

TRE FOTOGRAFER. TRE TENDENSER THREE PHOTOGRAPHERS. THREE TRENDS

Innehållsförteckning/Contents

Förord/Forword	3
Inledning/Introduction	4
Yngve Baum	7
Intervju/Interview	39
Stina Brockman	51
Intervju/Interview	71
Lotta Antonsson	85
Intervju/Interview	103
Sammanfattning/Summary	117

FÖRORD

Tre fotografer. Tre tendenser är en historieskrivande utställning och publikation som spänner över flera decennier och speglar den rörelse inom fotografien som tog sin början redan på 1960-talet – från en dokumentär praktik via ett mer autonomt konstnärligt förhållningssätt till ett fält där den samtida konstscenen blev fotografiets nya kontext. Genom presentationer av tre betydande konstnärskap från skilda generationer belyses på ett intressant sätt övergripande tendenser och deras förhållande till varandra.

Tre fotografer. Tre tendenser är curerad av Niclas Östlind och ingår i hans omfattande forskningsprojekt *Performing History*. Det har formen av en serie utställningar och publikationer och är ett samarbete med åtta olika institutioner. Marabouparken konsthall är mycket glada över att vara en del av detta betydande projekt som speglar en händelserik tid i fotografins nära historia och som kan bidra till att formulera angelägna frågor inom fotografien i dag.

Vi vill rikta ett varmt tack till Niclas Östlind för hans kunskande och stora engagemang i arbetet med såväl publikation som utställning och ett särskilt tack till Yngve Baum, Stina Brockman och Lotta Antonsson för deras förtroende och vilkas medverkan varit avgörande för genomförandet av utställningen. Tack också till Petter Antonisen för arbetet med den grafiska formgivningen av publikationen och till Moderna museet, Skövde konstmuseum, Hasselbladsstiftelsen och Gävleborgs länsmuseum för inlån av betydande verk, samt Papyrus för sponsring av papper till katalogens omslag. Tack till Veidekke och Sundbybergs Stad.

Bettina Pehrsson
Konsthallschef/Director,
Marabouparken

FOREWORD

Three Photographers. Three Trends is a historical exhibition and publication that spans several decades and reflects the shift within photography that started in the 1960s: from documentary practice to a more autonomously artistic approach to photography's new context in the contemporary art scene. The presentation of three major photographers from separate generations shows, in an interesting way, the overall trends and their relationship to each other.

Curated by Niclas Östlind, *Three Photographers. Three Trends* is part of his extensive research project *Performing History*. It forms a series of exhibitions and publications in collaboration with eight institutions. Marabouparken art gallery is delighted to be a part of this significant project that reflects an eventful period in photography's recent history and can contribute to the formulation of crucial issues in photography today.

We wish to convey our warmest thanks to Niclas Östlind for his expertise and great dedication to the project, regarding both the publication and exhibition, and our special thanks to Yngve Baum, Stina Brockman and Lotta Antonsson for their trust and participation, which was crucial to the realisation of the exhibition. Thanks also to Petter Antonisen for the publication's graphic design and to Moderna museet, Skövde konstmuseum, Hasselblad Foundation and Gävleborgs länsmuseum for lending significant works and Papyrus for sponsoring the paper for the cover of the catalogue. Thanks to Veidekke and the City of Sundbyberg.

INLEDNING

Tre fotografer. Tre tendenser är en utställning som belyser fotografin från mitten av sextioalet till i dag. Utgångspunkten är, som titeln anger, tre fotografer och deras arbeten: Yngve Baum (f. 1945), Stina Brockman (f. 1951) och Lotta Antonsson (f. 1963). De tillhör skilda generationer, träder fram på den fotografiska scenen vid olika tidpunkter och vid första anblicken finns det inte mycket som förenar dem. Två saker har de dock gemensamt, dels att de tidigt blev uppmärksammade och identifierade med den tendens som antingen redan hade en framträdande plats eller formulerades i en kamp med konkurrerande synsätt, dels att de fortfarande är aktiva.

Yngve Baums första bok *Människor vid hav: Lofoten* publicerades 1966 och den fick ett genomgående positivt mottagande. Bland andra skrev författaren Artur Lundkvist mycket uppskattande om bilderna i sin recension i Dagens Nyheter (14 december 1966). Boken följdes snart av flera: *Kiki: En liten man* (1967), *Berberby* (1967), *Ujamaa: Människor i Tanzania* (1970) och *Skeppsvarv* (1974). Den senare visades som utställning på Fotografiska museet 1974 och betraktas som en klassiker inom sjuttioalets dokumentärfotografi. Bilden av den unge sprutmålaren som tar paus från det slit-samma och hälsovådliga arbetet valdes som omslag till boken *Åter till verkligheten – fotografi ur Moderna museets samling* (2010).

När Fotografiskt Album gjorde ett nummer om fem svenska fotografer 1981 pryddes det av ett porträtt taget av Stina Brockman. De övriga medverkande var Dawid, Gunnar Smoliansky, Jan Gunnar Sjölin och Otmar Thorman. Tidsskriften hade nyligen startat och i inledningen skriver chefredaktören Gunilla Ahlström: ”Man kan konstatera, att dokumentärfotografen, som dominerat stort här i landet de senaste 15–20 åren, på senare tid även givit utrymme åt en mer kontemplativ, estetiserande fotografi. Gamla metoder har åter kommit till heders. De fotografer, som vi presenterar i det här numret av Fotografiskt Album, arbetar med storformatskameror, kontaktkopierar, använder ädelförfaranden, tonar i guldchlorid och selenium. Hantverket utmärks av en oerhörd precision och noggrannhet och man är långt borta från det vårdslösa mörkrumsarbete som var så vanligt förekommande på 60- och 70-talen.” Något nytt och annorlunda var uppenbarligen på väg att ta form. Två år tidigare hade Stina Brockman, som tredje fotografen i ordningen, tilldelats Gullersstipendiet och på hösten 1981 ingick hon i utställningen *Bländande bilder* på Fotografiska museet. Underrubriken, som faktiskt enbart var på engelska, löd ”New Trends and Young Photography in Sweden”. Tillsammans med bland andra Denise Grünstein hörde Stina Brockman till dem som lyftes fram i recensionerna som goda exempel i det som annars var en starkt kritiserad utställning.

Slutet av åttioalet var en omtumlande tid på konstfältet

INTRODUCTION

Three Photographers. Three Trends is an exhibition highlighting photography from the mid-60s to the present day. As the title suggests, the exhibition’s point of departure is three photographers and their work: Yngve Baum (b. 1945), Stina Brockman (b. 1951) and Lotta Antonsson (b. 1963). Representing separate generations, they entered the photography scene at different times and, at first glance, have little in common. However, they do share two things: first, they were recognised at an early stage and identified with a specific trend, which either had a prominent position or was formulated through a struggle against competing viewpoints, and second, they are all still active in photography.

Yngve Baum’s first book *People by the Sea: Lofoten* was published in 1966 to a unanimously positive reception. Author Artur Lundkvist, among others, wrote a glowing appreciation of the pictures in his review for Dagens Nyheter (14 December 1966). This book was closely followed by others: *Kiki – a little man* (1967), *Berber Village* (1967), *Ujamaa: People in Tanzania* (1970) and *Shipyards* (1974). The last was shown as an exhibition at Fotografiska museet, 1974, and is considered a classic of 70s documentary photography. The picture of the young spray painter taking a break from the hard and unhealthy work was chosen for the cover of *Reality Revisited: Photography from the Moderna Museet Collection* (2010).

In 1981, when the magazine Fotografiskt Album published an issue about five Swedish photographers, the cover showed one of Stina Brockman’s portraits. The other photographers were Dawid, Gunnar Smoliansky, Jan-Gunnar Sjölin and Otmar Thorman. It was a new publication and editor-in-chief Gunilla Ahlström writes in her introduction, “It can be stated that documentary photography, which has largely dominated this country the past 15–20 years, has in recent times made room for a more contemplative, aesthetic photography. Old methods have once again been honoured. The photographers presented in this issue of Fotografiskt Album work with large-format cameras, contact prints, employ noble procedures, toners of gold chloride and selenium. A hallmark of the craftsmanship is the extraordinary precision and accuracy; a world away from the careless dark-room work that was so often seen in the 60s and 70s.” Something new and different was apparently taking shape. Two years earlier, Stina Brockman had been awarded the Gullers scholarship, only the third photographer to have been honoured, and in autumn 1981 she was chosen to participate in *Dazzling Pictures* at Fotografiska museet. The subheading, in English only, was “New Trends and Young Photography in Sweden”. Stina Brockman was highlighted in reviews, along with others such as Denise Grünstein, as good examples, in what was otherwise a strongly criticised exhibition.

The late 80s were a tumultuous time as the art world underwent a major shift in which the postmodern perspective

och det genomgick ett skifte där det postmoderna perspektivet snart blev norm. Redan under studietiden på Konstfack blev Lotta Antonsson inbjuden att medverka i sammanhang där en ny ståndpunkt för fotografen manifesterades. Hon ingick i Gertrud Sandqvists utställning *Tvetydigt* på Kulturhuset 1990 och året därpå deltog hon i *Lika med* på Moderna museet. Den sammanställdes av Iréne Berggren och var en omfattande kartläggning och analys av samtida svensk fotografi. Åren kring 1990 fanns en historiskt sett unik symbios mellan utbildningarna, konstnärerna, curatorerna, de unga gallerierna som etablerades, tidskrifterna och kritikerna. Mycket hände på kort tid. Lotta Antonsson ingick i utställningen *Index* som curerades av Jan-Erik Lundström och Hans Hedberg 1991. Hennes omdebatterade examensarbete *Take it as a Man* visades genom Maria Linds försorg på Galleri Index. Som kritiker och frilanscurator tillhörde hon de unga och inflytelserika på samtidskonstscenen i början av nittioalet. En annan viktig person var kritikern och filosofen Sven-Olof Wallenstein. Han presenterade Lotta Antonssons arbete i en längre artikel i tidningen Index – Contemporary Scandinavian Images nr 3–4 1994. Ett av hennes verk användes som numrets omslagsbild och det nämns i ingressen till artikeln att hon var aktuell med en utställning på Galleri Tre.

Alla tre fotograferna präglades av omständigheterna som rådde när de trädde in på scenen, men påverkan var ömsesidig och deras arbeten bidrog till att forma de större rörelserna som växte fram i dialog eller kamp mellan olika aktörer. En bärande idé med den aktuella utställningen är att låta skilda perspektiv och läsningar mötas. Vad som i ett avseende kan beskrivas som en tematisk gruppställning består av tre korresponderande presentationer av individuella konstnärskap. De spänner i vartdera fallet från respektive fotografs genombrottsverk till helt nya bilder. Några visas dessutom för första gången. Urvalet speglar de förändringar som skett över tid, men även den kontinuitet som också präglar deras arbeten. En central aspekt av upplägget är att det möjliggör direkta jämförelser mellan verken, men också mellan de tendenser som de tre fotograferna i en viss mening representerar.

Bildernas motiv, materialitet och utseende talar sitt tydliga språk och framvisandet är ett sätt att gestalta historien. Ett viktigt komplement är dock intervjuerna som gjorts i anslutning till utställningen. I dessa ställs frågor om bland annat de medverkandes bakgrund, utbildning, syn på fotografen och deras eget arbete. Här framträder de personliga drivkrafterna, förhållandet till text och teori och fotografins olika praktiker, tekniker och traditioner. Med hjälp av deras berättelser tecknas en bild av tiden och fotografen färgad av utövarnas egna erfarenheter och minnen.

Tre fotografer. Tre tendenser ingår i ett större fotohistoriskt projekt med titeln *Performing History*. Syftet är att kartlägga

quickly became the norm. Already as a student at the University College of Arts, Crafts and Design, Lotta Antonsson was invited to take part in contexts that were manifesting a new standpoint for photography. She was part of Gertrud Sandqvist’s exhibition *Ambiguous* at Kulturhuset in 1990 and the following year she took part in *Equals* at Moderna museet. This was put together by Iréne Berggren and was a comprehensive survey and analysis of contemporary Swedish photography. The years around 1990 saw a historically unique symbiosis between art schools, artists, curators, young galleries, magazines and the critics. A lot happened in a short time. Lotta Antonsson was part of the *Index* exhibition curated by Jan-Erik Lundström and Hans Hedberg 1991. Her controversial degree project *Take it as a Man* was shown at Galleri Index thanks to Maria Lind. As a critic and freelance curator, she was one of the young and influential persons of the contemporary art scene in the early 90s. Another important person was critic and philosopher Sven-Olof Wallenstein. He presented Lotta Antonsson’s work with a long article in the magazine Index – Contemporary Scandinavian Images no. 3–4 1994. One of her works was put on the cover and the article’s introduction mentions her current exhibition at Galleri Tre.

All three photographers had the hallmarks of the prevailing contemporary circumstances when they entered the scene, but that influence was mutual and their work contributed to the formation of the larger movements that grew forth in dialogue or conflict between the various parties. A fundamental idea with the current exhibition is the encounter between separate perspectives and readings. In one respect, what can be described as a thematic group exhibition consists of three corresponding presentations of individual artists. In each case, they span from the respective photographer’s breakthrough work to completely new pictures. Some are being shown for the very first time. The selection reflects the changes that have taken place over time, but also the continuity that characterises their work. A central aspect of this approach is to enable direct comparison between the works, as well as the trends these three photographers represent to a certain degree.

The motifs, materiality and appearance of the pictures speak for themselves and showing them is one way of portraying history. However, the interviews made in conjunction with the exhibition are a vital complement. Here questions are posed about the participant’s background, education, views on photography and their own work. Emerging here are the personal driving forces, the relationship to text and theory and photography’s various practices, techniques and traditions. These narratives help draw a picture of the period and photography, accented by the practitioners’ own experiences and memories.

Three Photographers. Three Trends is part of a major photo-

och analysera fotografin i Sverige från 1970 till i dag. Studien har formen av en serie utställningar och publikationer som tar fasta på olika aspekter av fotografin och det fotografiska landskapet. Perspektivet är nationellt i den meningen att platsen är Sverige, men det handlar om de fotografer, bilder och texter om mediet som har cirkulerat och haft betydelse här, oberoende av deras ursprung. *Performing History* är ett samarbete mellan åtta olika institutioner och det genomförs inom ramen för den konstnärliga forskningen vid Göteborgs universitet. Det samlade materialet läggs fram som en doktorsavhandling 2014.

historical project titled *Performing History*. The purpose is to survey and analyse photography in Sweden from 1970 to the present day. The study takes the form of a series of exhibitions and publications that look at various aspects of photography and the photographic landscape. The perspective is national, meaning Sweden, but it involves those photographers, pictures and texts about the medium that have circulated and had significance in the country regardless of origin. *Performing History* is a collaboration between eight institutions and conducted within the framework of artistic research at the University of Gothenburg. The collected material will be submitted as a dissertation in 2014.

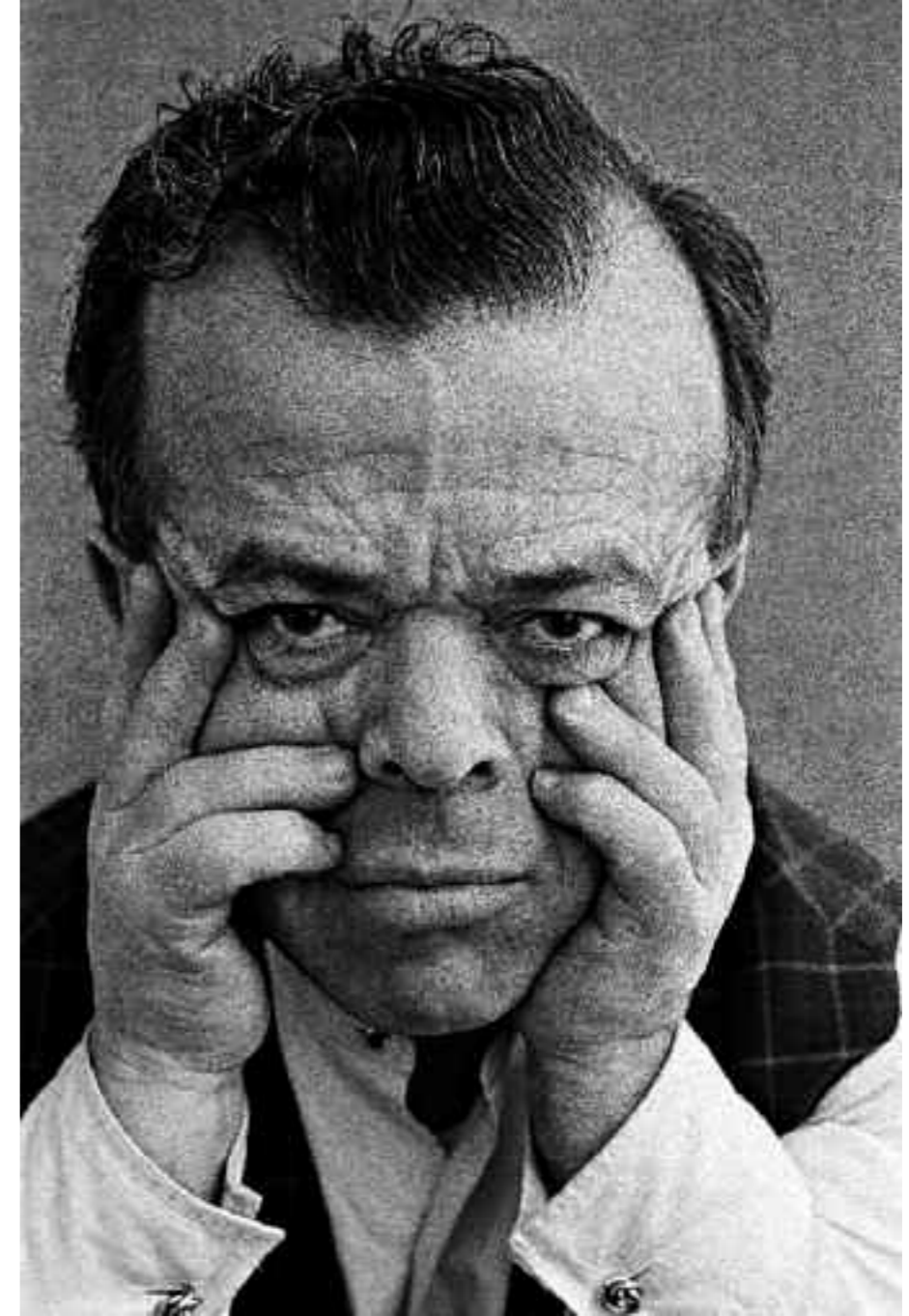






Kiki: En liten man/Kiki: A little man, 1964, s/p 12-15







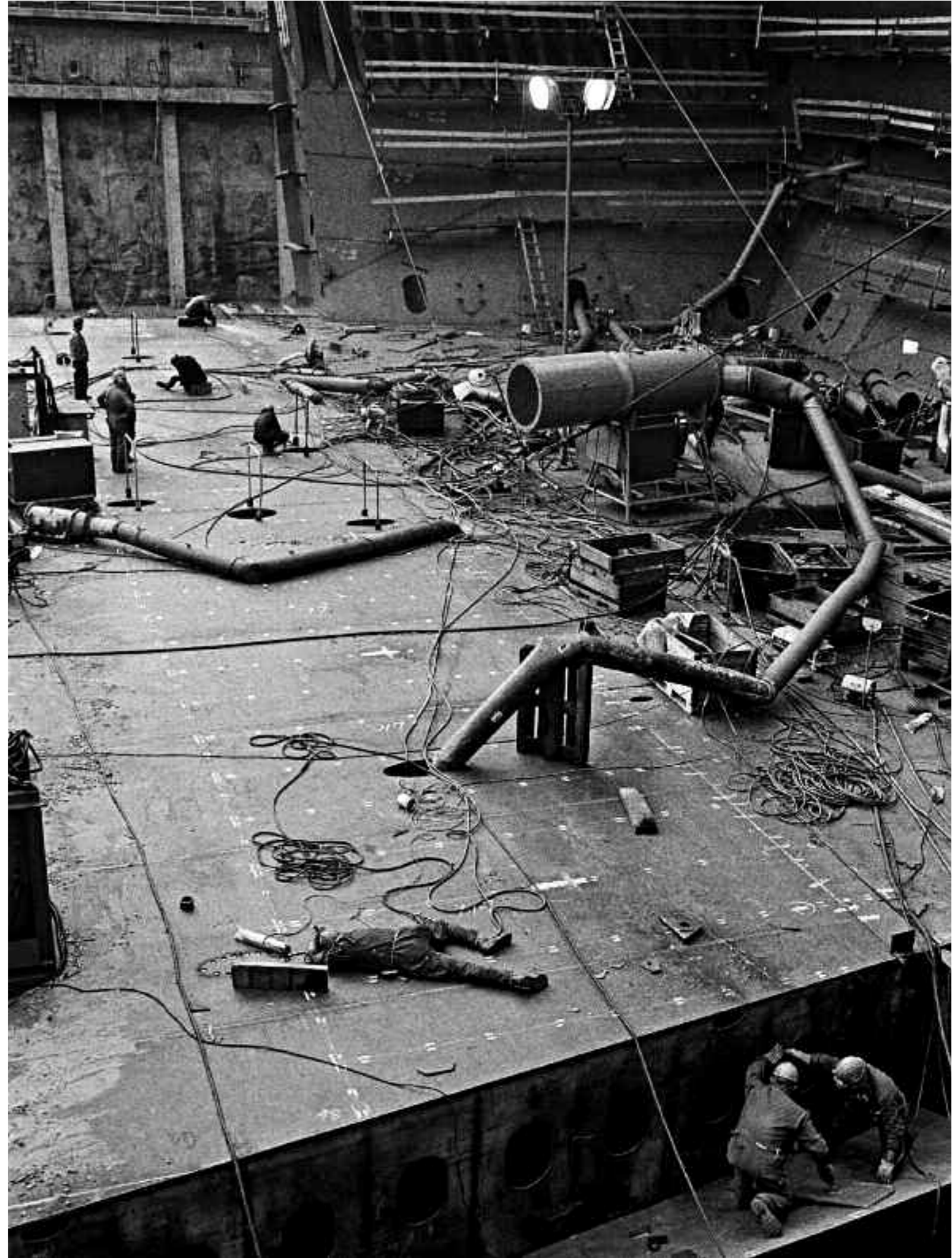


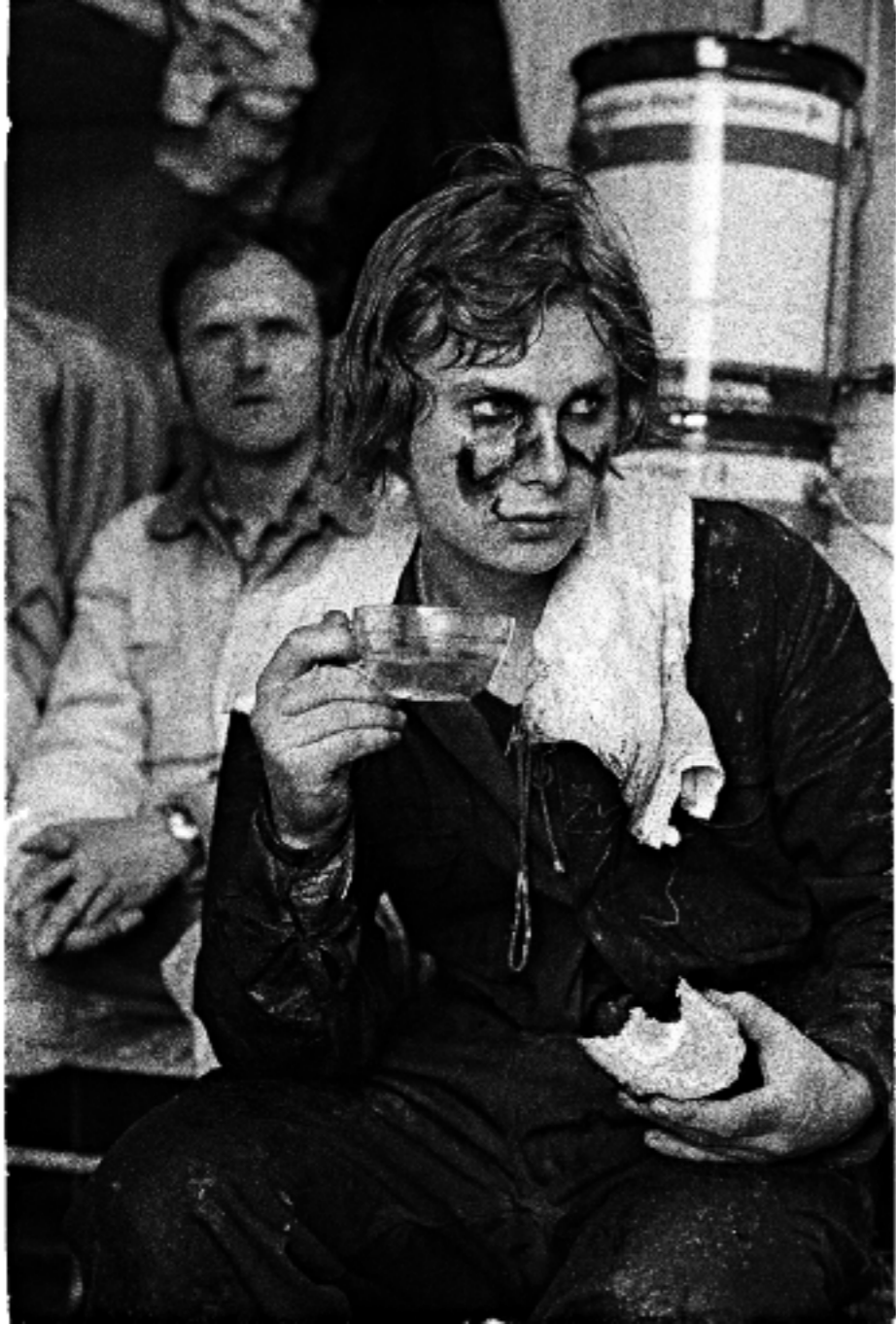




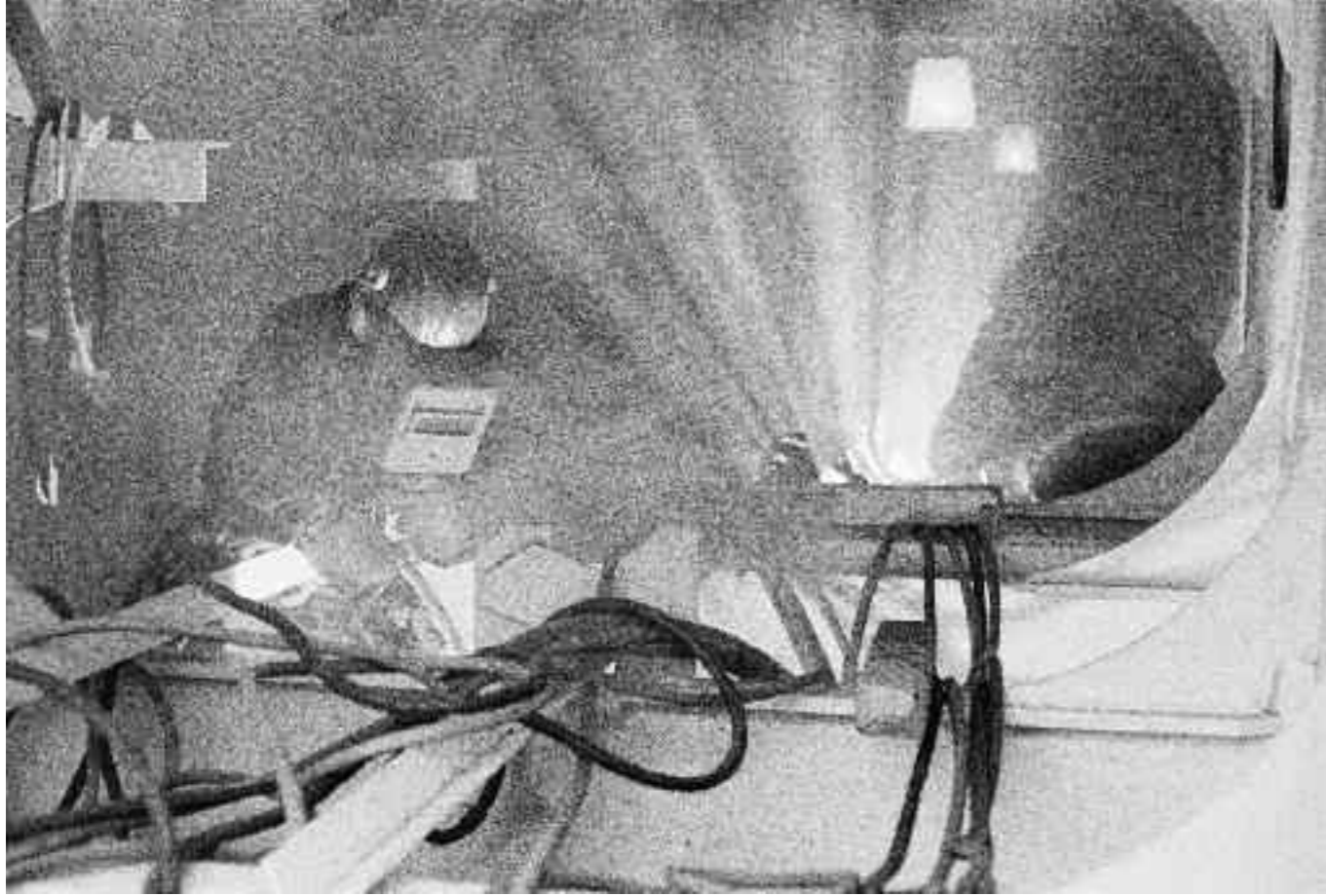














INTERVJU MED YNGVE BAUM, 14 JANUARI 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Du gick på Fotoskolan där Christer Strömholm undervisade. Kan du berätta varför du sökte dit och hur den var?

