorde perspektivet speciellt. På ett sätt som tidigare

## SUMMARY AND REENACTMENT

*Lika med* was produced by an association of professional photographers in Sweden and there was an overall direction that commissioner Iréne Berggren had no choice but to relate to. In her selection, she moved freely between generations and the exhibition contained both specific forms of commissioned photography as well as artistic work. On the surface, and by the amount of pictures, the exhibition was unusually comprehensive, which also applied to the number of participating photographers. Focus was on the medium's breadth, while the individual photographer took a step back in favour of the overall theme. The set-up provoked criticism and people turned against both the way the framework was put together and that it was given so much space. Criticism came mainly from those who themselves were participating in the transformation of the art world that occurred around 1990 and belonged to the same generation as Iréne Berggren or slightly younger. In structural terms – but not necessarily by age – the older group are conspicuous by their absence in the discussions. One explanation could be that the differences in both language and references were so great that preconditions for a meaningful discourse were lacking.

It can be stated that here arose a deep conflict between the interests of the photographers and those of the commissioner. In a most tangible way, the photographers lost control of their own work. They contributed one or two pictures, completely disassociated from the context of their other work. Possibilities for photographers to influence how and with which other pictures their work would be presented was very limited – aspects that are crucially important to understanding the material.

However, the stated intention of *Lika med* was of a completely different nature and the theme covered aspects that were significantly broader in scope than the individual photographer and his or her work. To a high degree, *Lika med* was characterised by the postmodern starting point that meant a radical questioning of the subject. The main principle behind the selection and installation was the wish to deconstruct the modernist notion of the Photographer. Instead, the context was put in his or her place, playing a decisive role in the analysis of both individual pictures and photographic practice at large. From the commissioner's perspective, the exhibition format enriched the interpretation of the material, but those with an opposing viewpoint considered it a distortion of the photographers' intentions. Both of these positions are reflected in the reception of the exhibition, with critics often taking the latter view.

In a very concrete way, *Lika med* mapped the photographic landscape in Sweden at the turn of the 80s and 90s. Even though, in an unusual way, it affirmed the diversity of the

sällan förekommit lyfte utställningen fram både fotografins skilda roller i samhället och meningsproduktionens förutsättningar och betydelse. Förebilderna och verktygen hämtades från den kritiska fototeori som i början av åttiotalet formulerades i första hand i USA och här spelade Iréne Berggrens personliga erfarenheter och kunskapsinhämtande en avgörande roll. Även om de postmoderna perspektiven redan hade introducerats på bred front i svensk samtidskonst innebar *Lika med* att teorierna för första gången tillämpades i större skala inom fotografins område.

Att platsen för denna manifestation inte var Fotografiska museet utan Moderna museet är ett tecken på den omförhandling av idén om det mediespecifika som *Lika med* var en del av. I den nya ordningen premierades genreöverskridningar och hybrider framför renodlingen av i detta fall fotografins egenart. Vilket eller vilka medier som användes var, enligt detta synsätt, helt underordnat uttrycket och innehållet. Det fanns verk av den här arten i utställningen men merparten hade fortfarande en högst traditionell fotografisk karaktär. Den mest iögonfallande skillnaden mot tidigare utställningar var den stora andelen färgbilder, vilket bröt mot de ideal som länge hade dominerat den typ av fotografi som visades i liknande sammanhang och där svartvitt utgjorde normen för såväl den dokumentära som konstnärliga inriktningen. Man kan konstatera att det i högre grad var kommissariens utgångspunkt som präglades av ett postmodernt perspektiv än de medverkande fotografernas arbeten.

*Lika med* recenserades av flera konstkritiker och oavsett om de var positiva eller skeptiska uppfattades utställningen som en välkommen inbrytning i vad många ansåg vara en marginalisering av fotografin på Moderna museet, men också som en tydlig markering mot den inriktning Leif Wigh representerade. För dem som hade en mer yrkesinriktad profil, till exempel kommersiella porträttfotografer eller fotografer verksamma inom nyhetsmedierna, innebar utställningen ett gästspel i konstvärlden, men för några av de medverkande blev konsten i fortsättningen det givna sammanhanget. Det gäller i synnerhet de yngre deltagarna som ofta, men inte alltid, var knutna till Akademin för fotografi på Konstfack. Där hade man sedan ett par år tillbaka arbetat i olika projekt som ställde andra frågor om mediet än de som brukade behandlas i fotoundervisningen.

