



AUF LINDBERG / NORRIOTTENS-KURVEN

Utställningskommissarie/Exhibition commissioner Iréne Berggren

LIKA MED
(återuppförd)

EQUALS
(reenactment)

Niclas Östlind

i samarbete med/in collaboration with
Irène Berggren

INNEHÅLLSFÖRTECKNING/CONTENTS

Inledning/Introduction	7
Samtal 1 med/conversation 1 with Iréne Berggren	12
Samtal 2 med/conversation 2 with Iréne Berggren	40
Samtal 3 med/conversation 3 with Iréne Berggren	51
Samtal med/conversation with Hans Hedberg	106
Samtal med/conversation with Annica Karlsson Rixon	120
E-post-intervjuer/E-mail interviews	131
Sammanfattning och återuppförande/summary and reenactment	139

LIKA MED

samtida svensk fotografi



Svenska Fotografernas Förbund

inbjuder till vernissage på utställningen

LIKA MED
samtida svensk fotografi

den 25 maj 1991 kl 15.00.

Utställningen invigs av Kulturrådets chef Göran Löfdahl.

Kortet gäller för tre personer

Urban, hem



Inez Glahn

Wortfolge: JA

753 27 UPPÅKA

STATENS KONSTMUSEER, FOTOGRAFISKA MUSEET I MODERNA MUSEET, Box 16382, S-101 27 STOCKHOLM, SWEDEN.

INLEDNING

Den tredje och avslutande delen i serien av återuppföranden behandlar *Lika med*. Utställningen visades på Moderna museet 1991 och var en generalmönstring av samtida svensk fotografi producerad av Svenska Fotografers Förbund (SFF). Kommissarien hette Iréne Berggren och hennes urval bestod av närmare 200 arbeten av drygt 100 fotografer. De verkade inom en rad olika områden och genrer, bland annat porträtt, mode, reklam, reportage, vetenskap och konst. En viktig del av projektet var katalogen och man hade lagt ut produktionen av den på Fotograficentrum. Katalogen blev även ett nummer av Fotograficentrums egen tidskrift, *Bildtidningen* nr 2 1991. Då hade den ett annat omslag och innehöll en rapport från fotofestivalen i Uleåborg, men annars var innehållet identiskt och i redaktionens förord kan man läsa:

”*Lika med* har förutsättningarna att bli en betydelsefull utställning, en utställning som är med och initierar och formulerar 90-talets perspektiv på fotografien. *Lika med* kommer säkerligen att skapa debatt, den debatt som automatiskt följer på ett förändrat synsätt och en förskjutning av perspektivet. Vår förhoppning är att katalogmaterialet ska fungera som fördjupning, dokument och referens.”

Denna förhoppning har infriats inte minst i den här studien och man kan konstatera att katalogen innehåller texter av en art som tidigare varit ovanliga i fotografiska sammanhang i Sverige. Citatet vittnar om en upplevelse av betydande förändringar, men också om en tilltro till utställningsmediets möjligheter att bidra till utvecklingen. Av förordet framgår också att det aktuella numret ursprungligen skulle ha rymt en presentation av sovjetisk fotografi. Det saknades dock som vanligt pengar. Dessutom ber man om ursäkt för att numret innan hade blivit försenat och den allmänt haltande utgivningstakten.

Det hela ger en bild av kulturtidskrifternas villkor och man anar omfattningen av ideella insatser. Men i detta fall var förutsättningarna faktiskt ovanligt gynnsamma. SFF hade fått 100 000 kr av den dåvarande kulturministern Bengt Göransson för att skapa en utställning som kunde visas runt om i landet på Folkets hus, läns museer och andra platser i syfte att sprida kunskap om bredden inom svensk fotografi. Episoden om hur den uppväktande delegationen från förbundet överraskades av kulturministerns plötsliga generositet återberättas med inlevelse av Per B. Adolphson i katalogens efterord. Det var han som höll i det omfattande projektet från SFF:s sida och han har varit en viktig källa i arbetet med återuppförandet. Inte minst tack vare hans pärmar med dokument av olika slag. Bland materialet finns professionellt framställda fotografier av den omdebatterade installationen i den närmare 650 m² stora så kallade Nya salen.

INTRODUCTION

The third and final part of the series of reenactments looks at *Lika med* (Equals). The exhibition was shown at Moderna museet 1991 and presented a general survey of contemporary Swedish photography produced by Svenska Fotografers Förbund (SFF, Association of Swedish Professional Photographers). The commissioner was Iréne Berggren and her selection consisted of almost 200 works from around 100 photographers. They were active in a variety of areas and genres, including portraiture, fashion, advertising, reportage, science and art. An important part of the project was the catalogue and its production was entrusted to Fotograficentrum. The catalogue also became *Bildtidningen* no. 2 1991, an issue of Fotograficentrum's own magazine. It was given a different cover and contained an additional report from the Uleåborg photo festival, otherwise the content was identical and the editor's foreword contains the following:

“*Lika med* has all the prerequisites to become a significant exhibition, an exhibition that is involved in initiating and formulating perspectives on photography in the 90s. *Lika med* will no doubt create debate, the kind of debate that automatically follows a change in outlook and a shift of perspective. We hope the catalogue material will act as an in-depth source, a document and a reference.”

This hope has been fulfilled, not least by this study, and it can be stated that the catalogue contains texts previously uncommon in nature for a photographic context in Sweden. The quote indicates a sense of significant change, as well as faith in the possibilities of the exhibition medium to contribute to developments. The foreword also mentions that the issue was originally meant to have contained a presentation of Soviet photography. However, there wasn't enough money, as usual. Furthermore, an apology is offered for the lateness of the previous issue and the general infrequency of publication.

It all gives some idea of conditions associated with cultural magazines and you can guess the extent of not-for-profit contributions. However, in this case, circumstances were unusually favourable. SFF had received SEK 100,000 from then Minister for Culture, Bengt Göransson, to create an exhibition that could tour the country at community centres, county museums and elsewhere, aiming to raise knowledge about the breadth of Swedish photography. The episode of how the attentive delegation from the association was surprised by the Minister for Culture's sudden generosity is retold with feeling by Per B. Adolphson in the catalogue's afterword. He managed the extensive project for SFF and has been an important source in the reenactment's work. Not least, thanks to his files containing various kinds of documents. The material includes professionally made photographs showing the

En hel del material i form av recensioner, artiklar, anteckningar med mera har sparats av Iréne Berggren. Recensioner finns också samlade i mappen om *Lika med* på Fotografiska biblioteket på Skeppsholmen. I utställningsarkivet på Moderna museet är dokumentationen inte särskilt omfattande och den tunna mappen innehåller, förutom korrespondens, ett tidigt förslag på såväl utställningsgestaltningen som den grafiska profilen. Av de få breven framgår att den ursprungliga tanken var att utställningsarkitekterna Carouschka Streijffert och Lena Rahoult skulle ansvara även för formgivningen av katalog, affisch och vernissagekort – så blev dock inte fallet – samt att museets arbetsgrupp bestod av överintendent Björn Springfeldt och Leif Wigh, som var intendent på Fotografiska museet och hade utsetts till kontaktperson. I boken *Bländande bilder (återuppförd)* berättar Leif Wigh om sin negativa syn på *Lika med* och av materialet i arkivet kan man utläsa, vilket bekräftas i samtalen med Iréne Berggren, att hans engagemang var högst begränsat och inskränkte sig till några få och praktiska frågor. Det kunde till exempel handla om att granska texten på inbjudan och i ett odatat fax till formgivaren Mattias Givell skriver Leif Wigh:

”Re. Vernissagekortet. Obs! Museet sätter ej ut vare sig sponsorer eller utställningskommissarie på kortet!!! Viktigt således. Hälsn Leif”

Förutom den korta och tillrättavisande tonen är det lätt att förvånas över innehållet. Tjugo år senare har situationen förändrats och i dag är det en självklarhet att både företag som stöder museet är närvarande med sina logotyper och att curatorns namn nämns. Vid tiden för *Lika med* var den frilansande curatören ännu inte etablerad i Sverige – Iréne Berggren kallades uteslutande för kommissarie – och sponsring var en kulturpolitiskt känslig fråga som krävde stor försiktighet.

Utöver katalogen och andra texter bygger studien av *Lika med* på intervjuer med personer som på olika sätt var involverade i projektet, först och främst Iréne Berggren. Min ursprungliga tanke var att hon och jag skulle mejla frågor och svar till varandra. Det var så intervjuerna genomfördes i seriens två tidigare delar. De inledande frågorna skickades redan på försommaren 2010 men svaren drog ut på tiden, vilket fick mig att tänka om. Vi träffades istället hemma hos henne vid tre separata tillfällen mellan januari och maj 2011. Varje samtal bandades, transkriberades och redigerades innan nästa ägde rum. Det har krävts en hel del bearbetning för att skapa en syntes av tal och text. Hur stor skillnaden mellan muntligt och skriftligt språk är blir tydligt när man läser avskrifterna i oredigerat skick.

Även om det finns en viss cirkelrörelse i samtalen har de olika tyngdpunkter. Det första handlar om Iréne Berggrens professionella bakgrund, upptakten till *Lika med* och formulandet av inriktningen och insamlandet av materialet, det andra samtalet kretsar kring urvalet, det teoretiska ramverket och gestaltningen, det tredje behandlar mottagandet och den delvis hårda kritiken som riktades mot utställningen,

controversial installation in what was called the New Hall, a space of almost 650 m².

Iréne Berggren has saved lots of material such as reviews, articles, notes and much more. Reviews are also compiled in the *Lika med* file in the Photography Library on Skeppsholmen. The documentation in Moderna museet's exhibition archive is not particularly extensive and the slender file contains, besides correspondence, an early proposal of the exhibition design and graphic profile. In the few letters available, it initially appears that architects Carouschka Streijffert and Lena Rahoult were also to design the catalogue, poster and invitations for the opening, which did not eventuate, and that the museum's work group consisted of museum director, Björn Springfeldt, and Leif Wigh, who was the superintendent at Fotografiska museet and the designated contact person. In the book *Bländande bilder (återuppförd)* (Dazzling Pictures (reenactment)), Leif Wigh mentions his negative opinion of *Lika med* and it can be gathered from the archive material, and confirmed in conversations with Iréne Berggren, that his commitment was extremely limited and restricted to a few practical issues. It could, for example, require inspection of the text for the invitations, and in an undated fax to graphic designer Mattias Givell, he writes:

“Re: Invitation cards for the opening. N.B! The museum does not put sponsors or the exhibition commissioner on its cards!!! Very important. Regards, Leif.”

Besides the curt and reprimanding tone, it is easy to find the content astonishing. Twenty years later, the situation has changed and it is now self-evident that corporations supporting the museum have their logos included and the name of the curator given. When *Lika med* was produced, the role of freelance curator was not yet established in Sweden; Iréne Berggren was referred to solely as a commissioner, and sponsorship was a sensitive cultural-political issue that required great discretion.

In addition to the catalogue and other texts, the study of *Lika med* is based on interviews with people involved in the project in various ways, first and foremost Iréne Berggren. My initial idea was that we would e-mail questions and answers to each other. This was how interviews were conducted in the two previous parts of the series. The opening questions were sent early in the summer 2010, but as answers were slow in coming, I began to have second thoughts. Instead, we met at her home on three separate occasions between January and May 2011. Each conversation was taped, transcribed and edited before the next took place. A lot of reworking was needed to create a synthesis between speech and text. Just how great the difference is between spoken and written language becomes clear when reading the texts in their unedited form.

Even though a certain circular movement exists in the conversations, they each have different points of emphasis.

men också vad Iréne Berggren har gjort sedan dess och hur hon ser på fotografin i dag.

För att vidga och fördjupa bilden av såväl utställningen som tiden runt 1990 har jag på samma sätt gjort en intervju med Hans Hedberg och en med Annica Karlsson Rixon. Ett av hennes arbeten i *Lika med* fick stor uppmärksamhet och kom att representera postmodernismens intresse för kropp, kön och identitet. Under åren som följde på utställningen hörde hon till de unga utövare som bidrog till att omformulera den fotografiska scenen och praktiken. I dag är hon doktorand i fotografisk gestaltning på Högskolan för fotografi – där hon också har varit professor. Hans Hedberg var redaktör på Bildtidningen och ansvarade för katalogen till *Lika med*. Genom sin verksamhet och position på Akademin för fotografi på Konstfack hade han också en framträdande roll i etableringen av ett postmodernt perspektiv inom fotografin i Sverige. Även han är sedan flera år knuten till Högskolan för fotografi i egenskap av ämnes- och forskningsansvarig. Tillsammans med en tidigare kollega från Konstfack, Olof Glemme, driver han också Fotografins hus i Stockholm.

Under arbetet med återuppförandet har jag träffat Per B. Adolphson som berättat att *Lika med* väckte kritik inom SFF inte minst på grund av de stora kostnaderna. Detta förändrades dock, enligt honom, när siffrorna redovisades efter turnéns slut och det tydligt framgick att merparten hade finansierats med externa bidrag från bland annat Statens kulturråd. Han nämnde också att en viktig bakgrund till projektet var firandet av fotografins 150-årsjubileum 1989. Det innebar att mediet uppmärksammades på bred front med utställningar och publikationer där fotografins tekniska och estetiska utveckling stod i fokus. Jubileets historiska profil väckte dock en önskan om att kartlägga samtiden och detta styrde inriktningen på *Lika med*.

Ytterligare tre personer som var knutna till utställningen har jag valt att ställa frågor till via mejl: Björn Springfieldt som hade uppvakts av SFF och tackat ja till att visa *Lika med* på Moderna museet. Johan Lindvall som deltog med en bröllopsbild i färg och hörde till de många yrkesfotografer som fanns representerade i utställningen. Karina Wärn som ingick i arbetsgruppen för *Lika med* och 1991 blev ansvarig för Fotograficentrum's galleri i Stockholm – galleri Index – och därigenom fick en central roll på den gemensamma scen för fotografi och samtidskonst som växte sig stark under nit-tioalet.

Förutom intervjuerna består innehållet – precis som i de två tidigare volymerna – av uppslag från den ursprungliga katalogen i faksimil. De är valda för att ge en representativ bild av utställningens innehåll och publikationens karaktär. En bärande idé i utställningen var att materialet betraktades och arrangerades utifrån fyra begrepp: värde, identitet, begär och förvandling. Dessa presenterades av Iréne Berggren i katalogen och tillsammans med några av artiklarna finns de med även här.

The first covers Iréne Berggren's professional background, the origins of *Lika med* and the formulation of the direction and gathering of material; the second revolves around the selection, the theoretical framework and the design; the third is about the reception and the fierce criticism from some quarters directed at the exhibition, as well as what Iréne Berggren has done since then and her views on photography today.

To broaden and further enhance the picture of both the exhibition and the period around 1990, I have conducted an interview with Hans Hedberg in the same way and one with Annica Karlsson Rixon. One of her works in *Lika med* received much attention and came to represent postmodernism's interest in the body, gender and identity. In the years following the exhibition, she belonged to the young practitioners who contributed to reformulating the photographic scene and practice. Currently, she is a doctoral postgraduate in Photographic Representation at the School of Photography, where she has also been a professor. Hans Hedberg was the editor of Bildtidningen and produced the *Lika med* catalogue. Through his activities and position at the Akademin för fotografi at the University College of Arts, Crafts and Design, he also played a prominent role in establishing a postmodern perspective in Swedish photography. For several years, he too has been connected to the School of Photography as head of artistic research. Together with a former colleague from the University College, Olof Glemme, he also runs Fotografins hus in Stockholm.