YNGVE BAUM (YB): Jag började där i februari 1963. Jag har kvar tågbiljetten: Bjärnum–Hässleholm–Stockholm. Jag hade hållit på med fotografering så smått och var med i Bjärnums fotoklubb och blev mer och mer intresserad av det. Jag läste någonstans att kursverksamheten hade en fotoskola i Stockholm och så sökte jag dit. Jag visste inte vem Christer Strömholm var överhuvudtaget.

NÖ: Vad möttes man av som student när man kom dit?

YB: Vi var 25–30 elever i en lokal på Drottninggatan mitt emot Observatorielunden. Man möttes av Christer Strömholm som hälsade, oerhört artigt, och sen var det Tor-Ivan Odulf. De var ett radarpar. Det jag minns från om inte första dagen så andra eller tredje, var att Christer höjde rösten och sa: ”De flesta av er kommer inte att syssla med fotografi, ni får börja på posten.”, och sen fortsatte lektionen.

NÖ: Hur var utbildningen upplagd och vad fick ni göra?

YB: Vi fick olika arbetsuppgifter som handlade om att gå ut och träffa människor. Vi fick till exempel fotografera en bankanställd, en cykelreparatör och andra yrkesgrupper för att träna oss att möta människor med kameran. Sen bedömdes bilderna. Strömholm var mera bisittare vid de här tillfällena. Han satt med lupp och granskade kopiorna: ”Ja, det är kornskarpt, det är bra.” Det var Odulf som var den dominerande och visionäre, Strömholm tittade mer på tekniken.

NÖ: Vad bedömdes vid genomgångarna förutom kornskärpan?

YB: Det var det visuella och om det var en bra bild överhuvudtaget. Att den gestaltade och berättade någonting; att den var poetisk och att det fanns en visuell kraft. Sen var det betygssättning och bilderna bedömdes på en skala från ett till tio. Så det var hårda bud.

NÖ: Hade ni några fotohistoriska kurser också?

YB: Ja, det hade vi. Jan Olof Westerlund höll i teknik och Rune Jonsson i det historiska. De stora idolerna för Odulf och Strömholm var Eugen Smith – han presenterades som den store bildjournalisten – och William Klein och Robert Frank.

NÖ: Var det någon specifik genre som lyftes fram?

INTERVIEW WITH YNGVE BAUM, 14 JANUARY 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): You attended the School of Photography where Christer Strömholm taught. Can you say why you chose to study there and what it was like?

YNGVE BAUM (YB): I started in February 1963. I've kept the train ticket: Bjärnum – Hässleholm – Stockholm. I'd been involved in photography in a small way, was in Bjärnum's photography club and was increasingly interested in it. I read somewhere about a school of photography in Stockholm and so I applied. I had no idea who Christer Strömholm was at all.

NÖ: What was awaiting you upon arrival, as a student?

YB: We were 25–30 students in a building on Drottninggatan opposite Observatorielunden. Christer Strömholm welcomed us, extremely politely, followed by Tor-Ivan Odulf. They were perfect together. I recall, if not on the first day, then on the second or third, Christer raised his voice and said, “Most of you won't be working with photography, you'll have to start in the mail room,” and then the lesson continued.

NÖ: How was the course structured and what did you do?

YB: We were given various assignments based on going out and meeting people. For example, we photographed a bank clerk, a bicycle repairman and other occupational groups in order to practice approaching people with the camera. Then the pictures were judged. Strömholm was more like an assessor on these occasions. He sat there with a magnifying glass and scrutinised the prints, “Yes, sharpness and fine grain, that's good.” Odulf was the dominant and visionary one; Strömholm looked more at technique.

NÖ: Besides sharpness and fine grain, what else was assessed when going through the work?

YB: The visual elements and whether, on the whole, it was a good picture. That it depicted and narrated something; that it was poetic and had visual power. Then the pictures were graded on a scale of one to ten. So it was quite harsh.

NÖ: Were there any lessons in the history of photography?

YB: Yes, there were. Jan Olof Westerlund dealt with technique and Rune Jonsson covered the historical. The great idols for Odulf and Strömholm were Eugene Smith – he was presented as the great photojournalist – and William Klein and Robert Frank.

NÖ: Was a specific genre highlighted?

YB: Det handlade om gatufotografiet och om att närma sig människor i deras egna miljöer. De som ville syssla med studio och storformat hade inte så mycket att hämta, inte på samma sätt, eftersom det var Leica och 35 och 50 mm optik som gällde.

NÖ: Hade ni någon undervisning om bildteori och bildtolkning?

YB: Det fanns inte mycket sådant överhuvudtaget, men Tor-Ivan Odulf hade en förmåga att berätta om bild och att beskriva vad som är bra bild och hur man bär sig åt för att komma dit.

NÖ: Är det några klasskamrater du hade som också har fortsatt som fotografer?

YB: Några år senare kom Anders Petersen, eller Petersson som vi kallade honom, men jag tror inte att han började förrän 1967. Odd Uhrbom gick också där. Både Ulf Simonsson och Lasse Sten började samtidigt med mig.

NÖ: Var det några kvinnliga elever?

YB: Agneta Ekman som gjorde den lyriska boken *Tall-Maja*. Den fick väldigt mycket uppmärksamhet på sin tid. Brudarna tog Strömholm hand om, så att säga. Bland andra en som hette Lena och en som hette Anita.

NÖ: När du tittar tillbaka, vilka var de viktigaste lärdomarna från skolan och hur formade den dig som fotograf?

YB: Det var väl att tillägna sig tekniken ordentligt, för att lära sig att fotografera det kan man bara göra själv. Man kan få stöd och det var viktigt att Tor-Ivan och Christer sa att det här var en bra bild, det här var dåligt osv. Att man lärde sig vad som är bra och dålig fotografi.

NÖ: Motiverade de sig när de fällde sina omdömen?

YB: Jovisst, det var diskussioner. När jag visade mitt arbete om Kiki – det var väl efter första året – lade jag upp alla bilder på bordet under lektionen och så pratade man om dem. Jag plåtade bilderna på Fotoskolan men boken kom ut först 1967.

NÖ: Vad fick dig att göra den?

YB: Jag läste i DN, eller om det var Aftonbladet, att det fanns en cirkus som höll till under Skanstullsbron, Cirkus Schumann, och där fanns en liten man som var clown. Jag tyckte det lät spännande och sökte upp honom. Han var judisk flykting från Rumänien och hade kommit till Sverige 1938. Han har

YB: It was about street photography and approaching people in their own surroundings. Those wishing to work in the studio with a large-format camera didn't learn much, not in the same way, because this was about the Leica and 35 mm and 50 mm lenses.

NÖ: Was there any instruction in visual theory and interpretation?

YB: There wasn't much of that anywhere, but Tor-Ivan Odulf had a talent for talking about pictures and describing what made a good picture and what you did to get there.

NÖ: Did any of your classmates also continue as photographers?

YB: Several years later Anders Petersen came along, or Petersson as we called him, but I don't think he started before 1967. Odd Uhrbom also attended the school. Both Ulf Simonsson and Lasse Sten started at the same time as me.

NÖ: Were there any female students?

YB: Agneta Ekman who made the lyrical book *Tall-Maja*. It won a lot of praise in its day. Strömholm took care of the ladies, so to speak. There was one called Lena and another named Anita, among others.

NÖ: In hindsight, what were the most important lessons the school gave you and how did it shape you as a photographer?

YB: Certainly to dedicate yourself to mastering technique, because only you can teach yourself how you want to take photos. You can find support and it was crucial that Tor-Ivan and Christer said that this was a good picture, this was poor, and so on. That you learned what was good and bad photography.

NÖ: Did they explain the reasons behind their judgements?

YB: Sure, there were discussions. When I showed my work about Kiki – that must have been after the first year – I put all the prints on the table during the lesson and we spoke about them. I took the pictures while at the school, however the book wasn't published until 1967.

NÖ: What was the inspiration there?

YB: I read in Dagens Nyheter, or was it Aftonbladet, about a circus that performed under Skanstull Bridge, Cirkus Schumann, and there was a little man who was a clown. I thought it sounded exciting and went to find him. He was a Jewish refugee from Romania, who had come to Sweden in

varit med i en del Bergman-filmer och spelade tomten i filmatiseringen av Viktor Rydbergs dikt. Egentligen hette han Otto Moskovitz men hans namn nämns konstigt nog inte i eftertexten.

NÖ: *Kiki: En liten man* har en text av Slas och din första bok, som handlar om torskfisket i Lofoten, har en text av PO Sundman. Hur kom det sig?

YB: Jag fotograferade under ett par månader 1965 och frågade Åke Runnqvist och Gerard Bonnier på Bonniers om förlaget var intresserat av att ge ut en bok med mina bilder. ”Ja, men då måste vi ha en text.” sa de. Jag frågade Strömholm om han visste någon författare som kunde skriva om Lofoten. Han sa att han kände en som heter PO Sundman och ordnade så att jag kunde träffa honom dagen därpå. Då visste jag inte vem han var, hade jag vetat det så hade jag aldrig gått dit. Han var en gammal nazist, fasttagen på Stockholms gator med revolver 1941 eller -42. Han var aktiv nazist också efter kriget och hjälpte flyktingar från Norge, märk väl inte flyktingar utan nazister som gått över gränsen till Sverige för att undgå rättegång.

NÖ: Det är ganska anmärkningsvärt.

YB: Strömholm var med i Nordisk ungdom i slutet av trettio-talet, men han tog avstånd från det när han började fatta vad det var frågan om. Han var också ihop med en judinna i början av fyrtio-talet. Jag är förvånad att Strömholm nämnde Sundman för han måste ha vetat att han var aktiv nazist. Strömholm måste ha vetat det, för de kände varandra då.

NÖ: När fick du kännedom om det?

YB: Det var först 1995 när Jonas Fogelqvist skrev om detta tre år efter att Sundman hade gått bort. Det var ingen som kände till det, Bonniers visste ingenting, Svenska Akademien visste ingenting – han kom ju in i Akademien i mitten av sjuttio-talet.

NÖ: Om vi går tillbaka till frågan om boken som medium och förhållandet mellan bild och text. Du hade ditt bildmaterial och därefter engagerades författaren, men vilket var samarbetet mellan er två?

YB: Visst tittade han på bilderna innan han åkte till Lofoten, men text och bild har inte så mycket med varandra att göra, faktiskt.

NÖ: Även i boken *Ujamaa: Människor i Tanzania* (1970) samarbetade du med en författare, denna gång Stig Holmqvist.

1938. He had been in some Bergman films and played the brownie in the screen version of Viktor Rydberg's poem. His real name was Otto Moskovitz, but strangely enough he was not mentioned in the credits.

NÖ: *Kiki: A little man* has a text by Slas and your first book, about cod fishery in Lofoten, has a text by P.O. Sundman. How did that come about?

YB: I spent a couple of months in 1965 taking those photos and asked Åke Runnqvist and Gerard Bonnier at Bonniers whether the publishers would be interested in a book with my pictures. “Yes, but we must have a text,” they said. I asked Strömholm if he knew an author who could write about Lofoten. He said he knew someone called P.O. Sundman and arranged for us to meet the next day. I didn't know who he was then; if I had I would never have gone. He was an old Nazi, caught on the streets in Stockholm with a revolver in 1941 or 42. Even after the war, he was an active Nazi and helped fugitives from Norway, mind you not refugees, but Nazis crossing the border into Sweden to escape prosecution.

NÖ: That's quite remarkable.

YB: Strömholm was in the Nordic Youth in the late 30s, but he withdrew when he started to understand what was going on. Also he was together with a Jewess in the early 40s. I am surprised that Strömholm named Sundman because he must have known he was an active Nazi. Strömholm must have known it, because they had known each other then.

NÖ: When did you learn this?

YB: First in 1995, when Jonas Fogelqvist wrote about it three years after Sundman passed away. No one knew it, Bonniers knew nothing, the Swedish Academy knew nothing; after all, he joined the Academy in the mid-70s.

NÖ: Returning to the matter of the book as a medium and the relationship between image and text. You had your pictures and afterwards an author was hired, but what level of collaboration was there between the two of you?

YB: Obviously, he looked at the pictures before going to Lofoten, but in fact, text and image don't have that much in common.

NÖ: Also with the book *Ujama: People in Tanzania* (1970) you collaborated with an author, this time Stig Holmqvist.

YB: Actually, we didn't work together at all. Our paths separated at the airport in Dar es Salaam, so there never was any real collaboration.

YB: Vi samverkade inte alls, faktiskt. Våra vägar skildes på flygplatsen i Dar es-Salaam, så det blev aldrig något egentligt samarbete.

NÖ: Hur kom det sig?

YB: En tid innan hade jag drabbats av svår panikångest och ville inte resa ensam. Intressant nog blev jag bättre där och min psykiatriker förklarade att det berodde på att den yttre verkligheten var starkare än den inre. Hur som helst hade Stig Holmqvist en syn som var rätt vanlig, och fortfarande är vanligt, att det är skribenten som bestämmer och att fotografen ska gå i skribentens fotspår och plåta.

NÖ: Du upplevde situationen på det sättet?

YB: Han ville ha det så, underförstått alltså, så det funkade inte. När vi satte ihop boken gjorde jag mitt och han sitt, så att säga.

NÖ: Men innan dess gör du boken *Berberby*. Berätta om varför du valde att åka till Algeriet?

YB: Det var 1966, fyra år efter befrielsekriget. Jag hade läst en del böcker, bland annat Frans Fanons *Jordens fördömda* som beskrev tortyr och lidande under kriget. Han var psykiatriker och författare och det var ett fantastiskt förord av Sartre. Jag hörde talas om berberna i byn, som hela tiden har bott i området och protesterat mot regimen i Alger. Berberspråket var förbjudet och man fick inte kalla sig berb. Det har lättat något nu efter en massa protester genom åren, men de är fortfarande åsidosatta.

NÖ: Hur planerade du arbetet och hur gick det till?

YB: Jag fick kontakt med en finlandssvensk inspektör i Algers hamn och han i sin tur kände en fransk skollärare som jobbade i en by i nordvästra Kabylien. Jag träffade honom och åkte till byn där han undervisade. Ingen annan lärare ville bo där för det var för fattigt, så det blev den här idealistiske fransmannen. Han hade kommit dit ett par år tidigare och talade enbart franska. Han introducerade mig för människorna i byn och det var genom honom jag kunde möjliggöra det här projektet.

NÖ: Tänkte du dig detta som en bok när du fotograferade?

YB: Jag hade pengar från Bonniers, så det gjorde jag, men i slutändan blev det Norstedts som gav ut den.

NÖ: Vilka var dina förebilder?

YB: Jag hade inte direkt några förebilder, men det var väl

NÖ: What happened?

YB: Shortly beforehand, I'd been getting severe panic attacks and didn't want to travel alone. Interestingly enough, I felt better there and my psychiatrist said it was because the external reality was stronger than the inner. Anyway, Stig Holmqvist had his point of view, which was quite common, and still is, that the writer makes the decisions and the photographer follows in his footsteps taking pictures.

NÖ: Is that how you perceived the situation?

YB: That's how he wanted it, by implication, so it didn't work. When we put the book together, I did mine and he did his, so to speak.

NÖ: However, prior to this you made the book *Berber Village*. Why did you choose to travel to Algeria?

YB: It was 1966, four years after the war of independence. I had read some books, including Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth* that depicted torture and suffering during the war. He was a psychiatrist and author and it had a fantastic foreword by Sartre. I heard about the Berbers in the village, who have lived in the area all the time and protested against the regime in Algiers. The Berber language was forbidden and they weren't allowed to call themselves Berbers. It has eased somewhat now after a lot of protests through the years, but they are still marginalised.

NÖ: How did you plan the work and how was it carried out?

YB: I made contact with a Finland-Swedish inspector in Algiers harbour and he, in turn, knew a French schoolteacher who worked in a village in north-west Kabylie. I met him and went to the village where he taught. No other teacher would live there because it was too poor, so it was up to this idealistic Frenchman. He had arrived a couple of years earlier and only spoke French. He introduced me to the villagers and through him it was possible to carry out this project.

NÖ: Did you think this would be a book as you were taking the pictures?

YB: I had money from Bonniers, so yes, I did, however in the end Norstedts published it.

NÖ: Who were your role models?

YB: I didn't really have any, except of course Eugene Smith. I'd picked that up from the School of Photography. He had made a lovely depiction of a Spanish village and then there was Buñuel who made a film about a Spanish village that I

Eugen Smith. Det hade man fått lära sig på Fotoskolan. Han har gjort den fina skildringen av en spansk by och sen var det Buñuel som gjort en film om en spansk by som jag hade sett. Så det var närmast de. William Klein hade också betydelse.

NÖ: Hur kom det sig att Artur Lundkvist skrev förordet?

YB: Jag sökte en som hade varit i trakterna och den som varit närmast var Artur Lundkvist. Han hade varit i Agadir i Marocko under jordbävningen och skrivit en bok om upplevelsen.

NÖ: Nästa längre resa gick till Tanzania. Hur kom det sig att du valde att åka dit?

YB: Jag hade att välja mellan att antingen åka till Indien och Pakistan eller Tanzania. Det var pengar från Sida, som förresten precis hade bytt namn från Nämnden för internationellt bistånd. Då var de intresserade av just de här länderna, så det blev Tanzania.

NÖ: Hur mycket satte du dig in i landets förhållanden innan du reste?

YB: Jag läste en del böcker och tidskrifter om Ujamaa och Julius Nyerere. Ujamaa-byarna var ett försök att skapa jämlikhet, men det funkade inte så bra.

NÖ: Det var Sida som finansierade projektet, hur skulle du beskriva det kulturella och politiska klimatet i Sverige vid den här tiden?

YB: Det uppstod ett starkt intresse för tredje världen på sextioalet. Svensk utrikespolitik engagerade sig i befrielsekrigen, Vietnamkriget och situationen i Sydafrika. Det är en väldig skillnad mot i dag. Sverige var det första landet Nelson Mandela åkte till när han blev frigiven. Det tyder på att Sveriges engagemang var betydande. Man kan ta ett exempel som aldrig skulle funka nu, men som funkade då. När jag skulle lämna Algeriet fyllde jag resväskan med 100 rullar film. Det var förbjudet att föra ut film ur landet och jag hade kunnat skicka dem via ambassadens kurirpost, men då hade jag fått vänta två veckor i Stockholm på att rullarna skulle komma. Självklart öppnade tullaren resväskan och började rota. Ser han filmen så tar de allt, tänkte jag och drog till med att jag är svensk. Då stängde han locket med en gång och gjorde honnör. Det säger något om Sveriges rykte då.

NÖ: Hur skulle du beskriva din syn på relationen mellan bild och text?

YB: Jag hade inte någon bestämd uppfattning egentligen, men *Berberby* blev som jag tänkt mig. Berättelsen är knuten

had seen. So they were closest. William Klein was also important.

NÖ: How did Artur Lundkvist come to write the foreword?

YB: I was looking for someone who had been in the area and Artur Lundkvist had gotten the closest. He had been in Agadir, Morocco, during the earthquake and written a book about the experience.

NÖ: The next major trip was to Tanzania. Why did you choose to go there?

YB: I had a choice between India and Pakistan or Tanzania. The money was from Sida, which by the way had just changed its name from the Board for International Assistance. At that time, they were particularly interested in these countries, so Tanzania it was.

NÖ: How well did you familiarise yourself with circumstances in the country before you went?

YB: I read some books and magazines about Ujamaa and Julius Nyerere. The Ujamaa villages were an attempt to create equality, but it didn't work very well.

NÖ: Sida financed the project; how would you describe the cultural and political atmosphere in Sweden at this time?

YB: There arose great interest for the Third World during the 60s. Swedish foreign policy involved itself in wars of independence, the Vietnam War and the situation in South Africa. That's very different from today. Sweden was the first country Nelson Mandela visited after his release. That indicates how Sweden's involvement mattered. Take for example something that would never work nowadays, but worked back then. When I was leaving Algeria, I had 100 rolls of film in my suitcase. It was prohibited to take film out of the country and I could have sent it via the embassy's diplomatic post, but then I would have had to wait two weeks for the rolls to arrive in Stockholm. Obviously, the customs officer opened the suitcase and started poking about. I reckoned if he sees the films he'll take everything, so I tell him I'm Swedish. At once, he closed the lid and saluted. That says a lot about Sweden's reputation back then.

NÖ: Describe your view on the relationship between image and text?

YB: I didn't have any definite opinion actually, but *Berber Village* turned out as I thought. The story is connected to the pictures and supplemented by a factual text. With the Lofoten book, the publisher wanted an author. I was just 20

till bilderna och kompletterade med en faktatext. I Lofoten-boken var det förlaget som ville ha en författare. Jag var runt 20 och tyckte att det var fantastiskt att få ge ut en bok, även om texten fick så stort utrymme.

Naturligtvis ska bilden bära berättelsen, men texten kan också bidra till en både vidare och djupare förankring. I bästa fall blir det ett samspel där det inte är frågan om en illustration, vare sig från den ena eller andra sidan. Men för mig handlar det ändå först och främst om det visuella – det är det absolut centrala.

NÖ: Hur skulle du definiera den visuella aspekten och kan du ge något exempel?

YB: Robert Frank. Hans skildringar tycker jag har en visuell kraft. Det finns en poesi i bilden och det blir en berättelse om någonting som rymmer en poetisk dimension, det tycker jag är viktigt. Men det är oerhört svårt att verbalisera de visuella egenskaperna.

NÖ: *Människor i Tanzania* var det första av dina projekt som blev en utställning.

YB: Precis. Den visades på Afroart i Stockholm 1970. Det fanns nästan inga utställningslokaler på sextioalet. Om jag inte minns fel ställde Strömholm ut på ett hotell och på Galleri Observatorium. Det låg i samma hus som Fotoskolan innan den flyttade till Klippgatan.

NÖ: Hur tänkte du kring utställningsformen i förhållande till boken?

YB: Jag tänkte inte så mycket. Jag minns att jag gjorde 50 x 60-bilder som monterades på masonit. Var de har tagit vägen vet jag inte. Jag gjorde väl de bilder jag tyckte funkade och var bra för utställningen.

NÖ: Var det du som hängde utställningen eller fanns det någon annan person inblandad?

YB: Det var väl de från Afroart, men det var jag själv som hängde den. Sedan blev det en vandringsutställning i ABF:s regi och då togs det fram en affisch med fakta om förhållandena i Tanzania.

NÖ: Ditt genombrott kom med utställningen och boken om Eriksbergssvarvet i Göteborg.

YB: Ja. Projektet genomfördes 1973. Dessförinnan hade jag väntat i ett par år för att åka till Vietnam. Jag hade fått pengar från Expressen och Sida för att åka till norra Vietnam, men bombningar kom emellan.

and thought it was fantastic to get a book published, even if the text took up so much space.

Naturally, the picture should convey the narrative, but the text can also contribute to a wider and deeper understanding. In best practice, it becomes an interplay and there's no question of it simply being an illustration, either from one side or the other. But for me, it's first and foremost about the visual; that is absolutely central.

NÖ: How would you define this visual aspect and can you give an example?

YB: Robert Frank. I think his depictions have visual power. There's poetry to the picture and there's a narrative about something that attains a poetic dimension; I think that is important. However, it is extremely difficult to verbalise these visual characteristics.

NÖ: *People in Tanzania* was the first of your projects that became an exhibition.

YB: That's right. It was shown at Afroart in Stockholm 1970. There were hardly any exhibition spaces in the 60s. If I remember correctly, Strömholm exhibited at a hotel and at Galleri Observatorium. It was in the same building as the School of Photography before it moved to Klippgatan.

NÖ: What were your thoughts about the exhibition form in relation to the book?

YB: I didn't think that much about it. I recall making 50 x 60 prints mounted on Masonite. I have no idea where they ended up. I just made the pictures that I thought worked and were good for the exhibition.

NÖ: Did you hang the exhibition or was someone else involved?

YB: Certainly people from Afroart, but I hung it myself. Then it became a touring exhibition run by ABF (Workers' Educational Association) and a poster was made with facts about conditions in Tanzania.

NÖ: Your breakthrough came with the exhibition and book about the Eriksberg Shipyard in Gothenburg.

YB: Yes. That project was in 1973. Prior to that, I had been waiting a couple of years to go to Vietnam. I had the money lined up from Expressen and Sida to go to North Vietnam, but the bombings happened in the meantime.

NÖ: What was your reason for wanting to go?

NÖ: Vad var skälet till att du ville åka dit?

YB: Det var befrielsekriget. Amerikanerna höll på med sina jävla bomber. När jag pratade med Artur Lundkvist sa han att jag måste åka till södra Vietnam och skildra de amerikanska soldaterna. Det lät riktigt tyckte jag, men hade nog varit ännu svårare. Situationen var för farlig och det hela förvärrades med julbombningarna 1972. Att åka senare hade gått, men då tänkte jag på varvet istället.

NÖ: Runt 1970 var det flera svenska fotografer som skildrade tredje världen och befrielsekampen, men även arbetet stod i fokus. Hade du sett till exempel Jean Hermansons och Folke Isakssons dokumentationer av verkstadsindustrin och hur gick du tillväga?

YB: Absolut, det var många som höll på med det. Först var jag på Kockums och träffade informationschefen, men där skulle jag inte få gå fritt; sen var jag på Arendalsvarvet och där sa de: "Går du fritt här så kommer du att omkomma." På Götaverken gick det inte heller, men på Eriksbergssvarvet fanns en informationschef som var skåning och han tyckte att det var kul att träffa en annan skåning. Han hade varit informationschef på LKAB och hade nyss kommit till varvet.

NÖ: Kände han till Odd Uhrboms och Sara Lidmans bok om gruvan?

YB: Det gjorde han och han sa att den var full av felaktigheter. Han sa att det var lögn när hon påstod att en förman hade satt spikar i väggen för att jobbarna inte skulle kunna vila sig där. Men det var sant – det var sant vad Sara Lidman skrev.

NÖ: Vad fick du för möjligheter på Eriksberg?

YB: Jag fick röra mig fritt. Han trodde väl att jag skulle leverera en skildring ur hans synvinkel. Jag gick där åtta, nio månader och fick gratis lunch, vilket var bra eftersom pengarna från Författarfonden inte räckte.

NÖ: Behövde du redovisa materialet under arbetets gång?

YB: Det skulle jag aldrig ha ställt upp på och det fanns inga såna krav. Men när Göteborgs-Tidningen publicerade ett uppslag i slutet av perioden blev informationschefen och företagsledningen jävligt förbannade. Men jag hade gått där så länge att man inte kunde slänga ut mig. Jag trodde inte att det skulle bli så starka reaktioner, men de gjorde ingenting och jag fick faktiskt fortsätta att äta gratis lunch.

NÖ: Vad handlade uppslaget om?

YB: The war of liberation. The Americans were dropping their damn bombs. When I spoke to Artur Lundkvist, he said I should go to South Vietnam and photograph American soldiers. I thought that made sense, but it would have been even more difficult. The situation was too dangerous and everything took a turn for the worse with the Christmas Bombings of 1972. It would have been possible to go later, but by then I was thinking about the shipyard instead.

NÖ: Around 1970, there were several Swedish photographers portraying the Third World and the struggle for liberation, but labour was also in focus. Had you seen, for example, the documentation of the manufacturing industry by Jean Hermanson and Folke Isaksson, and how did you go about your project?

YB: Absolutely, there were many doing this. First, I went to Kockums and met their information officer, but I wouldn't be allowed to move around freely there; then I tried the Arendal Shipyard but they said, "If you wander around here on your own, you'll get yourself killed." Same thing at the Göta Shipyard, but at Eriksberg there was an information officer from southern Sweden and he was delighted to meet another southerner. He had been the information officer for LKAB (a mining company) and was new at the shipyard.

NÖ: Was he aware of Odd Uhrbom and Sara Lidman's book about the mine?

YB: He was and he said it was full of inaccuracies. He said it was a lie that a foreman had put nails in the wall to stop workers resting there. But it was true; what Sara Lidman wrote was true.