Även om Annica Karlsson Rixon hade gått på Nordens Fotoskola hörde hon till den gruppen och ett av hennes verk på utställningen fick en närmast ikonisk status. Hon berättar i intervjun om hur hennes och andras arbeten kom att tolkas i en specifik riktning och användas av kritiker och curatorer för sina syften, vilket är en uppfattning som även Hans Hedberg framför i vårt samtal. Det var inte nödvändigtvis ett problem men det fanns en skillnad mellan fotografernas/konstnärernas och uttolkarnas förutsättningar och perspektiv. Annica Karlsson Rixon beskriver hur hon kom in i den

medium, there was something else than the descriptive aspect that made the perspective special. In a way seldom seen before, the exhibition highlighted both photography's diverse roles in society and the conditions and importance of how meaning is produced. Role models and apparatus came from critical photo-theory formulated in the early-80s, first in the US, and it is here that Iréne Berggren's personal experiences and knowledge gathering play a crucial role. Even if the postmodern perspective had already been introduced widely into Swedish contemporary art, *Lika med* was the first time the theories had been applied on a large scale to the area of photography.

That this manifestation should take place, not at Fotografiska museet but Moderna museet, is a sign of the renegotiation of the idea of media specificity that *Lika med* was part of. In the new order, crossing over genres and hybrids were prized above pure practice, in this case photography's distinct characteristics. The choice of medium or media was, according to this point of view, totally subordinate to the expression and content. Work of this kind is present in the exhibition, but the majority is mostly traditionally photographic in character. The most striking difference from previous exhibitions was the large proportion of colour pictures, which went against the ideal that had long dominated that type of photography shown in similar contexts and where black-and-white photography was considered the norm for both documentary and artistic movements. It can be said that the commissioner's point of departure was characterised by a postmodern perspective to a higher degree than the work of the participating photographers.

*Lika med* was reviewed by many art critics and regardless of being viewed positively or with scepticism, the exhibition was perceived as a welcome breakthrough in what many considered a marginalisation of photography at Moderna museet, as well as a clear indictment against the direction represented by Leif Wigh. For those with a more professionally-orientated profile, for example commercial portrait photographers or those working in the news media, the exhibition meant a guest appearance in the art world, but for some of the participants, art would continue to be their given context. This applies especially to younger participants who were often, but not always, associated with Akademin för fotografi at the University College. A couple of years previously, they had been working with projects that posed other questions about the medium than the usual photographic instruction.

Although Annica Karlsson Rixon attended Nordens Fotoskola, she belonged to that group and one of her works in the exhibition reached almost iconic status. In the interview, she mentions how her work and others came to be interpreted in a specific way and used by critics and curators for their objectives, which is an opinion shared by Hans Hedberg in our



nya diskursen i första hand via den konstnärliga praktiken och inte genom teorin och litteraturen, vilket skapade en annan utgångspunkt än den som delades av curatorerna och kritikerna. Precis som Iréne Berggren studerade Annica Karlsson Rixon i USA och fick på så sätt avgörande erfarenheter och kunskaper. Hon nämner att undervisningen, i hennes ögon, på ett mer fruktbart sätt än i Sverige lyckades förena de teoretiska och praktiska aspekterna – något som intressant nog också är kärnan i den konstnärliga forskning hon är en del av i dag.

Av samtalen framkommer att de personer som var knutna till *Lika med* hade arbetat tillsammans tidigare eller kände varandra på andra sätt. Kring de nya förhållningssätten och uttrycken formades ett nätverk där många hade en förankring inom dokumentärfotografen. Samarbetet när det gällde produktionen av utställningskatalogen är ett exempel på den betydelse Fotograficentrum hade för etableringen av ett postmodernt perspektiv. Det var i Bildtidningen som texter av en mer teoretisk karaktär först publicerades och dessutom introducerade man en rad konstnärer och fotografer, företrädesvis internationella, som arbetade med mediet utifrån helt andra utgångspunkter än tidigare. I allt detta hade Hans Hedberg en central roll, men också Iréne Berggren, Jan-Erik Lundström och en rad andra personer.