While working on the reenactment, I met Per B. Adolphson who mentioned that *Lika med* was harshly criticised within SFF, not least because of the high costs. However, according to him, this changed after the tour when the final figures made it apparent that the majority of costs had been financed by external subsidies from the Swedish Arts Council, among others. He also mentioned that an important background event to the project had been the celebration of photography's 150th anniversary in 1989. This meant that attention on the medium covered a broad front with exhibitions and publications focusing on photography's technical and aesthetic development. However, the anniversary's historical profile awakened a wish to survey the contemporary era and this governed the direction of *Lika med*.

I have chosen to question via e-mail another three people with connections to the exhibition: Björn Springfieldt who had been approached by SFF and agreed to show *Lika med* at Moderna museet. Johan Lindvall who contributed a colour wedding photograph and was one of many professional photographers represented in the exhibition. Karina Wärn, who was part of the work group for *Lika med* and in 1991 managed Fotograficentrum's gallery in Stockholm – galleri Index – and therefore played a central role on the common stage of photography and contemporary art that grew strongly during the 90s.

Lika med fick stort genomslag i medierna och en av recensionerna återges i sin helhet. Den publicerades i konsttidsskriften Paletten och är skriven av Dan Karlholm. Recensionen hör till de mer kritiska. Tanken är att ge exempel på perspektiven och språket i de texter som bidrog till att skapa fotografins teoretiska ramverk vid tiden för *Lika med*. Boken rymmer också ett urval av de polaroidbilder som användes i planeringen av utställningen, samt dokumentation av installationen på Moderna museet.

Av de återuppförda utställningarna är *Lika med* den enda som jag själv har sett. Mitt intryck var inte alltigenom positivt. Som många andra upplevde jag att utställningsarkitekturen tog uppmärksamhet från bilderna på ett olyckligt sätt och att inriktningen och urvalet skapade en fragmentarisk karaktär. Till det senare bidrog självklart blandningen av vitt skilda genrer som jag minns att jag var tveksam till, eftersom många av bilderna, enligt min mening, gjorde sig bättre i sina ursprungliga sammanhang än inramade och presenterade på skärmar. I synnerhet gällde det reklam-, mode- och nyhetsbilderna. Bedömningen grundade sig inte på någon djupare läsning av vare sig katalogen eller texterna i utställningen. Det kom senare och därmed fick jag en annan förståelse för och uppskattning av projektet. Intressantast fann jag verken av de etablerade fotograferna, till exempel Tuija Lindström, Christer Strömholm och Gerry Johansson, samt de yngre utövarna som både vidgade ramarna för den fotografiska bilden och ifrågasatte traditionerna. Lite motsägelsefullt kan man tycka, men så var det.

Irène Berggren och jag har länge rört oss i delvis samma kretsar. Hon var och är en ofta anlitad föreläsare och skribent och närvarar ofta på öppningar och andra evenemang i både konst- och fotosammanhang. Om inte för så måste vi ha mötts mer direkt i mitten av nittioalet och sedan dess har vi kortare eller längre tid suttit i olika styrelser tillsammans, bland annat för Konstkritikersamfundet, FMV och Centrum för fotografi. Med tiden har vi lärt känna varandra. Dock är detta vårt första mer omfattande samarbete.

Besides interviews the content includes – just like the two previous volumes – facsimile reproductions of spreads from the original catalogue. These are chosen to give a representative image of the exhibition's content and the character of the publication. A fundamental idea in the exhibition was the consideration and arrangement of the material based on four concepts: value, identity, desire and transformation. These were presented by Irène Berggren in the catalogue and, together with some of the articles, are also provided here.

Lika med had a large impact in the media and one of the reviews is reproduced in its entirety. It was published in art journal Paletten, written by Dan Karlholm. It is one of the more critical reviews. The idea is to provide an example of the perspectives and language in these texts that contributed to creating the theoretical framework of photography at the time of *Lika med*. The book also includes a selection of the Polaroid pictures used in planning the exhibition, as well as documentation of the installation at Moderna museet.

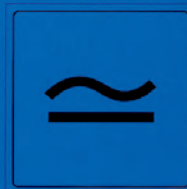
Of the reenacted exhibitions, *Lika med* is the only one I have actually seen in person. My impression was not entirely positive. Like many others, I felt that the exhibition architecture drew attention away from the pictures in an unfortunate fashion and that the direction and selection created a fragmentary character. The latter was obviously affected by the mix of vastly different genres, and I remember having my doubts about this, since many of the pictures, in my opinion, were better seen in their original contexts rather than framed and presented on screens. In particular, this applied to the advertising, fashion and news pictures. This assessment was not based on any considerate reading of either the catalogue or the texts in the exhibition. That came later and hence another understanding and appreciation of the project. I found most interesting the work by the established photographers, for example Tuija Lindström, Christer Strömholm and Gerry Johansson, as well as the younger practitioners who both extended the boundaries of the photographic image and questioned traditions. Perhaps that could be viewed as slightly contradictory, but that's how it was.

Irène Berggren and I have long moved in roughly the same circles. She was, and is, a lecturer and writer much in demand and frequently attends openings and other events in both art and photography contexts. If not before, we must have met more directly in the mid-90s and since then sat on various boards together, for shorter or longer periods, including the Swedish Art Critics Association, FMV (Friends of the Photography Museum) and Centrum för fotografi. In time, we got to know each other. However, this is our first collaboration of a more comprehensive kind.

LIKA MED



**samtida
svensk
fotografi**



24 sep–31 okt 1992
Täby konsthall
Bibliotekshuset, Täby C

Öppet: mån–tor 10–20, fre 10–18, lör 11–15



Onsdag 7 okt kl. 19.00
Irene Berggren
presenterar utställningen



Svenska Fotografernas Förbund
Riksutställningar – Täby kulturförvaltning

SAMTAL 1 MED IRÉNE BERGGREN 2011-01-11

NICLAS ÖSTLIND: Jag tänkte inleda med att fråga hur det hela började.

IRÉNE BERGGREN: Åke E:son Lindman frågade mig när vi gick från ett styrelsemöte i Fotografiska museets vänner (FMV) om jag skulle vara intresserad av att hålla i projektet. Som jag minns saken satt han också med i styrelsen för Svenska Fotografernas Förbund (SFF) och visste att man planerade en stor utställning. Han hade föreslagit mig som kommissarie och nämnde för Per B. Adolphson att jag var intresserad. Pelle tog kontakt med mig och vi började jobba på hösten 1989. Inledningsvis var Carsten Larsen inblandad, men han lämnade projektet på ett tidigt stadium.

NÖ: Hur tog arbetet form och vilken dialog förde du med beställaren om inriktningen och omfattningen av det hela?

IB: Jag visste vad jag ville göra väldigt snart. Dels att det inte skulle vara någon konventionell utställning, dels att det skulle ha ett snävt tidsperspektiv och behandla de senaste fem åren ungefär. Om detta var vi helt överens.

NÖ: Vad fick dig att välja den inriktningen?

IB: Samma år som det hela inleddes hade fotografien firat 150-årsjubileum med stora manifestationer, bland annat på Fotografiska museet, och då handlade det i första hand om den äldre historien. Jag tyckte att det var en utmaning att beskriva vad som pågick och att försöka anlägga ett historiskt perspektiv på samtiden, eftersom nuet och det förflutna är beroende av varandra. Jag visste också att det skulle bli en katalog och för mig var det viktigt att det fanns en form av historisk sammanfattning av vår egen tid. Jag hade kanske trott att den skulle se lite annorlunda ut, men jag har inget emot hur den blev. Att det skulle finnas något som balanserade utställningen var min tanke från början.

NÖ: Ditt uppdrag som utställningskommissarie var på fri-lansbasis och det var ett samarbetsprojekt, vilka var de personer som ingick och hur fördelades arbetet?

IB: Inledningsvis var det jag och Pelle som formulerade riktlinjerna och så småningom kom Karina Wärn in för att primärt ta hand om det logistiska. Vi hade diskussioner om det mesta, men utställningen är både en idé och ett praktiskt genomförande: vem som ska göra formgivningen av utställningen, vem som ska göra katalogen, var utställningsplatsen ska vara, och allt det övriga som ingår. Allt återstod att lösa.

NÖ: Platsen var alltså inte bestämd när utställningen planerades?

CONVERSATION 1 WITH IRÉNE BERGGREN 11 JAN 2011

NICLAS ÖSTLIND: I thought I'd start by asking how it all began.

IRÉNE BERGGREN: Åke E:son Lindman asked, as we were leaving a board meeting of Fotografiska museets vänner (FMV, Friends of the Photography Museum) whether I would be interested in the project. If my memory serves me correctly, he was also on the board of Svenska Fotografernas Förbund (SFF, Association of Swedish Professional Photographers) and knew they were planning a large exhibition. He put my name forward as commissioner and mentioned to Per B. Adolphson that I was interested. Pelle got in touch and we started work in autumn 1989. Initially, Carsten Larsen was involved, but he left the project at an early stage.

NÖ: How did the work take shape and what dialogue did you have with those who ordered the exhibition regarding the direction and scale of it all?

IB: I knew what I wanted to do quite soon. On the one hand, it would not be a conventional exhibition, and on the other, there would be a narrow time perspective that covered only the last five years more or less. We were in complete agreement about this.

NÖ: What made you choose that direction?

IB: That same year photography had celebrated its 150th anniversary with grand manifestations, including at Fotografiska museet, and had primarily dealt with the older history. I thought it was a challenge to describe what was happening and to try to get a historical perspective over the contemporary, because the present and the past are dependent on each other. I knew, as well, there would be a catalogue and it was important for me that there was some form of historical summary of our own times. Perhaps I thought it could have looked a little bit different, but I have nothing against the way it turned out. There needed to be something that balanced the exhibition; that was my idea from the start.

NÖ: Your assignment as exhibition commissioner was on a freelance basis and was a collaborative project: who were the people involved and how was the work divided among you?

IB: To start with, Pelle and I formed the guidelines and gradually Karina Wärn came in primarily to take care of the logistics. We discussed most things, however an exhibition is both a concept and a practical realisation: who will design the exhibition, who will make the catalogue, which exhibition space will we have? And everything else that's necessary. It all needed to be solved.

IB: Nej, vi höll på att söka platser. Jag kommer inte ihåg vilka vi kontaktade, men det dröjde innan Moderna museet kom in i bilden. Det var faktiskt osäkert rätt länge. Vi hade en utställning men ingen plats, den kom senare. När vi väl kontaktade Björn Springfeldt var han väldigt intresserad och positiv till idén. Sedan var det en hel del praktiska och ekonomiska frågor att lösa. Det var mycket sådana saker. Det betalades utställningsersättning, vilket var viktigt eftersom det var förbundet som stod bakom det hela.

NÖ: Hur kommer det sig att det inte var Fotografiska museet som visade utställningen? Det hade varit den mest givna platsen kan man tycka.

IB: Jag var ordförande i FMV och det var helt naturligt för mig att prata med Leif Wigh. Men jag kommer faktiskt inte ihåg vad som hände. Möjligtvis var det så att han var ointresserad redan från början och sa det. Det fanns inget intresse eller stöd för utställningen från Leif. Jag har inte ens något riktigt minne av att vi pratade om den. Jag vet att han var med på något av mötena men det rörde mest praktiska frågor. Och sedan var han väldigt kritisk till utställningen oförentligt när han hade möjlighet till det.

NÖ: De starka motsättningarna är något som kännetecknar fotografien i Sverige och i samband med *Lika med* framträdde intressant nog en tydlig klyfta mellan Moderna museet och den avdelning som kallades Fotografiska museet.

IB: Ja, från Fotografiska fanns ett väldigt ointresse och uppbackningen var obefintlig. Men från Björn fanns hela tiden ett stöd och när han väl förankrat utställningen på museet var det helhjärtat.

NÖ: Uppdraget var omfattande och krävande. Det handlade om den största manifestationen av svensk fotografi i modern tid. Vilken var din bakgrund och hur kommer det sig, tror du, att valet som kommissarie föll på dig?

IB: Dels hade jag ju skrivit en del i förbundets tidning, bland annat en av de första artiklarna i Sverige om Cindy Sherman 1988. Jag kände människor som fanns inom förbundet och de visste att jag hade varit i USA och hade hört mig föreläsa. Tillsammans med Neil [Goldstein] hade jag hållit i Miras utställningar och de blev väldigt uppmärksammade. Vi gjorde en Nan Goldin-utställning och skötte alla kontakterna med galleriet Pace McGill i New York och *Balladen om det sexuella beroendet* visades samtidigt på biografen Fågel Blå. Vi hade ett brett program och ställde bland andra ut Weegee, Thomas Tidholm, Edvard Munch, Harry Callahan, Blossfeldt, Carole Condé och Karl Beveridge. Jag antar att man också hade tittat på detta.

NÖ: You mean the place for the exhibition wasn't known during the planning?

IB: No, we were searching about for places. I don't remember exactly who we contacted, but it was a while before Moderna museet came into the picture. Actually, things were uncertain for quite a long time. We had an exhibition but nowhere to show it; that came later. When we finally contacted Björn Springfeldt, he was very interested and positive about the idea. Then there were a lot of practical and financial issues that needed to be solved. Lots of things like that. There were fees to be paid to those participating in the exhibition, which was important since the association was behind the whole thing.

NÖ: How come Fotografiska museet did not show the exhibition? You'd think, it would have been the most obvious place.

IB: I was chairman of FMV and it was quite natural for me to speak to Leif Wigh. But actually, I don't recall what happened. Possibly, he wasn't interested from the start and said so. There was neither interest nor support for the exhibition from Leif's side. I don't even have any real recollection that we did speak about it. I know he was present at some of the meetings, but mostly it concerned practical matters. And then, when he had the opportunity, he was publicly very critical of the exhibition.

NÖ: Strong antagonisms are something of a hallmark of Swedish photography and in conjunction with *Lika med* there appears, interestingly enough, a clear divide between Moderna museet and its department called Fotografiska museet.

IB: Yes, from Fotografiska's side there was clear indifference and the support was non-existent. However, Björn was supportive all the time and he wholeheartedly secured the exhibition for the museum.

NÖ: The assignment was extensive and demanding. It was nothing less than the largest manifestation of Swedish photography in modern times. What was your background and why, in your opinion, were you chosen as commissioner?

IB: Partly because I had written a lot in the association's magazine, including one of the first articles in Sweden about Cindy Sherman 1988. I knew people inside the association and they knew I had been to the US and had heard me lecture. Together with Neil [Goldstein] I had managed Mira's exhibitions and they were very successful. We did a Nan Goldin exhibition and handled all the contacts with the Pace/McGill Gallery in New York and *The Ballad of Sexual*

NÖ: Det är ett tecken på att någonting har hänt när en utställning av den här arten inte visas på den institution som borde varit den givna och att den cureras av en förhållandevis ny person på fältet. Intrycket är att Fotografiska museet och Leif Wigh inte svarade mot de nya kraven och att det fanns ett glapp mellan olika förväntningar, kompetenser och intressen. Till saken hör också att Fotografiska museet under slutet av åttiotalet blev ganska hårt kritiserat från förbundets sida och att relationerna inte var de bästa.

IB: Det hade varit självklart att de tagit sig an utställningen och sett till att den hade fått en plats inom deras egna lokaler eller någon annanstans i museet, men man ville ju inte ha någon utifrån. Jag kommer ihåg ett möte som Björn Springfeldt arrangerat om museet och dess framtid. Vi var flera som talade och jag tog upp hur intressant det skulle vara för museet om frilansande curatorer fick göra saker på museet. Det var en tanke som säkert inte fanns hos Leif och inte heller hos många andra på museet, antar jag, men som Björn var nyfiken på.