NÖ: What opportunities were there for you at Eriksberg?

YB: I could move about freely. He certainly thought I'd go around portraying things from his point of view. I was there eight, nine months and ate lunch for free, which was just as well because the grant from the Swedish Authors' Fund wasn't sufficient.

NÖ: Were you required to show work in progress?

YB: I would never have agreed to that and there were no such demands. But when Göteborgs-Tidningen published a spread near the end of this period, then the information officer and management were damn furious. But I'd been going there so long that they couldn't throw me out. I didn't think the reactions would be so strong, but they didn't do anything and I was still allowed to eat lunch for free.

NÖ: What was the spread about?

YB: Det handlade om sprutmålarens situation, sprutmålarens verklighet, om hur färgen tränger in i ögonen, tränger in i huden och bryter ner människor på olika sätt.

NÖ: Vad upprättade du för relation till personerna som du skildrade?

YB: Det var en grupp människor som träffades varje dag och vi fikade och det var en nära relation på så sätt. Många fick bilder som jag hade tagit fram.

NÖ: Berättade du för dem vad det var för ett projekt?

YB: Ja, de visste helt och hållet vad det var frågan om. Ungefär samtidigt, när jag var i Stockholm vid något tillfälle, berättade Strömholm om hur han hade gett en bild till en av de transsexuella han plåtade i Paris. Personen hade tittat på bilden, vikt ihop den fyra gånger och lagt den i sin handväska. När jag gav en bild till en varvsarbetare rusade han in på toaletten och lindade in den i papper så att den inte skulle sotas ner. Det är olika sätt att ta emot en bild på.

NÖ: I en intervju från sjuttioalet säger Jens S. Jensson apropå arbetet med boken *Dom kallar oss bilbyggare* att han hade ett moraliskt dilemma i det att han tillhörde en intellektuell klass och – till skillnad från arbetarna – kunde röra sig fritt i fabriken. Han kunde lämna platsen medan de var bundna vid det löpande bandet. Hur tänkte du kring din roll som fotograf i förhållande till de personer du skildrade?

YB: Tio år senare, när jag gjorde en tevefilm i samband med att varvet hade lagts ned, så berättade några av arbetarna om instängdheten och att de hade upplevt varvet mer eller mindre som ett läger.

NÖ: Fast jag tänkte mer på självreflektionen hos dig som fotograf, var det någonting som upptog dig vid den tiden?

YB: Egentligen inte. Mitt syfte var att få bra bilder och att skildra varvet, det var den tanken jag hade. Nu ska jag ta den bilden där och nu ska jag ta det här momentet, om det inte funkar med ljuset och allt annat nu så kanske det funkar nästa dag. Det handlade om att få enstaka bra bilder, som i sin tur berättar någonting tillsammans.

NÖ: Varvet blev en utställning på Fotografiska museet i Stockholm 1974. Hur gick det till?

YB: Jag kontaktade Åke Sidvall, som var intendent där, och visade bilderna för honom och Rune Hassner. De var oerhört positiva. Sen blev Leif Wigh inkopplad också. Samarbetet funkade jättebra. Det enda dåliga var att bilderna plastades in. Det var populärt och tanken var att de skulle

YB: The spray painter's circumstances, his reality, how the paint gets into the eyes, seeps into the skin and breaks people down in various ways.

NÖ: What kind of relationship did you have to the people you were portraying?

YB: This was a group that met every day and we had coffee and built a close relationship in that way. Many of them got copies of the pictures I'd taken.

NÖ: Did you tell them what kind of project it was?

YB: Yes, they knew absolutely what it was about. Around the same time, when I was in Stockholm on some occasion, Strömholm mentioned that he'd given a picture to one of the transsexuals he'd photographed in Paris. This person looked at the picture, folded it four times over and put it in his handbag. When I gave a picture to a shipyard worker, he rushed into the bathroom and wrapped it in toilet paper so it wouldn't get dirty. People accept a picture in various ways.

NÖ: In an interview from the 70s, Jens S. Jensen says, regarding work on the book *They Call Us Car Makers*, that he felt a moral dilemma by belonging to an intellectual class and, in contrast to the workers, he could move freely around the factory. He could leave the site whereas they were bound to the assembly line. What were your thoughts about your role as a photographer in relation to the people you were portraying?

YB: Ten years later, when I did a film for TV in conjunction with the closure of the shipyard, then some of the workers spoke about the sensation of being shut-in and how they had felt the shipyard was more or less like a labour camp.

NÖ: I was thinking more in terms of self-reflection on your part as a photographer, was that something that occupied you at that time?

YB: Not really. My purpose was to get good pictures and portray the shipyard; that was the idea. Now I take this picture here and now I grab that moment there, if the light's not right and everything else, it might work tomorrow. The idea was to get good individual pictures, which in turn narrate something together.

NÖ: The shipyard became an exhibition at Fotografiska museet in Stockholm 1974. How did that come about?

YB: I contacted Åke Sidvall, the intendant there, and showed the pictures to him and Rune Hassner. They were extremely positive. Then Leif Wigh was brought in as well. The colla-

kunna transporteras lättare, men det var ett misstag att tillåta det. Bilderna blev inte alls snygga.

NÖ: Den visades på andra platser också.

YB: Först ville Stadsmuseet i Göteborg ha utställningen, men jag tyckte inte de hade någon bra lokal så jag tog kontakt med Stadsbiblioteket. Där sa man att bilderna var tendenslösa.

NÖ: Vad avsåg man då?

YB: Att de var för kritiska mot företaget. Man ville antagligen inte stöta sig med varvsledningen. Även om man började ana slutet var varvet fortfarande en maktfaktor. Det blev några turer men sen blev det i alla fall utställning där också.

NÖ: Fanns det någon särskild tanke bakom valet av lokal och hur såg du på presentationen?

YB: Till skillnad från de tidigare utställningarna fanns Sidvall, Wigh och Hassner i bakgrunden, så det var en helt annan situation. Nu började det faktiskt likna något. Lokalen låg i centrum mitt på Götaplatsen och jag tyckte den var rätt bra. Det fanns korta faktatexter och dessutom hade jag tagit fram en del äldre bilder från varvet som en historisk fond. Utställningen pågick ett par, tre veckor och det var gratis inträde. Den sågs av närmare 15 000 personer.

NÖ: I slutet av sjuttioalet lämnade du stillbildsfotografen, Vilken var din första film?

YB: Den handlar om hamnarbetarna i Göteborgs hamn. Det var under konflikten mellan Transport och Hamnarbetarförbundet. De hade bildats några år tidigare och var i opposition mot Transport, som de tyckte gick arbetsgivarnas ärenden. Filmen blev så dålig att vi inte ska prata om den.

NÖ: Hur uppfattade du din egen position i de här frågorna?

YB: Jag såg det ur den arbetandes synvinkel. Det var en förutsättning för alltihop. Företagsledningens vinstintresse går före allt annat, det är det som prioriteras och för arbetarnas del gäller det att anpassa sig och uppfylla de uppställda målen. Det är en konflikt mellan arbete och kapital och det är oerhört intressant att försöka skildra.

NÖ: Vilken är den första film du själv tycker håller?

YB: Det är den jag gjorde om Gränges Aluminium. Den fick bra mottagande i alla fall. Den handlar om arbetet på aluminiumsmältverket i Sundsvall och jag tillbringade ett par månader där. Jag hade hört att det var en intressant miljö och

boration was great. The only bad part was that the prints were plasticised. It was popular to do so and the idea was to make them easier to transport, but it was a mistake to allow it. The pictures did not look good at all.

NÖ: It was shown in other places too?

YB: First, the City Museum in Gothenburg wanted the exhibition, but I thought their exhibition space was poor, so I got in touch with the City Library. They said the pictures were tendentious.

NÖ: What were they referring to?

YB: That they were too critical of the company. Presumably, they didn't want to offend the shipyard management. Although you could gather that the end was nigh, the shipyard was still a force to be reckoned with. It took several rounds back and forth, but it ended up being exhibited there too.

NÖ: Was there any particular thought behind the choice of venue and what was your opinion of the presentation?

YB: Unlike the previous exhibitions, this was a completely different situation because Sidvall, Wigh and Hassner were in the background. Now it actually started to look like something. It was a central venue, right on Götaplatsen and I thought that was pretty good. There were brief, informative texts and, in addition, I had some older images of the shipyard that worked as a historical basis. The exhibition ran for two, three weeks with free entry. It was seen by almost 15,000 people.

NÖ: In the late 70s you left still photography; what was your first film?

YB: It was about the dockers in Gothenburg harbour. It was during the conflict between Transport and Hamnarbetarförbundet (Dockworkers' Federation). They had been founded several years earlier and were opposed to Transport, who they thought did whatever the employers wanted. The film was so poor, it's not worth talking about.

NÖ: What was your perception of your own position in these issues?

YB: I saw it from the workers' point of view. That was a prerequisite for everything. The profit motive of corporate management goes before all else; it takes priority and the workers are left to adjust and meet the set targets. It's a conflict between labour and capital and it is extremely interesting to try to portray it.

det var verkligen fascinerande. Jag följde ett antal personer och den som jobbade som sotare kom lustigt nog från Algeriet.

NÖ: Hur uppfattar du skillnaderna mellan stillbild och film?

YB: Film är mycket mer teknik. Bilden och ljudet fogas samman till ett gemensamt uttryck och till en berättelse.

NÖ: Fanns det några fler skäl till att du valde att gå över till filmen?

YB: Jag vill prova den rörliga bildens möjligheter att forma en berättelse. Dessutom fick man äntligen betalt för att göra saker och det fick man aldrig för stillbilder, inte då. Det låter lite krasst men det var också ett skäl.

NÖ: Tanken på distribution och publik, spelade det någon roll?

YB: Ja, det var en plattform som gjorde att man kunde nå en större publik, men det viktigaste var nog att jag tyckte att det var jävligt roligt att jobba med film. På sjuttioalet var Sveriges Television öppet för olika idéer. Det var en informell miljö och man behövde inte skriva ut detaljerade manus, utan kunde prata om någonting och kanske leverera några utkast på ett A4-ark.

NÖ: Hade du några särskilda förebilder?

YB: Det var Godard, Truffaut och Buñuel. Roy Andersson fanns inte på den tiden men nu tycker jag att han är en av de absolut bästa som jag sett.

NÖ: Vilka flera filmer gjorde du?

YB: En som heter *P 80* och handlar om nedläggningen av Eriksbergssvarvet, där jag träffade några som hade jobbat där tidigare. Jag gjorde en film om Degerfors, *Fotboll, herrar och småfolk*, och en om ett husvagnsläger utanför Göteborg på åttioalet där hemlösa bodde. Sen blev det en film om en överlevare från Förintelsen och en om en blind man.

NÖ: Hur skulle du beskriva de förändringar inom samhället och fotografin som skett under den tid du varit verksam?

YB: Det stora brottet skedde, som många andra också säger, kring slutet av sjuttio- och början av åttioalet med Reagan och Thatcher. Här började Kjell-Olof Feldt med sin avreglering och privatisering och det påverkar kulturklimatet. Synen på arbetet och på människovärdet överhuvudtaget har decimerats. Bilden av arbete finns nästan inte längre. Den började försvinna i och med åttioalet, kan man säga. Det fanns fortfarande en hel del men det tunnades ut mer och mer.

NÖ: What is the first film you think is up to standard?

YB: The one I did about Gränges Aluminium. It was well received, at any rate. It's about work at an aluminium smelting plant in Sundsvall and I spent a couple of months there. I had heard it was an interesting environment and it was really fascinating. I followed a number of people around, and funnily enough, the guy who worked as a chimney-sweep came from Algeria.

NÖ: In your opinion, what are the differences between still photography and film?

YB: Film is a lot more technical. Image and sound need to be joined together in a common expression and in a narrative.

NÖ: Were there any other reasons why you went over to film?

YB: I wanted to try out the possibilities offered by the moving image in creating narrative. Moreover, you got paid at last for doing things and that never happened with stills, not then. It sounds a bit materialistic, but that was also a reason.

NÖ: Did considerations about distribution and audience play a part?

YB: Yes, it was a platform that meant you could reach a larger audience, but most importantly I found it damn enjoyable working with film. In the 70s, Sveriges Television were open to different ideas. It was an informal environment and you didn't need to write a detailed script, you just talked about something and maybe showed an outline on a sheet of A4.

NÖ: Did you have any specific role models?

YB: Godard, Truffaut and Buñuel. Roy Andersson wasn't around back then, but I think he is one of the absolute best I have seen.

NÖ: What other films did you make?

YB: One called *P 80* about the closure of the Eriksberg Shipyard, where I met some of those I'd worked with earlier. I made a film about Degerfors, *Football, Gentlemen and Common People*, and one about a caravan park on the outskirts of Gothenburg, where homeless people lived. Then there was a film about a Holocaust survivor and one about a blind man.

NÖ: How would you describe the changes within society and photography that occurred during the time you've been active?

NÖ: När du återkom till fotograferandet i mitten av nittioalet, vad inriktade du dig på då?

YB: Jag försökte närma mig människor som är osynliggjorda, kan man säga. Men jag började också plåta min mamma, från början av nittioalet till hennes bortgång år 2000.

NÖ: Vilka människor handlade det om?

YB: Jag fotograferade en del i Rosengård och har återvänt dit och bilderna ingår i det projekt jag håller på med i dag. Sen har jag varit på olika platser i landet. Jag försöker få ihop en skildring av min syn på sakernas tillstånd med utgångspunkt från människor som befinner sig långt ifrån makten, bland annat hemlösa. De är osynliggjorda och jag vill skildra makten, men genom de andra, så att säga. Att visualisera hur klyftorna ökar. Det är motbudande, men det har blivit ett totalt klassamhälle. Det är mitt försök att säga att vi inte längre har något folkhem, att det mest varit en illusion. Fram till åttiotalet fanns en viss strävan till ekonomisk utjämning, men i dag talar alla politiker enbart om människans lika värde. Det kan väl vem som helst ställa upp på, men människans lika ekonomiska värde, det hör man aldrig. Det är det saken gäller egentligen. Det är det centrala, tycker jag. Inget människovärde utan ekonomi, det är grunden – all jämlikhet är i grunden ekonomisk.

NÖ: De här projekten handlar om samhällseliga faktorer och projektet om din mamma berör något mer privat. På sjuttioalet talade man om att det personliga är politiskt, är det en tanke som hade någon betydelse för dig?

YB: Nej, det är mer en skildring av min mamma och hennes sista tid. Det tog sin början när jag tänkte att nu måste jag börja plåta igen och köpte nya kameror. Sen tar det tid att komma in i det hela igen. Det gör man inte på någon månad, det gör man inte på något halvår, utan det tar tid innan man kommer in i den här rytmen igen, när det gäller stillbilder.

NÖ: Fanns tanken på en bok redan från början?

YB: Det fanns det och med bidrag från Konstnärsnämnden och Kulturrådet gav jag ut den på eget förlag. Jag tog kontakt med Stig Claesson igen efter en massa år. Vi snackade ett par eftermiddagar och sen skrev han ett förord. Han var oerhört receptiv.

NÖ: Du beskrev lärdomarna från Fotoskolan som en medvetenhet om betydelsen av att behärska det tekniska. Hur uppfattade du det digitala genombrottet och vilken betydelse har det haft för dig?

YB: Hade det digitala funnits på sextioalet så hade jag tagit

YB: The great crime took place, and many others say this too, in the late 70s, early 80s, with Reagan and Thatcher. That's when Kjell-Olof Feldt started with his deregulation and privatisation and that affected the cultural atmosphere. Opinion regarding labour and human dignity has been decimated in general. The image of labour practically doesn't exist anymore. You could say it started disappearing in the 80s. There was still quite a lot, but it thinned out more and more.

NÖ: When you returned to photography in the mid-90s, what did you focus on?

YB: I tried to get close to people who, you could say, aren't visible. But I also started photographing my mum, from the start of the 90s until her passing in 2000.

NÖ: What kind of people was it about?

YB: I took a lot of photographs in Rosengård and have been back there; the pictures are part of the project I'm working on now. Then I've been to various places around the country. I'm trying to put together a portrayal of my view on the state of things, based on people who are very far removed from power, including the homeless. They are made invisible and I want to portray power, but through the others, so to speak. To visualise how the inequalities have grown. It's disgusting, but this has become a total class society. It's my way of trying to say that we no longer have any welfare state, that it has mostly been an illusion. Until the 80s, there was a certain struggle for economic parity, but today every politician speaks only of people's equal value. That's something anyone at all can agree on, but people having equal economic value, you never hear that. That's what it's really about. I believe that's the central matter. No human dignity without economics, that's the foundation; all equality is fundamentally based on economics.

NÖ: These projects deal with societal factors and the project about your mother is somewhat more private. In the 70s, it was said that the personal is political; was this a concept that influenced you?

YB: No, it's more a portrayal of my mum and her final time. It started when I thought it was time to start taking pictures again and bought new cameras. Then it takes a while to get back into it again. You can't do it in a month, it can't be done in half a year, when it comes to stills it takes time to get into this rhythm again.

NÖ: Were you thinking about a book from the start?

YB: I was and with funding from the Swedish Arts Grants

det till mig omedelbart. Jag läste en intervju med den holländske fotografen Anton Corbijn häromdagen och han kör fortfarande analogt. För mig är det fullständigt ointressant om det är analogt eller digitalt. Jag tycker att kopiorna blir bättre nu när processen är digital. Det blir mer som jag vill ha det.

NÖ: Temat för den här utställningen är de förändringar som skett inom fotografin från sextiotalets mitt till i dag, betraktade genom tre fotografers arbeten. Hur såg du på de tendenser som gjorde sig gällande under åttio- och nittiotalet?

YB: Jag var upptagen av filmen och höll på med mitt. Det var väl en hel del som gjorde bra bilder, men jag har alltid tyckt att samhället ska komma in på något vänster. Att man har en politisk förankring är centralt för mig, men samtidigt är det oerhört viktigt med formen. Det måste hänga samman. Ivar Lo-Johansson har sagt att om en bild har ett tillräckligt stort engagemang så är det tillräckligt. Det tycker inte jag. Det måste finnas en form och inte enbart ett innehåll. Självklart kan man göra det på en massa olika sätt, men det är helt avgörande.

NÖ: Om du skulle försöka sätta ord på den här dokumentära estetiken som du tycker är verkningsfull och bra, hur skulle du beskriva den?

YB: Jävligt svår fråga. Där är mitt svar. Det går inte att svara på, utan man måste visa bilden. Jag kan inte svara på det helt enkelt.

Committee and the Swedish Arts Council, I published it myself. I got in touch again with Stig Claesson after all these years. We spent a couple of afternoons talking and then he wrote a foreword. He was extremely receptive.

NÖ: You described the learnings from the School of Photography as an awareness about the importance of mastering the technical side. What is your opinion of the digital breakthrough and what significance has it had for you?

YB: If digital had been around in the 60s, I would have taken to it immediately. The other day, I read an interview with Dutch photographer Anton Corbijn and he still uses analogue. For me, I couldn't care less if it's analogue or digital. I think the prints are better now that the process is digital. It turns out more as I want it.

NÖ: This exhibition looks at the changes that occurred in photography from the 60s until today, seen through the work of three photographers. What was your view of the trends that were prevalent during the 80s and 90s?

YB: I was busy with film and doing my own thing. There were surely lots of people making good pictures, but I have always believed that society should lean more to the Left. It's a core belief of mine that you need a political basis, but at the same time it is extremely important to the form. It has to go hand in hand. Ivar Lo-Johansson has said that if a picture is sufficiently engaging, then that is enough. I don't think so. There needs to be form, not only content. Obviously, this can be done in lots of different ways, but it is absolutely crucial.

NÖ: If you could try to put into words this documentary aesthetic, which you think is effective and good, then how would you describe it?

YB: Damn hard question. That's my answer. There is no reply, you need to show the picture. Quite simply, I cannot answer that.

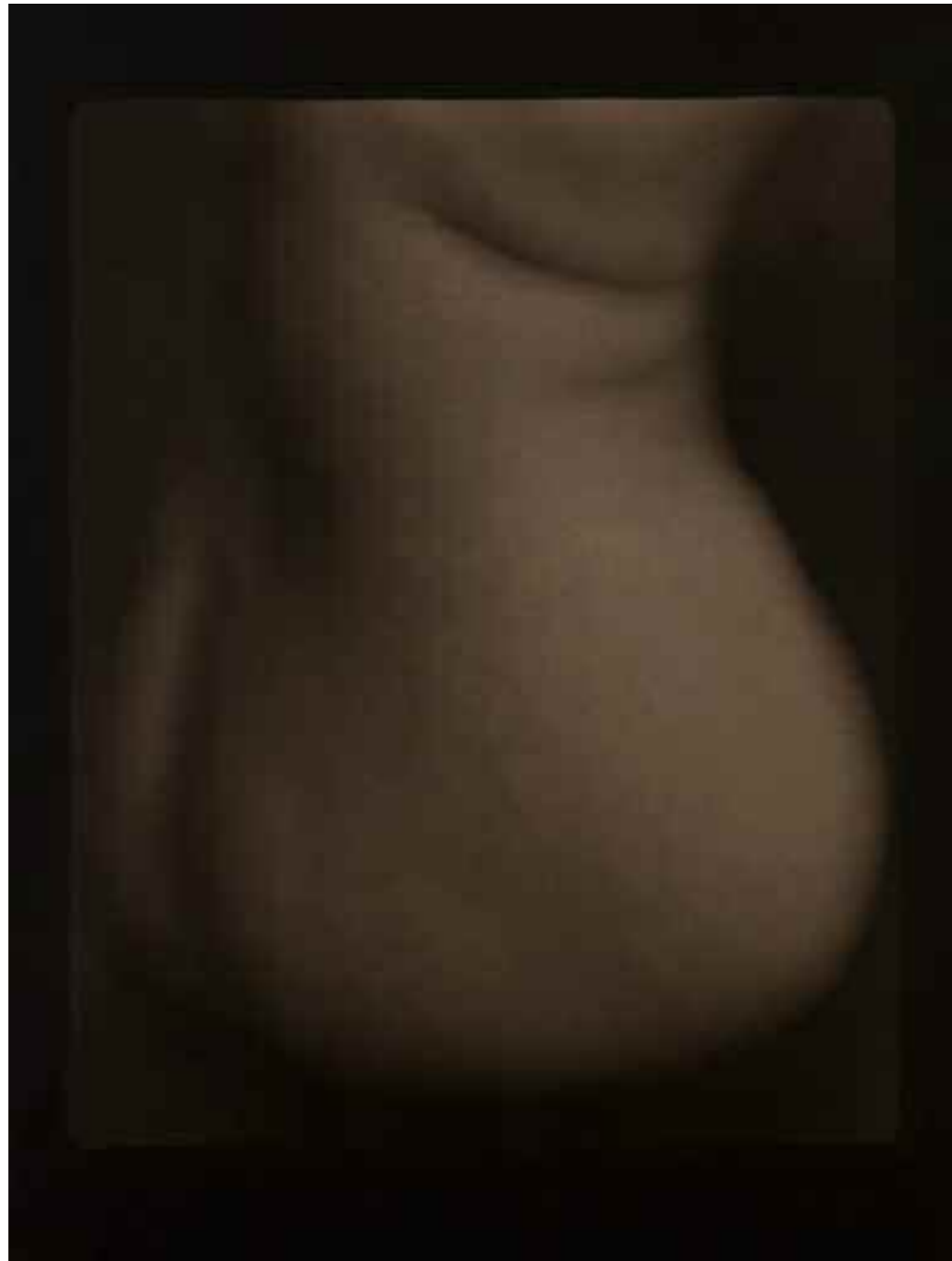


Sven, 1981



Aino, 1981



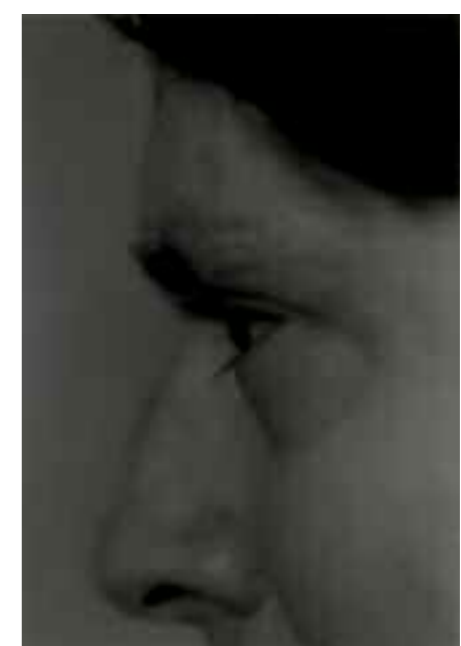




Yours Forever, ur serien/from the series *Sexy Eyes*, 2001



Vad hände/Was it Yesterday? ur serien/from the series *Sexy Eyes*, 2001





Du är jag/You are Me, ur serien/from the series *Sexy Eyes*, 2001



Grrr..... ur serien/from the series *Ah!*, 2004

Aaagh! ur serien/from the series *Ah!*, 2004 >>







Frail, ur serien/from the series *Frail*, 2012

INTERVJU MED STINA BROCKMAN, 13 DECEMBER 2011

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Vad gick du för utbildning och hur var den?

STINA BROCKMAN (SB): Jag gick på Polhemsgymnasiet, det var en yrkesutbildning där man lärde sig storformatsfotografi, som ingen jobbade med då. Det blev senare mitt redskap. Men man pratade aldrig om innehåll eller komposition som på Strömholms fotoskola. Jag hade inga planer på att bli fotograf men ville lära mig tekniken.

NÖ: När var det här?

SB: Det var 1971–73.

NÖ: Vad befann du dig i för sammanhang när du lämnat skolan?

SB: Efter skolan jobbade jag deltid på museer och stod resten av tiden i mitt mörkrum och försökte lära mig att göra snygga printar. De här åren i början på sjuttioalet var ju en tid då man träffades på Filmhusets filmklubb, Konstfacksfester, Gärdesfester och ofta gick på Moderna för att det hände så mycket där. Jag ville bli skådis av ren revansch känsla men det passade mig inte alls. Som 19-åring såg jag Edward Kienholz på Moderna 1970 och det var min första upplevelse av konst, att någon gjort detta märkliga som hade beröring med mitt liv och min erfarenhet av den tidens sjukhusanstalter. Det var stort. Jag såg Bernard och Hilla Becher, Kertész och Niki de Saint Phalle och hörde Terry Riley ligande på museigolvet. Och som kanske alla flickor på den tiden så förhöll man sig till John-e Franzéns *Hells' Angels of California*. Vi gick inte på gallerier, det kanske var för borgerligt och jag hade inget speciellt intresse för just fotografi, vad jag minns. Någon gång i slutet av skoltiden träffade jag Gunnar Smoliansky som jag sedan levde med i 21 år. Det var inte helt lätt, för jag var 21 och han var etablerad, 19 år äldre, ägare av bil och färgteve, vilket ingen jag kände någonsin haft. Han kom från en värld med böcker, bilder och jazzmusik. Vi hade ingenting sådant hemma hos mig.

NÖ: Hur skulle du beskriva din bakgrund?

SB: Arbetarklass, med en lätt respekt för kultur, lite fint var det allt. Vi hade faktiskt Ivar Lo-Johanssons *Kungsgatan* och några Det Bästas urval. De bestod av korta utdrag ur romaner där man kunde fundera över vad de tagit bort. Men vi drev ett fik och jag fick en massa singelplattor från jukeboxen, det var högstatus. Vi bodde på Söder men kaféet och kiosken låg utanför Långbro sjukhus.

INTERVIEW WITH STINA BROCKMAN, 13 DECEMBER 2011

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): What kind of education did you get and what was it like?

STINA BROCKMAN (SB): I went to Polhemsgymnasiet, it had vocational training where you were taught large-format photography, which no one worked with back then. It subsequently became my equipment of choice. But you never spoke about content or composition, like at Strömholm's School of Photography. I didn't plan on becoming a photographer, I just wanted to learn the techniques.

NÖ: When was this?

SB: 1971–73.

NÖ: When you graduated from the school, what were your circumstances?

SB: After the school, I worked part-time at museums, otherwise I was in my darkroom trying to teach myself how to make nice prints. These years in the early 70s were a time when people met at Filmhuset's film club, parties at the University College, festivals at Gärdet and frequent visits to Moderna because so much was happening there. I wanted to be an actress, purely for the sake of vengeance, but it didn't suit me at all. As a 19 year old, I saw Edward Kienholz at Moderna 1970 and that was my first experience of art; that someone had made this remarkable thing that touched on my life and my experience of medical institutions at that time. That was huge. I saw Bernard and Hilla Becher, Kertész and Niki de Saint Phalle, heard Terry Riley lying on the museum floor. And, maybe like all girls at that time, you took to John-e Franzén's *Hells' Angels of California*. We didn't visit galleries, perhaps it was too bourgeois, and I had no special interest in photography really, not as I recall. At some point, near the end of that time in school, I met Gunnar Smoliansky whom I then lived with for 21 years. It wasn't easy because I was 21 and he was established, 19 years older, owner of a car and a colour television set, which no one I knew had ever had. He came from a world of books, pictures and jazz. We had nothing like that at home.