Det var dock långt ifrån alla som välkomnade förändringarna och föreningen rymde olika läger och det vittnas om både intensiva och segslitna konflikter. Striden handlade både om ideologiska och estetiska aspekter och på ett intressant sätt laddades frågor om gestaltningen med politiska dimensioner. Färgfotografen, iscensättningen och den teoretiska och självreflekterande hållningen var företeelser som kännetecknade det postmoderna, men som bröt mot den sociala dokumentärfotografens inriktning och uttryck. Dessa skillnader bidrog till – ja, rent av skapade – den klyfta inom Fotograficentrum som djupnade under andra hälften av åttiotalet och gav upphov till förändringar av såväl styrelsens sammansättning och stadgar som Bildtidningens redaktion.

Olikheterna till trots fanns hos både de traditionella dokumentärfotograferna och företrädarna för den fotobaserade samtidskonsten ett samhällskritiskt och politiskt perspektiv, även om det då var skillnaderna som präglade relationen. Beröringspunkterna mellan positionerna blir tydligare om man jämför med Fotografiska museets inriktning, som hade ett renodlat estetiskt perspektiv på fotografen. Deras motstånd mot de nya synsätten och allt mer isolerade position blir tydligt när man betänker att Moderna museet, som Fotografiska ingick i, ett par år tidigare hade introducerat den postmoderna konsten. Förhållandet kom dock snart att förändras. Åke Sidvall, som lett museet sedan grundandet 1971, fick lämna sin tjänst 1990 och Jan-Erik Lundström tillträdde som föreståndare 1992. Han var en av de mest uppmärksammade av de nya unga curatorerna och skribenterna med en

conversation. This was not necessarily a problem, but there was a difference in conditions and perspectives between the photographers/artists and those interpreting the work. Annica Karlsson Rixon describes how she entered the new discourse firstly via artistic practice and not through theory and literature, which created another point of departure than the one shared by curators and critics. Just like Iréne Berggren, Annica Karlsson Rixon studied in the US and in such a way received defining experiences and knowledge. She mentions how the tuition, in her eyes, was more successful in combining the theoretical and practical aspects in a fertile way than in Sweden – which interestingly enough is also at the heart of the artistic research she is engaged in today.

It emerges from the conversations that people connected to *Lika med* had worked together before or knew each other in various ways. A network formed around the new outlooks and expressions, with many people having roots in documentary photography. The collaboration over the catalogue production is one example of the significance Fotograficentrum had in establishing a postmodern perspective. Bildtidningen was the first to publish texts of a more theoretical nature and additionally introduced a number of artists and photographers, especially international ones, working with the medium on completely different terms than before. In all of this, Hans Hedberg played a central role, as well as Iréne Berggren, Jan-Erik Lundström and a number of other people.

However, certainly not everyone welcomed the changes; the association contained different factions and there were intense and long drawn-out conflicts. The struggle covered both ideological and aesthetic aspects and, in an interesting way, issues regarding portrayal were charged with political dimensions. Colour photography, staging and the theoretical and self-reflecting outlook were characteristic behaviours of postmodernism, but clashed with social documentary photography's direction and expression. These differences contributed to – and truly caused – the rift in Fotograficentrum that deepened in the latter half of the 80s and gave rise to the changes on the board and the editorial staff at Bildtidningen.

Despite the differences, both traditional documentary photographers and the advocates of photo-based contemporary art shared a socio-critical and political perspective, even though the differences characterised the relationship. Common ground between their positions becomes more apparent in comparison to the direction taken by Fotografiska museet, with a purely aesthetic perspective on photography. Their resistance to the new points of view and increasingly isolated position becomes apparent considering how Moderna museet, which Fotografiska was part of, had introduced postmodern art a couple of years earlier. Circumstances soon changed. Åke Sidvall, who had run the museum

tydlig förankring i den fotografiska praktiken. Under hans ledning fick Fotografiska museets verksamhet en helt annan inriktning.

Återuppförandet av *Lika med* tar fasta på och vidareutvecklar delar av det ursprungliga konceptet. Det gäller bland annat greppet att jämställa materialet för att fästa uppmärksamheten på kontextens och tolkningsprocessens centrala roll för fotografiers betydelser – både i och utanför utställningen. Ett sätt att förstärka idén är att skapa ytterligare ett lager som på ett högst konkret sätt bidrar till att placera såväl de olika genrerna som de enskilda bilderna på en och samma nivå. Av det skälet innehåller återuppförandet inga originalverk utan bygger helt på reproducerade uppslag från katalogen, samt ett mindre urval av de polaroidbilder som Iréne Berggren använde i planeringsarbetet. Genom betoningen av representation och mediering gestaltas den på samma gång undersökande och utjämnande – eller rent av nivellerande – karaktär som präglade *Lika med*.