NÖ: Även om *Lika med* visades på Moderna museet kom uppdraget från en intresseorganisation, skapade det några problem?

IB: Det hade kunnat vara så, men vad jag verkligen ville få intygat innan jag började med utställningen var att det inte bara skulle vara förbundets egna fotografer. Om jag inte fick fria händer att välja dem jag ville så hade jag inte åtagit mig uppdraget. Det var grundförutsättningen.

NÖ: Blev det några diskussioner kring detta?

IB: Antagligen tog Pelle de svåra frågorna istället för mig. Han visste vad jag ville och det var suveränt. Han fick väldigt mycket kritik, framförallt för ekonomin, men han redde ut det.

NÖ: Hur definierade du begreppet samtida fotografi och hur såg dina urvalskriterier ut?

IB: Det var på sätt och vis väldigt enkelt. Bilder skulle vara gjorda under de senaste fem åren och framåt. Jag ville undersöka vad som var på gång. Eftersom jag var på Konstfack och lite på Fotohögskolan i Göteborg såg jag vad som hände på skolorna. Jag fanns med i det som pågick.

NÖ: Varför just ett tidsperspektiv på fem år?

IB: Någonstans sätter man en gräns. Jag ville bara säga att historien också görs i dag och uppmuntra till att titta på det som finns runt omkring oss nu och se hur det ser ut. Vilka aktörerna var, vilken bild av samhället fotografin ger och hur den påverkar oss, vilken bild av konstnärskap som fanns osv.

Dependency was screening at the same time at the Blue Bird cinema. We had a broad programme and exhibited Weegee, Thomas Tidholm, Edvard Munch, Harry Callahan, Blossfeldt, Carole Condé, Karl Beveridge and others. I assume they had seen these too.

NÖ: It is a sign that something has happened when an exhibition of this sort is not shown in the institution that should have been the natural choice and that it is curated by a relatively new person in the field. The impression is that Fotografiska museet and Leif Wigh didn't satisfy these new demands and there was a gulf between various expectations, competencies and interests. Additionally relevant is the rather fierce criticism that the association directed at Fotografiska museet in the late-80s and that relations between them were not the best.

IB: It would have been perfectly natural if they had taken on the exhibition and ensured it was shown in their own space or somewhere else in the museum, but they didn't want anything coming in from the outside. I remember a meeting organised by Björn Springfeldt concerning the museum and its future. There were many who voiced an opinion and I said it would be interesting for the museum if freelance curators could do things at the museum. Certainly, that was not on Leif's agenda and not on many other people's minds at the museum either, I guess, but Björn was curious about it.

NÖ: Even though *Lika med* was shown at Moderna museet, the commission originated from an interest group. Did that create any problems?

IB: It could have, but what I wanted to get straight from the start was that the exhibition was not restricted to the association's own photographers. If my hands had been tied and I couldn't choose whoever I wanted, then I would not have accepted the assignment. This was a fundamental prerequisite.

NÖ: Were there any discussions around this?

IB: Presumably, Pelle handled the tough questions instead of me. He wanted what I wanted and that was superb. He faced a lot of criticism, especially about the finances, but he straightened things out.

NÖ: How did you define the concept of contemporary photography and what was the basis of your selection criteria?

IB: It was very simple in a way. Pictures made in the past five years and onwards. I wanted to investigate what was happening. Since I was at the University College of Arts, Crafts and Design and a bit at the School of Photography at the University of Gothenburg, I saw what was happening in the schools.

NÖ: Du nämner det här med skolorna, vilken var din roll där och vad var det du såg?

IB: Jag började undervisa runt 1985–86 och när jag pratade om det som jag hade sett och upplevt i USA väckte det starkt motstånd. Det var antagligen så annorlunda.

NÖ: Vilka var det som bjöd motstånd?

IB: Det var eleverna själva, faktiskt, men samtidigt fanns naturligtvis en nyfikenhet på det nya, absolut.

NÖ: I slutet av åttiotalet etablerades Akademin för fotografi och där introducerades ett mer teoretiskt förhållningssätt. Vad tror du att det berodde på och hur uppfattade du undervisningssituationen där?

IB: Det som skedde där var helt beroende av Hans Hedberg och Olof Glemme och det fanns starka band till både Fotograficentrum och Bildtidningen, som jag också skrev för. Där började man tidigt söka nya kunskaper och man samarbetade med Henning Hansen och den danska tidskriften Katalog. Men först och främst berodde det på Olof och Hans. De hade länge varit intresserade av fotografins historia och samtida teori. Inom denna krets fanns det en kunskap om fotografi, som var ovanlig i Sverige vid den här tiden. Man vände sig i huvudsak mot USA och med mina erfarenheter blev det på något sätt självklart att involvera mig.

NÖ: Hur kom du i kontakt med dem från början?

IB: Anders Petersen hade hört mig föreläsa och visste att jag hade varit i USA och han tipsade Hans och Olof om mig. Det är så jag minns det.

NÖ: I ett historiskt perspektiv framträder förskjutningarna inom fotografin åren runt 1990 på ett tydligt sätt. Men hur såg det ut när man, som du, befann sig mitt i skeendet, var man medveten om att något nytt var på gång?

IB: Ja, absolut. Jag var väl lite feg för när jag föreläste de första gångerna kallade jag Cindy Sherman och alla de andra nya namnen för fotografer, eftersom de antagligen skulle sluta lyssna om jag sa att det var konstnärer som jobbade med fotografi. Det kanske var fel. Ett av mina första föredrag var för Bildhuset och jag pratade både om deras egna arbeten och det jag hade med mig från USA. Många var skeptiska, men man var nyfiken också, det var man. Några fotografer hade ett intresse för fotoböcker och läste internationella tidskrifter och hade på så sätt blivit medvetna om det som var på gång.

NÖ: Det postmoderna genombrottet skedde tidigare inom konstfältet och det var i denna kontext den fotobaserade

I was involved in what was going on.

NÖ: Why precisely the five-year perspective?

IB: You have to draw the line somewhere. I just wanted to say that history is made even today and encourage people to take a look at what is around us now and see what it looks like. Who the principal players were, the picture of society as given by photography and how it influences us, what conception of art exists and so on.

NÖ: You mentioned the schools, what was your role there and what were you witnessing?

IB: I started teaching around 1985–86 and when I spoke about what I had seen and experienced in the US there arose tremendous opposition. Presumably, it was all too different.

NÖ: Who were raising such opposition?

IB: The students themselves, actually, but at the same time, naturally, there was curiosity about the new, absolutely.

NÖ: By the late-80s, the Academy of Photography was founded and they introduced a more theoretical approach. In your opinion, what was that due to and what was your impression of the teaching situation there?

IB: What happened there was solely dependent on Hans Hedberg and Olof Glemme and there were strong ties to both Fotograficentrum and Bildtidningen, which I also wrote for. At an early stage, they sought new knowledge and they collaborated with Henning Hansen and the Danish magazine Katalog. But first and foremost it was up to Olof and Hans. They had been interested in the history of photography and contemporary theory for a long time. This group had a knowledge about photography that was unusual in Sweden at that time. They were chiefly influenced by the US and with my experience it must have seemed natural to involve me.

NÖ: How did you get in touch with them at the start?

IB: Anders Petersen had heard me lecture and knew I'd been in the US and he recommended me to Hans and Olof. That's what I recall.

NÖ: From a historical perspective, the shifts in photography occurred quite clearly in the years around 1990. But what did it feel like for someone in the middle of events, like yourself, were you aware that something new was happening?

IB: Yes, absolutely. I was surely a little timid, because when I first started lecturing I referred to Cindy Sherman and all the

konsten först visades i Sverige och det var här den först fick fäste, såväl teoretiskt som praktiskt. Reaktionerna från många fotografer visar att det fanns ett mer specifikt fotografiskt sammanhang. Hur uppfattade du relationen mellan de olika inriktningarna och traditionerna?

IB: Visst är det så och det förklarar min försiktighet när jag började prata om det nya. Jag kände tydligt den här skillnaden och Leif beskriver motsättningarna på ett bra sätt i ert samtal om *Bländande bilder*. En hel del av vad jag skrev under den där perioden var ju också traditionellt till sin karaktär, beskrivande texter där fotografen och verken står i fokus. Jag hade erfarenheter av båda världarna, dels från studierna på Princeton, dels från International Center of Photography (ICP). Peter C. Bunnell var en suverän lärare i den klassiska traditionen och seminarierna var helt fantastiska. Han kom varje gång med en liten vagn med originalfotografier och vi var en liten grupp djupt försjunkna i betraktandet av teknik och estetik. Det var helt sagolikt. Där fanns en trygghet och där hade jag kunnat stanna och utvecklat det perspektiv som Leif företrädde och som har med den enskilde fotografens särart och betydelse att göra. Men så hade jag ICP där Christopher Phillips och Abigail Salomon-Godeau undervisade och allt som hände i New York runt 1984–85. Det var hur mycket diskussioner, seminarier och debatter som helst och massor av utställningar. Vi bodde i Soho där alla de stora gallerierna fanns då.

NÖ: Vad tyckte du var mest intressant och angeläget i det postmoderna perspektiv som du mötte?

IB: Det som först slog mig var att diskussionerna inte var så inriktade på fotografen utan på andra frågeställningar. Och då menar jag hur fotografi kan förstås i relation till olika kontexter och hur sammanhangen skapar betydelserna. Vi läste Abigails egna texter så klart, som är gränslöst teoretiska, och texter av andra skribenter. Ett semiotiskt perspektiv fanns närvarande i det mesta, men vi studerade aldrig det för sig. Jag prenumererade också på tidskriften *October* där mycket av de postmoderna teorierna formulerades. Där publicerades artiklar av Victor Burgin, som betytt mycket för mig personligen, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Allan Sekula och Martha Rosler och några till. De hade ju en helt annan ingång till fotografien än den traditionella. Det är lätt att förstå varför Leif inte hittade hit.

NÖ: Du har alla dessa nya erfarenheter och reflektionerna och får uppdraget att göra en utställning om samtida svensk fotografi. Hur tog du dig an arbetet?

IB: Rent praktiskt började det med att jag kom på idén hur jag med hjälp av polaroider skulle kunna samla ihop materialet och vi blev sponsrade av Polaroid med kameror och film.

other new names as photographers, because people would probably have stopped listening if I had said they were artists working with photography. Maybe that was wrong. One of my first lectures was for Bildhuset and I spoke about their own work and what I had with me from the US. Many people were sceptical, but they were curious too, they really were. Some photographers were keen on photo-books and read international periodicals and therefore knew what was happening.

NÖ: The postmodern breakthrough occurred earlier in art circles than elsewhere and it was in this context that photo-based art was first shown in Sweden, and it was here it first won ground, both theoretically and practically. The reactions of many photographers demonstrate there was a more specific photographic context. What was your opinion of relations between the various directions and traditions?

IB: That's certainly the way it was and explains my timidity when I started speaking about what was new. I felt this difference very early and Leif describes the opposition well in your conversation about *Bländande bilder*. A lot of my writing during that period was also traditional in nature, descriptive texts with the focus on the photographer and the work. I had experience from both worlds, partly from studies at Princeton, partly from the International Center of Photography (ICP). Peter C. Bunnell was a superb teacher in the classical tradition and the seminars were completely wonderful. Each time he arrived with a little trolley of original prints and as a small group we were immensely absorbed in considering the techniques and aesthetics. It was absolutely fabulous. It was very safe and I could have stayed and developed the kind of perspective that Leif represents and covers the particular photographer's individuality and significance. But I also had ICP, where Christopher Phillips and Abigail Salomon-Godeau were teaching and everything that happened in New York around 1984–85. There were more discussions, seminars and debates than you could count and lots of exhibitions. We lived in Soho where all the great galleries were then.

NÖ: In your opinion, what were the most interesting and important aspects of the postmodern perspective you encountered?

IB: What struck me first was that discussions were not so centred on the photographer, but on other issues. I mean how photography is understood in relation to various contexts and how it creates meanings. We read Abigail's own texts, obviously, which are immensely theoretical, as well as texts by other writers. A semiotic perspective was present in most things, but we never studied that in itself. I also subscribed to *October* magazine where much postmodern theory was for-

Uppdraget var att inventera hela landet för att se hur fotografiet såg ut. Det kan man göra på en rad olika sätt och ett är att faktiskt möta fotograferna själva. Och det är klart att jag inte hittade mycket av de postmoderna idéerna. De fanns lite grand på skolorna men inte hos fotograferna. Det mesta var väldigt traditionellt och genrebundet. Det viktiga för mig blev att försöka läsa det här på ett annorlunda sätt. Just genom att blanda de etablerade genrerna och arbeta med övergripande begrepp, som naturligtvis inte var fixerade eller hade referens till någon annan utställning egentligen.

NÖ: Det är påtagligt i hur hög grad det här är en utställning om ett perspektiv. Därigenom skiljer den sig från de flesta fotoutställningar som gjorts, men denna fråga kan vi återkomma till. Nu skulle jag vilja att du beskriver hur inventeringen gick till och vilka diskussioner du hade med fotograferna.

IB: Det här med polaroiderna var ett konkret och praktiskt sätt att göra det på. Jag träffade fotografer och tittade på deras bilder. Vi samtalade på det sätt som traditionellt kännetecknar ateljémöten och sedan bestämde jag vilka bilder som eventuellt skulle ingå i utställningen. Jag var väldigt tydlig med att aldrig lova hur det skulle bli i slutändan. Jag frågade om de hade någon tanke om hur bilderna skulle se ut i ett utställningssammanhang, om de såg det som en liten bild, om de såg det inramat, om de hade några specifika idéer om sitt eget verk i ett utställningsrum. Det var inte så många som hade det.

NÖ: Blev du förvånad över det?

IB: Ja, lite grand. Nu var det ju inte så att de skulle göra en separatutställning med bara sina egna bilder och vi pratade mer allmänt om vad de hade gjort. Jag ville veta ungefär vilken storlek de tänkte sig, eftersom det var en viktig praktisk fråga i slutändan. När de hade idéer om utförandet så diskuterade vi ofta det och jag kunde komma med kritiska kommentarer.

NÖ: Du hade ett uttalat curatorsperspektiv i era samtal, skulle man kunna säga.

IB: Det stämmer och speciellt om fotograferna inte hade några direkta egna uppfattningar var det viktigt att försöka fundera själv. Vad är det jag ser och hur kan det här fungera i ett utställningssammanhang? Vad förmedlar det här och vilken betydelse får storleken och inramningen? Hur det hela ser ut, inte minst vad gäller inramning, ger fotografierna en bestämd tidsprägel.

NÖ: Ett centralt problem i utställningssammanhang handlar om representation och urval och i ditt fall var uppdraget att

mulat. They published articles by Victor Burgin, which personally meant a lot to me, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Allan Sekula and Martha Rosler and others. Their approach to photography was very different from the traditional. It is easy to see why Leif didn't find the way.

NÖ: You have all these new experiences and reflections, then get assigned to produce an exhibition on contemporary Swedish photography. How did you proceed with the work?

IB: In purely practical terms, it started with an idea I had to use Polaroids to help gather the material and we were sponsored by Polaroid with cameras and film. The assignment was to make an inventory of the entire country to see what was happening in photography. This can be done in many various ways and one is to actually meet the photographers themselves. And clearly, I didn't find too much indication of post-modern concepts. There were small traces in the schools, but not among the photographers. Mostly, it was very traditional and confined to genre. For me, the crucial thing was trying to read this in a different way. Just by mixing established genres and working with overall concepts, which naturally were in no way fixed or referred to any other exhibition at all.