NÖ: How would you describe your background?

SB: Working class, with a mild respect for culture, pleasant stuff, that was all. We did actually have Ivar Lo-Johansson's *Kungsgatan* and several Reader's Digest books. You know, condensed versions of novels, so you wondered what they had taken away. But we ran a café and I got loads of singles

NÖ: Du träffade Gunnar och fick nya referensramar.

SB: Det var väl ett av de få kvinnliga privilegierna, nya referensramar då man gick in i männens världar, för det var sällan tvärtom. Men hans värld var på sätt och vis min, eftersom jag sökte mig till platser med kultur och hade många vänner i ett Stockholm som var rätt litet.

Jag låg mycket på sjukhus som barn på grund av epilepsi. Det gjordes ett experiment på mig 1965. Tidigare hade man skurit av i minnesfunktionen med svåra biverkningar. Nu testade man att skära bort ett ärr i rörelsecentrum, jag skulle bli halt och hade 50 procents chans att klara mig. Jag minns att läkarna stod i korridoren och bad mig gå fram och tillbaka. ”Nä” sa de, ”hon är ju inte halt.” De visste inte riktigt varför och jag tror att projektet lades ner under en period. När jag skulle föda barn var jag med i en undersökning om epileptiker och barnafödande och fick höra att min operation var den första av det slaget i världen. Man gör i princip samma över hela världen idag.

NÖ: Har det här på något sätt påverkat ditt arbete?

SB: Du tänker på alla fallande varelser? Det kan ju ha påverkat mitt seende. Jag jobbar ofta med något som är på väg mot ett annat tillstånd och inte ett skarpt avbildande.

NÖ: Hur skulle du beskriva den fotografiska värld där du trädde in?

SB: Man skulle arbeta dokumentärt. Jag sökte något annat men att ens tänka att det var konst hade varit förmätet. Fotografi ansågs lite halvkonstnärligt. Det var en sträng tid då man kunde bli angripen, så man höll väl tyst, om sin lust till stora negativ.

NÖ: Vad såg du för bilder och vad var det för fotografer som hade betydelse för dig?

SB: Min kompis Lars G. Säfström, en fantastisk fotograf, visade mig Gunnars bilder. De hade en stark stämning. FSA-projektet var bland det första som tog tag i mig. Dorothea Lange, men också Edward Weston, Walker Evans, André Kertész och så klart Josef Sudek. Ja, nästan hela den manliga fotohistorien.

NÖ: Kommer du ihåg vad du mötte det någonstans?

SB: Antagligen i böcker hos Lasse eller Gunnar. Det var i mitten av sjuttioalet och man såg sällan originalprintar. Galleri Camera Obscura startade 1977 och hade en Sudek hängande där nån gång 1978, det mörkt grönskimrande

from the jukebox; that was high status. We lived on Söder, but the café and kiosk were at Långbro hospital.

NÖ: You met Gunnar and got new frames of reference.

SB: Certainly one of the few female privileges: new frames of reference upon entering men’s worlds, because it seldom works the other way around. Although in a way, his world was mine, because I sought out places with culture and had many friends in a Stockholm that was quite small.

As a kid, I spent a lot of time in hospitals due to epilepsy. They conducted an experiment on me in 1965. Earlier they’d cut away part of the memory function, but this had serious side effects. Now they tried cutting away a scar in the part of the brain that controls movement; I risked being lame and had a 50% chance of recovery. I remember the doctors standing in the corridor and asking me to walk back and forth. “Nah,” they said, “she’s not lame.” They didn’t really know why not and I think the project was shut down for a period. But when I was having a baby, I took part in a study about epileptics and childbearing and heard that my operation was the first of its kind in the world. Today, they basically do the same thing all over the world.

NÖ: Has this influenced your work in any way?

SB: You’re thinking about all the falling people? It may have affected my vision. I often work with something that is on its way to another state and not a sharp reproduction.

NÖ: Can you describe the world of photography you stepped into?

SB: You were supposed to work in the documentary style. I looked for something else, but to even think of calling it art would have been presumptuous. Photography was considered quasi-artistic. These times were very strict, you could come under attack, so you kept your mouth shut, about your love for large negatives.

NÖ: What photographs did you see and which photographers were significant to you?

SB: My friend, Lars G. Säfström, a fantastic photographer, showed Gunnar’s pictures to me, which had a strong mood. The FSA project was one of the first things to really get hold of me. Dorothea Lange, as well as Edward Weston, Walker Evans, André Kertész and, of course, Josef Sudek. Yes, practically the complete catalogue of male photographic history.

NÖ: Do you recall where you saw these?

lövet, en fruktansvärt vacker print. Sen visades han på Fotografiska museet, men Kertész hade visats på Moderna redan 1972.

NÖ: När började ditt eget arbete ta en mer samlad form?

SB: Det var serien som jag plåtade hemma hos gamla människor på Söder. Det skulle knappast gå idag att promenera omkring med en Hasselbladare på stativ och fråga om man får komma hem och ta kort, och så får man det. Många tyckte att det var konstigt, men släppte ändå in mig. För den serien fick jag Gullersstipendiet 1979, som en av de första stipendiaterna.

NÖ: Vad fick dig att genomföra projektet?

SB: Jag hade jobbat på Stadsmuseet hos Lennart af Petersens och inventerat stuckatur, kakelugnar och sånt tillsammans med en antikvarie. Det intresserade mig senare att göra bilder av hem där man inte fixat och tänkt så mycket, där inredningen bara blivit. Överklassen hade ju Petter redan plåtat, så det blev Söder, där jag växt upp och kände mig hemma.

NÖ: Du var med i utställningen *Bländande bilder* på Fotografiska museet 1981 och dina porträtt hörde till de mer uppmärksammade bidragen. De beskrevs som ett bra exempel på det subjektiva perspektiv som hade blivit allt mer framträdande i fotografien. Kan du berätta någonting om deras tillkomst?

SB: Det var bara något man höll på med. Jag plåtade mycket porträtt och har kanske alltid gjort det i perioder, men en del av de där porträtten har en specifik laddning.

NÖ: Hur skulle du beskriva den?

SB: Det är människor som befinner sig i ett slags mellantillstånd. De är försjunkna eller väntar. Det var några år efter skolan och jag började jobba mer med större negativformat, men det var svårt att få tag i kameror och utrustning. Gunnar hade hört talas om Szilárd Szabad, han var från början flygplanskonstruktör, född i Transsylvanien och gjorde Szabadkameran. Vi letade reda på var han bodde, ett jättestor projekt på den tiden. Han byggde en kamera till oss, det var den jag använde allra mest sen.

NÖ: Vilken betydelse hade valet av kamera och formatet för tillkomsten av och karaktären på bilderna?

SB: Det är helt avgörande. Småbildsfotografi, som alla höll på med, blev aldrig riktigt bra, men med större format kan

SB: Probably in books at Lasse or Gunnar’s place. It was the mid-70s and you rarely saw original prints. Galleri Camera Obscura started in 1977 and had a Sudek hanging there sometime in 1978, the dark, green shiny leaves, a terrifically beautiful print. Then he was shown at Fotografiska museet in 1979, but Kertész had been there already, in 1972.

NÖ: When did your work take on a more considered form?

SB: With the series I photographed in the homes of elderly people on Söder. It would hardly be possible today, going around with a Hasselblad on a tripod and asking if you could enter a person’s home to take photos, and being allowed to do so. Many people thought it was odd, but they still let me come in. With that series, I was awarded the Gullers scholarship 1979, as one of the first holders of the scholarship.

NÖ: What was your inspiration for the project?

SB: I had worked at the City Museum with Lennart af Petersens and made inventories of stucco, tile stoves, that kind of thing, together with a curator. That got me interested later in taking pictures of homes where things weren’t all tidy and proper, but with interiors that had simply happened. The upper classes had already been done by Petter, so that left Söder, where I had grown up and felt at home.

NÖ: You participated in the exhibition *Dazzling Pictures* at Fotografiska museet 1981 and your portraits were among the most widely acclaimed contributions. They were described as a fine example of the subjective perspective that had become increasingly prominent in photography. Can you say something about how they came about?

SB: It was just something I’d been doing. I took a lot of portraits and, perhaps, I have always done so, in periods, but some of those portraits have a specific charge about them.

NÖ: How would you describe it?

SB: People who find themselves in a sort of in-between state. They are lost in thought or waiting. It was some years after the school and I started working more with larger format negatives, but it was difficult finding cameras and equipment. Gunnar had heard about Szilárd Szabad, originally he built airplanes, born in Transylvania and he produced the Szabad camera. We tried to find out where he lived, a major project in those times. He built a camera for us and that’s mostly what I used since.

man skapa så otroligt fin detaljåtergivning och skärpa. De som höll på med storformat, som Gerry Johansson, Dawid, Gunnar och andra, använde den här skärpan, medan jag arbetade mer med oskärpan. Det var faktiskt ett klassiskt sätt att jobba och porträtten är i en äldre tradition där den korta skärpan låg på näsroten eller möjligen på nästippen.

NÖ: Hur såg det ut där fotograferingarna ägde rum och eftersträvade du något specifikt i mötet mellan dig och modellerna?

SB: Ja, absolut. Jag jobbade hemma, mest i sovrummet och i trapphallen. Folk som kom dit ut hade åkt buss rätt långt och vi jobbade länge. Det var ett tufft arbete att bli plådad, det är inte så himla lätt men när det fungerade bra uppstod en specifik laddning i rummet. Porträtten och kropparna gjorde jag ungefär samtidigt.

NÖ: Fanns det något särskilt incitament till aktstudierna?

SB: Skälet var att jag blev med barn. Det kanske var en sjuttio-talsgrej att man inte kollade hur man såg ut; det var skämmigt att titta på sig själv i spegeln. Jag minns upplevelsen när jag står framför spegeln och ser hur det hade blivit som en vagga av muskler från höfterna och under magen. Kroppen höll på att bygga upp ett stöd för att bära en baby. Det var en otrolig upplevelse av ursprung och tillhörighet. Så jag började plåta de här kvinnorna, mina kompisar.

NÖ: Hur beskrev du vad du ville uppnå för modellerna?

SB: Jag sa nog inte så mycket, men man skulle inte se direkt vad det föreställde. Det fanns väldigt mycket bilder av nakna kvinnor, och det var inte så det skulle bli. Jag arbetade med form och volym och att det inte skulle gå att identifiera motivet. Hade någon en päronbak så var det kul men alla slags kroppar fungerade. Det var vanliga människor och när man tittar på negativerna är det lite glämsigt och hårigt och dant, alla dessa defekter jobbade jag bort i mörkrummet.

NÖ: Jag antar att det inte bara var komplicerat att vara modell utan också att fotografera.

SB: Det var svettigt för att det är en stor kamera på stativ, med skynke och man ser bilden uppochner och bakochfram. Dessutom använde jag gamla objektiv. Ett hette Plastica, det kunde vara svårt att hitta själva bilden för det står inte vad det är för brännvidd och själva objektivet vrängde till bilden. Jag letade i mörkret under skynket: ”Vänta nu ser jag något där, ja, vänta här.” Den där gluggen gav härligt märkliga bilder. Bara att ställa in kameran tar lång tid. Man tittar noga

NÖ: How significant was the choice of camera and format for the creation and character of the pictures?

SB: Absolutely crucial. Small-format photography, which everyone was using, was never really good, but with a larger format you can create such incredibly fine detail and sharpness. Those working later in large formats, such as Gerry Johansson, Dawid, Gunnar and others, they used that sharpness, while I worked with the blurriness. As a matter of fact, it is a classical way of working and the portraits follow an older tradition where the short field of focus was on the root of the nose or possibly the tip.

NÖ: How did the photography take place and did you strive for a specific kind of encounter between you and the models?

SB: Yes, I did actually. I worked at home, mostly in the bedroom and the stairwell. People coming out there had to take the bus for a while and then we worked for a long time. It was a tough job getting your picture taken, it’s not so easy, but when it was going well there was a specific energy in the room. I did the portraits and bodies around the same time.

NÖ: Was there some special reason behind the nudes?

SB: I was pregnant, that was the reason. Perhaps it was a 70s thing, that you didn’t check what you looked like; it was shameful to look at yourself in the mirror. I remember standing in front of the mirror and seeing how a cradle of muscle had formed from the hips and under the stomach. The body was building support to carry a baby. It was an incredible experience of origin and belonging. So I started photographing these women, my friends.

NÖ: How did you explain to the models what you wanted to achieve?

SB: I didn’t say so much really, but you shouldn’t be able to see straight off what was represented. There were lots of pictures of naked women, and it wasn’t going to be like that. I worked with shape and volume and that it shouldn’t be possible to identify the motif. If someone had a pear-shaped behind, then that was great, but all kinds of bodies worked. These were ordinary people and when you look at the negatives, it looks a bit sallow and hairy and awful; I removed all these defects in the darkroom.

NÖ: I assume it wasn’t only complicated being a model, but taking the photographs as well.

SB: It was sweaty because it is a big camera on a tripod with

med lupp överallt på mattskivan så att ingenting blir fel. Om allt inte stämmer måste man lösa det på plats och jag använde ofta något mörkt tyg, som med min kopieringsteknik kunde reduceras till något dovt och diffust. Min tanke var att man inte skulle kunna uppleva en bestämd tid i bilderna.

NÖ: Varför var det viktigt?

SB: Det var själva grundgrejen, faktiskt, förutom kroppen. Jag ville att de skulle vara oberoende av tiden. Ingenting skulle gå att identifiera tidsmässigt, därför hade jag ett rum där det inte fanns några detaljer som gick att tidsbestämma, inga kläder eller frisyrer.

NÖ: Hur såg processen från negativ till bild ut och hur uppstod det specifika uttryck som printarna har?

SB: Till att börja med framkallar man negativbladen ett och ett. Man står och vickar på en skål och sköljer det sen noga. Sen gällde det att hitta ett snyggt papper – kraftfullt och matt – som funkade ihop med kemin. Framkallaren blandades efter recept och med kemikalier från Kebo Grave. Den fungerade inte så bra som ny och fräsch, utan skulle först trötta ut genom att användas en vecka. När jag stoppade ner papperet så tog det 20 minuter innan det började synas någonting och det avgörande var att veta när bilden skulle tas upp. Framkallaren var grumlig, så man fick chansa en hel del. Det kunde ta kanske 40 minuter innan det var dags att ta upp den. Eftersom framkallningstiden var så lång blev det ofta kemiska reaktioner så att papperet förstördes av fula fläckar. Då var det bara att börja om. Musik blev ju otroligt viktigt där i mörkret. I dag skulle jag aldrig stå ut med att jobba så.

NÖ: Det låter som en erfarenhetsbaserad process där kunskapen är knuten till görandet.

SB: Ja, när man jobbar i mörkrum börjar man från början med varje papper. Man måste komma ihåg hela baletten med händerna, alla momenten som ska göras under den korta exponeringstiden. Om man var disträ och glömde en liten hörna, då var det papperet åt helvete. Kanske upplever människor i en viss ålder att de har all tid i världen. Jag hade tid att jobba så här långsamt och det fanns ett värde i det. Jag upplevde att bilderna blev bättre av att jag ägnade så mycket energi åt varje enskild del. Samtidigt som jag strävade efter ett tidlöst uttryck var bilderna oerhört tidskrävande att framställa. Det var en rätt märklig period.

NÖ: På vilket sätt då?

SB: Det kanske hänger ihop med att jag levde lite isolerat.

a cloth cover and you see the image upside down and back to front. Furthermore, I used old lenses. One was called Plastica; it could be hard finding the actual image sometimes because it doesn’t say the focal length and the lens itself distorted the image. I searched in the dark under the cloth, “Hang on, I see something there, yes, hang on.” That lens gave wonderfully strange pictures. Just getting the camera ready took a long time. You look carefully with a magnifying glass all over the focusing screen, so nothing is wrong. If something is not right, then you have to solve it on-site and I often used some dark fabric, that with my printing technique, could be reduced to something dull and diffuse. My idea was that you couldn’t comprehend a definite time in the pictures.

NÖ: Why was that important?

SB: Actually, that was the basic thing, besides the body. I wanted them to be independent of time. Nothing should be identifiable in terms of time, that’s why I had a room without any details that could be dated, no clothes or hairstyles.

NÖ: What was the process from negative to print and how did the prints’ specific style come about?

SB: To start with, you develop the negative, one by one. You stand there and wobble a tray and then rinse it carefully. Then you had to find a good photographic paper, powerful and matt, that worked with the chemicals. The developer was mixed according to the instructions and the chemicals came from Kebo Grave. It didn’t work so well new and fresh, but had to be worn out first by using it for a week. When I put the paper in, it took 20 minutes before something started to appear and it was crucial to know when to remove it. The developer was murky, so you had to take your chances. It could perhaps take 40 minutes before it was ready. Because the development time was so long, there were often chemical reactions, so the paper was spoiled by ugly blotches. You just started again from the beginning. Music was incredibly important there in the dark. Today, I could never endure working this way.

NÖ: It sounds like an experience-based process where knowledge comes by doing.

SB: Yes, working in the darkroom you start from scratch with each new sheet of paper. You need to remember the whole routine with the hands, all the steps that have to be done during the short exposure time. If you were absent-minded and forgot a small corner, then that print was ruined. Perhaps people of a certain age feel they have all the time in the

När jag fick barn var jag ganska ensam på dagarna. Man ändrar tempo när man får en baby, det är naturligt. Jag tog hand om barnen, huset och trädgården i Saltsjö-Boo och gjorde de här sakerna.

NÖ: Hur uppfattade du det fotografiska klimatet och dina bilder i förhållande till annat som gjordes vid samma tid?

SB: Det var intensiva samtal och ett sökande där man pratade mycket teknik. Jag upplevde mig som annorlunda, men det gjorde naturligtvis alla.

NÖ: Annorlunda på vilket sätt?

SB: Det var kanske därför det gick bra, för att alla var så olika.

NÖ: Att det fanns ett individuellt och personligt uttryck i bilderna?

SB: Just det, men man pratade inte om det riktigt. Man lämnade den biten av något slags respekt, kanske.

NÖ: Hur såg du på ditt arbete i förhållande till annat som fanns runt omkring dig?

SB: Även om Dawid, Otmar, Gunnar, Hasse Cogne och fler använde sig av den skarpa detaljåtergivningen och jag jobbade mer med oskärpan så fanns det ett slags gemensam stämning.

NÖ: Om du skulle försöka beskriva den där stämningen, vad kännetecknades den av?

SB: Ett slags lugn, en form av stillhet och eftertänksamhet. Det var ofta ganska vackert och tog tag i en.

NÖ: Varför pratade man mer om tekniska tillvägagångssätt än om bildernas uttryck och formella aspekter?

SB: Man pratade om uttrycket och formen men sällan om innehållet och gjorde aldrig någon analys av det underliggande. Men det är få som pratar om det i dag också. När man formulerade vad man höll på med fick det inte ha med ens person att göra, det skulle ligga utanför.

NÖ: Upplevde du att det var skillnad på att vara kvinna och fotograf än man och fotograf?

SB: Jag gjorde inte det, egentligen. Det är så sjukt att jag inte gjorde det, men jag envisades med att tro att alla var likvärdiga och det var vi ju inte.

world. I had time to work so slowly and there was value in it. I felt the pictures turned out better by devoting so much energy to each separate part. At the same time as I strove after a timeless impression, so the pictures were extremely time consuming to produce. It was quite a remarkable period.

NÖ: In what way?

SB: Perhaps it was related to living in a slightly isolated manner. I was quite alone during the days, when I had the baby. You change tempo when you get a baby, that's only natural. I took care of the kids, the house and garden in Saltsjö-Boo and made these things.

NÖ: What was your view of the mood in photographic circles and your pictures in relation to what was being done at the same time?

SB: There were intense discussions and a searching where people talked a lot about techniques. I thought I was different, but naturally everyone else did too.

NÖ: Different in what way?

SB: Maybe that was why it went well, because they all were so different.

NÖ: That there was an individual and personal expression to the pictures?

SB: That's right, but you never really spoke about it. You left that part alone, perhaps out of some sort of respect.

NÖ: How did you view your work in relation to other work going on around you?

SB: Even though Dawid, Otmar, Gunnar, Hasse Cogne and several others used the sharp rendition of detail and I worked more with blurriness, there was a kind of common feeling.

NÖ: If you could try to describe that feeling, how would you characterise it?

SB: A sort of calm, a form of stillness and thoughtfulness. It was often quite beautiful and took hold of you.

NÖ: Why did people talk more about methods and techniques, than the pictures' style and formal aspects?

SB: They talked about style and form, but seldom about the content and never did any analysis of underlying factors. But

NÖ: Hur skulle du beskriva de olikheterna?

SB: Grabbarna samarbetade, men jag samarbetade inte utan var själv. Möjligen samarbetade jag genom att laga maten när vi var flera.

NÖ: Hade du inga andra nätverk eller kontakter?

SB: Det var dåligt med det och det är jag ledsen för i dag, eftersom det hände mycket bland kvinnorna då på sjuttio- och åttioalet, men jag var kvinna i ett manssällskap. Det fanns en kvinnorörelse eller flera rent av. Ett tips på en uppsats, kanske? Varför och hur ”försvann” alla kvinnliga fotografer mellan 1945 och 1990 i Sverige? Ett praktexempel på manlig historieskrivning, i all välmening förstås.

NÖ: Om man sätter dina bilder i ett vidare sammanhang, och då tänker jag särskilt på det du säger om de personliga utgångspunkterna och om att ta makten över representationen och skapa alternativa kvinnobilder, så var det saker som pågick vid den här tiden.

SB: Det stämmer. Jag såg vad de andra gjorde när det visades, men var inte direkt delaktig i det.

NÖ: Fanns det några fotografer eller utställningar som du hade sett och känt släktskap med?

SB: Många faktiskt, men mest manlig konst: Kienholz *11+11 Tablåer*, Frederic Sommer, Josef Sudek, FSA-projektet, Walker Ewans, Arthur Rothstein, Marion Post Wolcott, Clarence White, Edward Steichen, Dorothea Lange, Julia Margaret Cameron, Imogen Cunningham, Atget, Man Ray. Jag var stammas på Camera Obscura. Det var underbart att kunna se verkliga printar för det höjde ens ambition och bekräftade ens pedanteri och man förstod hur dåligt trycket i böcker och tidskrifter var. Obscura visade Steiglitz, Oliva Parker, Kertész, Goodwin, Weston, Diane Arbus, Brassäi, August Sander, Paul Strand, Harry Callahan och många fler under sina få år. Imponerande galleri, eller hur?

NÖ: Du ställde ut bilderna av kropparna på Fotograficentrum 1987.

SB: Det var en av de sista utställningarna innan galleriet bytte namn till Index i samband med det postmoderna genombrottet. (Inriktningen ändrades, men namnbytet skedde först i början av nittioalet.)

NÖ: Hur uppfattade du denna omorientering?

few talk about that today. When you formulated what you were doing, it couldn't be about you personally, it had to be outside yourself.

NÖ: Did you feel there was any difference between being a woman and a photographer and a man and a photographer?

SB: I didn't actually. It's so sick that I didn't, but I stubbornly believed that we all were equal, but we certainly were not.

NÖ: How would you describe those differences?

SB: The boys collaborated, but I didn't, I was on my own. Possibly I collaborated by cooking meals when we were a group.

NÖ: Did you have any other networks or contacts?

SB: That could have been better and I regret it now, because a lot happened among women in the 70s and 80s, only I was a woman in the company of men. There was a women's movement, or several actually. Here's a tip for an essay, perhaps? Why and how did all the female photographers “disappear” between 1945 and 1990 in Sweden? A prime example of male historical writing, all with the best intentions, of course.

NÖ: If you place your pictures in a broader context, and then I'm thinking particularly about what you say regarding these personal points of departure and about taking control over representation and creating alternative pictures of women, then there were indeed things happening during this time.

SB: That's right. I saw what the others did when they were shown, but I wasn't directly involved.

NÖ: Were there any photographers or exhibitions that you'd seen and felt kinship with?

SB: Many actually, but mostly male art. Kienholz *11+11 Tableaux*, Frederick Sommer, Josef Sudek, the FSA project, Walker Evans, Arthur Rothstein, Marion Post Wolcott, Clarence White, Edward Steichen, Dorothea Lange, Julia Margaret Cameron, Imogen Cunningham, Atget, Man Ray. I was a regular at Camera Obscura. Seeing real prints was wonderful and it fuelled your ambition and confirmed your pedantry and you understood how poor the reproductions were in books and magazines. Obscura showed Stieglitz, Olivia Parker, Kertész, Goodwin, Weston, Diane Arbus, Brassäi, August Sander, Paul Strand, Harry Callahan and many others during its few years. Impressive gallery, wasn't it?

SB: Det var väldigt starkt, faktiskt chockerande. Vad är de för slags människor och hur tänker de? Högskoleutbildade och teoretiker. Jobbar de intuitivt på det sätt som vi gör eller jobbar de enbart med huvudet? Vad är det som pågår? Men jag såg också saker som jag omedelbart gillade som Annica Karlsson Rixons ålen på ryggen. De äldre fotograferna var rädda när det kom nya och unga, det här förstärktes nu av att det var många tjejer, dessutom välutbildade. Motståndet blev massivt i den manliga fotografvärlden. Och där befann jag mig, men ändå inte, eftersom jag var tjej och höll på med något eget.

NÖ: Hade du kontakter med den här nya postmoderna gruppen av fotografer?

SB: Faktiskt inte.

NÖ: Om vi uppehåller oss vid utställningen på Fotografi-centrum. Kan du säga något om tillkomsten av den och hur du upplevde att se dina arbeten samlade på det där sättet. De hade gjort en resa från den intima situationen som du beskrivit tidigare till ett offentligt gallerirum.

SB: Obscura frågade om jag ville ställa ut där men jag tyckte inte att jag dög. Så kunde man vara på den tiden. Men ett par år senare, 1987, tvekade jag inte och det var på FC. Bilderna fick passepartout med glas och som jag minns det blev det en snygg helhet. Jag frågade Kim Klein om hjälp med hängningen. Det funkade fint. Vart tog han vägen, förresten?

NÖ: Jag träffade honom för två år sedan i Humlegården tillsammans med Gunnar Smoliansky. Han bjöd på smörgåsar och vin. Vi pratade om åttiotalet och hans olika projekt. Minns inte vad han höll på med nu. Jag måste verkligen söka upp honom igen.

SB: Han och Gunnar, Dawid och flera andra, gjorde mycket saker ihop på Barbar och Lido.

NÖ: Du ställde inte ut på Barbar?

SB: Nej.

NÖ: Vad minns du av mottagandet?

SB: Peder Alton skrev en recension. Han hade sett bilderna innan och ville då att jag skulle representera Sverige på Paris Photo. Men när de sen strax efter ställdes ut så sågade han utställningen i DN och en manlig fotograf skickades till Paris. Min tolkning var att det postmoderna hade kommit och Peder kände sig tvungen att ta avstånd. Det var knepigt, det

NÖ: You exhibited the pictures of the bodies at Fotografi-centrum 1987.

SB: It was one of the last exhibitions before the gallery changed its name to Index in conjunction with the post-modern breakthrough. (The program changed, but the name remained until the early 90s.)

NÖ: What was your opinion of that?

SB: It was rather strong, shocking in fact. Who are these people and what are they thinking? University educated and theorists. Do they work intuitively like us or only with their minds? What is going on? But I also saw things I immediately liked such as Annica Karlsson Rixon's eel on the back. The older photographers were afraid of the emergence of the new and young ones, a feeling that was intensified because many were girls and well educated too. There was massive resistance in the male world of photography. And that's where I was, but not really, because I was a girl and doing something on my own.

NÖ: Were you in touch with this new postmodern group of photographers?

SB: No, actually.

NÖ: Staying for a moment on the exhibition at Fotografi-centrum. Could you say something about how it came about and your experience of seeing your work gathered in that way? They made a journey from the intimate situation you described earlier to a public gallery space.

SB: Obscura asked if I wanted to exhibit there, but I didn't think I was good enough. In those days, you could be like that. But a couple of years later in 87, I didn't hesitate, it was at FC. The prints were given passepartouts with glass; it all looked good, I remember. I also asked Kim Klein for help with the hanging. It worked out well. What became of him, by the way?

NÖ: I met him two years ago in Humlegården together with Gunnar Smoliansky. He offered me sandwiches and wine. We talked about the 80s and his various activities. I don't remember what he is doing now. I should look him up again.

SB: He and Gunnar, Dawid and many others, did lots of things together at Barbar and Lido.

NÖ: You didn't exhibit at Barbar?

SB: No.

var min första separatutställning men jag var ingen tuffing, så det var ju riskfritt. Men jag fick brev från folk som störcades av recensionen, bland annat från Olle Bauman, det hjälpte.