Katalogen var en viktig del av projektet och den utformades som ett komplement till och en högst medveten dokumentation av utställningen, även om den av ekonomiska skäl inte blev så heltäckande som arrangörerna hade hoppats. Uppslagen som visas i återuppförandet ger en representativ bild av de olika genrer och praktiker som ingick. Nu som då tillhör varje bild någon av de fyra kategorierna – värde, begär, identitet och förvandling – som utgjorde det tolkningsraster med vars hjälp materialet strukturerades. De sidor i katalogen där Iréne Berggren redogör för begreppens innebörder finns med i återuppförandet, vilket också gäller listan med uppgifter om verken och fotografierna i utställningen. För den som är välbekant med dagens konst- och fotoscen avslöjar förteckningen att det är flera som fortfarande ställer ut eller på andra sätt har en position på fältet, men också att några av dem som kom att höra till de mest uppmärksammade inte finns med. Vad listan också tydliggör är skillnaden i omfång mellan *Lika med* och återuppförandet.

Uppslagen är kopierade i skala 1:1 och monterade på kapaskiva och plexiglas direkt på plywoodskivor som står lutade mot väggen. Arrangemanget med skivorna är inspirerade av den ursprungliga presentationen. För att förmedla en känsla av hur det såg ut – den arkitektoniska gestaltningen var ett av utställningens främsta kännetecken – har en av installationsbilderna tagits fram som fototapet. De fristående väggmodulerna hade, vid sidan om den estetiska och konceptuella dimensionen, en praktisk funktion. Konstruktionen gav både nödvändig hängningsyta och var tänkt att underlätta turnerandet av utställningen, vilket dock inte var aspekter som kritikerna tog upp i sin ofta negativa bedömning. Förutom att visuellt knyta an till den ursprungliga versionen aktiverar träskivorna gallerigångens korridorliknande

since its foundation 1971, lost his position 1990 and Jan-Erik Lundström was appointed as superintendent 1992. He was one of the most acclaimed new, young curators and writers with a clear foundation in photographic practice. Under his leadership, Fotografiska museet was given a completely different direction.

The reenactment of *Lika med* focuses on and develops further parts of the original concept. This includes the idea of placing material on an equal footing, in order to focus attention on the process of contextualisation and interpretation and its central role in the photographs' meanings – both in the exhibition and beyond. One way to reinforce this idea is to create yet another layer, that in a concrete fashion, contributes to placing all the various genres and the individual pictures on one and the same level. For this reason, the reenactment does not contain any original work, but is based completely on images reproduced from the catalogue, as well as a small selection of Polaroid pictures used by Iréne Berggren in the planning process. Through the emphasis on representation and mediation, it simultaneously portrays the investigative and levelling – or quite simply, equalising – character which featured in *Lika med*.

The catalogue was an important part of the project and was designed as a complement to, and a most deliberate documentation of, the exhibition, even though for budgetary reasons it wasn't as comprehensive as the organisers had wished. The cover shown in the reenactment gives a representative image of the various genres and practices that were included. Now, as then, each picture belongs to one of the four categories – value, desire, identity and transformation – which formed the interpretative framework that aided the structuring of the material. The pages in the catalogue where Iréne Berggren writes about the meaning of the concepts are included in the reenactment, so too a listing of information about the works and photographs in the exhibition. For those familiar with today's art and photography scene, these notes reveal many names still exhibiting or otherwise staking a position in the field, but also others, who would later receive great acclaim, that were not included. The list also illustrates the difference in scope between *Lika med* and the reenactment.

Pages are copied on a scale of 1:1 and mounted directly on foam board and Plexiglass on plywood sheets that lean against the wall. This arrangement is inspired by the original presentation. To convey a sense of the original appearance – the architectural expression was one of the foremost characteristics of the exhibition – a picture of the installation is displayed as photo-wallpaper. The freestanding wall units, besides the aesthetic and conceptual dimension, had a practical function. The construction provided both the necessary

utrymme. Därigenom varieras också användandet av rummet på ett sätt som gör att det aktuella återuppförandet på ett synbart sätt skiljer sig från de två tidigare.