NÖ: It is very much apparent that this is an exhibition about a perspective. In that way, it differs from most other photography exhibitions, but let us return to this matter later. Now, I would like you to describe how the inventory of material took place and what discussions you had with the photographers.

IB: Using Polaroids was a concrete and practical way to go about it. I met photographers and viewed their pictures. We spoke in the traditional manner that characterises a studio visit and then I decided which pictures might eventually be included in the exhibition. I was quite clear never to make any promises regarding how it might be in the end. I asked if they had any thoughts how the pictures should be presented in an exhibition context, whether they saw it as a small picture, if it should be framed, if they had any specific ideas about their own work in the exhibition space. Very few had an opinion about it.

NÖ: Did that surprise you?

IB: Yes, a little. Now of course, we weren't talking about a solo show with only their pictures and we spoke in more general terms about what they had done. I wanted to know approximately what size they were considering, because that was an important practical matter in the end. When they had ideas about the implementation, then we often discussed this and I was able to make critical comments.

gestalta svensk samtida fotografi. Hur kom du i kontakt med fotograferna och vilka aspekter ansåg du var viktiga att beakta?

IB: Det är en svår fråga. Jag utgick från fotografer som jag någonstans kände och visste hur de hade utvecklats, hur deras bilder såg ut vid den här tiden och om det fanns förändringar i materialet som jag tyckte var intressanta. Min ambition var att försöka se så många olika typer av fotografer och uttryck som möjligt. För att komma i kontakt med fotograferna bestämde jag mig för att utgå från de lokala Fotograficentrum i Örebro, Umeå, Malmö och Göteborg. Det var organisationer som jag kände till och genom dem kom jag i kontakt med olika utövare. På vissa ställen fanns skolor, tidningar och reklambyråer. Det var sådana fält som jag ville titta på och det handlade inte enbart om konstfotografiet. Självklart blev jag också tipsad om namn och många fotografer kontaktade mig direkt. Fast jag försökte hålla en viss distans.

NÖ: Det är intressant att Fotograficentrum fungerade som en viktig kanal till aktörerna, särskilt om man betänker föreningens stora betydelse under i första hand sjuttioalet och den starka kopplingen till dokumentärfotografen.

IB: Det var mycket dokumentärt men inte enbart. Jag satt i styrelsen för Fotograficentrum i Stockholm en period och levde med Neil som var involverad i allt det här. Det finns, tycker jag, en orättvis beskrivning av det dokumentära. Att det bara handlar om att säga någonting om verkligheten eller att ha ett politiskt budskap. Det var den diskussionen som Leif förde i samband med *Bländande bilder*, men hos väldigt många av fotograferna som beskrev sig som dokumentära fanns en stor medvetenhet om hur bilden kan fungera. Jag upplevde att de som jobbade på till exempel Saftra höll på med sina kopior och diskuterade hur de såg ut och vad de hade fått fram. Konstnärligheten fanns även inom det dokumentära. Visst präglades centumbildningarna av dokumentärfotografen, absolut, men det visades annat också.

NÖ: Självklart hände mycket mellan 1974, när Fotograficentrum etablerades, och den period som din utställning täcker, och i den debatt som fördes runt 1980 var förenklingarna antagligen många. Det intressanta är att du i sökandet efter aktiva fotografer av skilda slag kan använda en struktur från mitten av sjuttioalet, inte minst tack vare förgreningarna ute i landet. Hur gjorde du för att komma i kontakt med de mer renodlade yrkesfotograferna?

IB: Det var lite mer slumpbetonat, tror jag faktiskt. Deras uttryck var ofta rätt likartade och jag generaliserade nog en hel del. Jag tittade på mycket och tyckte att det var viktigt att få med den kategorin, eftersom det är bilder som har stor betydelse för många människor. Lena Johansson har skrivit

NÖ: You could say that you had an explicit curator's perspective in your conversations.

IB: That's right and especially if photographers didn't have any direct opinions of their own, it was important to try to think for yourself. What am I seeing and how could this work in an exhibition context? What is it conveying and what significance has size and framing? The total look, not least when it comes to framing, gives the photographs a definite impression of the times.

NÖ: A central problem with exhibition context is dealing with representation and selection and in your case the task was to portray Swedish contemporary photography. How did you get in touch with the photographers and which aspects did you think were important to consider?

IB: That is a hard question. As a starting point, I began with photographers that I knew somehow and understood how they had developed, what their pictures looked like at that point in time and if there were changes in the material that I thought was interesting. My aim was to try and see as many different types of photographers and forms of expression as possible. To get in contact with the photographers, I decided to go through the local Fotograficentrum in Örebro, Umeå, Malmö and Gothenburg. I knew these organisations and through them I could get in touch with various photographers. In certain places there were schools, magazines and advertising agencies. These were fields I wanted to look at and it wasn't just about art photography. Obviously, names were suggested to me and many photographers contacted me directly. However, I tried to keep a certain distance.

NÖ: It is interesting how Fotograficentrum worked as an important channel to reach the principal figures, especially considering the association's great significance, first of all, during the 70s and the strong connection to documentary photography.

IB: There was a lot of documentary work, but not exclusively. I was on the board of Fotograficentrum in Stockholm for a while and lived with Neil who was involved in all of this. In my opinion, documentary work has been unfairly described. That it only says something about reality or has a political message. That was the discourse that Leif addressed in conjunction with *Bländande bilder*, but with many photographers who subscribed to the documentary tradition there was great awareness about how the picture could work. I saw how people at Saftra, for example, worked on their prints and discussed the look and what they had produced. The artistic exists even in the documentary. Sure, documentary photography was a feature of the organisations, absolutely, but other things were shown as well.

om hur viktig till exempel porträttbilden är och de som verkligen står för denna genre är de kommersiella porträttfotograferna. Deras arbeten skiftar och under den här tiden var idealen på många sätt väldigt romantiska. Jag kommer ihåg han som hade ateljé i Götgatsbacken, Elon Lindberg. Han blev ofta kritiserad för ytlighet, men han gjorde bilder som svarade mot många människors önskan om hur man ville bli avbildad.

NÖ: Hur svarade din föreställning om det fotografiska landskapet och de arbeten du såg av såväl yrkesfotografer som andra utövare? Och hur påverkade mötena din syn på svensk fotografi och dina tankar om utställningen?

IB: Jag tror inte att jag blev så överraskad. Dessvärre. Det mest överraskande var det som hände på skolorna. Lotta Antonssons *The Sky is Blue* var ett tydligt exempel men den kom tyvärr inte med i katalogen. Jag vet inte hur det kom sig men något fel blir det alltid. Och Martin Sjöberg som jag tyckte var väldigt spännande. Hans verk var mer en installation än ett fotografi. Det fanns en del tekniker och uttrycksformer som man inte hade sett så mycket av tidigare, bland annat ljuslådor. Men också de monumentala formaten, Björn Keller hade en enorm bild som liksom rann nedför väggen. Det var något nytt. Det fanns också innehåll som var radikala och provocerande på olika sätt. När det gäller områden som pressfotografi var den stora skillnaden att många kvinnliga fotografer hade kommit in i en värld som länge hade varit helt dominerad av män. Jag blev väldigt imponerad av vad bland andra Susanne Walström gjorde. Det måste ha sagt mig något helt nytt och för min del blev det viktigt att lyfta fram de här kvinnorna.

NÖ: Låt oss återvända till inventeringen och urvalsarbetet. Hur gick det till rent praktiskt?

IB: Med polaroidkameran dokumenterade jag ungefär fem bilder av varje fotograf. Det var nödvändigt med en begränsning och det gällde att välja bilder som jag trodde kunde svara mot någon del av konceptet. Självklart var också tidningar, tidskrifter och böcker en viktig källa. Jag vet inte riktigt när begreppen tog form, men jag visste att jag inte ville göra någonting som talar om konst, reportage eller den kommersiella bilden som avgränsade områden. Begreppen gjorde att jag kunde titta på olika genrer utifrån en gemensam utgångspunkt och därigenom undvika att hamna i väletablerade uppfattningar. Det hade blivit ointressant annars. Men om man ser på bilderna och de olika sammanställningarna utifrån begreppen ställs frågor om den stora betydelse fotografiet har för vår förståelse av verkligheten och oss själva. Någonstans där tror jag att det händer intressanta saker, fast vi kanske inte alltid kan förklara vad det är.

NÖ: Obviously, much had happened between 1974, when Fotograficentrum was established, and the period covered by your exhibition and in the debate that occurred around 1980 there were many simplifications. The interesting thing is that you, in your search for active photographers of different sorts, can utilise a structure from the mid-70s, thanks in no small part to local affiliates throughout the country. But how did you get in touch with the more out-and-out professional photographers?

IB: Actually, I think that was more by chance. Their form of expression was often quite uniform and I generalised quite a lot indeed. I viewed a lot of work and thought it was important to include the category, because these pictures have great significance for many people. Lena Johansson, for example, has written about the importance of the portrait and commercial portrait photographers really represent this genre. Their work shifts in style and at this time, the ideal was in many ways rather romantic. I remember the fellow who had his studio on Götgatsbacken, Elon Lindberg. He was often criticised for being shallow, but he made pictures that fulfilled many people's wishes in terms of how one wants to be portrayed.

NÖ: How did your conceptions match the photographic landscape and the work you saw, covering both professional photographers and other practitioners? And how did the meetings influence your view of Swedish photography and your thoughts on the exhibition?

IB: I don't think I was so surprised. Unfortunately. The most surprising things were happening in the schools. Lotta Antonsson's *The Sky is Blue* was a clear example, that regrettably didn't make it into the catalogue. I don't know how that happened, but there's always something that goes wrong. And Martin Sjöberg, who I thought was really exciting. His work was more an installation than a photograph. There were techniques and forms of expression that you hadn't seen much of previously, including light boxes. But also the monumental formats, Björn Keller had an enormous picture that ran down the wall. That was something new. There was also content that was radical and provocative in different ways. Regarding press photography, the greatest difference was the arrival of many female photographers in a world that had been totally dominated by men for so long. Among others, I was very impressed with what Susanne Walström did. It must have said something to me that was completely new and it became important for me to highlight these women.

NÖ: Let's go back to the inventory and selection work. How did it proceed in purely practical terms?

NÖ: Var det fotografer som du redan inledningsvis visste skulle vara med i kraft av sina positioner och hur balanserades utställningens bekräftande respektive nytolkande drag?

IB: Det fanns definitivt några som jag förstod att jag måste ha med, vilket är både bra och dåligt. Anders Petersen, Dawid, Christer Strömholm och Lars Tunbjörk. Tuija Lindström var definitivt en sådan person och det var viktigt att få med henne i utställningen. Och senare naturligtvis Annica Karlsson Rixon och Lotta Antonsson. Några missar man så klart och jag tänker särskilt på Maria Miesenberger och Henrik Håkansson. Hur det blev så kan jag inte svara på. För jag tyckte väldigt mycket om vad Maria gjorde, men jag kanske upplevde att hon inte hade kommit så långt just då.

NÖ: Hur gick du vidare med det insamlade materialet och vilka tankar om rumsgestaltningen väckte ackumuleringen av fotografer och bilder?

IB: Inventeringen höll faktiskt på ända till slutet, men när den stora delen var klar efter något halvår började jag med bearbetningen. Jag skaffade fyra skärmar från Riksutställningar och ställde upp dem hemma i vardagsrummet och satte upp bilderna. Så började jag ta bort och sätta tillbaka, komplettera med nya bilder, fundera och diskutera och så växte successivt en mer samlad idé fram. Ganska snart kom också katalogarbetet igång och min önskan var ju att alla bilder skulle finnas med, men det saknades tyvärr pengar.

NÖ: Frågor om representation är centrala inom postmodernism och det handlar i hög grad om genus, sexualitet, etnicitet, geografi och ålder, men också om det som kallas avbildningens politik. Här tillkom även representationen av olika genrer och praktiker och hur dessa gestaltas. Hur medvetet tänkte du kring detta när du gjorde urvalet och sammanställningen?

IB: Jag funderade mycket över det och hade många diskussioner med Marta [Edling] och Eva [Hallin] om genus och makt. När jag ser på materialet i dag är det tydligt att det feministiska perspektivet är framträdande, men att ras och etnicitet inte finns närvarande i någon större utsträckning. Det var få som arbetade med dessa frågeställningar och en av de få bilder som pekar i den riktningen är Anders Kristenssons porträtt av två föräldrar och deras adoptivson. Men den handlar ju om andra saker också, som familjen och dess representation. Det som heller inte var särskilt närvarande var miljön. De frågeställningarna hade jag kanske kunnat se, men jag gjorde inte det. Däremot handlar mycket om makt och kunskap, till exempel satellitbilderna från Tjernobyli. Jag försökte få bilderna från det pågående Gulfkriget men man släppte inte dem.

IB: Using the Polaroid camera, I documented about five pictures per photographer. It was necessary to set a limit and the aim was to select pictures that I thought could be relevant to some part of the concept. Obviously, magazines, journals and books were important sources too. I don't know exactly when the concepts took shape, but I knew I didn't want to do anything that addressed art, reportage and the commercial picture as separate areas. The concepts meant I could look at various genres from a common point of departure and in that way avoid ending up with well-established interpretations. Otherwise, it would have been uninteresting. But if you look at the pictures and the various ways it was put together based on the concepts, then it poses questions about the great significance photography has on our understanding of reality and ourselves. And there, I believe, interesting things are happening, although perhaps we cannot always explain what it is.

NÖ: Were there photographers that you knew already would be included from the start, given the weight of their status, and how was the exhibition balanced in terms of affirmation versus new interpretation?

IB: Definitely, there were those I understood had to be included, which is both good and bad. Anders Petersen, Dawid, Christer Strömholm and Lars Tunbjörk. Tuija Lindström was definitely one such person and it was crucial to get her in the exhibition. And later, of course, Annica Karlsson Rixon and Lotta Antonsson. You always miss some though and I'm thinking particularly of Maria Miesenberger and Henrik Håkansson. I can't explain how that happened. I liked what Maria did very much, but maybe I thought, at that point, she was just starting out.

NÖ: How did you process the gathered material and what thoughts about spatial representation grew from the accumulation of photographers and pictures?

IB: Actually, we kept working on the inventory until the very end, but for the most part it was finalised after about six months, then I started processing the material. I got four exhibition screens from Riksutställningar, set them up at home in the living room and put the pictures up. Then I started taking things away, putting things back, adding new pictures, thinking and discussing, and successively a more composed idea grew forth. The work with the catalogue got underway quite soon and my wish was to include all the pictures; unfortunately, we didn't have the budget.

NÖ: Matters of representation are central to postmodernism and it concerns, to a high degree, gender, sexuality, ethnicity, geography and age, as well as what is termed the politics of representation. Included here is the representation of various

NÖ: Hur uppfattade du könsordningen på det fotografiska fältet när du gjorde inventeringen och hur ser det ut med fördelningen av manliga och kvinnliga fotografier i utställningen?

IB: Frågan var starkt närvarande i arbetet, men tyvärr blev uppdelningen den vanliga med färre kvinnor än män. Det skulle ha varit betydligt bättre om jag hade lyckats skapa en jämnare fördelning, men den speglade hur det såg ut. Självklart var jag medveten om detta. Däremot var det många kvinnor på utbildningarna, vilket jag har kommenterat någonstans. Det fanns svåra överväganden också vad gäller generationer. Det var viktigt att inte gå förbi vissa av de äldre fotograferna, eftersom de fortfarande var verksamma och hade en betydelse för diskussionerna om fotografiet. De fanns på scenen och då måste det också speglas i urvalet. För det var inte en utställning som bara skulle handla om det nya inom svensk fotografi, utan den handlade om samtiden.