Grupperingar var så viktiga under sjuttiotalet och ända fram till nittiotalet, olika kodord visade var man hörde till. Det gällde att vara på "rätt" sida, kodorden lugnade eller ökade aggressiviteten hos den man talade med. Det skapade rädsla och det var nog också en del av avsikten, att få folk att vara rädda för att göra "fel".

NÖ: Vilken blev din nästa utställning?

SB: Jag medverkade i fler olika projekt, grupputställningar på Brandts Klädefabrik och på Photographer's Gallery i Cardiff. Separat var det på Hippolyte i Helsingfors, FC i Örebro och Galleri 1+1 i Helsingborg som Gunilla Ahlström hade. Hon skrev i Fotografiskt Album också.

NÖ: Du gjorde en större utställning på Bildhuset 2000 som har likheter med kropparna men ändå innebar en förskjutning eller vidareutveckling av de tidigare arbetena. Vad kan du säga om det projektet?

SB: Då hade jag förändrat hela mitt liv – skilt mig och allt det där. Men före Bildhuset visades serien *Ansikte*. Det var på Galleri F48. Jag plåtade Eriks ansikte under tre månader. Det var småbildsfotografi och tanken var först att de skulle fungera som anteckningar till storformatsbilder. Men jag förstod att det aldrig skulle gå att göra om dessa bilder. Jag upplevde att småbilden saknade täthet och försökte hitta ett sätt att jobba med det lilla formatet. Det var faktiskt nu jag hittade en metod som fungerade. Så jag gjorde en överenskommelse med Erik att jag skulle plåta honom när jag ville och att han skulle stanna upp när jag sa till honom.

NÖ: Du slog igenom med porträtten och därefter kom kropparna som nästan alltid var ansiktslösa. Det här projektet bygger på ansikten, men det kanske inte är porträtt på samma sätt som tidigare?

SB: Nej, det här är något helt annat. I stället för väntan, stillhet och kontemplation, som i de tidigare porträtten, så handlar de här om att försöka fånga olika delpersonligheter i en och samma person. Det var väldigt intensivt och en terapeutisk situation för Erik. Han berättade hur han upplevde att se bilden på sig i alla dessa känslolägen då jag sagt, "stanna där, håll kvar." Då var han ju kvar i den känslan tills jag var klar och kunde känna efter på just det där som jag reagerat på. Förbålt intressant, faktiskt.

NÖ: Hur skulle du beskriva utställningen på Bildhuset?

NÖ: How do you remember the exhibition being received?

SB: Peder Alton wrote a review. He had seen the pictures earlier and at the time wanted them to represent Sweden at Paris Photo. Soon afterwards, when they were exhibited, he did a hatchet job on them in Dagens Nyheter and a male photographer was sent to Paris. My interpretation of the situation was that the emergence of postmodernism had forced Peder to distance himself. It was tricky, but since it was my first solo exhibition, and I was no tough guy, there was no risk. However, people sent letters to me saying how much the review had upset them, including Olle Bauman, which helped.

Groupings were so crucial in the 70s and even up to the 90s, various code words showed your allegiances. It was about being on the "right" side, code words placated or provoked aggression in whomever you spoke to. It created fear and that was certainly some of the intention, to make people afraid of doing something "wrong".

NÖ: What was your next exhibition?

SB: I participated in several different projects, group exhibitions at Brandts Klädefabrik and at Photographers' Gallery in Cardiff. There were solo shows at Hippolyte in Helsinki, FC in Örebro and Galleri 1+1 in Helsingborg that Gunilla Ahlström ran, she also wrote for Photographic Album.

NÖ: You had a major exhibition at Bildhuset 2000 that has similarities with the bodies, but still involves a displacement or evolution of the earlier works. What can you say about this project?

SB: I had changed my entire life: divorce and all that. But before Bildhuset, the *Face* series was shown. That was at Galleri F48. I photographed Erik's face for three months. It was small-format photography and the initial idea was that they would act like notes for large-format pictures. Although I understood it wouldn't be possible to retake these pictures. I felt that the small image lacked density and tried to find a way of working with the little format. In fact, it was now I found a method that worked. So I had an agreement with Erik: I could photograph him whenever I wanted and he would stay still when I told him to.

NÖ: You had a breakthrough with the portraits and followed it up with the bodies that were almost always faceless. This project is based on faces, but perhaps not portraits in the same way as before?

SB: No, this is something else entirely. Instead of waiting,

SB: Det var lite magiskt. Utställningen kom väldigt snabbt på. Jag hade bara två, tre månader på mig och tänkte att jag har alla bilderna på de här sju rullarna. De hade tillkommit precis innan och även om jag inte riktigt visste vad det var på rullarna så kände jag på mig att utställningen fanns där. Har aldrig varit med om något sådant tidigare. Jag framkallade filmerna och tänkte att det ska bli intressant att se vad det blir. Jag började leta och där fanns de. Jag kanske visste intuitivt, men det var verkligen märkligt.

NÖ: Vad hade den för titel?

SB: *Dick Tracy*.

NÖ: Du arbetade med gestaltningen på ett annat sätt än tidigare.

SB: Jag gjorde verket på tyglängder anpassade för Bildhuset. De hängde från taket till golvet och lokalen mörklades så att det blev som en liten bur. Den handlade om de olika steg man tar när man bearbetar ett övergrepp.

NÖ: Om man tittar på dina senare arbeten, vad är det du vill undersöka eller gestalta och vad skulle du säga att bilderna kretsar kring?

SB: De kretsar kring män och manlighet och om att hitta den andra sidan i sig själv. Att vi är både och.

NÖ: Du menar att varje människa samtidigt har både maskulinitet och femininet?

SB: Ja, och att det är viktigt att utveckla den andra sidan. Kvinnor som har en stark manlig identifikation är de som överlever bäst nu. Män i dag verkar ha lättare än tidigare att acceptera kvinnor som agerar som män. Det är ju bra men ett manligt identifierat samhälle har aldrig varit bra, inte ens för männen.

NÖ: Kan du precisera vilken betydelse du lägger i begreppen maskuliniteten och femininiteten?

SB: Det är på en gång laddade och utslitna begrepp men genusexperten Ingemar Gens pratar om att kvinnlighet skulle kunna översättas med ansvar och relationer och manlighet med makt och kontroll i en moral kring regler och rättvisa. Ett samhälle som enbart består av regler och rättvisa kan vi inte leva i, vi måste ha ett samhälle som värdesätter ansvar och relationer.

NÖ: Om man relaterar det till dina verk, om man talar i termer av maskulinitet och femininet, hur ser det ut?

calmness and contemplation, as in the earlier portraits, this is about trying to capture the different personalities of one and the person. It was quite intense and a therapeutic situation for Erik. He talked about how he felt seeing pictures of all these emotional states when I had said, “Stay there, hold that.” Then he would remain in that mood until I was done and could feel what I had reacted to. Really interesting actually.

NÖ: Could you say a few words about the exhibition at Bildhuset?

SB: It was quite magical really. The exhibition happened rather quickly. I had just two, three months and figured I had all the pictures on these seven rolls of film. They had just been shot and even if I didn’t know for sure what was on the rolls, I felt sure enough that the exhibition was there. I have never done anything like that before. I developed the films, thinking it’s going to be interesting to see what I’ve got. I started looking through and there they were. Perhaps I knew intuitively, but it was really extraordinary.

NÖ: What was the title?

SB: *Dick Tracy*.

NÖ: You worked with a form of depiction that was different than before.

SB: I made the work on lengths of cloth tailored to suit Bildhuset. They hung from ceiling to floor and the room was darkened to make it like a little cage. The subject was the various steps one takes in recovering from an assault.

NÖ: Looking at your later work, what did you want to investigate or portray; and in your own words what are the pictures about?

SB: They’re about men and masculinity and about finding your other side. That both are within us.

NÖ: You mean that each person simultaneously possesses masculinity and femininity?

SB: Yes, and it is important to develop the other side. Women with a strong, male identification are doing best now. Men today seem more inclined than before to accept women who act like men. That’s good for sure, but a male-identified society has never been good for anyone, not even men.

NÖ: Can you be more precise about the significance you attach to the concepts of masculinity and femininity?

SB: Det är ofta bilder av män, som faller och kryper ihop och utsätts för saker. Det ska inte gå att identifiera om det är en man eller kvinna men jag använder här mäns kroppar för att visa känslomässiga tillstånd som jag upplever att män sällan uttrycker. Manlig frigörelse är oerhört viktigt.

NÖ: Hur har de senare arbetena tillkommit och vilka är skillnaderna i jämförelse med de tidigare verken?

SB: I *Sexy Eyes*, som visades på Moderna under sommaren 2001, var det delvis samma modeller som i arbetet med kropparna, men nu har de börjat röra på sig. De faller, gömmer sig och de agerar runt sex på något vis. Det handlade om sexualitet och att kunna fungera tillsammans, kvinna och man, om att mötas i sin litenhet. Att befinna sig i icke-omnipotenta tillstånd och stanna kvar i smärta för att förstå, istället för att fly.

NÖ: Hur kom de till och vilka var förutsättningarna?

SB: Där inne i mitt sovrum. Det är i stort sett likadant som i bilderna från åttiotalet. Skillnaden är att jag jobbade med en rörlig kamera. Jag hade hittat ett sätt att använda småbildsformatet och arbetade med rörelsen.

NÖ: Till skillnad från aktstudierna har det här verket en titel. Vilken roll spelade den?

SB: Varje bild har två olika titlar, en på engelska och en på svenska och de är olika.

NÖ: Vad uppfattar du att arbetet handlar om?

SB: För mig är de en poetisk skildring av projektionerna i ett förhållande, till exempel om män som driver kvinnor att agera ut hans svagheter som är tabu för honom själv. Men den handlar också om vad kärlek kan innebära och om att vara liten, tillsammans. Eller ta till exempel bilden med gummikläningen. Den handlar om den nakenhet som egentligen är ett skydd för den ene men funkar som kontrollerbar sexualitet för den andre. Jag har korta texter kring varje bild.

NÖ: Hur tänker du dig de här betraktelserna i relation till bilderna? Finns de bredvid varandra när de visas?

SB: Nej, det gör de inte. På åttiotalet funderade jag inte så mycket på det bakomliggande innehållet i bilder men det ger en mycket större säkerhet. I dag finns samtidigt ett tabu som handlar om att säga tillräckligt lite, vilket kan vara synd ibland.

SB: At the same time, they’re both loaded and jaded concepts, however gender expert Ingemar Gens talks about how femininity could be translated into responsibility and relationships and masculinity into power and control in morals about rules and justice. We cannot live in a society that only consists of rules and justice, we must have a society that values responsibility and relationships.

NÖ: Putting that in relation to your work, speaking in terms of masculinity and femininity, what does it look like?

SB: Often as pictures of men, falling and curling up and subjected to things. It shouldn’t be possible to identify if it is a man or a woman, but here I use men’s bodies to show emotional states that, in my experience, men seldom express. Male emancipation is extremely important.

NÖ: How have the later works come about and what are the differences compared to the earlier works?

SB: *Sexy Eyes* had some of the same models as the work with the bodies, only now they’ve started moving around. They fall, they hide, they act around sex in some way. It was about sexuality and being able to work together, woman and man, about meeting in their smallness. To be in non-omnipotent states and stay with the pain in order to understand, instead of running away.

NÖ: How were they made and under what circumstances?

SB: In there, in my bedroom. Basically the same as the pictures from the 80s. The difference is I used a moving camera. I had found a way to use the small format and worked with the movement.

NÖ: In contrast with the nude studies, this work has a title. What role did that have?

SB: Each picture has two titles: one in English and one in Swedish and they are different.

NÖ: As you understand it, what is the work about?

SB: For me, they are poetic depictions of the projections in a relationship, for example about men who drive women to act out his weaknesses that are taboo for himself. But it’s also about what love can mean and being little, together. Or, for example, take the picture with the rubber dress. It’s about nakedness that is really a shield for one, but acts as controllable sexuality for the other. I have short texts for each picture.

NÖ: Det finns självklart alltid en relation mellan den som fotograferar och den som blir porträtterad, men i de senare verken tycks relationsfrågan bli mer framlyft?

SB: Absolut.

NÖ: Hur kom det sig att du började arbeta på det sättet?

SB: Jag ändrade mitt liv. Träffade Erik och vi började prata. Du vet, de där små missförstånden som växer till en tystnad. När man backar bandet och berättar vad man trott sig höra och det leder till att man förstår nya samband, för att man söker tillsammans och förstår saker om varandra som får en att häpna. Det är skrämmande och intressant.

NÖ: Hur skulle du beskriva relationer mellan ditt liv, dina erfarenheter och dina bilder?

SB: Det funkar så här, jag försöker komma på vad som är mest viktigt för mig, nu. När det är formulerat kan jag börja jobba, ofta med en ton eller något visuellt uttryck att åka på. Arbetet med män kom ur insikten att jag inte förstod män. *Sexy Eyes* hängde ihop med värdet av samtal och att mötas utan prestige till exempel.

NÖ: Hur skulle du beskriva vad som har hänt från de tidiga arbetena till det du gör nu?

SB: Det postmoderna genombrottet innebar en öppning måste man säga – en befrielse. Bara en sådan sak som att det var så mycket självcensur innan.

NÖ: På vilket sätt då?

SB: Man skulle passa in. Det skulle vara på ett visst sätt men man skulle ändå vara sig själv.

NÖ: Vad är det man skulle passa in i?

SB: I andra konstformer upplever jag att man var friare än i fotografien. Ett tag skulle man ha en svart kant runt bilden för att visa att man hade komponerat bilden i fotograferingsögonblicket eller att en bild ska vara skarp eller vara ett utsnitt ur den frusna tiden och sådana begränsande och generande regler. Att man skulle förfina sitt uttryck gällde väl alla konstformer under modernismen men i fotografien tog det sig många knäppa uttryck, faktiskt.

NÖ: Det är intressant att jämföra de olika skiftena. I slutet av sjuttioalet blev återupptäckten av traditionen och hantverket en befrielse, men när det postmoderna genombrottet

NÖ: What was your idea with these reflections in relation to the pictures? Are they alongside each other when shown?

SB: No, they're not. In the 80s, I didn't give much thought to the content behind the pictures, but it gives much greater certainty. Today, there's a current taboo based on saying sufficiently little, which is a shame sometimes.

NÖ: Obviously, there is always a relationship between the photographer and the person being photographed, but in these later works this seems to be highlighted even more?

SB: Absolutely.

NÖ: How did you start working this way?

SB: I changed my life. Met Erik and we started talking. You know, those small misunderstandings that grow into silence. When you rewind and say what you thought you heard and that leads to understanding new connections, because you are looking together and comprehending things about each other that are amazing. It's frightening and interesting.

NÖ: How would you describe the relationships between your life, your experiences and your pictures?

SB: It works like this: I try to work out what's most important to me, now. When that's formulated I can start work, often with a tone or some visual expression to go on. The work with men came through an insight that I didn't understand men. *Sexy Eyes* was connected to the value of discussion and meeting without prestige.

NÖ: How would you describe what has occurred from the early works and what you're doing now?

SB: I must say that the postmodern breakthrough implied an opening – a release. Just think about all the self-censorship that went on before.

NÖ: In what way?

SB: You had to fit in. It had to be a certain way, but you still had to be yourself.

NÖ: What did one have to conform to?

SB: I feel there was more freedom in other art forms than in photography. For a while, you were supposed to have a black border around the picture to prove it had been composed at the instant of exposure, or that the picture needed to be sharp

kom blev också begränsningarna i det estetiska synsättet tydliga.

SB: Så var det. Det som hände var en upplevelse av att taket lyftes. Samtidigt kände jag att det postmoderna handlade mycket om ytlighet. Och att det fula var så fullt innan man såg att det var vackert. Men känslan att man fick göra som man ville var viktigt.

NÖ: Vad gjorde du när du fick göra vad du ville?

SB: Det första jag gjorde var att använda ett helt annat material och göra bilder med, som i *Dick Tracy*. Det låter kanske inte så mycket, men för mig var det viktigt. Och sen de två serierna *Åh!* på Kulturhuset och *Nr 1-8*, där jag mixade gammal och digital teknik. Sen kom övergången till det digitala, fast jag gjorde det senare än andra.

NÖ: Vad innebar övergången för dig?

SB: Jättemycket, det har gått att fullfölja saker som var svårare förut. Att jobba med nyanserna och det omedelbara mer systematiskt. Jag behöver inte ha kontroll över omständigheterna utan löser det senare. Till exempel i serien *Sthlm/Smb*, som är de där bilderna vi knappt ser i ögonvrån när vi jagar runt i vardagen. Just nu jobbar jag nästan bara digitalt och det har utkristalliserats ett slags beteende. Jag plåtar alltid och resultatet är på sätt och vis ännu mer traditionellt.

NÖ: I vilken mening då?

SB: Ja, de ser ut så här nu (hon visar en nyproducerad bild). Egentligen påminner det nya om vad jag gjorde i början av åttiotalet, men det kanske bara är en period, jag vet inte.

NÖ: Är det någonting annat som du tycker har haft betydelse för dig som fotograf och bildskapare under de senare åren?

SB: Att samarbeta med andra, att sälja och ha gallerist är viktigt. Att försöka göra någonting av den digitala tekniken som inte anses "korrekt". Att göra tvärtom, så tekniken spricker och det uppstår någonting oväntat. Men det måste bli precis rätt och det är ganska svårt.

NÖ: Vilka av dina verk exemplifierar det sättet att jobba?

SB: De nya färgbilderna på kroppar. Här blir sprickorna jag talade om jättetydliga, det blir uttrycksfullt.

NÖ: Kroppen är ett återkommande motiv men när man ser

or a segment of frozen time and such limitations and superfluous rules. A refinement of style applied to all art forms during modernism, but photography really had some freaky expressions.

NÖ: It's interesting to compare the various shifts. In the late 70s, the rediscovery of tradition and handicraft was liberating, but the postmodern breakthrough revealed the restrictions of the aesthetic approach.

SB: So it was. What happened felt like a window opened and fresh air blew in. At the same time, I felt postmodernism was mostly about superficiality. And that the ugly was so very ugly before you saw it was beautiful. But the feeling that you could do whatever you wanted was important.

NÖ: What did you do when you could do whatever you wanted?

SB: The first thing I did was use a completely different material for making pictures, as in Dick Tracy. Perhaps that doesn't sound like much, but it was important to me. And then those two series *Åh!* at Kulturhuset and *No. 1-8*, where I combined old and new techniques. Then there was the transition to digital, although I made that later than others.

NÖ: What did that transition mean to you?

SB: A great deal, you can do things that were more difficult before. Working with the nuances and instantly being more systematic. I don't need to control everything, on the contrary, it's about losing control. Take the *Sthlm/Smb* series for example, which are those pictures we hardly see from the corners of our eyes as we go about our daily business. Right now, I'm basically working only digitally and it has crystallised a behaviour of sorts. I take photos all the time and the remarkable thing is that the results are even more traditional in a way.

NÖ: In what sense?

SB: Well, they look like this (she shows a newly made picture). Actually, the new reminds me of what I did in the 80s, but maybe that's just a phase, I don't know.

NÖ: What else has been important to you, as a photographer and visual artist, in recent years?

SB: Collaborating with others, selling and having a gallerist is crucial. Trying to do something with digital technology that isn't considered "correct". Doing the opposite, so

papperet, bläcket och de mörka ytorna inser man att inte enbart motivet är en kropp, utan att bilden är kropp i sig själv.

SB: Därför var det svårt att börja med det digitala, för att det är en skärm. Man blir tokig av det innan man lär sig tekniken och materialet och verkligen får ut något att hålla i handen.

NÖ: Vi berörde tidigare frågan om synen på det skapande subjektet åren runt 1980, men hur ser du på det i dag?

SB: Egentligen var det en känsla av att det kom någon annanstans ifrån – att man i en viss mening var ett redskap. Det är ungefär likadant i dag. Det blir till, jag försöker förstå vad det är och varför och om det är exakt rätt. Men mer sakligt och icke-omnipotent i dag.

NÖ: Vad mer är viktigt?

SB: Att inte begränsas av alla rädslor som får omkring, att fortsätta njuta av arbetet för att det finns så himla mycket kul att göra.

the technology splinters and makes something unexpected appear. But it has to be exactly right and it is rather difficult.

NÖ: Which of your works exemplify this method of working?

SB: The new colour pictures of bodies. The splinters I mentioned, are plain to see here, it becomes very expressive.

NÖ: The body is a recurring motif, but when I see the print, the ink and the dark areas, I realise that not only is the motif a body, but the whole picture is a body in itself.

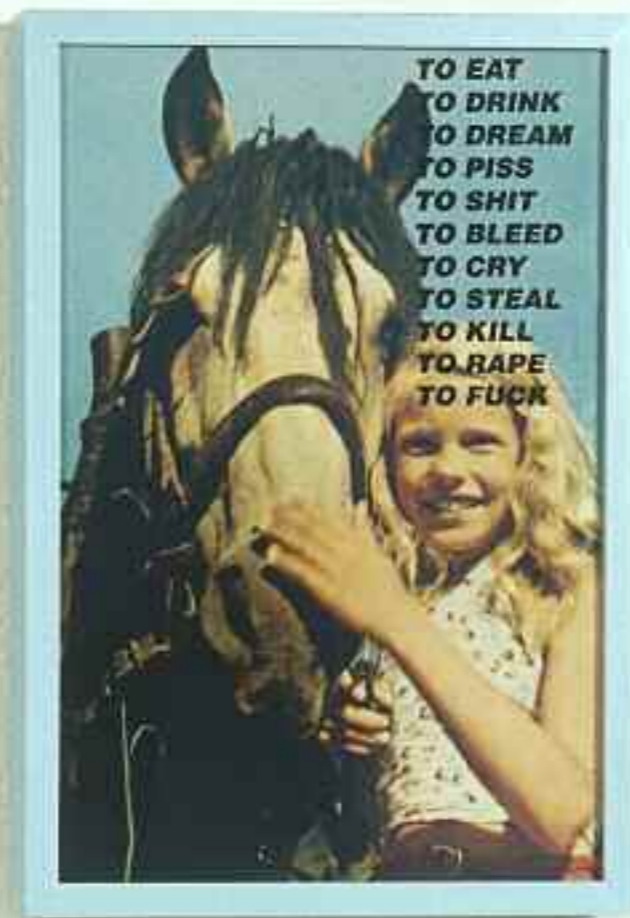
SB: That's why it was difficult to start going digital because it is a screen. It drives you crazy until you learn the techniques and the material and actually get something you can hold in your hands.

NÖ: We touched earlier on the issue of the perception of the creative subject around 1980, but what is your opinion today?

SB: It was actually more of a feeling that it came from somewhere else, that to a certain extent you were a tool. I find it more or less the same today. It happens first, then I try to understand what it is and why and if that's exactly right. But more objectively and non-omnipotent today.

NÖ: What else is important?

SB: Not being restricted by all the fear that goes around, but continuing to enjoy the work because there's such terrific fun to be had.









A Very Young Woman under the Influence No 1, 1998–2000 >>







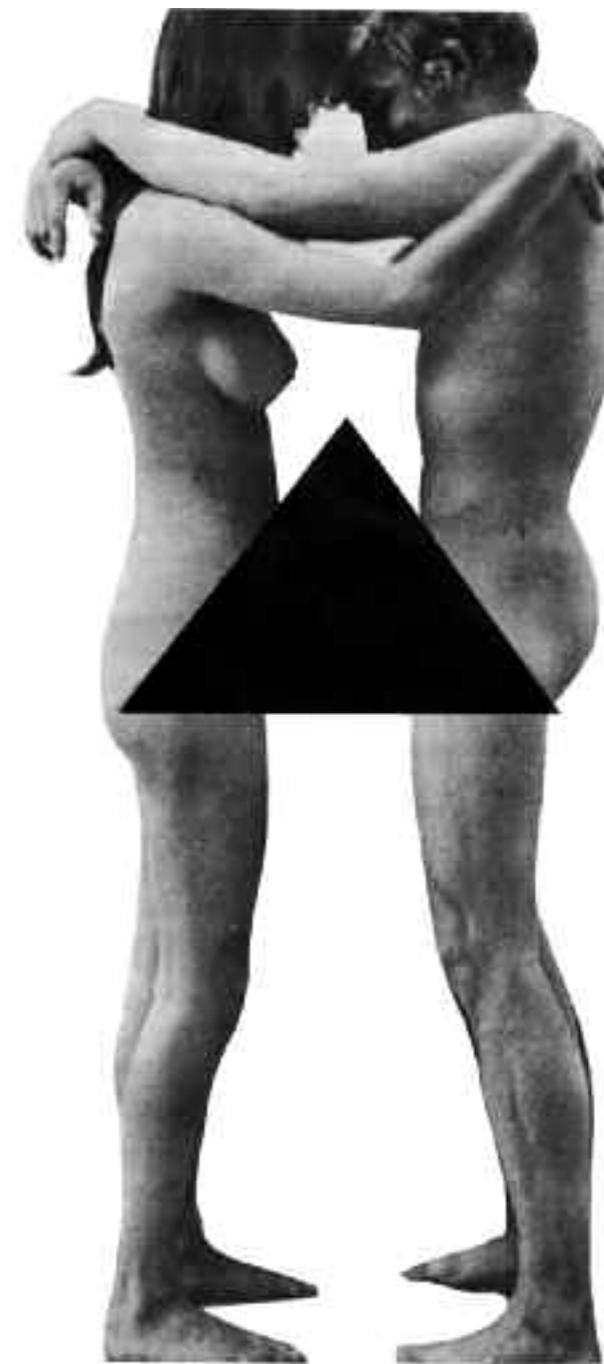
<< *Speak, Memory*, 2010



Hommage à Sam, 2010



Ur serien/From the series *The Geometry of Love – Boy*, 2011



Ur serien/From the series *The Geometry of Love – Couple*, 2011

INTERVJU MED LOTTA ANTONSSON, 8 MARS 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Vilka skolor har du gått och hur uppfattade du undervisningen?

LOTTA ANTONSSON (LA): Jag gick på Konstfack. Kom in där 1989 på det som hette Akademin för fotografi.

NÖ: Hade du gått någonstans innan?

LA: Jag hade varit assistent åt en fotograf som heter Tom Benson. Han lärde mig det mesta om iscensatt fotografi. Jag jobbade mycket med honom.

NÖ: Vad hade han för inriktning?

LA: Tom var unik i sitt slag. Han byggde upp miljöer, som han fotograferade i. Han hade en liten ateljé i Göteborg. Både jag och Annika (von Hausswolff) hade kontakt med honom. Det började egentligen med att vi var med i hans bilder. Och sen fick jag en kamera av honom, en Nikon F, och jag hjälpte honom också med mörkrumsarbetet. Dessförinnan höll jag och Ann-Sofi (Sidén) på med super-8-film tillsammans.

NÖ: Hur kände ni varandra?

LA: Vi träffades i Göteborg. Det var en väldigt levande scen när jag kom dit på åttiotalet och när man är i den åldern, runt 20, när man gör saker med lust som största drivkraft. Det hände saker hela tiden: musik, teater, konst flöt ihop, och det fanns en väldigt stark undergroundscen i Göteborg på den tiden.

NÖ: Hur kom det sig att du sökte till Konstfack?

LA: Efter samarbetena med Tom och Ann-Sofi och några andra personer, det byggde mycket på ett gemensamt uttryck, så fick jag ett starkt behov av att vara själv. Att jobba själv. Tom hade lärt mig hur en kamera fungerade och jag hade lärt mig mörkrumsprocessen. Jag behövde komma bort. Det var dags att flytta på sig. Jag minns inte hur jag hade hört talas om Konstfack, men jag skannade vad det fanns för utbildningar inom fotografi. Jag ville stanna bilden. När man sitter och klipper super-8-film tittar man på varje ruta och det var någonting som tilltalade mig med den enskilda, ensamma bilden. Jag fick också ett större behov av att uttrycka mitt eget, det som pockade på inne hos mig.

NÖ: Vad mötte du på Konstfack?

INTERVIEW WITH LOTTA ANTONSSON, 8 MARCH 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): What school did you attend and what did you think of the teaching?

LOTTA ANTONSSON (LA): I went to the University College of Arts, Crafts and Design. I started there in 1989 at what was called the Academy for Photography.

NÖ: Had you been somewhere else before that?

LA: I'd been an assistant to a photographer named Tom Benson. He taught me almost all there is to know about staged photography. I worked a lot with him.

NÖ: What did he do?

LA: Tom was one of a kind. He built environments and then he photographed in them. He had a small studio in Gothenburg. Both Annika (von Hausswolff) and I had contact with him. Actually, it started with us being in his pictures. Then I got a camera from him, a Nikon F, and helped him with the darkroom work. Before that, I had worked with Ann-Sofi (Sidén) on Super 8 film.

NÖ: How did you know each other?