På ett mer uttalat sätt än många andra fotoutställningar formades *Lika med* av en kommissarie med en specifik teoretisk utgångspunkt. För att ge en bild av bakgrunden visas valda exempel på den litteratur som Irène Berggren läste och som på ett avgörande sätt bidrog till hennes referensram. Bland titlarna finns en för tiden och sammanhanget stark betoning på psykoanalys, feminism och semiotik.

•

*Lika med (återuppförd)* avslutar serien med utställningar och böcker och nu återstår att samla projektets delar i en box med titeln *Tre utställningar. Tre decennier*. Den kommer också att rymma en fjärde del, som dock blir mindre till omfånget än de övriga. Trycksaken innehåller installationsbilder från respektive återuppförande och en text om vad det har inneburit att på detta handgripliga sätt söka sig tillbaka i historien och vad metoden har gett för resultat. Jämförelser med andra liknande projekt kommer också att göras. Studien spänner från sjuttio- till nittiotal och det är många namn, institutioner, utställningar och andra händelser som passerar revy. Därför finns också ett sak- och personregister som omfattar alla delarna och gör det lättare att söka.

room to hang works and facilitated the touring of the exhibition; these aspects however were not considered by critics in their often negative judgements. Besides visual association to the original version, the wooden sheets activate the gallery space's corridor-like dimensions. In such a way, this varies the use of the space and makes the current reenactment visually different from the two that came before.

In a more distinct way than many other photography exhibitions, *Lika med* was shaped by a commissioner with a specific theoretical starting point. To give an idea of that background, there is a selection of literature read by Irène Berggren that contributed to her frame of reference. Among the titles, there is a somewhat strong emphasis for that period on psychoanalysis, feminism and semiotics.

•

*Lika med (återuppförd)* concludes the series of exhibitions and books; what remains now is to collect the parts of the project together into a box set titled *Tre utställningar. Tre decennier*. (Three exhibitions. Three decades.) This will also contain a fourth part, however one of smaller scope than the others. This material will contain installation images from the respective reenactments and a text on what it means to delve back into the past, and in such a hands-on manner, and the results of this method. Comparisons with similar projects will also be made. The study spans the 70s to the 90s and covers many names, institutions, exhibitions and other events. Therefore, an index of subjects and persons from all parts of the project will be included to make referencing easier.



*Återuppförande av Verkligen?! Bländande bilder och Lika med  
utgör tillsammans arbetet Tre utställningar. Tre decennier*

*The reenactment of Verkligen?! Bländande bilder and Lika med together  
make up the work Tre utställningar. Tre decennier. (Three exhibitions. Three decades.)*

Redaktör/Editor: Niclas Östlind  
Översättning/Translation: Andrew Young  
Korrekturläsning/Proofreading: Katarina Norling  
Formgivning/Graphic design: Petter Antonisen  
Tryck/Printed by: Elanders Fälth & Hässler, Värnamo 2011  
Papper/Paper: omslag/cover Chromocard, inlaga/body MultiArt Matt  
Foton sidan 1 / Photo works page 1 Joakim Gemicke

Tack/Thanks: Marta Edling, Mika Hannula, Lennart Durehed, Lasse Lindkvist,  
Anders Ekberg, Petter Antonisen, Peter Schultz, Hans Hedberg, Annica Karlsson Rixon,  
Björn Springfeldt, Karina Ericsson Wärn, Per B. Adolphson, Åke E:son Lindman, Iréne Berggren,  
personalen på Hasselbladstiftelsen/the staff at the Hasselblad Foundation  
och/and fotograferna/the photographers.

© Författare och fotografer/Authors and photographers 2011

Boken är producerad i anslutning till utställningen *Lika med (återuppförd)*  
26 november 2010–15 januari 2012 på Hasselblad Center i samarbete med Högskolan för fotografi  
vid Göteborgs universitet/This book is published in conjunction with the exhibition *Equals (reenacted)*  
26 November 2011–15 January 2012 at Hasselblad Center in collaboration with the  
School of Photography at the University of Gothenburg.

ISBN 978-91-7843-372-8 (1000 ex/copies)