NÖ: När Leif Wigh gjorde *Bländande bilder* tio år tidigare hade han intressant nog en helt annan strategi. För honom representerades samtiden av de yngre fotograferna. De stod för den efterlängtdade förnyelsen, som visserligen byggde på äldre förebilder, men formulerades fullt ut av den unga generationen. Detta sagt bara som en jämförelse. *Lika med* innehöll omkring 200 verk som vaskats fram ur flera tusen bilder. Vad var det som föll bort och är det någon specifik genre som inte finns med?

IB: Jag tycker att många bilder var så likartade att de inte adderade något. Det är samma språk, samma idéer, samma ämne och allt finns redan bättre uttryckt hos någon annan. De upprepar former och innehåll som gestaltats så många gånger tidigare att de inte är intressanta. Och det handlar inte bara om att andra säger det bättre utan också om att det faktiskt är ett föråldrat förhållningssätt. Men det kunde också vara nytt och enbart härma redan etablerade samtida uttryck, vilket inte på något sätt skulle bidra till utställningen. Det handlade inte om att vara rättvist och jag ville få fram det som jag tyckte var det bästa och mest intressanta under de här åren. Men att någonting av det skälet saknas genremässigt tror jag inte.

NÖ: I insamlandet begränsade du dig till fem bilder av vardera fotograf, varför?

IB: Det var inte så att det alltid bara var fem, var jag tveksam då blev det några bilder till, men antalet var praktiskt, för jag visste ju att det inte skulle bli fem bilder med i utställningen. Tanken var inte att presentera konstnärskap och i utställningen var det två eller tre bilder med, vilket är en våldsam begränsning av en yrkesverksam människas arbete. Men jag ville verkligen göra på det här sättet. För annars hade jag

genres and practices and how they are portrayed. How consciously did you think about this when you made this selection and compilation?

IB: I gave it a lot of thought and had many discussions with Marta [Edling] and Eva [Hallin] about gender and power. When I look at the material today, I see a conspicuously feminist perspective, but also that race and ethnicity are not present to any measurable degree. Hardly anyone worked with these issues and one of the few pictures indicating this direction is Anders Kristensson's portrait of two parents and their adoptive son. It is about other things as well, such as the family and its representation. Something else that wasn't so visible was the environment. Perhaps I could have seen these issues, but I didn't. On the other hand, there is a lot about power and knowledge, for example, the satellite images from Chernobyl. I tried to get images from the ongoing Gulf War, but they wouldn't release them.

NÖ: What was your perception of the gender division in the field of photography when you made your inventory and what was the breakdown between men and women photographers in the exhibition?

IB: It was an issue that was strongly present during the work, but unfortunately the gender breakdown was the same as always with fewer women than men. It would have been much better if I had succeeded in creating a more even breakdown, however it did reflect the situation. Obviously, I was aware of this. On the other hand, there were many women in the courses, which I remarked on somewhere. There were also difficult considerations made regarding generations. It was important not to overlook certain older photographers, because they were still active and significant in discussions about photography. They were on the scene, so that had to be reflected in the selection. Because the exhibition wasn't only about what was new in Swedish photography, but about the contemporary.

NÖ: Interestingly enough, when Leif Wigh produced *Bländande bilder* ten years earlier, he had a completely different strategy. For him, the younger photographers represented the contemporary. They stood for the longed for renewal, which certainly was based on older role models, but formulated in full by the young generation. I mention this, only by way of comparison. *Lika med* included approximately 200 works selected out of several thousand pictures. What was sifted out and was a specific genre not included?

IB: I think many pictures were so similar that they didn't add anything. It's the same language, same ideas, same subjects and it's all been expressed better by someone else. They repeat the form and content that has been turned out so many

kanske valt att presentera hela serier och det hade inte motsvarat det jag ville visa. Utställningen skulle handla om vad det är som definierar fotografi, vad man lägger in i begreppet och hur den fotografiska bilden påverkar oss. Fotografien skiljer sig från annan bild på väldigt många sätt och det var styrkan och komplexiteten i det fotografiska uttrycket och bilden som jag ville ta fram, fundera över och se vilka diskurser som den befann sig i och bidrog till att forma.

NÖ: Till skillnad från den starka betoningen av de enskilda utövarna, som man ofta möter inom konstfotografien, blir den större rörelsen och fältet betydligt mer accentuerat genom ett sådant urval, det är verkligen iögonenfallande.

IB: Det var hela tanken och den svarade mot den postmoderna diskussionen vid den här tiden. Det slår mig nu när jag läste om en del av texterna att flera skribenter refererade till *Family of Man* och det finns väldigt mycket kritik mot den. Roland Barthes vände sig tidigt mot utställningens idé om det universella och fotografiet som ett språk som alla förstår på ett intuitivt sätt. Hela den diskussionen var central inom postmodernismen och blev viktig för mig. I samband med det såg jag en utställning på PS 1 i New York som hette *Family of Young Man 56-83* eller något liknande. Den var fullsmockad med alla möjliga sorters bilder och var en kritisk kommentar till den tidigare utställningen. Jag vet att vi fick i uppgift att skriva en text om den, men jag har inte hittat den.

times before and it just isn't interesting. And not only that others say it better, but actually an out-of-date attitude as well. But it could also be new and only mimicking established contemporary forms of expression, which in no way would contribute to the exhibition. It wasn't about being fair and I wanted to present what I thought was the best and most interesting work from these years. But I don't think anything was missing genre-wise.

NÖ: In gathering material, you limited yourself to five pictures from each photographer, why was that?

IB: It wasn't always just five, if I was unsure then a few more pictures were taken, but it was a practical number because I knew for certain there wouldn't be five pictures included in the exhibition. The idea was not to present someone's range as an artist and maybe only two or three pictures were included, which is an awfully limited view of a working artist's production. But I really wanted to do it this way. Otherwise, I might have chosen to show whole series, but that wouldn't have been in line with what I was trying to do. The exhibition should be about what defines photography, what is included in that concept and how the photographic image influences us. A photograph differs from another picture in very many ways and it was the strength and complexity of photographic expression and image that I wanted to present, reflect over and see what discourses were current and contributed to their formation.

NÖ: Unlike the strong emphasis on individual practitioners, as is often seen in art photography, the larger movement and the entire field are significantly more accentuated through such selection; it is really striking.

IB: That was the whole idea, as well as being in line with the postmodern discussion of the time. It occurs to me now, when I reread many of the texts, that several writers reference *Family of Man* and it is criticised quite a lot. Roland Barthes was quick to turn against the exhibition's concept of the universal and photography as a language understood intuitively by all. That entire discussion was central to postmodernism and became crucial to me. In conjunction, I saw an exhibition at PS 1 in New York called *Family of Young Man 56-83* or something similar. It was crammed with all possible kinds of pictures and served as a critical commentary to the earlier exhibition. I know we were assigned to write a text about it, but I have not found it.



Bild 40x50 cm
coll. passy - 50x60 cm

Björn Abelin

①



NINA KORHONEN
SUOMI-SERIEN 40x50

96



LARS TUNBOM

(169)



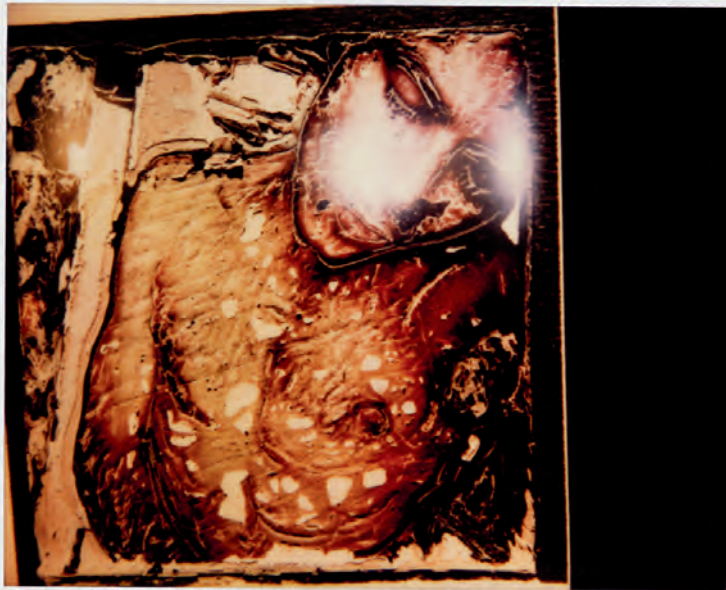
(164)

Arman ~~titt~~
side.



90

JONAS CARLSON



Reg Fallah - M

37

55 x 60 cm



Maud Nylander 175
40x50
Passport (ev. 3rd floor)



BONNIE/YORK SHIRE
50x60
Helene
TORSDOTTER 171



ANNA GERDÉN
40x50 = EL. 50x60

60



Magnus Bärtås, Anders K. Johansson
82 x 123 cm

(16)



R Tihvan (168)
Röd 50x60



PEKKA PÄÄKKÖ
40x50

(149)

STEPHEN FALGOUT
40 x 50 cm



39

Gerry J.



27 x 35 cm
45 x 52 cm MED RAM

84

Bord of Geographum

57



↑
4PP



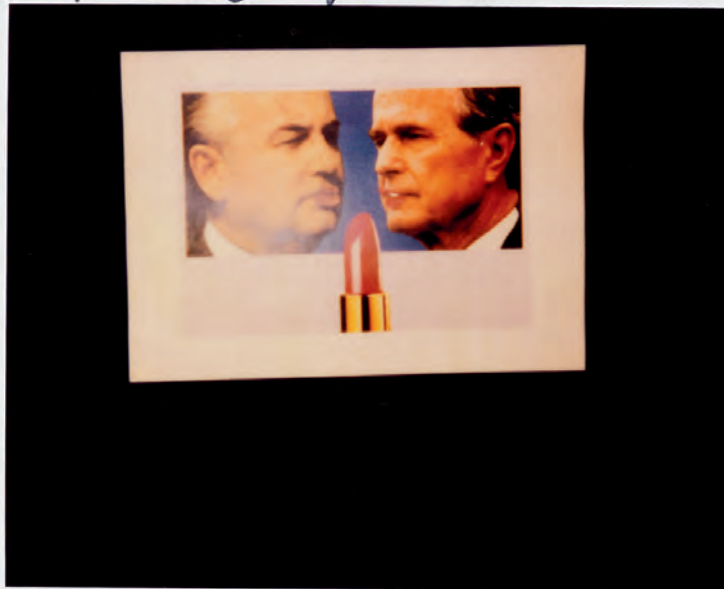
JOHAN MENTZER 65x85
~~125~~ 125



GARE Johan Eriksson
+ 3 diarbilder 34+

35

MAKE IT UP



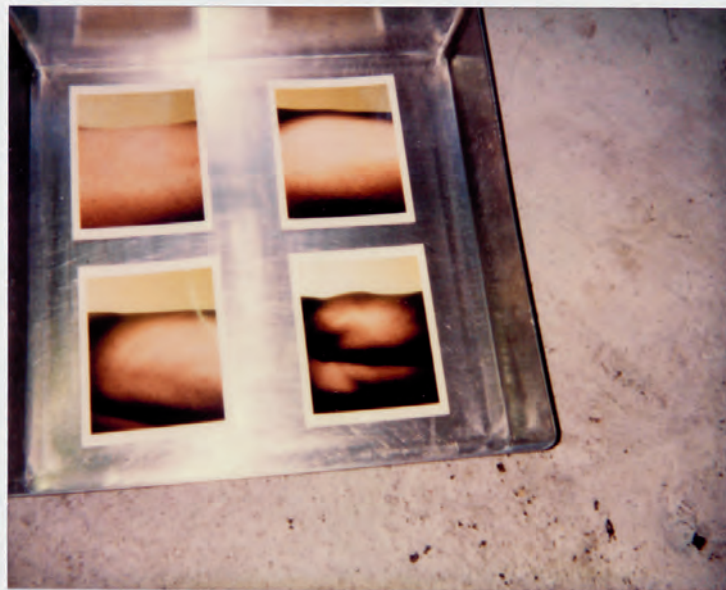
CHRISTER THEMPTANDER

167

"reklamaffisch"
(i ljuslåda?) ca 70x150



Thomas Wägström 30x40
184



~~Lotta Antansson~~ 158
Martin Sjoberg
700 x 100



J. K. Anon

13



40x56

13/2-91

51

84



BOLL Fern 30x40 (?)
39



ANN LINDBERG FOR 40x50

107

Björn Keller
130x106.

monoprint

26



Maria Mellberg

124

ytterformat ca: 40x50



20x28

59



Matthias GIVÉU

140x30 cm.

62



Vince Reichardt
9 + 2. ~~10~~ in. 120 x 160 cm.
(150)



Monica England

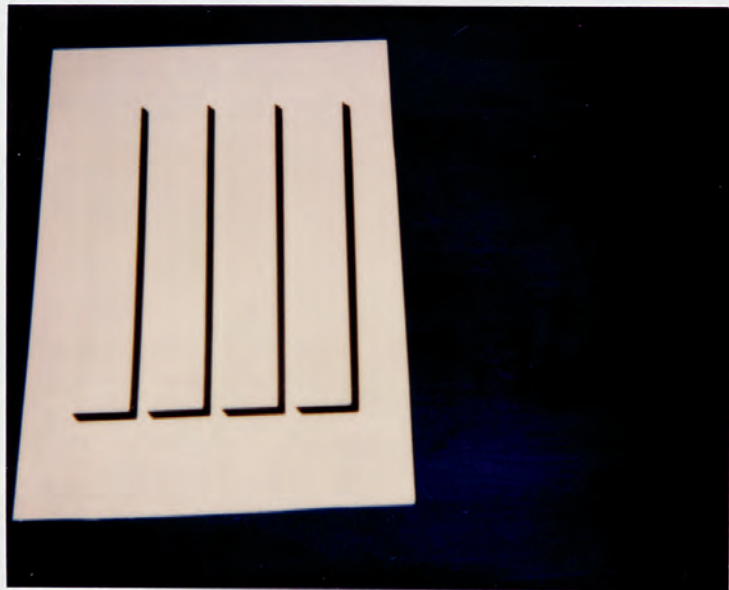
(30)

40 x 50 (ca 20 x 25)



144.5 cm

188.5 cm 48
Johan Towelin



Jan F (42)



Olle Lindstett/stålverket Smedjeboden
50x60

169



FOTO: LENA WILHELMSSON, MALIN KUGER

40x50

179 180 181

SAMTAL 2 MED IRÉNE BERGGREN 2011-03-01

IB: Vad vill du börja med?

NÖ: Jag tänkte börja med titeln. Förra samtalet handlade mycket om förberedelserna, om insamlandet och urvalet, så jag tänkte att vi kunde uppehålla oss lite vid titeln. Vad var det du ville förmedla och på vilket sätt skulle den hjälpa betraktaren in i materialet?

IB: Titeln kom till på ett tidigt stadium. Jag tyckte att den var provocerande på ett bra sätt och att den ställde frågan om fotografins status – den är lika med konst, reklam, pressbild, amatörbild, alla dessa former av fotografi som vi så självklart har runt omkring oss i vardagen, eller som vi medvetet söker upp. Och, som jag sagt tidigare, ville jag inte skriva in fotografin i något specifikt fack, att det bara skulle handla om konst eller enbart om reklambilden. När man analyserar och diskuterar bilder är det sällan man håller sig inom ett givet sammanhang. Det tror jag gör att man ofta inte kan komma överens, man förstår helt enkelt inte att man pratar utifrån olika kontexter. Att då ställa den här frågan väcker förhoppningsvis en vilja att reflektera. Det fanns en beskrivande underrubrik ”samtida svensk fotografi”, men självklart kan man också fundera över vad samtiden är. Det är ett allt annat än entydigt begrepp.