LA: We met in Gothenburg. There was a very lively scene there when I arrived in the 80s and when you're at that age, around 20, you're doing things because enjoyment is the main driving force. There was something happening all the time: music, theatre, art, it all went together, or at least back then it did, and there was a very strong underground scene in Gothenburg at that time.

NÖ: Why did you apply to the University College?

LA: After collaborating with Tom and Ann-Sofi and others, where everything was based on a common expression, I felt a strong need to be by myself. To work on my own. Tom had taught me how a camera worked and I'd learned the darkroom process. I needed to make a break. It was time to move away. I don't recall how I heard about the University College, but I scanned whatever courses there were about photography. What I wanted to do was stop the image. When you are editing Super 8 film, you look at each frame, and something appealed to me about the individual, solitary picture. I also had a greater need to express my own ideas, those things inside that couldn't be ignored.

NÖ: What was awaiting you at the University College?

LA: Jag gick faktiskt en förberedande kurs på Kulturama i Stockholm ett halvår för att få ett papper. Jag hade inga papper på någonting på den tiden, men det krävdes någon form av betyg i ansökan förutom arbetsprover. När jag kom in på Konstfack hade jag redan en idé om att jag ville bryta ett mönster.

NÖ: Vad var det för mönster?

LA: På Kulturama hade vi bland andra Anders Petersen som gästlärare och hans generation stod för den rådande estetiken. Jag hade ett stort behov av att gå emot den till både innehåll och uttryck, men arbetena från den tiden vittnar om mina trevande försök att anpassa mig till det som lärdes ut där. Det handlade inte så mycket om att jag inte tyckte om bilderna inom dokumentärfotografin, tvärtom, utan om att jag ville göra något annat med fotografien, se om det var möjligt. När jag kom in på Konstfack rådde ett klimat som var mer öppet för andra eller flera sätt att arbeta. Relativt omedveten som jag då var om den internationella scenen och hela den biten så fanns ett enormt behov av att vidga ramarna. Jag var ”hungrig”. Det var också en tid när hela konstvärlden ville ha en förändring. En ny generation gallerister etablerade sig, konstkritiken var aktiv, alla började liksom från en ny position. Alla var hungriga på något nytt. Och det var dags för ett skifte. Det krävdes.

NÖ: Är det några personer som du minns hade en särskild betydelse för dig?

LA: Cindy Sherman blev en jätteviktig referens på det konstnärliga planet, det går inte att komma förbi. Jag var väldigt påverkad av henne, och av Barbara Kruger, Louise Lawler och hela den feministiska praktiken som kom från USA. Mycket hände också på Konstfack tack vare Hans Hedberg, skolan var i en form av transformation och jag minns att vi fick välja vilka som skulle komma dit. Det var en omvälvande tid. Och jag fick ta del av tankar inom filosofin, psykologin och den samtida konstteorin i utbildningen som jag inte haft förut. Det fanns en möjlighet att skapa något nytt och det kom in många olika personer från olika fält och undervisade. Bland andra Dennis Dahlgvist var där och pratade om Jeff Koons, Stig Sjölund betydde jättemycket för många av oss. Han kom in med en helt annan blick än den fotografiska. Lars O. Ericsson var väldigt viktig på det teoretiska planet.

NÖ: När tog det en annan vändning i ditt eget arbete och vilka verk tog spjärn mot den etablerade traditionen?

LA: Gertrud Sandqvist kom till min ateljé i Kolsyrefabriken i Liljeholmen. Då hade jag gjort en serie bilder som fort-

LA: Actually, I went first to a preparatory course at Kulturama in Stockholm for six months to get a piece of paper. I didn’t have any diplomas for anything back then, but some kind of certification was necessary for the application, along with samples of work. When I did get into the University College, I already had some idea that I wanted to break the mould.

NÖ: What mould was that?

LA: At Kulturama, we had Anders Petersen as a guest lecturer, among others, and his generation represented the prevalent aesthetic. I had a great need to oppose it, in terms of both content and expression, but the work from that period testifies to my tentative attempts to fit in with what was being taught. It wasn’t that I didn’t like documentary photographs, on the contrary, but I wanted to do something else with photography, see if that was possible. When I entered the University College there was an attitude that was more open to other ways of working. As relatively unaware as I was back then about the international scene and all that, there really was an enormous need to widen the scope of things. I was “hungry”. It was also a time when the entire art world wanted a change. A new generation of gallerists established themselves, the art critics were active and everyone seemed to be starting from a new position. Everyone was hungry for something new. And it was time for a shift. It was necessary.

NÖ: As you recall, which people were especially significant to you?

LA: As a reference on an artistic level, Cindy Sherman was vitally important, there’s no going around that. She influenced me a lot, along with Barbara Kruger, Louise Lawler and the entire Feminist practice that came from the US. A lot was happening thanks to Hans Hedberg; there was a kind of transformation taking place within the school and I remember, that we got to choose our lecturers. It was a tumultuous time. And I got to learn about philosophy, psychology and contemporary art theory, which the course provided and I never had before. There was an opportunity to create something new and many different people came and taught from various fields. Dennis Dahlgvist was there and talked about Jeff Koons; Stig Sjölund meant a great deal to many of us. He provided a completely different viewpoint to the photographic one and Lars O. Ericsson was very significant on a theoretical level.

NÖ: When did your own work go in another direction and which pieces made a stand against the established tradition?

farande gick under arbetsnamnet *Ponny* och de fick var med i hennes utställning *Tvetydigt* 1991. Sen kom Iréne (Berggren) och hon plockade in serien i *Lika med* året därpå. De bilderna betydde mer för mig än *This Girl has Inner Beauty* som fick så stort genomslag. *Ponny* var kanske egentligen mitt första starka statement mot den rådande estetiken inom fotografien. (Iréne gjorde också en utställning med mig på Fotograficentrum 1992 som var viktig för mig.)

NÖ: Varför var *Ponny* så viktiga?

LA: Det är länge sen nu och jag har inte analyserat det på flera år. När vi för ett samtal handlar det om att minnas och det är i sig själv en konstruktion, men den är inte desto mindre sann, tänker jag. Först och främst är det aproprierade bilder. Jag hittade bilden på den här lilla blonda flickan som befinner sig i övergångsålder mellan barn och tonåring. Hon står och håller i en ponny. Jag adderade en text till bilden, men då fanns inga datorer så jag satt med gnuggbokstäver och jobbade med mask och rödfilm i labbet. Texten ligger vid sidan av flickan och handlar om grundläggande behov (löst tagna från Mazlows behovshierarki) och begär. Jag förstärkte innehållet så att det slutade i ett slags råhet, så att det uppstod en kontrast mellan vad bilden visar och vad som faktiskt sägs i den kommenderade texten. För mig var det enormt lustfyllt och viktigt då att bryta isär bilden med ord, att kombinera ord och text med fotografi.

NÖ: Det återkommer i flera av dina verk från den tiden. Vilken betydelse hade spelet mellan ord och bild för dig?

LA: Jag ville skapa en omedelbarhet på ett ”nytt” sätt och ge bilden ett tydligt budskap. Många fotografer har sagt det före mig, men jag ville nog förändra världen, min värld med hjälp av bilden. Naturligtvis var jag starkt påverkad av den postmoderna teorin och i dag ser jag de här bilderna i ett helt annat ljus. Mycket har jag lämnat i dag men jag jobbar fortfarande med vad språket säger och vad det inte säger. Texterna såg jag som ett slags förstärkning. Även om jag inte hade den termologin då så kan texten beskrivas som ett slags samtalspartner till bilden, som skapar en annan bild av bilden. Det handlade också om att den skulle ha ett angeläget innehåll. För mig var det viktigt att försöka prata om feministiska frågeställningar, om den manliga blicken, begäret och den manliga blicken på den kvinnliga kroppen.

NÖ: Det låter som att arbetet hade en intuitiv karaktär.

LA: Väldigt mycket. Arbetena var vad de var men förhoppningsvis kunde man se dem som feministiska arbeten. Jag har alltid försökt hålla kvar det. Jag har alltid varit mer

LA: Gertrud Sandqvist visited my studio in Kolsyrefabriken at Liljeholmen. By that stage, I’d made a series of pictures still with the working title *Pony* and they were included in her exhibition *Ambiguous* 1991. Later, Iréne (Berggren) selected the series for *Equals* the following year. Those pictures meant more to me than *This Girl has Inner Beauty*, which made such a big impact. *Pony* were perhaps my first strong statement against that current aesthetic in photography. (Iréne also did an exhibition with me at Fotograficentrum, 1992, which was important for me.)

NÖ: Why were the *Pony* so important?

LA: It was a long time ago now and I haven’t analysed it in years. As we’re having a conversation, it’s about remembering, and in itself that is a construction, but that doesn’t make it any less true in my opinion. First and foremost, the pictures are appropriated, not like I knew that term then. I found the picture of that little blonde girl who is in a transitional age between child and teenager. She’s standing next to a pony. I added a text to the picture, but there were no computers then, so I did it with Letraset and masking and film in the lab. The text is placed alongside the girl and lists some basic needs (loosely based on Maslow’s hierarchy of needs) and desires. I reinforced the content by ending with some quite explicit words, so this created a contrast between what the picture showed and what is actually said in the text. For me, it was tremendously enjoyable and vital to split apart the picture with words, and combine words and text with photography.

NÖ: This recurs in several of your works from this period. How important was the interplay between word and image for you?

LA: I wanted to create an immediacy, in a “new” way, and give the picture a clear message. Many photographers have said it before me, but I wanted pictures to change the world, my world. Naturally, I was strongly influenced by postmodern theory and today I see these pictures in a completely different light. I’ve left a lot of things behind, but I am still working on what language says and what it doesn’t say. I saw the texts as a sort of intensification. Even though I didn’t have the terminology back then, you might describe the text as a sort of conversational partner to the picture that creates another picture of the picture. It was also about giving it content that mattered. For me it was crucial to try to talk about Feministic issues, about the male gaze, the desire of the male eye looking at the female body.

NÖ: It sounds like the work had an intuitive character.

intresserad av det intuitiva än att försöka tvinga in mitt arbete i en teoretisk ram. Samtidigt var det här som sagt en omvälvande och fantastisk tid. Men efter Konstfack behövde jag flera år för att hitta mitt eget förhållningssätt i den här – skulle man kunna säga – kollektiva hjärntvätten som vi alla var en del av. En bra hjärntvätt, som det kan vara på en utbildning där man låter sig översköljans av alla de här tankarna, uttrycken, bilderna och diskussionerna. Men sedan gäller det också att hitta sin egen röst.

NÖ: Du gjorde två verk till under den här tiden som blev uppmärksammade och det skrevs mycket om: *Sky is Blue* och *Skin is Tan*. Här finns också kombinationen av text och bild, men även en tydlig referens till medierna. Vad har de för upphov?

LA: Det är en bild från Irakkriget. George Bushs Irakkrig. Jag jobbade extra på Aftonbladet och satt med bilderna som på den tiden kom in via teleprinter. För mig var det chockerande att se att de kom innan kriget officiellt hade startat, vilket framgår av datumen som stod på bilden. Informationen anger också den ton bilden ska ha. ”Sky is Blue” indikerar hur den ska färgsättas och det är likadant med ”Skin is Tan”. Det var korta meddelanden till mig som tekniker på tidningen, men de fick också en helt annan betydelse. Jag lyfte fram meddelandena och gjorde dem till stora texter under bilden. Båda två visar en konstruerad krigssituation. Hela iscensättningen var i en viss mening redan gjord och jag förstärkte den. Det var en direkt protest mot det första Irakkriget, helt enkelt, och hur man behandlar bilden, hur man vilseleder och duperar med bild, hur medierna framställer verkligheten och bildernas dubbla budskap. Jag var intresserad av att försöka göra politiska bilder då. Även *Ponny* kan man kalla är politisk i viss mån, men i de här verken hade jag förfinat min estetik. Ett slags ironisk poesi.

NÖ: Varför var det politiska perspektivet så närvarande?

LA: För mig var det väldigt viktigt att göra något handgripeligt. Jag tror att jag hade kvar det från Göteborg – det här direkta anslaget. Jag visste att jag hade någonting att berätta, någonting att säga och ett enormt behov att få ut det. Gärna ganska hårt, punchlines som hamrade in budskapet. Analysen överlämnade jag till andra. Det aktivistiska var nödvändigt i den situation som fanns.

Jag började före Annika (von Hausswolff) och Maria (Miesenberger), jag var den första tjejen i den generationen som kom in där. På intervjun blev det tydligt att det bara var manliga lärare och redan i intagningskedet visste jag att jag hade en uppgift. Jag *skulle* bara in där och det var bra för skolan om jag kom in. Jag var till exempel den enda kvinnliga

LA: Very much so. The work was what it was but hopefully you could regard them as Feminist works. I have always tried to retain that. Always been more interested in the intuitive than trying to force my work into a theoretical framework. At the same time, as I mentioned before, this was a tumultuous and fantastic time. But after the University College, I needed several years to find my own approach through all of this, what you might call the collective brainwashing that we were all part of. A good brainwashing, like a course where you allow yourself to be immersed in all these thoughts, expressions, pictures and discussions. However, you still need to find your own voice too.

NÖ: You made two other works in this period that were acclaimed and much written about: *Sky is Blue* and *Skin is Tan*. Here too is the combination of text and image, along with a clear reference to the media. What are their origins?

LA: It is a picture from the war in Iraq. George Bush’s Iraq war. I worked part-time at Aftonbladet and back then pictures came in via teleprinter. For me, it was shocking to see them arrive before the war had officially begun, which is apparent from the date on the picture. There’s information that tells you the picture’s tone. “Sky is Blue” indicates how it should be coloured and the same applies to “Skin is Tan”. These were short messages to me as a technician at the newspaper, but they also took on a completely different meaning. I highlighted the messages and made them large texts under the picture. Both show a constructed war situation. To a certain extent, all the staging was done already and I reinforced it. It was a direct protest against the first Iraq war, quite simply, and how the picture is processed, how you are misled and duped by the picture, how the media presents reality and the double meaning of the pictures. I was interested in trying to make political pictures then. Even *Ponny* is political to a certain extent, but I had refined my aesthetic in these works. A sort of ironic poetry.

NÖ: Why was the political aspect so evident?

LA: For me, it was crucial to do something tangible. I think that had stayed with me from Gothenburg: this direct impact. I knew I had something to tell, something to say and an enormous need to get it out there. Preferably quite hard, punch lines like a clenched fist, hammering the message in. I’d leave the analysis to others. Activism was necessary in the current situation.

I started before Annika (von Hausswolff) and Maria (Miesenberger); I was the first girl of that generation to attend the University College. At the interview, it was quite clear that only male teachers taught there and already during

studenten i min klass. Men det handlade snarare om en rådande struktur än något personligt som jag ville försöka omförhandla, för att försöka göra saker och ting annorlunda.

NÖ: Du har sett de här förändringarna på nära håll.

LA: Absolut. Och jag är väldigt glad för det.

NÖ: Du fick känna av den strukturen på ett personligt och konkret plan i de första mötena med institutionen.

LA: I högsta grad. Det skedde stora framsteg för kvinnliga konstnärer under nittioalet, men i konstvärlden, precis som i övriga samhället, går det i perioder och det blir två steg fram och ett steg bak.

NÖ: Vad betydde det för dig att vara med i Gertrud Sandqvists utställning?

LA: Rent personligen var jag ju enormt glad att få visa arbeten och få feedback. Gertrud hade en tydlig feministisk tanke med utställning och kunde också artikulera idéerna på ett helt annat sätt än vad jag kunde, så för mig blev mötet och hennes blick på mina bilder väldigt spännande. Men jag hade bara gått ett år på Konstfack och utställningen var på Kulturhuset. I backspegeln tycker jag att det var för tidigt, men samtidigt gick det inte att stoppa. Det fanns ett behov av den här typen av bilder. Jag pratade med Annica (Karlsson Rixon) om den här tiden och vi upplevde båda att det var svårt att hinna producera verk för den efterfrågan som fanns.

NÖ: Hur upplevde du mottagandet av dina verk?

LA: Det är alltid spännande att få någon annans tolkning av det man gör, men det blev också en bestämning och till slut faktiskt också en begränsning. Det var väldigt svårt att bryta med de förväntningar som fanns på ”vad som skulle komma härnäst”. Den egna konstnärliga utvecklingen hämmades på sätt och vis av det, tycker jag nu, och man ska nog ha lite mer i ryggen när man ger sig ut i offentligheten. Det försöker jag ge mina studenter i dag. Alla är hungriga på att synas och få vara med att ingå i ett sammanhang, men man måste veta vad man vill göra där. Det visste inte jag riktigt.

NÖ: Du nämnde att det tog tid att återhämta sig efter Konstfack.

LA: Jag sökte mig till Akademin i Köpenhamn, men det handlade också om att lämna snurren och hela det postmoderna klimatet som hade satt igång mig. Det pågick så mycket på Stockholmsscenen och jag behövde komma bort från det och

the selection process, I knew I had a mission. I *was* going to get in there, and it was good for the school that I did. I was, for example, the only female student in my class. But it was more about a prevalent structure, not anything personal, that I wanted to try to renegotiate, to try to make things different.

NÖ: You’ve witnessed these changes at close quarters.

LA: Absolutely. And I’m glad I did.

NÖ: You felt that structure on a personal and concrete level in those first meetings with the institution.

LA: Very much so. For female artists, there was great progress in the 90s, but the art world, just like society in general, goes in waves and it was two steps forward and one step back.

NÖ: What did it mean for you to be in Gertrud Sandqvist’s exhibition?

LA: On a purely personal level, I was enormously happy to show my work and get feedback. Gertrud had a clear, Feminist idea about the exhibition and could also articulate those ideas in a completely different way than I could, so for me the encounter and her eye for my pictures was really exciting. But I had only studied one year at the University College and the exhibition was at Kulturhuset. Looking back, I think it was too early, but at the same time it couldn’t be stopped. There was a need for these kinds of pictures. I have spoken to Annica (Karlsson Rixon) about this period and we both felt it was difficult to keep producing work for the demand that was out there.

NÖ: What did you think of the way your work was received?

LA: It’s always exciting to get someone else’s interpretation on what you’re doing, but it also became a qualifier, and actually, in the end, a limitation. It was very difficult to break away from those expectations around “what would come next”. I realise now that your own artistic development gets restricted in a way and you should have a bit more experience before going out in public. I try to pass that on to my students today. Everyone is hungry to be seen and be included and become part of a context, but you have to know what you want to do. I didn’t really know that.

NÖ: You mentioned how it took some time to recover after the University College.

LA: I applied to the Royal Danish Academy of Fine Arts in

få tid för mig själv. Jag tror inte att jag producerade speciellt mycket i rena verk, men jag fick ett annat perspektiv på vad jag ville hålla på med. Det blev ett tydligt brott. Jag gick där 1994–95 och därefter en vidareutbildning på Mejan i film och video.

NÖ: Hur skulle du beskriva det här brottet?

LA: Jag ville hitta tillbaka till varför jag gjorde bilder, vilken typ av bilder jag ville göra, vad jag ville berätta och för vem. Jag sökte ett mindre monumentalt uttryck och det kan man se på bilderna som kom också.

NÖ: Vilka bilder var det?

LA: Det var en början till *A Very Young Woman under the Influence*, men jag hade enorma tvivel och tveksamheter, eftersom de inte passade in i bilden av mitt konstnärskap.

NÖ: Och den bilden, menar du, hade formulerats av det nya sammanhanget?

LA: Jag tänker lite på kronologin nu för innan de nya bilderna gjorde jag djurbilderna, som ställdes ut och hörde samman med den första gruppen. Men därifrån, ja först och främst slutade jag att använda mig själv som modell, vilket inledningsvis hade varit oerhört viktigt. Att vara ensam när jag gjorde bilderna och vara både den som tar bilden och den som är framför kameran.

NÖ: Varför var det viktigt?

LA: Det handlar om ett kontrollbehov att få vara ensam i fotograferingsögonblicket, och att inte låta någon annan göra någonting åt mig på det sättet. Jag gjorde också de svartvita faxbilderna, *Take it as a Man*, under den här tiden och dem skulle jag aldrig kunna göra med en modell.

NÖ: Hur skulle du beskriva dem och vad ville du åstadkomma?

LA: Det fanns från min sida ingen avsikt att provocera även om de uppfattades så. Jag har aldrig varit intresserad av det, men jag ville kommentera den manliga blicken på den kvinnliga kroppen. Jag var fascinerad av den konsthistoriska traditionen just ur det perspektivet och drar man den tendensen till sin spets hamnar man i pornografin. Det är det mest hårdragna bildspråket så jag använde mig av det. Bilderna föreställer olika stereotypa pornografiska ställningar som jag hade plockat direkt från porrtidningar, men jag iscensatte dem och förändrade dem genom att använda en fax och

Copenhagen, but it was also about getting away from the noise and the postmodern climate that had launched me. There was so much happening in the Stockholm scene and I needed to get away and have some time for myself. I don't think I produced especially much, not in terms of actual work, but I got another perspective about what I wanted to do. It was a clean break. I went there 1994–95 and then there was some further education at Mejan in film and video.

NÖ: How would you describe this break?

LA: I wanted to get back to why I made pictures, what sort of pictures I wanted to do, what I wanted to say and for whom. I sought a less monumental style and you can see that in the resulting pictures as well.

NÖ: Which pictures are we talking about?

LA: It starts with *A Very Young Woman under the Influence*, but I had huge doubts and hesitations because it didn't fit in with my art's overall image.

NÖ: And here you mean that image formulated by the new context?

LA: I'm thinking a bit about the chronology now, because prior to these new pictures I made the animal ones, which were exhibited and belonged to that first group. But from then on, well, first and foremost, I stopped using myself as a model, which initially had been extremely important. To be alone when I made the pictures and to be the one both taking the picture and being in front of the camera.

NÖ: Why was that important?

LA: Actually, it's about a need for control and being left alone during the photography and not letting anyone else do anything for me in that way. I also made those black-and-white fax images, *Take it as a Man*, during this time and I never could have done those with a model.

NÖ: How would you describe them and what did you want to achieve?

LA: No provocation was intended on my part, even though they were perceived that way. I have never been interested in that, yet I wanted to comment on the male view of the female body. I was fascinated by the tradition of art history in that perspective and, taking those trends to their extreme, you end up with pornography. It's the hardest imagery, so I made use of it. The pictures represent various stereotypical

skickade dem till mig själv för att sedan plåta av dem. En lång process, med många lager. Jag gjorde de här bearbetningarna för att skala av och tydliggöra någonting. Att lägga till något annat, förutom kroppen. Bilderna var mitt examensarbete på Konstfack och de visades på vårutställningen. Det var naivt av mig att inte se deras provocerande sida, de var stora, 1 x 1 meter, svartvita och ganska hårda i sitt uttryck. Jag ville återigen prata om blicken, seendet och makt – något jag fortfarande faktiskt gör men på ett helt annat sätt.

NÖ: Vilka blev provocerade?

LA: Auktoriteter inom Konstfack. Jag skulle inte få vara med på utställningen minns jag.

NÖ: Vad vände man sig emot?

LA: Det pornografiska anslaget, att de var ”fula”, att det inte var fotografi. Det fanns många olika åsikter. Sedan skrev Maria Lind om bilderna i min utställning som Irene Berggren gjorde 1992 på Fotograficentrum, och båda blev på så sätt väldigt betydelsefulla för mig. Att de ingick i ett sammanhang utanför skolan, var bra för mig. Den fotografiska världen var väldigt lättprovocerad då.

NÖ: De här momenten – iscensättningen, det performativa och att du gör allt själv – vilken roll spelade de för dig?

LA: Jag kom ju från ett mer kollektivt sammanhang och Ann-Sofi (Sidén), Lola (Möller) och jag hade gjort en del performanceverk i Göteborg. Men jag ville ju också jobba själv och hade ett stort behov av att vara ensam både bakom och framför kameran. I performance finns på något sätt bara nuet. Och så fort det dokumenteras blir det något annat. Däri låg en spänning för mig och jag ville, som jag sa tidigare, bestämma allting själv, men också utsätta och pröva mig själv. Att vara blicken, att bli betraktad och vara den som realisera det hela. Att iscensätta och agera framför kameran påminde på sätt och vis om performance men skapade också en helt annan utsatthet eftersom jag fotograferade, gjorde performancen till något reproduktivt, som kunde upplevas eller ses igen. Och i *Take it as a Man* agerade jag och använde kroppen för att ställa frågor om subjekt/objekt. Jag ska inte säga att bilderna är en form av övergrepp, det är fel ord, men jag kunde inte be någon annan göra de här sakerna. Då skulle jag i princip utföra samma typ av handling som skildrades så det gick inte att göra det på något annat sätt. Jag vet ju vad det innebär att bli betraktad som ett objekt, men att vara det i själva utförandet och att göra den handlingen var ett sätt att ta tillbaka min rättmätiga plats.

pornographic positions that I'd gotten straight from porn magazines, but I staged and changed them by using a fax and sent them to myself and then photographed them. A lengthy process with many layers. But I did this reworking to scale back and clarify something. To add something else, besides the body. The pictures were my final-year project at the University College and shown at the spring exhibition. It was naive of me, not to see their provocative side, because they were big, 1 x 1 metre, black-and-white and had quite a hard style. Once again, I wanted to talk about the eye, vision and power; something I still do as a matter of fact, but in a completely different way.

NÖ: Who were provoked?

LA: Authorities at the University College. I remember I was going to be kicked out of the exhibition.

NÖ: What were they upset about?

LA: The pornographic element, that they were “ugly”, that they weren't photographs. There were many different opinions. Then Maria Lind wrote about the pictures in my exhibition that Irène Berggren did in 1992 (at Fotograficentrum) and, in that way, they were both very important to me. That they were part of a context outside art school, which was great for me. The photography world was very easy to provoke back then.

NÖ: These factors – the staging, the performative and doing everything yourself – what role did they play for you?

LA: I came from a more collective background and Ann-Sofi (Sidén), Lola (Möller) and I had done some performance work in Gothenburg. But I also wanted to work by myself and had a great need to be left alone, both behind and in front of the camera. Performance is all about the present moment, and as soon as it gets documented it turns into something else. There was an interesting conflict there and I wanted, as I said before, to make my own decisions, but also to expose and test myself. To be the beholder, to be beheld and be the one doing it all. Staging and acting in front of the camera was similar to performance, but created a totally different kind of vulnerability because as I photographed, it turned the performance into something reproductive, that could be felt or seen again. And in *Take it as a Man*, I acted and used my body to pose questions about subjects/objects. I wouldn't say the pictures are a kind of attack, that's not the right term, but I couldn't have asked anyone else to do these things. Because I would then be conducting the same kind of action as it was portraying, so it couldn't be done any

NÖ: Vad är det för plats?

LA: Den platsen som jag tyckte att jag skulle ha, ville ha och borde ha. Att vara den som talar, får tala genom bilden och att föra fram den rösten var väldigt viktigt.

NÖ: Iscensättningen bröt med de ideal som tidigare har funnits om fotografi, verklighet och sanning. Hur förhöll du dig till den traditionen?

LA: Jag trodde över huvud taget inte på *en* verklighet eller *en* sanning och det var därför som jag var tvungen att konstruera bilder. Jag tror fortfarande inte på att det finns någon entydig, egentlig verklighet, men de tidigare bilderna är ofta tydligare iscensättningar.

NÖ: Till dessa arbeten hör djurporträtten som du nämnde tidigare och som fick stor uppmärksamhet.

LA: Här använde jag mig av uttryck som används i förklenande syfte inte enbart om kvinnor, typ ”tjock som en elefant” eller ”dum som en ko”, men också av fabelvärldens sätt att göra människan till djur för att gestalta våra egenskaper. Det var viktigt att det var jag som tog på mig maskerna, förlöjligades och visades upp på det sättet. Bilderna har nittioalets estetik med stora, färgstarka och glansiga ytor och är tilltalande på ett förföriskt vis, men de beskriver någonting fullt och förlöjligande. Det är ett slags freak show. Jag presenterade dem tillsammans med teckningar som var gjorda med glasyr och det var texter från olika sånger som handlar om att vilja bli älskad, att vilja bli sedd, sockersött, som kontrast. Den kontrasten var intressant för mig.

NÖ: Är det några andra verk från den här perioden som du tycker att det är angeläget att lyfta fram?

LA: Jag visade en serie på Galleri Tre där jag hade använt mig av vinyl. Det var porträtt och stora färgstarka rorschachbilder. Det var mitt första försök att gå ifrån det som man förknippade med mig. Att hitta en väg ut ur bilden av den kvinnliga konstnären som jobbade med fotografi på ett bombastiskt och slagfärdigt sätt. Att gå emot konstvärldens bestämmingar och ge uttryck för ett behov som det inte fanns plats för då, vare sig på marknaden eller i diskussionen. Och jag tror inte att någon förstod den utställningen egentligen. Sen gjorde jag en serie av ett slags monumentala landskapsbilder fotograferade med olika filter. De liknade portar in till en annan värld. De visades bara på några mässor, men var också betydelsefulla för mig som ett steg över till något nytt.

other way. I certainly know what it means to be viewed as an object, but to do so in the actual execution and take that action was a way of reclaiming my rightful place.