NÖ: Istället för en bild på omslaget har katalogen fyra symboler som alla handlar om ungefärlighet. Den grafiska gestaltningen av det tryckta materialet och väggtexterna i utställningen har ett teoretiskt anslag. Vad var tanken bakom detta?

IB: Katalogen formgavs av Mattias Givell och Martin Pethéus och det var deras idé med tecknen. Hur de kom fram till dem är jag inte helt säker på. Lika med är ju också en matematisk term och de ser ut som symboler inom logiken. Det finns onekligen en semantisk karaktär i detta och tanken med titeln var att närma sig den grundläggande föreställningen att fotografin är lik verkligheten. Men också att ifrågasätta och föra in ett tvivel om att det kanske aldrig är lika med, vilket tecknen gör. Jag kan tänka mig att det också kommer ur allt det som man läste vid den här tiden och att det var någonting som fanns där i det pågående samtalet om fotografi. Men titeln accepterades inte på en gång, absolut inte. Det fanns massor av andra förslag som var mer relaterade till fotografi i en traditionell mening, ett var *Silvervägen* om jag inte minns fel.

NÖ: Vilka var invändningarna mot ditt förslag?

IB: Att ingen skulle förstå vad det handlade om. Vad man egentligen ville ha var något som mycket tydligare förmedlade att detta är svensk fotografi i dag.

CONVERSATION 2 WITH IRÉNE BERGGREN 1 MARCH 2011

IB: What would you like to start with?

NÖ: I thought we could start with the title. The previous conversation was mostly about the preparations, about gathering material and selection, so I thought we could pause for a moment on the title. What did you want to convey and in what way would it help the viewer find a way into the material?

IB: The title came about at an early stage. I thought it was provocative in a good way and posed the question about photography's status: it equals art, advertising, press images, amateur photos, all these forms of photography that we obviously have around us every day, or that we consciously seek out. And, like I said before, I didn't want to paint photography into a specific corner, that it would only be about art or only about advertising pictures. When you analyse and discuss pictures, you seldom keep to a given context. I think this is why people often cannot reach agreement, they simply can't understand that they're speaking from different contexts. To then pose this question, hopefully awakens a willingness to reflect on the matter. There was a descriptive sub-title "contemporary Swedish photography", but obviously you could wonder what contemporary really means. It is hardly a clear-cut definition.

NÖ: Instead of a picture, the cover of the catalogue has four symbols that represent approximation. The graphic design of the printed material and the wall texts in the exhibition have a theoretical touch. What was the idea behind this?

IB: The catalogue was designed by Mattias Givell and Martin Pethéus and the symbols were their idea. I'm not entirely sure how they came up with them. Equals is also a mathematical term, of course, and they look like logic symbols. Undeniably there is a semantic character about this and the title was really trying to approach the fundamental notion that photography is like reality. But also to question and cast doubt that perhaps it is never equal, as the symbols do. I can also imagine it came out of everything being read at the time, that there was something present in the ongoing discussion about photography. However, the title wasn't accepted straight away, absolutely not. There were many other proposals more related to photography in the traditional sense: one was *Silvervägen* (The Silver Road) if I remember correctly.

NÖ: What objections were there to your proposal?

IB: That no one would understand what it was about. What you really wanted was something that very clearly conveyed that this is Swedish photography today.

NÖ: Man skulle kunna säga att *Lika med* och *Silvervägen* representerar två olika inriktningar och att förslagen speglar den förskjutning som sker från ett modernistiskt till ett postmodernt perspektiv. Dels tanken om att fotografiets egenart är knutet till materiella egenskaper, dels en mer språkligt inriktad och undersökande hållning.

IB: Det var ett brytningsskede och kombinationen av titel och underrubrik blev en bra kompromiss.

NÖ: Vad betydde det postmoderna för dig och vilka möjlighet rymde synsättet?

IB: Rent spontant var det en form av befrielse, eftersom det innebar att man kunde förhålla sig till materialet på ett helt annat sätt än tidigare. Man fick möjlighet att sätta in bilderna i ett betydligt vidare sammanhang. Frågor om upphovspersonen och verkens tillkomst var förstås aspekter man måste känna till men man var inte längre begränsad till detta. Allt blev förstås mycket svårare när teorin fick en större betydelse, men jag hade en bakgrund inom filosofin och det fanns generellt sett en lust att bejaka kunskap och problematisering.

NÖ: I katalogförordet säger du att det kommer in ett annat språk i den fotografiska världen i och med postmodernismen och beskriver de möjligheter som detta innebär. Du resonerar om relationerna mellan text och bild och vilka betydelse olika kombinationer skapar. Med din bakgrund i en äldre fotografisk kultur får du perspektiv på såväl det nya som det gamla. Hur skulle du beskriva förhållandet mellan text och bild i de här två olika sammanhangen?

IB: Ett enkelt sätt att definiera det är att säga att inom modernismen låg betydelsen i själva bilden, men i det postmoderna så ligger den utanför. Man hade mycket större begrepp att röra sig med, eftersom det inte enbart handlar om det som är betydelsebärande i bilden eller refererar till upphovspersonens känslor. Text och bild kom att knytas ihop så mycket mer. Men man måste ju också gå in i bilden och undersöka hur till exempel de mörka och ljusa partierna förhåller sig till varandra, hur starka kontrasterna är och vilka stämningar det framkallar. Att göra de visuella egenskaperna tydliga är ett sätt att betona en form av textläsning. Och det kommer ju från den semiotiska analysen som fick så stor betydelse.

NÖ: Annars var den kritik som riktades mot det postmoderna under de här åren att man övergav bilden och det bildmässiga, men det kanske handlade mer om hur man talade och vilka visuella aspekter som betonades. Att postmodernismen öppnade för andra sätt att arbeta med text och bild för både utövare och uttolkare exemplifieras av katalogen till *Lika med*. Av den att döma är det uppenbart att reflektionen spelade en väsentlig roll.

NÖ: You could say that *Lika med* and *Silvervägen* represent two different directions and these proposals reflect the shift taking place from a modernist to a postmodern perspective. On the one hand, the idea that photography's character is bound to material properties, and on the other, a more linguistically orientated and investigative approach.

IB: It was a transition and the combination of title and subtitle was a good compromise.

NÖ: What did postmodernism mean to you and what were the opportunities inherent in the approach?

IB: Spontaneously, it was a kind of liberation, because it meant you could relate to the material in a completely different way than before. You had the opportunity to place the pictures in a significantly wider context. Issues regarding the photographer and how the work came about were obviously aspects you needed to know, but you were no longer restricted to that alone. Of course, it all became more difficult as theory had much greater significance, but I had a background in philosophy and in general there was a desire to accept knowledge and problematisation.

NÖ: In the foreword of the catalogue, you say that another language has entered the world of photography thanks to postmodernism and outline the opportunities this allows. You discuss the relationships between text and image and the meanings created through various combinations. Your background in an older photographic culture gives you perspective over both new and old. How would you describe the relationship between text and image in these two different contexts?

IB: A simple way of defining it is to say that modernism placed significance on the actual picture, while postmodernism found significance beyond the frame. You had much larger concepts to roam around in, because it wasn't just about whatever signified meaning in the picture or references to the photographer's feelings. Text and image were bound together much more. But of course, you also need to get into the picture and investigate, for example, how the dark and light areas relate to each other, the strength of the contrasts and the mood it brings forth. Making the visual characteristics clear is one way to emphasise a form of textual reading. And indeed, that comes from the semiotic analysis that had such great importance.

NÖ: On the other hand, criticism of the postmodern during these years focused on it having abandoned the image and the visual; but perhaps it was more in terms of how you spoke and which visual aspects were emphasised. That postmodernism opened the door to other ways of working with

IB: Absolut. Nu vet man inte hur många som läser katalogen, men det fanns ju också de här begreppen som inledde utställningen. Man kan hoppas att folk läste texterna eftersom de var en viktig ingång till det hela.

NÖ: Hur kom de till och vilken roll spelade begreppen i urvalsarbetet och hur tänkte du att de skulle fungera för utställningsbesökaren?

IB: För mig var det självklara begrepp hämtade från den samtida teorin, som ofta pratade om värde, begär och identitet, kanske inte så mycket om förvandling, men det var ett sätt att få med miljö och landskap och den typen av bilder. Jag funderade mycket runt begreppet förvandling, men värde, begär och identitet var väldigt självklara. Någonstans hade man accepterat att fotografiet kunde vara konst och därför var det viktigt att fråga hur den skulle kunna se ut, men också vilka värdeskapande processer som ryms inom samtidskonsten och hur fotografiet får andra värden när det hamnar på ett museum och i ett konstsammanhang. En dokumentärbilds politiska eller kommenterande funktion förvandlas när den bli ett samlarobjekt. Men det handlar också om att fotografiet har ett värde på ett personligt plan, bilderna du bär i plånboken till exempel, har ett emotionellt värde. Begreppet värde var ett sätt att undersöka vilka maktstrukturer som formar konsten och fotografien. Fotografien befinner sig i en ekonomisk struktur och då ser naturligtvis förutsättningarna olika ut för konstbilden, dokumentärfotot och den privata bilden.

NÖ: Och identitet?

IB: Allt handlar någonstans om representation och identitet. Frågor om genus, kön och sexualitet. Hur vi bygger upp bilden av oss själva och hur vår självbild konstrueras genom olika medier – i konstsammanhanget, reportaget och veckotidningen. Mer och mer formas vi av olika mediebilder och det var tydlig redan då. Det har väl alltid varit så, men frågan är hur man förhåller sig till det och hur man kritiskt kan granska representationen. Här spelar begär en viktig roll för hur blicken konstrueras. Hur det skapar en upplevelse av subjektet och hur det blir representerat och framställt.

NÖ: Man skulle kunna säga att begreppen blir ett raster genom vilket alla typer av fotografier kan betraktas. Ett sätt att avslöja saker och ting som annars är dolda. Hur politiskt tycker du att perspektivet var?

IB: Mycket av det som fanns inom postmodernismen var väldigt politiskt och man ville visa att bilder aldrig är neutrala. De pratar om makt, de pratar om politiska strukturer, de pratar om identitet och att göra detta tydligt på olika sätt var en genomgående strategi. Postmodernismen var inte bara

text and image for both practitioners and interpreters is exemplified by the catalogue for *Lika med*. Judging by that, it is apparent how reflection played an essential role.

IB: Absolutely. You never know how many read the catalogue, but it also contained these concepts that initiated the exhibition. You hope people read the texts because they were a crucial entry point to it all.

NÖ: How did you come up with the concepts and what was their role in the selection process and how did you think they would work for the exhibition goer?

IB: For me, they were self-evident concepts straight out of contemporary theory, which often addressed value, desire and identity, maybe not so much about transformation, but it was a way to include environment and landscape and that type of picture. I gave a lot of thought to the concept of transformation, however value, desire and identity were quite obvious. Somewhere it had been accepted that photography could be art and therefore it was important to ask what it could look like, as well as which value-creating processes occur in contemporary art and how photography gains other values when it hangs in a museum and in an art context. A documentary image's political or commentary function is transformed when it becomes a collector's item. But it is also about photography having value on a personal level: the pictures in your wallet, for example, have an emotional value. The concept of value was a way to investigate which power structures shape art and photography. Photography finds itself in an economic structure and then, naturally, the prerequisites are different for the art picture, the documentary photo and the private image.

NÖ: And identity?

IB: Everything concerns representation and identity in some way. Issues about gender and sexuality. How we build up the picture of ourselves and how our self-image is constructed through various media: in the art context, reportage and the weekly magazine. More and more, we are shaped by various media images and this was obvious even then. Probably, it has always been the case, but the question is how you relate to it and how to critically examine the representation. That's where desire plays an important role, in how the eye is construed. How it creates an experience of the subject and how it is represented and depicted.

NÖ: You could say that the concept becomes a screen through which all kinds of photography can be regarded. A way of revealing things that otherwise lie hidden. In your opinion, how political was that perspective?

yta och sken och blanka cibachromkopior som inte sa någonting. Det fanns naturligtvis också där, men man förhöll sig alltid kritiskt reflekterande. Flera av de viktiga utställningarna vid den här tiden handlade om representationens politik och andra angelägna frågor.

NÖ: Hur skulle du beskriva din egen position och på vilka sätt kommer det politiska till uttryck i *Lika med*?

IB: Postmodernismen hade en förankring i både marxismen och psykoanalysen och även om det kunde se väldigt olika ut hade många som skrev ett uttalat vänsterperspektiv. För mig var hela idén med utställningen politisk, men inte på ett utpekande sätt. Det finns inget som säger att till exempel den kommersiella bilden är falsk. Man får själv fundera över varför reklamen ser ut som den gör och varför det finns så många nakna tjejer, eller hur den dokumentära bilden fungerar. Diskussionen om offerfotografi hade rört upp känslorna i Sverige vid den här tiden. Frågan om med vilken rätt man fotograferar en annan människa rymmer stora moraliska och politiska ställningstaganden, men diskussionerna hade börjat redan före *Lika med*. Jag kommer ihåg att jag pratade för en fullsatt biosalong på Moderna och försökte ta upp de här problemen men folk blev väldigt upprörda.

NÖ: Varför denna upprördhet och vad vände man sig emot?

IB: Därför att man menade att människor som gör dokumentära skildringar gör det utifrån att de känner dessa personer och kan komma som en jämlike. Mot denna bakgrund blev talet om offerfotografi en konfrontation. Det var den vite, borgerlige mannen som hade företräde. Och så är det fortfarande. Att säga att man har delat tandborste med den man fotograferar tyckte inte jag räckte, men att kritisera det väckte ilska. För det var ju naturligtvis att gå rakt in i hela det förhållningssätt som många dokumentärfotografer hade och fortfarande har.

NÖ: Vad tror du var så provocerande i att du ifrågasatte deras position och gärning?

IB: Det var inte bara i Sverige utan i första hand internationellt som detta diskuterades. I början av nittiotalet blev det till exempel en het debatt om Sebastião Salgados skildring från gruvorna i Brasilien. Grundidén är att fotografiet är ett universellt språk och att det är en humanism. Om man lägger humanismen över fotografiet så har man också sagt att alla människor på något sätt är lika, vilket de inte är. Alla har inte samma förutsättningar. Och när den dokumentära bilden används på ett oreflekterat sätt, då blir det problematiskt. I dag är kanske inte genren lika kritiserad, men hela den postkoloniala diskursen har tillkommit och den tar upp likartade frågeställningar.

IB: Much within postmodernism was quite political and you wanted to show that pictures are never neutral. They address power, they address political structures, they address identity and doing this unequivocally in various ways was an all-pervading strategy. Postmodernism was not just surface and appearances and glossy Cibachromes that didn't say anything. Naturally, that did exist too, but you always maintained a critical reflection. Several of the most important exhibitions at this time were about the politics of representation and other pressing issues.

NÖ: How would you describe your own position and in what ways was the political message expressed in *Lika med*?

IB: Postmodernism was rooted in both Marxism and psychoanalysis and even though it could appear quite varied, many writers' perspectives were distinctly to the Left. For me, the entire idea of the exhibition was political, but not in an accusative manner. For example, there is nothing that says the commercial picture is false. You have to think about it for yourself, why advertising looks the way it does and why there are so many naked girls, or how the documentary picture works. At this time, the discussion concerning victim photography had stirred up ill-feeling in Sweden. The issue centred on the rights involved in photographing another human being, which cover vast moral and political standpoints; however, these discussions had started before *Lika med*. I remember speaking in Moderna's screening room, filled to capacity, and trying to discuss these problems, but people got really upset.

NÖ: Why this indignation and what were they objecting to?

IB: Because in their world, people who make documentary portrayals do so based on knowing these persons and approaching them as an equal. Against that background, talk of victim photography led to a confrontation. The white, bourgeois male took precedence. And nothing's changed there. Saying you shared a toothbrush with the person you've photographed isn't good enough in my book, but this criticism provoked a furious response. Because, naturally, it was targeting the entire attitude that so many documentary photographers had and still have today.

NÖ: In your opinion, what was so provocative about you questioning their position and work?

IB: It wasn't just in Sweden, this was primarily being discussed internationally. In the early-90s for example, there was a heated debate about Sebastião Salgado's work from the Brazilian mines. The fundamental idea is that photography is a universal language and it is a humanism. If you place humanism over photography, then you've also said that

NÖ: Man kan ju tänka sig att upprördheten hos den dokumentära gruppen kom av att man länge hade haft en framskjutna position, men också att det fanns någonting självbekräftande i att man var på de godas sida. Att den postmoderna kritiken skapade en identitetskris är inte så konstigt. Många hade investerat mycket i det dokumentära och såg det som livsprojekt.

IB: Kritiken var säkert hotfull, men viktig på det sättet att den gav upphov till reflektioner på sikt. Och vi har fått väldigt många andra former av dokumentära bilder sedan dess. Jag tänker på Martha Roslers, Allan Sekulas och Alfredo Jaars arbeten för att nämna de mest självklara. Många dokumentära projekt hade förvånansvärt lite text om vad det handlade om och man lämnade betraktaren med bilderna utan att riktigt fokusera på de frågeställningar som de tog upp.

NÖ: På ett sätt som man tidigare sällan sett omfattade *Lika med* både den konstnärliga och dokumentära fotografien. Förhållandet mellan traditionerna präglades av ömsesidig misstro, vilket blev högst påtagligt i samband med *Bländande bilder* 1981. Du placerade de två antagonistiska genrerna bredvid varandra och perspektivet är på samma gång kritiskt som erkännande. I *Lika med* fanns dessutom en öppenhet för bildformer som man tidigare tagit starkt avstånd ifrån. På sjuttioalet beskrev dokumentärfotografen sig själv som ett alternativ till nyhetsmedierna, som man menade var sensationslysten och borgerligt styrd, och reklamen som gav en falsk bild av verkligheten. Betraktar man *Lika med* är det uppenbart att något har hänt i synen på dessa olika bildformer, vad de representerar och hur de fungerar, men också i tolkningen av relationen mellan bild och verklighet.

IB: Det hade inte gått att göra utställningen utan att ta med nyhetsbilden och reklambilder, men det fanns ett motstånd mot dessa genrer – framförallt reklambilden. Man såg inte att de olika representationsformerna fungerar på ett likartat sätt, att de konstruerar och bekräftar identitet och begär och att skillnaderna faktiskt inte är så stora. Många började också arbeta med färg vid den här tiden och färgen och reklamen är starkt förknippade med varandra. Någonting man pratade om var bilden som ett simulakra och att överlagringen av bilder kunde användas för att skapa nya bilder, och då blev förhållandet till reklamen och dess konventioner annorlunda. Man införlivade ett språk som fanns inom reklamen. En bok som fick ett stort genomslag var Susan Sontags *Om fotografi* som kom ut 1977. I den finns en kritisk diskussion om den dokumentära bilden.

NÖ: Du ingick själv i de viktiga grupperingarna kring dokumentärfotografen, men under andra hälften av åttiotalet intog du en position där de tidigare utgångspunkterna ifrågasattes i grunden. Hur uppfattar du den rörelsen?

everyone is more or less equal, which they aren't. We don't all get the same chances. And when the documentary image gets used in an unreflective way, then it becomes problematic. Perhaps today, the genre isn't criticised in the same way, but the whole postcolonial discourse has come along and raises similar questions.

NÖ: I can imagine how upset the documentary group must have been, given the prominence of their position for so long, but moreover the somewhat self-affirming notion that they were on the good side. No wonder postmodern criticism created an identity crisis. Many of them had invested heavily in documentary photography and considered it a lifetime's work.

IB: Most likely, the criticism was threatening, but crucial in the sense that it gave rise to reflections in the long run. And we've seen quite a number of other forms of documentary images since then. I mean work by Martha Rosler, Allan Sekula and Alfredo Jaar just to mention the most obvious ones. Many documentary projects had astonishingly little text concerning what they were about and the viewer was left alone with the images and no real focus on the issues they addressed.

NÖ: In a way that was rarely seen before, *Lika med* covered both artistic and documentary photography. The relationship between these traditions is marked by mutual distrust, which was most palpable in conjunction with *Bländande bilder* 1981. You placed these two antagonistic genres next to each other and the perspective is both critical and recognitional. Furthermore, in *Lika med* there is openness for image forms that people had strongly rejected previously. In the 70s, documentary photography described itself as an alternative to the news media, which they viewed as sensationalist and run by the bourgeois, and that advertising presented a false picture of reality. Looking at *Lika med* it is clear that something has happened to how these different forms of pictures are regarded, what they represent and how they work, as well as the interpretation and relationship between image and reality.

IB: The exhibition would have been impossible without including news images and advertising pictures, but there was resistance to these genres – especially to advertising. It wasn't considered how different forms of representation work in a similar way, that they construe and confirm identity and desire, and that the differences are actually not that great. Many had started working in colour at this time and colour and advertising are strongly associated with each other. Something people spoke about was the picture as a simulakra and that superposition of pictures could be used to create new images, and then the relationship to advertising

IB: Det var viktigt att lyfta fram den här kritiken men om det åstadkom några egentliga förändringar är tveksamt. Mycket av det som skrevs i Bildtidningen tog upp det här från flera olika håll. För betraktaren tror jag att diskussionen hade betydelse och att man fick ytterligare redskap att se och tolka bilderna med och personligen tror jag att det var det viktigaste.

NÖ: Både du och Hans Hedberg, som var redaktör för katalogen till *Lika med*, kom inifrån det dokumentära sammanhanget. Det fanns uppenbarligen starka band mellan den fotobaserade samtidskonsten och den dokumentära traditionen och trots kritiken tycks dokumentärfotografien ha spelat en viktig roll.

IB: Jag har inte tänkt på det, men så kan det ju faktiskt vara. Det var runt Bildtidningen som de postmoderna perspektiven formulerades inom det fotografiska fältet och på Fotograficentrum visades de unga fotograferna. Flera hade jobbat dokumentärt tidigare och kom från den bakgrunden, som Martin Sjöberg och Annica Karlsson Rixon. Det hade en stor betydelse att många som var verksamma som föreläsare kom från det dokumentära och det fanns flera starka forum för den dokumentära bilden. Jag tänker på tidningarna Vi, Folket i Bild och ETC. Det var en tradition som var högst närvarande och som man var tvungna att förhålla sig till.

NÖ: Flera av de medverkande, till exempel Dawid, Denise Grünstein och Tuija Lindström, representerade en annan genre. Hur såg du på den?

IB: Här skulle man också kunna nämna Åke E:son Lindman och Christer Strömholm. Personligen är det mycket som jag tycker om i den modernistiska traditionen och det var naturligt att den skulle finnas med i en utställning om samtida fotografi. Skillnaden var att den inte skulle ha den självskrivna roll som den tidigare haft och det var viktigt att upprätta en dialog med andra bilder. Dawid var delvis annorlunda, eftersom han alltid har prövat gränserna för fotografien. I utställningen visade han en avfotograferad och förstörd bild av sin egen signatur och den är på samma gång formalistisk och konceptuell.

NÖ: Åttiotalet präglades, som nämnts flera gånger, av stridigheter mellan den dokumentära och den konstnärliga fotografien, men postmodernismen gjorde det möjligt att på ett friare sätt röra sig mellan genrerna. Det skapade en position där man kunde omfatta de olika inriktningarna och samtidigt betrakta dem med en problematiserande blick. Vilka möjligheter skapade det för dig som curator?

IB: Jag hade kunnat ställa genrerna mot varandra och förmodligen hade det uppfattats som ett påstående om att

and its conventions were different. They incorporated a language that existed in advertising. A book that had tremendous impact was Susan Sontag's *On Photography* published in 1977. It contains a critical discussion about the documentary image.

NÖ: You were part of these important groupings around documentary photography, but in the latter half of the 80s adopted a position where these earlier points of departure were fundamentally questioned. What is your perception of that movement?

IB: It was crucial to raise this criticism, but if it brought about any real change is doubtful. A lot of the writing in Bildtidningen highlighted this in various ways. I think for the viewer, the discussion had meaning because it provided yet another apparatus to see and interpret images with and, personally, I think that was the most important thing of all.

NÖ: Both you and Hans Hedberg, who edited the catalogue for *Lika med*, came from the documentary context. Obviously, there were strong ties between photo-based contemporary art and the documentary tradition and, in spite of the criticism, documentary photography seems to have played an important role.

IB: I haven't thought about it, but that may well be true. Bildtidningen was where the postmodern perspective was formulated in the photographic field and Fotograficentrum exhibited the young photographers. Several had worked previously with documentary and came from that background, like Martin Sjöberg and Annica Karlsson Rixon. It was hugely significant that so many who lectured came from the documentary side and there were several strong forums for the documentary image. I'm thinking of the magazines Vi, Folket i Bild and ETC. It was a tradition that was very current and you had to relate to it.

NÖ: Some of the participants, for example, Dawid, Denise Grünstein and Tuija Lindström, represented another genre. What was your opinion there?

IB: You could also name Åke E:son Lindman and Christer Strömholm. Personally, there is much I like about the modernist tradition and it was a natural choice in an exhibition about contemporary photography. The difference being that it wouldn't have the obvious role it previously played and it was essential to establish a dialogue with other pictures. Dawid was slightly different, since he has always pushed the boundaries of photography. His piece for the exhibition was to photograph and enlarge a picture of his own signature and it is both formalistic and conceptual.

någoting är bra och någoting är dåligt, men det är alldeles för enkelt. Jag valde medvetet att inte lyfta fram de motsättningar som fanns mellan olika genrer, vilket innebär att mycket lämnades till betraktaren. Under den här perioden betonades att bilden inte är för konsumtion utan för tolkning. Många ser bilden som någoting som kommer till oss på ett enkelt och njutbart sätt. Så kan det vara, men om man vill förhålla sig mer seriöst så är det en rad frågor man måste ta sig igenom. Det fanns mycket som var provocerande i att sammanställa materialet på det här sättet och för mig var det viktigt att utställningen rörde om. Förhoppningen var att få den dokumentära bilden att hitta ett nytt språk och att få konsten att bli mer än bara ett estetiskt objekt, om jag nu ska generalisera. Se att skillnaden mellan genrer kanske inte är så stor.

NÖ: Hur ser du på bejakandet av andra bildformer, inte minst från populärkulturen, medierna, men också vetenskapen och arkiven. Hur uppfattade du det?

IB: Att tillskansa sig olika uttrycksätt, att härma och efterlikna var en väg att gå. När Lotta Antonsson lägger text till sin hästflicka så har hon tagit en genre som har sina värderingar och sin hemvist och adderat något helt annat. Det här omedvetna som tränger fram och skapar en väldigt otäckt dimension i bilden – och ändå inte otäckt. Jag menar: det är ju det begär som finns. Texten har gjort det så visuellt tydligt och ibland behövs att både bilden och texten finns i samma verk.

NÖ: Att fokus låg på meningsproduktion tycks för curatorns del ha inneburit att man inte tvingades inta en ”antingen-eller-position” utan man kunde betrakta olika genrer med en viss kritisk lekfullhet.

IB: Absolut, lekfullhet är ett väldigt bra ord för att beskriva situationen. Att jag gjorde utställningen för SFF innebar säkert också att jag fick helt andra möjligheter än om jag hade varit på Moderna eller Fotografiska. Jag tror inte att jag hade fått samma frihet utan att institutionen skulle ha begränsat vad man fick göra. Frilanscuratorn är en roll som skapas vid den här tiden och den innebär att man inte är inlemmad i den institutionella situationen på samma sätt. I dag finns utbildningar för curatorer men då var det nytt.

NÖ: Hade du några förebilder?

IB: Inte direkt, men hela den konstscen som jag hade mött i New York inspirerade mig. Jag åkte tillbaka och såg utställningar på olika museer och gallerier och skrev om en del för Bildtidningen. Det intressanta var att man inte enbart fokuserade på upphovspersonen utan att man ofta hade en tematisk och problematiserande inriktning. Jag kommer särskilt

NÖ: The 80s were characterised by the conflicts between documentary and artistic photography, but postmodernism made it possible to move in a freer way between the genres. It created a position that included all the various alignments and at the same time viewed them with a problematic eye. What possibilities did this create for you as a curator?

IB: I could have put the genres back to back and probably it would have been perceived as a statement along the lines of something is good and something is bad; but that is just too easy. I deliberately chose not to highlight the contrasts between the various genres, which meant a lot was left to the viewer. After all, this was a period that emphasised the picture was not for consumption, but interpretation. Many consider the image as something that comes to us in a simple and enjoyable manner. It can be that way, but if you want to relate to it more seriously, then a series of questions need to be gone through. There was a great deal of provocation in compiling material this way and for me it was important that the exhibition shook things up. The hope was that the documentary image would find a new language and that art would become more than an aesthetic object, if I may generalise now. See how the difference between genres isn't perhaps so large.

NÖ: What is your opinion regarding the acceptance of other forms of pictures, not least from popular culture and the media, but from science and the archives as well? What was your view?

IB: To appropriate various forms of expression, to imitate and emulate, was one way to go. When Lotta Antonsson adds text to her horse girl, she has taken one genre with its own values and territory and added something completely different. This unconscious thing emerges and gives the image a rather nasty dimension – and yet it's not nasty. I mean, that desire certainly exists. The text has made it so visually clear and sometimes both image and text are needed in the same work.

NÖ: The focus on how meaning is produced seems to have implied, for the curator's part, that you weren't forced into an “either-or-position” but could regard various genres with a certain critical playfulness.

IB: Absolutely, playfulness is a very good word to describe the situation. Since I was making the exhibition for SFF, it certainly meant that I had completely different opportunities than if I had been at Moderna or Fotografiska. I don't think I would have had the same freedom, because the institution would have limited what you could do. The role of freelance curator was born at this time and that meant you weren't incorporated into the institutional situation in the same way. Today there are courses for curators, but back then it was new.

ihåg Martha Roslers *If You Lived Here* eftersom den hade en uttalat politisk agenda. Det kändes som att vara tillbaka på Fotograficentrum på sjuttioalet, men det är förstås viktigt att se utställningen i sin speciella kontext och här handlade det om ett reaktionärt USA.

NÖ: Jag skulle vilja återvända till begreppen och deras roll i gestaltandet av utställningen. På vilka sätt använde du dem och hur såg din arbetsprocess ut?

IB: Först skaffade jag mig en helhetsbild. Det var nödvändigt att få en överblick för att kunna dela upp materialet. Jag flyttade bilderna mellan kategorierna för att se hur det fungerade. Så småningom började jag känna att den här bilden ska absolut finnas inom till exempel värde. När jag träffade fotograferna och tittade på deras bilder så kunde jag känna att de passade i vissa kategorier, men det första mötet hade en mer öppen karaktär och det var som regel senare i processen som indelningen gjordes.