NÖ: What place is that?

LA: That place I thought I would get, wanted to get, and should get. To be the one who speaks, gets to speak through the picture and raise a voice, that was very important.

NÖ: Staging was contrary to those prevalent ideals regarding photography, reality and truth. What was your attitude to that tradition?

LA: I didn’t believe in one reality at all, or one truth, and that’s why I had to construct pictures. I still don’t believe in any form of unambiguous, true reality, but those early pictures are often more obviously staged.

NÖ: This work also includes the animal portraits, which you mentioned earlier, and they received lots of attention.

LA: Here I used expressions made in disparaging ways, not only towards women, such as “fat like an elephant” or “stupid as a cow”, but also used in fables where people are turned into animals as a way of representing their attributes. It was crucial that I was the one wearing the masks, being ridiculed and shown up in that way. There’s a 90s aesthetic to these pictures: large, colourful, glossy and appealing in a seductive way, however they describe something ugly and ridiculous. It’s a kind of freak show. I showed them together with drawings made from icing sugar and lyrics from various songs about wanting to be loved, wanting to be seen and about something sweet, by contrast. I was really interested in that contrast.

NÖ: Are there other works from this period that you feel should be highlighted?

LA: I showed a series at Galleri Tre where I’d used vinyl. These were portraits and large, colourful Rorschach images. It was my first attempt to get away from what people were associating with me. To find an escape from that image of a female artist who worked with photography in a bombastic and witty way. To defy the rules of the art world and express a need that had no place back then, neither in the market nor in discussions. And actually, I don’t think anyone understood that exhibition. Then I made a series of monumental landscape pictures, photographed with various filters. They were as big as doors and looked like gateways into another world. These were only shown at some art fairs, but it was significant for me, as a step towards something new.

NÖ: Skulle du säga att det är en delvis annan röst som kommer till tals här?

LA: Jag tror det. Bilderna fanns i huvudet, de var där och därför gjorde jag dem. Jag hittade bara ingen plats för dem i sammanhanget som jag befann mig i och det fanns inte något intresse heller för den delen. Först hade jag fått mycket feedback på mina arbeten och sen blev det tvärtom. Jag behövde verkligen den där pausen i Köpenhamn och 1996 flyttade jag till USA och lämnade någonting som jag faktiskt hade varit med att bygga upp. Det var antagligen, kan jag se i efterhand, strategiskt ganska dåligt. Men för mig personligen och för mitt konstnärliga uttryck var det väldigt bra. Det var ett jätteviktigt steg.

NÖ: Vad är det som kännetecknar de här nya arbetena?

LA: På flera sätt fanns fortfarande det grundläggande bildspråket kvar, men jag började intressera mig för det undermedvetna, vilket jag på sätt och vis alltid har gjort. Ett drömtillstånd eller ett slags balansgång mellan parallella världar. Jag gick tillbaka till det svartvita som jag så starkt hade försökt bryta med och det är ett mycket mer subtilt och taktilt bildspråk. Det var fortfarande viktigt att prata om någonting angeläget och här handlade det om existentiella frågor. Det är bilderna av flickor i ett landskap. Modellen jag använde var i ett slags övergångsålder, precis som det här första vykortet på ponnyflickan, mellan barn och ung kvinna. Först tänkte jag fotografera dem i USA och tog några skisser, men till slut blev det i landskap som jag själv växte upp i. Det betydde mycket för mig att gå in i mitt eget barndomslandskap.

NÖ: Varför var det viktigt?

LA: För att jag hade tagit mig så långt bort från det som möjligt. Det var en utmaning att åka tillbaka till platsen där jag hade varit i den åldern, där jag hade genomgått den här transformationen och befunnit mig under den här påverkan som bilderna handlar om.

NÖ: Du rörde dig från att själv ha varit både fotograf och modell till att arbeta med modeller, hur var det?

LA: Jättejobbigt. Speciellt eftersom de här unga tjejerna inte hade samma intention som jag hade med bilderna. Det var svårt, men också utmanande att jag visste så mycket mer, till exempel om hur bilderna skulle tolkas än vad modellerna gjorde. Vi pratade mycket och tillbringade flera veckor tillsammans. Jag träffade dem kontinuerligt och berättade om vad jag gjorde och varför jag gjorde det jag gjorde.

NÖ: Would you say that a somewhat different voice was coming through here?

LA: I think so. The pictures were in my mind; they were there and that’s why I made them. I just couldn’t find room for them in the context I found myself in and, for that matter, there wasn’t any interest in them either. First, I’d received a lot of feedback on my work and then it was the complete opposite. I really needed that break in Copenhagen and, in 1996, I moved to the US and left behind something that I had actually helped build up. With hindsight, I can see it was a really poor strategy. But for me personally, and for my artistic expression, it was rather good. It was an enormously important step.

NÖ: What characterised the new work?

LA: In many ways, the fundamental imagery remains the same, but I started getting interested in the unconscious, which in one way or another I had always found interesting. A dream-like state or a sort of balancing act between parallel worlds. I returned to black-and-white, which I had tried so strongly to break away from and the imagery is much more subtle and tactile. It was still important to talk about something that mattered and here it concerned existential issues. These are pictures of in a landscape. I used a model at a sort of transitional age, just like those first pictures of the pony girl, in between a child and a young woman. At first, I thought I’d do the photography in the US and took a few sketches, but in the end I went back to the countryside where I grew up. Revisiting the landscape of my own childhood meant a lot to me.

NÖ: Why was that important?

LA: Because I had gone as far away from it as possible. It was a challenge to return to the place I had been at that age, where I had undergone this transformation and been under the influence, like the pictures are about.

NÖ: You shifted from having been both photographer and model to working with models. What was that like?

LA: Incredibly hard. Especially since these young girls didn’t have the same idea about the pictures as I did. It was difficult, but exciting as well, and challenging because I knew so much more than the models about how the pictures would be interpreted. We spoke a lot and spent several weeks together. I met them constantly and explained what I did and why I did what I did.

NÖ: De fungerar som enskilda bilder, men också som serie och det finns, även om liknelsen är sliten, en filmisk karaktär i arbetet.

LA: I dag finns många bilder i den här genren, men för mig var det enormt viktigt att göra de då. Flera av verken består av två bilder bredvid varandra och jag ville absolut att det skulle finnas en association till film – till någonting som pågår före och som fortsätter efter det som bilden faktiskt visar. Att speglingen skapar en abstraktion, alltså en icke-reell situation, och denna dubbelhet gav upphov till en ny form och en ny bild.

NÖ: Mitt intryck är att du har ett stort intresse för själva utställningsformen och att den närmast blir en del av verket.

LA: Det har jag ofta eftersträvat. Rummet kan skapa en för-tätning eller frånvaro, ytan och rummet mellan verken kan få stor betydelse. Hur verken kan förstärka eller förminska upplevelsen i en situation är beroende av hur de förhåller sig till varandra. Allt det här har blivit alltmer framträdande i de senare arbetena.

NÖ: Vad kommer sen om man talar om en rörelse framåt till i dag?

LA: Jag gjorde en utställning i Stenasalen på Göteborgs konstmuseum år 2000 som hette *Monika*. Där använde jag återigen unga tjejer. När jag var i New York såg jag, bildligt och inte bokstavligt talat, ett ansikte framför mig och sen sker det märkliga att jag träffade på den här personen, en syster till en arbetskamrat. Av en slump såg jag ansiktet som jag bara hade funderat på. Jag tog en bild på henne och sen försökte jag återskapa den här bilden. Ville hitta den här personen igen och igen och igen. Jag var helt besatt av en blick och någonting som fanns hos den här unga kvinnan. För att göra det jobbade jag med åtta unga kvinnor i Stockholm som kom till min studio, där de porträtterades, och ljussättningen gjordes med lysrör för att åstadkomma en grön ton.

NÖ: Vad såg du i det här ansiktet? Vad i uttrycket fångade dig?

LA: Det fanns en utsatthet men på samma gång en styrka som jag blev attraherad och tagen av. Just för att den pratar om det där skiftet, hur det är att gå över en gräns, och in i en annan värld, och vad som sker när man går från barn till en ung kvinna. Allt man möter och hur man förhåller sig till det. Men också om hur det undermedvetna styr vad man ser, vad jag ser som inte hon vet att jag ser och vad jag lägger på, vad jag projicerar. Det blev åtta porträtt som på något vis var

NÖ: They work as separate pictures and as a series too, and there is a cinematic character to the work, even if that's a somewhat jaded comparison.

LA: There are many pictures of this sort today, but for me back then, it was enormously important to make them. Some of the works consist of two pictures alongside each other and I wanted there to be an association to film, absolutely, to something that starts beforehand and carries on after whatever the picture shows. That the reflection creates an abstraction, a non-real situation, and this duplicity gave rise to a new form and a new picture.

NÖ: My impression is that you have great interest in the exhibition format itself and that it almost becomes part of the work.

LA: I have often sought that. The space can create a concentration or absence, but also the distance between works can be very important. How the works can reinforce or diminish the experience in a situation is dependent on how they're hung and how you work with them. All of this has become more prominent in the later works.

NÖ: What comes next, if we speak in terms of a movement carrying through to the present day?

LA: I had an exhibition in Stenasalen at the Gothenburg Museum of Art in 2000 titled *Monika*. Once again, I portrayed young girls. When I was in New York, I saw, figuratively and not literally, a face in front of me and then, strangely enough, I met that person: a colleague's sister. So by chance, I actually saw the face that had only been in my mind. I took a picture of her and then tried to recreate that image. I wanted to find this person again and again and again. I was completely obsessed by a look and something about this young woman. To follow that up I worked with eight young women in Stockholm who came to my studio. Their portraits were taken in the studio, lit by fluorescent light to get a green tone.

NÖ: What did you see in this face? What was it about the expression that captivated you?

LA: There was a vulnerability, yet at the same time a strength, and I found that attractive and captivating. Because it addresses this shift, what it is like to cross a boundary, enter another world and what happens when you go from being a child to a young woman. Everything you encounter and how you relate to it. But it's also about how the unconscious controls what you see, what I see that she doesn't know I see and

ett enda porträtt och därför heter serien *Monika*. Det var ett försök att porträttera, inte en person utan en persona. De bilderna var väldigt viktiga för mig.

NÖ: Det är fascinerande ansikten.

LA: Ja, de är så fysiskt olika. Det finns ingen likhet alls och samtidigt så finns där något liknande, bakom ögonen. Det här var också första gången som jag tog in ett objekt i rummet. En skivspelare, som stod mitt på golvet. Det var kanske mitt första försök att ta ett steg ut ur bilden, att lämna fotografiet.

NÖ: Vad ville du åstadkomma med det?

LA: Jag behövde kliva ut och gestalta ytterligare någonting i den utställningen. Det var för att skapa det här specifika rummet, med just den här bilden. Jag såg rummet som en bild och det handlade om att skapa den förtätningen som jag ville ha. Att det inte "bara" skulle bli åtta porträtt på väggen. Återigen handlade det om att blanda uttrycken. I detta har jag varit konsekvent i mitt arbete och det intrycket förstärks när man tittar tillbaka. Det var mycket diskussioner om varför jag inte höll mig till ett medium och ett uttryck, men jag hade ett stort behov av att gå längre och se vad som hände om jag tillförde andra objekt. Vinylskivspelaren blev på något sätt också en symbol för ett slags intimitet, ingen musik spelades, bara det raspande ljudet som upprepades och spreds i rummet.

NÖ: Det här momentet har vidareutvecklats och i dina senare arbeten rör sig olika element och bilder både ut och in i varandra och ut i rummet.

LA: Ja, det som jag har gjort de senaste åren är där jag vill vara nu och där tycker jag att det får sin form.

NÖ: Om du skulle beskriva det du gör nu, vad skulle du säga då?

LA: Att jag gått tillbaka till min fascination och mitt intresse för framför allt slutet av sextio- och början av sjuttio-talet, ett slags undersökande av dess historia, framför allt i relation till fotografiet. Jag är intresserad av de sociala förändringarna från den tiden, och utvecklingen inom till exempel konst och arkitektur, psykologi och politik, och de rörelser som uppstod då, som kvinnorörelsen, fredsrörelsen, musikrörelsen. Jag samlar på alla slags böcker och tidskrifter från den här perioden, och bilderna från den här tiden visar bland annat på den kvinnliga kroppens betydelse för fotografien. Inte minst i föreställningen om den frigjorda sexualiteten och

what I put into that, what I project. There were eight portraits, which in a way were one single portrait and therefore the series is titled *Monika*. It was an attempt to portray, not a person, but a persona. Those pictures were very important to me.

NÖ: They are fascinating faces.

LA: Yes, yet so physically different. There is no likeness at all and yet, at the same time, there is some similarity, behind the eyes. This was also the first time I brought an object into the space. A record player put in the middle of the floor. It was perhaps my first attempt to step out of the picture, to leave the photograph.

NÖ: What did you want to accomplish with that?

LA: I needed to step out and make something else for this exhibition. In order to create this specific space and this specific picture. I saw the space as a picture and it was about creating the concentration that I wanted. Not "just" eight portraits on a wall. Once again, it was about mixing expressions. I have done this consistently throughout my work and that impression is reinforced when you look back. There were many discussions about why I didn't keep to one medium and one style, but I had a great need to go further and see what would happen if I added other objects. The vinyl record player was also a symbol of a kind of intimacy, but there was no music only the grinding sound going round and round and filling the room.

NÖ: This step has evolved and in your later works, there are various elements and pictures moving in and out of each other and leaving the space.

LA: Yes, what I've done in recent years is where I want to be now and that's what I think gives its form.

NÖ: If you could describe what you are working on now, what would you say?

LA: It's a return to my fascination and interest in, above all else, the late 60s, early 70s, a kind of investigation into history, especially in relation to photography. I'm interested in the social changes of that period, and the development of art and architecture, psychology and politics, and the movements that emerged: the women's movement, peace movement, music movement. I've collected magazines from the period, and the pictures show, for example, the importance of the female body to photography. Not least, in attitudes about liberated sexuality and individual freedom through a

frigörelsen av individen både genom ett psykiskt och fysiskt expanderande av medvetandet. Jag använder mig av olika objekt, skapar arrangemang tillsammans och runt omkring den fotografiska bilden.

Jag har också jobbat mer och mer med collage de senaste åren, utan att göra någon tydlig åtskillnad mellan egna bilder och material från fotoböcker och fototidningar. Jag har till exempel gjort om en del av de här böckerna, skapat nya sidor och uppslag. Oftast med bilder av fotografer som ingen längre minns, som kanske bara publicerade *en* bild i *en* fototidning *en* gång, men den bilden ser jag. Nu. Jag intresserar mig för vad som sker med bilden, de förskjutningar och förändringar som uppstår när jag för in dem i nya sammanhang, i mitt sammanhang.

NÖ: Vad är det i den här bildvärlden och i den fotografiska processen som fånglar dig?

LA: Den fotografiska bildens materialitet har alltid intresserat mig och jag har alltid jobbat analogt. På Konstfack stod jag i labbet och framkallade allt själv. Det har varit viktigt för mig med den materiella känslan för fotografiet. Det blev omöjligt när det skulle upp i format och man lämnade ifrån sig produktionen, men jag har jobbat tätt tillsammans med den som kopierar. Jag har alltid varit fascinerad av den analoga processens förhållande till ljuset, silvret, tiden, de egenheter som mediet rymmer. Tidsfördröjningen är viktig. Det förhållningssättet finns även i collagen och i arrangemangen med bilder och objekt. Jag finner en enorm tillfredsställelse i att jobba med de här tingen; att använda mig av enkla objekt och material som snäckor, drivved, de tryckta massproducerade bilderna och böckerna och genom dem tala om den fotografiska processen, om fotografiet och om något större, existentiellt, förgånligt.

NÖ: Om du jämför det du gjorde tidigare och det du gör i dag, vad ser du för skillnader och likheter?

NÖ: Det tror jag nästan att du är bättre på att se än vad jag är, men om man går tillbaka till tiden före Konstfack så stod jag i Tom Bensons mörkrum och jobbade redan då med en form av arrangemang eller iscensättningar. Klippte och klistrade och fotograferade av. Det var visserligen hans bilder då, men jag gör i princip samma sak i dag. Sätter samman och arrangerar olika delar så att de får en ny betydelse eller för ett samtal med varandra. Jag ser det som att jag bygger vidare på ett slags gemensam bildtradition, att mina bilder för en dialog med andra bilder, och *andras* bilder. Det är ett allvarligt försök att visa på något annat än det vi tror att vi ser. Intressant nog har den estetiken och de miljöer som fanns på sextio- och sjuttioalet fått en ökad betydelse i mitt skapande.

mentally and physically expanded consciousness. I've used various objects, creating arrangements together and around the photographic picture. And I've worked a lot with collage in recent years, without making any clear differentiation between my own pictures and material from photography books and magazines. I have remade some of these books and created new pages. Often with pictures by photographers that no one remembers and, perhaps, they only had a picture published once in a photography magazine, but that's the picture I see. Now. I'm interested what happens to the picture, the displacements and changes that occur when I put it into a new context, into my context.

NÖ: What is it about this imagery and the photographic process that captivates you?

LA: The photographic picture's materiality has always interested me and I have always worked in analogue. At the University College, I was in the lab developing everything myself. That material feeling for photography has been important to me. It was impossible when you went up in format and left the production to someone else, but I've worked closely with the people who make the prints. I have always been fascinated by the analogue process's relationship to light, silver, the components of alchemy, if you like, contained in the medium. It's important that it takes time. That attitude is also present in the collages and the arrangements with pictures and objects. I find working with these things enormously satisfying, to use simple objects and materials such as shells, driftwood, mass-produced pictures and books, and through them talk about the photographic process, about photography and about something bigger, existential and mortal.

NÖ: If you compare what you did earlier with what you are doing now, then in your opinion, what are the differences and similarities?

NÖ: I think you are probably better at seeing that than I am, but if you go back to a time before the University College, then I stood in Tom Benson's darkroom and worked even then with a form of arrangement or staging. Cut and paste and photographed. Sure, they were his pictures, but it's basically the same thing today. Put together and arrange various parts so they take on a new meaning or create a dialogue with each other. I see it as building on a kind of common visual tradition, that my pictures have a dialogue with other pictures, and the pictures of others. It's a serious way of showing something other than what we think we see. Interestingly enough, aesthetics from the 60s and 70s have had an increasing influence on me, everything I grew up

Det är oerhört viktiga år för min tillblivelse, allt som påverkat mig, allt som skedde under min uppväxttid. Det var den bildvärlden som jag växte upp med, det första som jag mötte och som blev min bildvärld som barn och tonåring.

NÖ: Vilken roll spelar din person och dina personliga erfarenheter för ditt skapande?

LA: De är starkt förknippade med varandra, men under tiden på Konstfack fanns ett förnekande av det. I dag ser jag mig mer som ett slags antropolog som kombinerar självbiografiska erfarenheter med allmängiltiga sociala fenomen och som jag försöker överföra till nya sammanhang. Jag har ett mycket mer psykoanalytiskt förhållande till mina bilder. Men om jag tittar på de tidigare arbetena så kan jag med lätthet gå in i den tolkningen också av de bilderna. Det finns i dem tydliga anknytningar till det som jag jobbar med nu. Det paradoxala för mig själv är att jag har återvänt till det svartvita fotografiet, som jag då upplevde mig tvungen att vända mig ifrån.

NÖ: Vad är det med det svartvita som attraherar dig?

LA: Jag har ett nästan filosofiskt förhållningssätt till materialet och till den analoga processen, som jag pratade om förut. Jag fascineras av vad man kan skapa med den, berätta med hjälp av den och hur den berättelsen kan förändras genom att bara lägga till eller dra ifrån. Det finns också en materialitet som jag har ett enormt behov av, det svartvita fotografiet och fotopapperet är jätteviktigt för mitt uttryck, om man också ser till att jag använder det förflutna som konstnärligt material.

NÖ: Hur ser du på den politiska nivån som var framträdande i början av nittioalet?

LA: Den var ju nödvändig för att hitta en väg framåt. I dag är jag mer desillusionerad i min syn på bildens möjligheter. Jag tror inte att den i sig kan skapa förändring på det sätt jag verkligen trodde då, men på sätt och vis är mitt arbete fortfarande starkt politiskt förankrat. Iscensättningarna i dag, även om jag inte står framför kameran på samma sätt som förut, är en form av arrangemang som pratar om en situation eller en utsatthet. Det finns definitivt ett politiskt anslag, även om det inte tar den tidens uttryck.

NÖ: Du är adjungerad professor på Högskolan för fotografi. Hur ser du på den rollen och hur framträder fotografin i dag från den blickpunkten?

LA: Den är en milsvid skillnad från när jag själv gick på Konst-

with. That was the imagery I grew up with, the first I encountered and it became my visual world as a child and teenager.

NÖ: What part does your own person and your personal experience play in creating your work?

LA: They are strongly bound together, but there was a denial about this at the University College. Today, I see myself as some kind of anthropologist that combines autobiographical experiences with universal social phenomenon, which I try to convey in new contexts. I have a much greater psychoanalytical relationship to my pictures. But if I look at the earlier works, I can easily interpret those pictures in this way too. There is, in them, clear associations with what I'm working on now. Paradoxically, I have returned to black-and-white photography, which I had felt so compelled to rebel against then.

NÖ: What attracts you to black-and-white?

LA: I have an almost philosophical relationship to the material and the analogue process, as I mentioned previously. I'm fascinated by what you can create with it, what you can tell with its help and how it that story changes with simple additions or subtractions. It has a materiality that I have an enormous need for and black-and-white photography and photo paper are enormously important for my artistic expression, if you also consider the past as artistic material.

NÖ: What's your view of the politics that were prevalent in the early 90s?

LA: It certainly was necessary in finding a way forward. Today, I'm more disillusioned in my view of the picture's possibilities. I don't believe it can solely create change in the way I really believed back then, but my work still has a strong political basis. The staging today, even though I don't stand in front of the camera like before, is a form of arrangement that speaks about a situation or a vulnerability. There's definitely a political element, even though it doesn't take the expression of the times.

NÖ: You are an adjunct professor at the School of Photography. How do you see that role and what does photography look like from that point of view today?

LA: There's a world of difference from when I went to the University College, regarding photography's position and how self-evidently it has become part of the art world. My students have the benefit of having both me and Annika von

fack, en skillnad som handlar om fotografins plats och hur självklar den har blivit inom konstvärlden. Mina studenter har haft fördelen att ha både mig och Annika von Hausswolff som professorer, som är konstnärligt verksamma. Det är totala motsatsen till vad jag själv gick igenom. Vi har på sätt och vis fört in ett annat sätt att förhålla sig till fotografin. De ytterligheterna som fanns när jag började på min utbildning existerar inte överhuvudtaget – kanske på gott och ont. Det är med glädje jag ser att man, som ung kvinna eller student, inte behöver stängas så hårt för att få vara med och tala genom bilden. Det klimatet är positivt, men det är annat som är betydligt tuffare. Det är mycket hårdare när man kommer ut som student i dag.

NÖ: Och för egen del, hur ser det ut då?

LA: Det vi var inne på tidigare. Det här att använda och att gå vidare ut ur bilden, att ta in objekten – det har varit enormt viktigt för mig. Ändå tycker jag att det är samma anslag och typ av problematik som jag brottats med i bilderna och försöker berätta om. I dag plockar jag in fler uttrycksätt och referenser och för mig innebär det att jag kan säga mer än vad som var möjligt med en enda bild med text över. Jag uppfattar mig själv som tydligare i dag trots att jag i en viss mening ser att jag är diffusare. Eller snarare, mer öppen.

Hausswolff as professors who are artistically active. It's the complete opposite of what I went through. We've established another way of relating to photography. Those extremes that were around when I started my education don't exist at all today, for better or worse. I am delighted to see that as a young woman or student, you don't need to fight so hard to be included and speak with images. That climate is positive, but there are other things that are much harder. It is much tougher for those graduating today.

NÖ: And for you, how's that looking?

LA: We spoke about it earlier. Using and moving out of the picture, bringing in objects, it has been enormously important to me. Yet, I still feel it has the same touch and it's about the same type of problems that I've been wrestling with in the pictures and trying to talk about. Today, I assemble a wide range of expressions and references and that allows me to say more than what was possible with a single picture with some text on it. I perceive myself as clearer today, despite to a certain extent being more diffuse. Or rather, more open.

SAMMANFATTNING

Kronologiskt börjar den här historien med Yngve Baums första bok som publicerades 1966 och den sträcker sig fram till i dag. För perspektivets skull kan man tänka sig en tidsaxel och på den skiljer det ett kvarts sekel mellan hans debut och Lotta Antonssons medverkan i en utställning på Kulturhuset 1990. Hon hade då precis börjat på Konstfack. Däremellan, närmare bestämt runt 1980, framträdde Stina Brockman. Även om deras verksamhet pågått olika länge har alla tre varit aktiva under de senaste drygt två decennierna. Man kan dock konstatera att de oftare har befunnit sig i vitt skilda sammanhang än i ett gemensamt rum. En avgörande orsak är att de tillhör olika generationer, och att de skilda historiska omständigheter som präglade fotografien när de började har i hög grad varit bestämmande för deras respektive inriktning.

De tre tendenserna som det handlar om har i en viss mening följt på varandra: det dokumentära, konstfotografien och den postmoderna samtidskonsten. Indelningen anger större rörelser och förtätningar av olika estetiska ideal och fotografiska praktiker. Skiftena har aldrig varit definitiva och tendenserna har formats i relation till varandra, vilket periodvis har skett under starka konflikter. Riktningarna är inte statiska utan har förändrats över tid, något som också gäller graden av synlighet och tendensernas inbördes relationer. Utställningsutbudet på institutioner och gallerier, men också vad kritikerna har skrivit om och tidskrifterna publicerat, är en indikation på vad aktörerna inom det fotografiska fältet ansett angeläget och relevant. I den bedömningen har både inriktning och generationstillhörighet spelat en inte oväsentlig roll för närvaron och positionerna på scenen.

Åtskillnaden är en aspekt, men inom det fotografiska området görs också sammanfattande exposéer där olikheterna tonas ner till förmån för en bredare berättelse om mediet och dess utövare. Ett näraliggande exempel där såväl Yngve Baum, Stina Brockman som Lotta Antonsson deltog var utställningen *En annan historia* på Moderna museet 2011. Den gestaltade fotografien från 1840 till i dag utifrån museets egen samling. I alla tre fallen var fotograferna representerade med ett par tidstypiska arbeten från den period som de är mest förknippade med. I den arten av utställningar rör det sig ofta om tidiga verk som fått en närmast emblematisk karaktär, till exempel Lotta Antonssons *This Girl has Inner Beauty* (1990). Vad fotograferna i övrigt har gjort lyfts sällan fram, vilket i det här fallet också handlar om hur och med vad de är representerade i samlingarna.

Den undran som ligger till grund för den här presentationen handlar om vad som framträder om man istället följer upp-hovspersonerna över en längre tid. Och då inte enbart var för sig utan som en rörelse mellan tre olika generationer och tendenser. Urvalet av verken som visas i utställningen är

SUMMARY

Chronologically speaking, this history begins with Yngve Baum's first book, published in 1966, and continues to the present day. For perspective's sake, you could imagine a timeline and a quarter of a century between his debut and Lotta Antonsson's participation in an exhibition at Kulturhuset in 1990. She had just begun studying at the University College. In the middle, around 1980, Stina Brockman appears. Even though their careers have lasted for various lengths of time, all three have been active in the past two decades. It can certainly be said that they have often found themselves in vastly different contexts rather than together in a common space. A determining factor is that they belong to different generations, as well as separate historical circumstances that characterised photography when they started out, which have determined their respective directions.

The three trends have, to a certain degree, followed one after the other: documentary, art photography and post-modern contemporary art. Such categorisation indicates major movements and concentrations of various aesthetic ideals and photographic practices. The shifts have never been definitive and the trends have formed in relation to each other, which periodically occurred with harsh conflict. The directions are not static, but change over time, which also applies to the degree of visibility and the trends' relative relationships. The exhibition programmes of institutions and galleries, as well as what critics wrote and magazines published, give an indication of what was considered important and relevant by those active in the field of photography. In these terms, both artistic direction and generational affiliation played a not insignificant role regarding presence and positions in the scene.

Such distinctions are one aspect, however photography also conducts generalised expositions, where the differences are toned down in order to benefit a broader narrative about the medium and its practitioners. A recent example is that Yngve Baum, Stina Brockman and Lotta Antonsson all participated in the exhibition *Another Story* at Moderna museet 2011. It showed photography from the museum's own collection from 1840 to the present day. In all three cases, the photographers were represented with a couple of works typical of the period, ones they are most associated with. These kinds of exhibitions are often about early work that has taken on an almost emblematic nature, for example Lotta Antonsson's *This Girl has Inner Beauty* (1990). Additional work by the photographers is seldom highlighted, which in this case, also relates to how, and with what, they are represented in the collections.