NÖ: På vilket sätt tänkte du dig att besökarna skulle använda sig av kategorierna när de mötte verken och hur presenterades de för betraktarna?

IB: De fanns som text på väggarna i utställningen. Jag hoppades att besökaren skulle göra en aktiv läsning och fundera över vad begreppen kunde stå för. Men jag tror att väldigt många bara gick och tittade på bilderna. Det var en ganska krävande utställning och därför tror jag att många kanske inte gjorde det. Man ger sällan en utställning den tiden, men perspektivet fanns där som en tydlig uppmaning. En del gjorde naturligtvis det, tog sig tid och försökte fundera över frågorna som begreppen väckte.

NÖ: Hur tror du att utställningen framträder om man inte aktivt tar del av begreppen? Vad är det för bild av svensk fotografi och vad är det för typ av utställning man ser då?

IB: Jag kan tänka mig att besökare som inte läste katalogen och inte visste vad de skulle möta, mer än att det handlar om samtida fotografi, blev uppmärksammade på det bildflöde vi har runt omkring oss. Att man känner lusten och begäret till bilden som präglar den postmoderna kulturen och att utställningen speglar detta. När man ser en utställning utgår man ofta från vad man känner igen och har en relation till, men när man oförberett möter någonting annat tror jag att det ger upphov till någon form av reflektion. Hur tolkar jag den här bilden? Varför finns de här och i vilka andra sammanhang har jag sett bilderna? Vad kommunicerar de och vilka värderingar och tankestrukturer finns närvarande? Den typen av frågor tror jag utställningen gav upphov till och det kan vara intressant även för betraktare som inte riktigt vet vad de ställs inför. För många visste nog inte det. Jag hoppades

NÖ: Did you have any role models?

IB: Not really, but I was inspired by the whole art scene I'd encountered in New York. I went back and saw exhibitions at various museums and galleries and wrote about some for *Bildtidningen*. The interesting thing was not only focusing on the photographer, but often having a thematic and problematised direction. In particular, I remember Martha Rosler's *If You Lived Here* because it had an explicitly political agenda. It felt like being back at Fotograficentrum in the 70s, but of course, it is important to consider the exhibition in its special context and here that means a reactionary US.

NÖ: I would like to return to the concepts and their role in forming the exhibition. In what way did you use them and what was your work process like?

IB: First, I got a general view of it all. An overview was necessary to enable division of the material. I moved the pictures between categories to see how it worked. Gradually, I started to feel that this picture should absolutely be in value, for example. When I met the photographers and looked at their pictures, I could sense which categories they suited, but the first meeting was more open and, as a rule, classification began later in the process.

NÖ: How did you envisage visitors using these categories when they encountered the works and how were they presented?

IB: They were included as wall texts in the exhibition. I hoped the visitor would make an active reading and think about what the concepts could represent. But I think many people just went and looked at the pictures. It was quite a demanding exhibition and as a result, I think, many perhaps didn't do it. You seldom give an exhibition that kind of time, but the perspective was there as a clear challenge. Obviously, some did take their time and tried to think about the issues raised by the concepts.

NÖ: In your opinion, how does the exhibition appear if you haven't actively studied the concepts? What picture does it give of Swedish photography and what kind of exhibition would you see?

IB: I imagine that visitors who had not read the catalogue and did not know what they were encountering, other than it was about contemporary photography, would have become aware of the flow of images that surrounds us. That you feel the urge and desire for the image that characterises postmodern culture and this is reflected in the exhibition. When you look at an exhibition, you often start with something you recognise and have a relation to, but when you see something else, without any preparation, I think it gives rise to some form of reflection.

också att man skulle komma bort från entydiga omdömen som sant eller falskt, bra eller dåligt.

NÖ: Du har begreppen värde, identitet, förvandling och begär och har gjort urvalet och indelningarna. När du sedan installerade utställningen samarbetade du med två formgivare i gestaltningen av rummet. Kan du säga någonting om det?

IB: Ett problem var den begränsade väggytan i salen där utställningen skulle visas och det behövdes åtgärdas på något sätt. Jag träffade olika formgivare och de som verkligen tände på uppdraget var Lena Rahoult och Carouschka Streijffert. Det kändes också som de hade det mest lockande och realistiska förslaget. Tanken var att besökarna skulle kunna gå mellan raderna med skärmar och att det skapade en annan och mer dynamisk rörelse i rummet. När man inte stod lika avskild mot en vägg så blev det också fler spontana möten mellan betraktarna. Det var ganska nytt med stora bilder och formgivarna fann en modell för att integrera den nya skalan i rummet på ett fint sätt. Jag tyckte att Lena och Carouschka lyckades hitta ett format för utställningen och samarbetet med dem kändes väldigt bra. Genom iscensättningen stärktes idén om en rörelse mellan olika genrer och mellan betraktare och verk.

NÖ: Hur gick hängningen till?

IB: Den började på skärmarna hemma hos mig där bilderna först sattes upp individuellt och sedan inom begreppen. Men det var ju något helt annat när vi packade upp bilderna och stod där med de aktuella fotografierna inramade i den storlek de verkligen hade. Varje fotograf fick ha max tre bilder och i de flesta fall var det enbart en. Det var en begränsning som hade att göra med min vilja att absolut inte betona upphovspersonen. Alla som medverkade visste att det inte var en utställning som gav en heltäckande bild av de enskilda konstnärskapen, utan att idén var att visa bredden inom svensk fotografi.

NÖ: Vad fick du för reaktioner från fotograferna när de väl såg sina verk på plats?

IB: Det var väldigt få som kom fram och var glada, däremot kom jag ihåg att några blev upprörda över var de hade hamnat och hur bilderna hängde, men det får man ta som curator.

NÖ: I *Lika med* ingick både fotografier från konstfältet och olika typer av yrkesfotografer. Även om alla arbetar med fotografi så befinner de sig i olika världar. Kunde du se någon skillnad i deras sätt att förhålla sig till utställningen och vad det innebar för dem att vara med?

How do I interpret this picture? Why are they here and in what other contexts have I seen these pictures? What do they communicate and what values and thought structures are present? I think the exhibition gave rise to these sorts of questions and that can be interesting even for those visitors who are not quite sure what they are facing. And many certainly didn't know. I also hoped that we could get away from such unequivocal judgements as true or false, good or bad.

NÖ: You have the concepts of value, identity, transformation and desire and have made the selection and categorisation. Then comes the installation of the exhibition and you collaborate with two designers in forming the space. Could you say something about this?

IB: A problem was the limited wall space in the room where the exhibition was to be shown and that needed to be resolved somehow. I met various designers, but the ones really inspired by the assignment were Lena Rahoult and Carouschka Streijffert. It also felt that they had the most attractive and realistic proposal. The idea was that visitors could walk between the rows of screens and that this created another and more dynamic movement in the space. Without being isolated at equal distances along a wall, it meant there were more spontaneous meetings between viewers. Big images were also rather new and the designers found a model that could integrate the new scale within the space in a nice way. I think Lena and Carouschka managed to find a format for the exhibition and working with them felt really good. The setting reinforced the idea about a movement between different genres and between viewer and work.

NÖ: How was the hanging?

IB: It started on the screens I had at home, where the pictures had first been put up individually and then in the concepts. But, of course, it was completely different when we unpacked all the pictures and stood there with the actual framed photographs in their real sizes. Each photographer was allowed a maximum of three pictures and in most cases it was only one. The limitation was due to my absolute wish not to place emphasis on the photographer. Everyone who participated knew it wasn't the kind of exhibition that gave the full range of an individual's work, rather the idea was to show the breadth of Swedish photography.

NÖ: What were the reactions of the photographers when they finally saw their work in place?

IB: There were very few who came along and were happy, on the other hand I remember some getting upset about where they ended up and how the pictures had been hung, but that's part of being a curator.

IB: Gör man en utställning på Moderna museet så ger det tyngd. Nu visste vi ju inte var den skulle vara från början, men när jag kontaktade fotograferna och sa att de skulle vara med var det nästan ingen som tackade nej. Även om jag valde verk som ingick i större serier var det helt okej. Jag tror att man tyckte att det var en viktig utställning att medverka i och fotografer som inte brukade delta i sammanhang som det här kände sig nog hedrade. Jag möttes inte av så mycket kritik annat än från fotografer som inte fick vara med, men som själva tyckte att de borde vara det.

NÖ: *Lika med* var en kartläggning av samtida svensk fotografi och i katalogtexten gör du ett försök till sammanfattning av det som pågår. Då befann du dig mitt i skedet vilket naturligtvis präglade bilden. Vad uppfattar du som det mest karakteristiska om du i dag betraktar det fotografiska landskapet i skiftet mellan åttio- och nittioal?

IB: Det fanns en nyfikenhet på vad man kunde göra som fotograf och det fanns en uppluckring av genrerna. Det kan vara svårt att förstå i dag men att man bröt den svartvita fotografins dominans var omvälvande, men också att kunskapen om hantverk och teknik inte nödvändigtvis behövde ligga hos fotografen. Det var stora förändringar. Jag tror också att fotograferna började synliggöra sig själv som fotografer och konstnärer på ett sätt man inte hade gjort tidigare. Man gav sig själv en roll som tydligt säger att jag är en person som vill påverka med mina bilder. Tidigare skyddade man sig bakom verkligheten och sanningen, men nu blev avsändaren närvarande på ett helt annat sätt. Vem som talar och från vilken position var centrala frågor. Avgörande var också att väldigt många fler kvinnor trädde fram och tog plats på scenen.

NÖ: Utställningsarkitekturen var väldigt närvarande och man kanske till och med minns själva arrangemanget mera än bilderna. I vilken omfattning beskrev du dina tankar bakom utställningen och vad styrde utformningen?

IB: Självklart förklarade jag idén bakom det hela och de såg vad det skulle vara för bilder. Det var en massa möten och väldigt många olika idéer innan ett förslag som var hanterbart formulerades. Utställningen skulle vandra och ett krav var att den på ett enkelt sätt skulle kunna packas ihop. Mycket handlar om praktiska saker och även Pelle och Karina var med i diskussionerna. Jag vet inte om Lena och Carouschka skulle hålla med men det finns starka beröringspunkter med sjuttioalets utställningspraktiker. Idén om skärmar, idén om flyttbarhet och att funktionen och valen av enkla material så tydligt präglar uttrycket. Även om den i själva verket kanske inte var så anspråkslös så påminner *Lika med* mer om dokumentärfotografins presentationsformer än de sparsmakade utställningarna på Fotografiska museet under åttiotalet.

NÖ: *Lika med* contained photographers from the art world, as well as various kinds of professional photographers. Although they all work with photography, they find themselves in different worlds. Could you see any difference in their attitude to the exhibition and what it meant for them to be a part of it?

IB: If you are putting on an exhibition at Moderna museet, then it has status. Now, we didn't know where it would be shown in the beginning, but when I contacted the photographers and said they had been selected, practically no one declined the offer. Even if I had chosen pieces from a larger series, this was all okay. I think they considered it an important exhibition to be in and photographers who didn't usually participate in this kind of context felt honoured indeed. I didn't hear so much criticism, except from photographers who weren't selected and, in their own opinion, thought they should have been.

NÖ: *Lika med* was a survey of contemporary Swedish photography and, in the text for the catalogue, you try to summarise what is going on. Back then, you were in the midst of events, which naturally influences the impression. Today, what do you perceive as the most characteristic things about the photographic landscape during the shift between the 80s and 90s?

IB: There was curiosity regarding what you could do as a photographer and a loosening up of the genres. It may be difficult to understand today, but breaking the dominance of black-and-white photography was revolutionary, as well as a photographer not necessarily needing to know about craftsmanship and technique. These were major changes. I also think the photographers started seeing themselves as photographers and artists in a way they hadn't done before. They gave themselves a role that clearly says I am a person who wants to influence matters with my pictures. Previously, they took cover behind reality and truth, but now the photographer was present in a completely different way. Who is speaking and from which position; these were central issues. Also crucial was how many more women emerged and won a place on the scene.

NÖ: The exhibition architecture was very apparent and perhaps the actual arrangement is remembered even better than the pictures. To what extent did you describe your thoughts behind the exhibition and what guided the design?

IB: Obviously, I explained the idea behind it all and they saw the kinds of pictures under consideration. There were many meetings and quite a few different ideas before a workable proposal was formulated. The exhibition would tour as well, so one prerequisite was that it should be easy to pack.

NÖ: Hur arbetade du med gestaltningen när utställningen turnerade och hur blev den på de olika platserna?

IB: Utställningen blev nedbantad av praktiska skäl men var ändå omfattande och jag tyckte att det funkade väldigt bra. Vi använde skärmarna på de olika platserna men där fanns också andra väggar och andra ytor. Utställningen lyckades bevara sin tydlighet och det var intressant att se bilderna i de olika lokalerna. I Luleå var rummet utformat på ett sätt som gjorde att begreppen mötte varandra på ett annat sätt. Den visades också i Lund och Moskva, S:t Petersburg och Riga och det fanns förhoppning om att den skulle turnera till Tyskland och England, men det lyckade vi inte med.

NÖ: På vilka andra sätt än med katalogen och texterna jobbade du pedagogiskt gentemot besökarna? Fanns det en programverksamhet, visningar eller andra sätt att kommunicera tankarna bakom utställningen?

IB: Jag tror att krafterna tog slut från alla håll. Jag minns inte en enda visning. Dessutom var utställningsperioden över sommaren och det kanske spelade roll. I efterhand är det väldigt tråkigt. Jag har inte riktigt tänkt på det här, men det säger någonting att man inte tog alla steg vidare. Det kan vara så att det helt enkelt föll mellan stolarna, det var Fotograficentrum på ena hållet, det var jag och det var Moderna och det var SFF och det var svårt att få till det. Långt efteråt blev det en debatt på fotomässan i Göteborg, som inte var så kul.

Practical matters take a lot of consideration and even Pelle and Karina were involved in the discussions. I don't know whether Lena and Carouschka would agree, but there are points strongly in common with exhibition practice of the 70s. The idea of the screens, the idea of portability and the function and choice of simple materials clearly distinguish the design. Even though it actually wasn't so unassuming in the end, *Lika med* is more reminiscent of how documentary photography was presented than the sparse exhibitions at Fotografiska museet in the 80s.

NÖ: How did you work with the representation when the exhibition toured and what was it like at the various places?

IB: For practical reasons, the exhibition was scaled down, yet it was still comprehensive and I think it worked really well. We used the screens at the other places, but there were also other walls and areas. The exhibition succeeded in maintaining its clarity and it was interesting to see the pictures in different locations. In Luleå, the space was shaped in such a way that allowed the concepts to meet each other differently. It was also shown in Lund and Moscow, St. Petersburg and Riga and there were hopes of touring to Germany and England, but we weren't that lucky.

NÖ: In what way, besides the catalogue and texts, did you work in an educational manner towards visitors? Were there programmes of initiatives, guided tours or other ways to communicate the thoughts behind the exhibition?

IB: I think we completely ran out of steam. I cannot recall one single showing. Furthermore, the exhibition period was over the summer and perhaps that played a part. In hindsight, it is very sad. I haven't really given it a thought, but it does say something when not every action was fully followed up. It could be, quite simply, that it fell between the cracks, it was Fotograficentrum at one end, then there was me, there was Moderna and there was SFF and it was hard to make it work. Much later, there was a debate at the Gothenburg Photo Fair, which wasn't much fun.