The question at the heart of this presentation is what happens instead if we follow the photographers over a long period of time. And not only individually, but as a movement

gjort med syfte att belysa de centrala aspekterna i deras respektive arbete. Intervjuerna fungerar som en viktig ingång till deras bakgrund, syn på fotografien och vad som har hänt på den fotografiska scenen. Samtalen tar sin början i en fråga om deras utbildning.

Yngve Baum kom från fotoklubbsvärlden och började som 18-åring på Kursverksamhetens fotoskola 1966. Där basade Christer Strömholm och den i dag mindre kände Tor-Ivan Odulf. Undervisningen handlade om både teknik och bild, men också om att vidga elevernas horisonter. Kunskaper i språk och litteratur lyftes fram som viktiga aspekter för möjligheterna att bli en bra fotograf. Det handlade om att möta och skildra människor. Småbild och reportage var det dominerande inslaget och bland de fotografer som man hänvisade till nämns Eugen Smith och William Klein. Få av studiekamraterna var kvinnor, vilket också gäller lärarna.

I början av sjuttioalet gick Stina Brockman på en fotografisk yrkesutbildning på Polhemsgymnasiet. Till skillnad från den nyss nämnda och mer populära "Fotoskolan" var den enbart inriktad på teknik och hantverk och inte på fotografins bildmässiga sidor. I det avseendet hade utbildningen en begränsad roll för Stina Brockmans referensramar och det var snarare via böcker som kunskaperna om andra fotografers arbeten formades. Hon nämner särskilt FSA-fotografer som Dorothea Lange och Walker Evans, men också en konstnär som Edward Kienholtz. På skolan undervisades dock i storformats- och studiofotografi, vilket kom att få en avgörande betydelse för hennes eget arbete i slutet av decenniet.

Närmare tjugo år senare, 1990, kom Lotta Antonsson in på Akademin för fotografi på Konstfack där hon inledningsvis var den enda kvinnliga studenten, vilket dock snart ändrades. Sina kunskaper om kameror, framkallning och kopiering hade hon tillskansat sig som assistent och på en förberedande kurs. Situationen på Konstfack beskrivs som dubbel, dels fanns ett arv från den dokumentärfotografi där Anders Petersen var en frontfigur, dels ett nytt perspektiv med starka band till samtidskonsten. Till skolan knöts ledande kritiker och curatorer inom det postmoderna och det uppstod en dynamisk rörelse mellan utbildningen och fältets övriga aktörer. Texter och teori var framträdande inslag i utbildningen. Det fanns ett kritiskt perspektiv som präglade både praktiken och reflektionen om fotografien och mediets historia.

Skillnaderna mellan de fotografiska kulturer som Yngve Baum, Stina Brockman och Lotta Antonsson blev en del av under och efter utbildningen är påfallande. Yngve Baum gav ut tre böcker under studietiden på både Bonniers och Norstedts och med texter av etablerade författare. Hans första utställning gjordes i anslutning till den fjärde boken *Ujamaa: Människor i Tanzania* (1970). Projektet var finansierat med bidrag från Sida och efter en presentation på Afroart i Stockholm 1970 visades bilderna runt om i landet i ABF:s regi.

between three different generations and trends. The works selected for this exhibition aim to highlight the central aspects in their respective work. The interviews act as an important starting point regarding their backgrounds, views about photography and what has happened in the photography scene. These start with a question about education.

Yngve Baum emerged from the world of photography clubs and enrolled at the School of Photography in 1966 at the age of 18. It was headed by Christer Strömholm and Tor-Ivan Odulf, who is not so well known today. Lessons focused on both technique and pictures, but also on widening students' horizons. A knowledge of languages and literature was considered an important aspect in becoming a good photographer. It was about meeting and portraying people. The dominant elements were small-format photography and reportage; among the given role models were Eugene Smith and William Klein. Few of the students were women: the same applies to the teachers.

In the early 70s, Stina Brockman attended a vocational course in photography at Polhemsgymnasiet. In contrast to the aforementioned and more popular School of Photography, it was solely focused on technique and craftsmanship and not on photography's pictorial aspects. In this respect, education played a limited role in determining Stina Brockman's frames of reference and instead knowledge about other photographers' work came from books. She particularly mentions the FSA photographers, including Dorothea Lange and Walker Evans, but also an artist like Edward Keinholtz. However, the school did teach large-format and studio photography, which would play a crucial role in her work at the end of the decade.

Nearly 20 years later in 1990, Lotta Antonsson was accepted into the Academy for Photography at the University College where she was initially the only female student, which soon changed however. She had picked up her knowledge about cameras, processing and printing as an assistant and with a preparatory course. She describes a double-act being played at the University College: the legacy from documentary photography with Anders Petersen as a front figure, and the new perspective with strong ties to contemporary art. The school was associated with leading critics and curators in postmodernism and a dynamic evolved between the course and other figures in the field. Texts and theory were prominent elements of the course. There was a critical perspective to both practice and reflections on photography and the history of the medium.

There are remarkable differences between the photographic cultures that Yngve Baum, Stina Brockman and Lotta Antonsson were a part of, during and after their education. Yngve Baum had three books published while still studying, by both Bonniers and Norstedts, and included texts from established authors. His first exhibition was in conjunction

När Fotografiska museet inledde en kontinuerlig utställningsverksamhet 1974 i Kasern 3 var hans skildring av Eriksbergsvärdet ett av de första projekten som presenterades i en serie om samtida svensk fotografi. Även den utställningen turnerade, bland annat till Stadsbiblioteket i Göteborg. Bilderna gavs ut som nummer tre i Fyra förläggares serie om aktuell svensk fotografi. Utställningsmöjligheterna var på samma gång rika och begränsade. Förutom Fotografiska museet fanns få forum för fotografi som en specifik uttrycksform. Däremot möjliggjorde kombinationen av den dokumentära inriktningen och en samhällstillvänd tidsanda att fotografiska bilder visades i en rad publika sammanhang. Mer än bilderna i sig själva var det ämnet och fotografins förmåga att skildra verkligheten som stod i fokus. Utställningarna till trots så var det i hög grad via böckerna som hans projekt förmedlades och mötte sin publik.

För Stina Brockmans del var skildringen av äldre människors hem på Söder från 1978 bland det första hon visade och till skillnad från annan dokumentärfotografi vid tiden var bilderna tagna med mellanformat. Hon hade träffat Gunnar Smoliansky och ingick i en krets av fotografer som under slutet av sjuttioalet formulerade en mer medicorienterad och estetisk syn på fotografien än den då dominerande. Stina Brockman nämner att galleri Camera Obscura, som öppnades 1977, blev ett viktigt forum där man kunde se originalfotografier, vilket dessförinnan hörde till ovanligheterna. Det stärkte intresset för mörkrumsarbetet och de uttrycksmöjligheter materialet och processen rymmer. Tack vare utställningsprogrammet och den aktuella fotolitteratur som såldes i galleriets bokhandel kunde man orientera sig i den internationella fotografien, såväl den samtida som historiska. Stina Brockman säger att hon egentligen inte reflekterade över den manliga dominansen och hur det påverkade hennes och andra kvinnliga fotografers möjligheter, men att det senare kom att bli en viktig fråga. Åren runt 1980 presenterades Stina Brockmans arbeten i tidskrifter och utställningar som lanserade nya förhållningssätt till fotografien. Hon fick en förfrågan att ställa ut på Camera Obscura, men tackade nej av vad hon beskriver som en osäkerhet på styrkan hos sina arbeten. Under åttiotalet överskreds gränserna mellan konstarterna och det uppstod sammanhang där de traditionella utställningsformerna ifrågasattes och omprövades. En viktig plats av det slaget var BarBar som drevs av Kim Klein. Senare grundade han också Lido. Här gjordes experimentella presentationer där fotografien var en del i ett större sammanhang. Stina Brockman ställde inte ut där, men när hon visade sviten av kroppar på Fotograficentrum 1987 var Kim Klein involverad i installationen. Den kritik utställningen fick i DN vittnar om att vinden vänt och andra ideal började göra sig gällande.

Mycket hade hänt sedan slutet av sjuttioalet. Ett decennium senare var scenen en helt annan än den Stina Brockman

with the fourth book *Ujamaa: People in Tanzania* (1970). The project was financed with grants from Sida and after being shown at Afroart in Stockholm 1970, the pictures toured the country as an ABF-run exhibition. When Fotografiska museet commenced permanent operations in 1974 in Barrack 3, his depiction of Eriksberg Shipyard was one of the first projects shown as a series on contemporary Swedish photography. This exhibition also toured, including the City Library in Gothenburg. The pictures were published as the third volume in Fyra Förläggare's series on current Swedish photography. Opportunities for exhibition were many, yet limited. Besides Fotografiska museet, there were few forums for photography as a specific form of expression. On the other hand, the combination of the documentary and a society-orientated spirit of the times meant photographs were shown in a number of public contexts. More than the pictures themselves, the focus was on the subject and photography's ability to depict reality. Despite the exhibitions however, his projects were best known to the public through the books.

In Stina Brockman's case, the depiction of elderly people's homes on Söder from 1978 was one of the first things she showed, and unlike much documentary photography of the time, these pictures were taken with a medium-format camera. She had met Gunnar Smoliansky and was part of a circle of photographers that in the late 70s formulated a more medium-orientated, aesthetic sense of photography than what currently dominated. Stina Brockman mentions that gallery Camera Obscura, which opened in 1977, became a vital forum where you could see original prints, which had previously been a rarity. It strengthened interest in darkroom work and the possibilities of expression afforded by the material and process. Thanks to the exhibition programme and current literature about photography sold in the gallery's bookshop, an orientation about international photography was possible, both contemporary and historical. Stina Brockman says she didn't actually reflect over the male dominance and how it influenced opportunities for her and other female photographers, but that it became an important issue later. In the years around 1980, Stina Brockman's work appeared in magazines and exhibitions that launched a new approach to photography. She was invited to exhibit at Camera Obscura, but turned it down, due to what she describes as her own uncertainty about the strength of her work. In the 80s, as the arts started to converge, there emerged contexts that questioned and challenged traditional exhibition forms. An important place of this type was BarBar run by Kim Klein. He also founded Lido at a later date. Experimental presentations took place here, where photography was a part of a larger context. Stina Brockman did not exhibit there, but when she did show her series of bodies at Fotograficentrum in 1986, Kim Klein was involved in the installation. The criticism levelled at the exhibition in DN testifies that the wind had turned and other ideals had started gaining acceptance.

trädde in på. För jämförelsens skull finns det skäl att återvända till Yngve Baum. Efter utställningen och boken om värdet gjorde han som många andra dokumentärfotografer i mitten av sjuttioalet: han lämnade fotografien för den rörliga bilden. Orsakerna som Yngve Baum anger är flera. Dels nyfikenhet på filmens möjligheter och lusten att pröva något nytt, dels att Sveriges Television satsade på dokumentärfilm under dessa år och att tevediet nådde fler personer än någon annan distributionskanal. Det fanns också bättre finansieringsmöjligheter inom dokumentärfilmen och den anda som rådde på teveredaktionen beskriver han som informell och generös. Ämnena var desamma som tidigare. Han återvände till värdet där strukturovandlingarna drabbat med full styrka och nedläggningen var ett faktum. Stålindustrin var temat i en av filmerna och det handlade om Gränges Aluminium i Sundsvall. En av arbetarna kom från Algeriet, nämner Yngve Baum i intervjun. Klassperspektivet är starkt och han skildrar livet på en campingplats utanför Göteborg där personer bor mer eller mindre permanent i brist på andra bostäder. Hans filmer handlar om ett samhälle där de ekonomiska klyftorna växer, om konflikten mellan arbete och kapital och om människor i marginalen. På åttio- och nittioalet förändrades villkoren för dokumentärfilmen. Han talar om en ökad byråkratisering på redaktionen, där allt blev mer formaliserat och tungrott. Yngve Baum började fotografera igen, men vägen tillbaka till stillbilden, dess språk och förutsättningar, tog tid. Han påbörjade en skildring av sin mamma, som handlar om hennes liv, åldrande och slutligen hennes död. Det blev en bok utgiven på eget förlag 2005 och med text av Stig Claesson. Bilderna visades också i en utställning på Hasselblad Center 2005. På frågan om vad han ansåg om det som hände inom fotografien från sent sjuttioal och framåt är Yngve Baums svar inte så utförligt. Han hade varit upptagen av sina egna projekt, men säger att det gjordes många bra arbeten av olika fotografer. Han betonar dock att det för honom är viktigt att det finns ett tydligt vänsterperspektiv och att det inte alltid var fallet under åttiotalet.

Frågor om makt och representation, kön och genus var centrala i den kontext Lotta Antonsson befann sig åren runt 1990. Hon återkommer i intervjun till sitt starka behov av att formulera en kritik av sakernas tillstånd. För Lotta Antonsson var fotografien i hög grad ett redskap och konsten en plats för analys och kamp mot förtryck och ofrihet. Samtidigt lyfter hon fram att bilder, såväl konsthistoriens som alla de andra bilder som dagligen omger oss, är en del av den maktstruktur som formar bland annat den hierarkiska ordningen mellan könen. Bruket av befintliga bilder och ett medvetet användande av etablerade genrer var en ofta tillämpad strategi inom den fotobaserade samtidskonsten. Detta utmärker också de verk som Lotta Antonsson visade i en rad utställningar i början av nittioalet. Det var tematiska

Much had occurred since the late 70s. A decade later, the scene was completely different to the one Stina Brockman had entered. For the sake of comparison, there are reasons to return to Yngve Baum. After the shipyard exhibition and book, he did like many other documentary photographers: he left photography and went to the moving image. Yngve Baum gives many reasons. Partly, curiosity about the possibilities of film and wanting to try something new, partly that Sveriges Television was backing documentary film in these times and that TV reached more people than any other distribution channel. There were better opportunities for financing documentary film and he describes the spirit among TV producers at the time as informal and generous. The subject matter was the same as before. He revisited the shipyard, where economic change had made a severe impact and closure was inevitable. One of the films looked at the steel industry and Gränges aluminium in Sundsvall. Yngve Baum mentions in the interview that one of the workers came from Algeria. The class perspective is strong and he portrays life in a caravan park on the outskirts of Gothenburg, where people stayed, more or less permanently, for want of other accommodation. His films concern a society with growing economic inequalities, about the conflict between labour and capital, and people on the margins. In the 80s and 90s, conditions changed for documentary film. He speaks of increasing bureaucracy from producers, that everything became more formal and cumbersome. Yngve Baum started taking photographs again, but the way back to stills, its language and conditions, took time. He started a portrayal of his mother, covering her life, old age and lastly her passing. It became a book, which he published himself in 2005 with a text by Stig Claesson. The pictures were also exhibited at the Hasselblad Center 2005. When asked his opinion about what had happened in photography from the late 70s onwards, Yngve Baum's reply is not very detailed. He had been occupied with his own projects, but he does say there has been much good work by various photographers. He emphasises, however, the importance he attaches to photography having a clear, Leftist perspective and that this wasn't always the case in the 80s.

Issues concerning power, representation and gender were central to the context that Lotta Antonsson found herself in around 1990. She mentions, on numerous occasions in the interview, her strong need to formulate criticism of the way things were. For Lotta Antonsson, photography was to a high degree an instrument, and art was a place for analysis and to struggle against oppression and tyranny. At the same time, she points out that pictures, not only those referred to by art history, but all those other images that surround us on a daily basis, are a part of the power structure that forms, among other things, the hierarchy between genders. The use of existing pictures and a deliberate utilisation of established

grupputställningar curerade av bland andra Gertrud Sandqvist, Maria Lind och Jan-Erik Lundström. Utställningarna och katalogerna bidrog till att befästa fotografins nya roll och praktik inom ett postmodernt paradigm. Lotta Antonsson berättar om en vilja att bryta med den rådande fotografin där både en estetisk inriktning och ett dokumentärt synsätt var framträdande. Det skedde på ett gestaltningsmässigt plan genom brottet med den svartvita fotografin, en estetik inspirerad av massmedia och populärkultur, approprieringen av befintliga bilder, samt bruket av text i verken eller andra ”orena” kombinationer. Den så kallade raka fotografin övergavs för montage och iscensättningar. Konstnärer som Barbara Kruger och Cindy Sherman var viktiga förebilder och identitetsfrågor stod i fokus. Ett uttalat behov av kontroll, men också av vad som kan beskrivas som etiska skäl, valde Lotta Antonsson att själv vara både framför och bakom kameran. Iscensättning var dock inget nytt utan förekom även på åttiotalet och var närvarande i till exempel Tuija Lindströms och Denise Grünsteins arbeten. Det gäller till viss del också återbruket av bilder och genrer, men då handlade det i första hand om referenser till historiska stilar som piktorialism och nysaklighet. På nittioalet rörde det sig om att avslöja och framvisa bilders och genrens retoriska aspekter och hur representationen konstruerar verkligheter, begär och identiteter. Skillnaden ligger främst i att den postmoderna fotografin hade en teoriförankring som inte alls kännetecknade den tidigare generationen, men också i de olika estetiska uttrycken. Den fotobaserade samtidskonsten var ofta i färg, större till formaten och hade ett mer iögonenfallande utseende.

Stina Brockman verkade inom och hade varit med att forma åttiotalets konstfotografi. Hur det nya framstod från hennes perspektiv behandlas i intervjun. Den teoretiska orienteringen förundrade och provocerade. För Stina Brockman spelade intuition och känsla en avgörande roll och det var aspekter som inte hade någon framträdande plats när det postmoderna etablerades. Här betonades istället medvetenhet och metaperspektiv, vilket bland annat yttrade sig i omfattande textkompendier som användes i undervisningen på Akademin för fotografi. Det öppnade sig en djup klyfta mellan tendenserna. Stina Brockman hade ingen kontakt med föreläsare för den nya generationen, men trots hennes skepsis innebar det postmoderna, enligt henne, också en befrielse. Hon beskriver den fotografiska kulturen som full av regler för vad som var tillåtet och inte, men att dessa begränsningar nu förlorade sin betydelse. Successivt förändrade hon sitt eget sätt att arbeta, inte minst när det gällde formatet. Tidigare hade kontaktkopiering varit ett starkt ideal. Det handlade både om en eftersträvd intimitet och en underliggande idé om trohet mot mediet. Förutom att bilderna blev större utvecklade hon också presentationsformerna, vilket bland annat kunde innebära att fotografierna

genres was a strategy often employed in photo-based contemporary art. This is a feature of the works shown by Lotta Antonsson in a series of exhibitions in the early 90s. These were thematic group installations, curated by Gertrud Sandqvist, Maria Lind and Jan-Erik Lundström among others. The exhibitions and catalogues contributed to a consolidation of photography’s new role and practice within a postmodern paradigm. Lotta Antonsson speaks about a desire to break with the photography of the time, where both the aesthetic movement and the documentary approach had pride of place. It happened on an interpretative level by breaking the rules that applied to black-and-white photography, through an aesthetic inspired by the mass media and popular culture and the appropriation of existing photographs, as well as the use of text in the works and other “impure” combinations. What was termed straight photography was abandoned for montage and staging. Artists such as Barbara Kruger and Cindy Sherman were important role models and questions about identity were highly topical. Ascribing a definite need for control, but also for what could be considered aesthetic reasons, Lotta Antonsson chose to appear both in front of the camera and behind it. Staging was certainly nothing new, having even appeared in the 80s and seen, for example, in work by Tuija Lindström and Denise Grünstein. The same applies to a certain extent to reusing pictures and genres, but then it primarily concerned references to historical styles such as Pictorialism and New Objectivity. In the 90s, it was more about revealing and profiling the rhetorical aspects of pictures and genres, and how representation constructed realities, desires and identities. What primarily made postmodern photography different was its theoretical basis, which was not a feature at all of the earlier generation, in addition to the various aesthetic expressions. Photo-based contemporary art was often in colour, large in scale and made a more conspicuous appearance.

Stina Brockman had participated in, and helped to shape, the art photography of the 80s. Her perspective of the emergence of a new trend is covered in the interview. The theoretical orientation was astonishing and provocative. For Stina Brockman, intuition and feeling played a crucial role and these had no priority in the establishment of postmodernism. Instead, the emphasis was on awareness and meta-perspective, which was addressed in extensive compendiums of text used to teach at the Academy of Photography and other places. A chasm opened up between the trends. Stina Brockman had no contact with representatives of the new generation, but despite her scepticism, postmodernism was, in her opinion, a release. She describes photographic culture as full of rules covering what was allowed or not, but that those restrictions were now devoid of meaning. Successively, she transformed her own way of working, not least regarding

togs fram som vepor och hängde fritt i rummet fästa med trådar i taket.

Det är intressant att jämföra det här med Lotta Antonssons upplevelser av traditionsbrottet. Hon beskriver händelserna inifrån det nya perspektivet och den utvidgade synen på fotografin, samt de möjligheter som konstkontexten innebar. Det var, som hon uttrycker saken, en intensiv snurr och mycket hände på kort tid: utställningar på institutioner och kommersiella gallerier, artiklar i tidskrifter och kataloger som formulerade de postmoderna ståndpunkterna, en scen växte fram med nya personer och positioner i en symbiotisk samverkan. Efter några år blev dock, enligt Lotta Antonsson, sammanhanget mer tvingande än positivt. Paradigmskiftet hade varit fruktbart på många sätt, men förväntningar på vad hon skulle göra fick en hämmande inverkan. Hon talar om sig själv som en konstnär där det intuitiva spelar en central roll och där den aspekten alltid har varit viktigare än ett teoretiskt ramverk. Beröringspunkten med Stina Brockman och den position hon representerar är i detta avseende större än vad som ofta framkommer. Under ett par år i mitten av nittioalet lämnade Lotta Antonsson den scen hon var en aktiv del av för att finna en mer personligt förankrad utgångspunkt för sitt arbete.

Intervjuerna tar upp deras förhållande till fotografins teknik och material och själva bildframställandets betydelse. På Fotoskolan, berättar Yngve Baum, fostrades eleverna i en pragmatisk attityd. Tekniken var något man lärde sig för att sedan inte behöva tänka mer på saken. Det var svartvit småbildsfotografi och bilderna skulle uppfylla de krav som krävdes för att de tekniskt sett kunde betraktas som bra, vilket inte minst handlade om kornskärpa. Det fanns en inarbetad metod för framkallning och kopiering som inte var särskilt komplicerad och det var inget område för experimenterande. Tyngdpunkten låg istället på bildens berättande förmåga och uttryck. Yngve Baum återkommer ofta till vikten av att det är en bra bild, men säger också att det är svårt att verbalisera vad det närmare bestämt är som skapar kvalitet. Av hans resonemang framgår att det är en kombination av en rad olika faktorer och förmågan att avgöra när det ”stämmer” har i första hand med erfarenhet och känsla att göra.

När det gäller grunden för bedömningen av bildernas egenskaper uttrycker Stina Brockman en likartad attityd, men i synen på och bruket av mediet är skillnaderna stora. Till att börja med handlar det om valet av storformatskamera och allt det för med sig i form av en betoning på processen, materialet och fotografins elementa. Det skapar också starka band till mediets historia och pionjärtid. Själva akten att fotografera får en handgriplighet som den annars inte har och processen präglar val av motiv och bildens karaktär. Hon beskriver sina avgörande möten med originalbilder av klassiska fotografer och sitt eget prövande och erfarenhetsbaserade arbete med kopieringen för att åstadkomma så

its format. Earlier, contact prints had been a strong ideal. It concerned an intimacy and an underlying concept about fidelity to the medium. Besides the pictures getting larger, she also evolved the forms of presentation, which could mean photographs being turned into hangings and hung freely in a space using wires from the ceiling.

This makes an interesting comparison with Lotta Antonsson’s experiences of the break with tradition. She describes what happened from within the new perspective and the widened view of photography, as well as the opportunities implied by the art context. There was, as she puts it, an intense noise and a lot happened very quickly: exhibitions at institutions and commercial galleries, articles in magazines and catalogues that formulated postmodern standpoints, a scene emerging with new people and positions in symbiotic collaboration. However, after several years, according to Lotta Antonsson, the context became more imposing than positive. The paradigm shift had been positive in many ways, but expectations about what she should do had an inhibiting effect. She speaks of herself as an artist, where intuition plays a central role and where that aspect had always been more important than a theoretical framework. The common ground with Stina Brockman and the position she represents is, in this regard, greater than is often apparent. For a couple of years in the 90s, Lotta Antonsson left the scene she was an active part of, to find a more personal basis for her work.

The interviews address their relationship to photography’s techniques and materials and the importance of actually making a picture. Yngve Baum says the School of Photography fostered a pragmatic attitude in its students. Technique was something you learned so you wouldn’t have to think about it later. This was black-and-white, small-format photography and pictures were supposed to meet those technical specifications that determined whether or not it could be considered a good photograph, not least sharp focus. There was an established method for processing and printing that was not particularly complicated and there was no need for experimentation. Instead, emphasis was put on the picture’s narrative quality and expression. Yngve Baum frequently makes the point that it must be a good picture, but at the same time says it is difficult to verbalise a more precise definition of what makes it so. His reasoning makes it clear that a combination of various factors and characteristics are involved in making it “right” which are largely related to experience and feeling.

Regarding the basis for judging a picture’s quality, Stina Brockman expresses a similar attitude, but there are large differences concerning the use of the medium. To start with, there is the use of large-format cameras and everything associated with it, including an emphasis on process, material and elementary photography. It also creates strong ties to the medium’s history and pioneering days. The very act of

uttrycksfulla printar som möjligt. Frågan om fotopapper var en central aspekt. Det var i hög grad i mörkrummet som bilden blev till och med dagens terminologi skulle det kallas postproduktion. Processen var lustfylld, men också mödosam och tidsödande och hon säger att hon aldrig skulle kunna tänka sig att arbeta på det sättet i dag. Bilderna är i den meningen intimt förbundna med en bestämd tid och syn på fotografien, men de är också en avgränsad period i hennes eget liv.

Trots det postmoderna sammanhanget är Lotta Antonssons genombrottsverk analogt producerade. Hon kopierade bilderna själv och texterna framställdes med gnuggbokstäver. Digitaliseringen av fotografien slog igenom något senare, men trots det har Lotta Antonsson fortsatt att arbeta analogt och i beskrivningen av teknikens betydelse nämner hon de materiella kvaliteterna, men även de filosofiska aspekter som processen rymmer. Det handlar om det kemiskt-optiska förlopp där naturen – som de första fotograferna uttryckte saken – själv tecknar bilden. Denna både konceptuella och handfasta fascination för fotografien som medium har blivit alltmer påtagligt i hennes senare verk och man kan konstatera att det i dag enbart är Lotta Antonsson som arbetar med den klassiska svartvita tekniken. En teknik hon i början av nittiotalet gjorde uppror mot.

Detta kan ställas mot Yngve Baums förhållningssätt. Han beklagar att det digitala inte fanns redan på sextiotalet och ser enbart fördelar med processen. Att i dag hålla fast vid film, framkallare och fotopapper uppfattar han som ett utslag av nostalgi. För Stina Brockmans del fanns inledningsvis ett motstånd som bland annat handlade om bildskärmens brist på taktilitet av den arten som fotografier äger, vilket gjorde arbetet svårt. Det har delvis varit en vanesak och i takt med att utskriftens kvalitet förbättrats och utbudet av papper ökat har hon övergått till ett digitalt förfarande. På ett sätt som liknar hennes experimenterande i mörkrummet intresserar hon sig för att gå emot materialet och överskrida de ramar som den digitala tekniken sätter. En metod som präglar några av de senaste verken.

Betraktade tillsammans är olikheterna mellan Yngve Baums, Stina Brockmans och Lotta Antonssons arbeten slående. Det är skillnader förbundna med både individuella aspekter och större rörelser. Det handlar om bakomliggande ideal och egenskaper hos verken och hur de tillkommit. Frågor som har haft betydelse för de motsättningar som präglat det fotografiska fältet och bland annat kretsar kring filmformat, svartvitt eller färg, printarnas karaktär och inramning, men också om betoningen av enskilda bilder eller bildberättelser, samt motivval och graden av kontextualisering. Mot bakgrund av generationstillhörighet och historiska sammanhang är det väntat, men när deras bilder ställs sida vid sida blir också ett starkt gemensamt drag tydligt. Hos alla tre finns en upptagenhet av människan. Och i en mer avgränsad mening av kroppen.

taking a photograph becomes tangible in a way not normally felt and the process influences the choice of subject and the nature of the picture. She relates her influential viewings of original prints made by classical photographers and her own challenging and experience-based work in making prints as expressive as possible. Issues concerning photographic paper were a central aspect. To a great extent, the picture was made in the darkroom and in today's terminology would be called post-production. The process was pleasurable, but also laborious and time consuming and she says that she would never contemplate working that way today. In that sense, the pictures are intimately connected to a definite time and photographic approach, as well as a particular period of her own life.

Despite the postmodern context, Lotta Antonsson's breakthrough works were produced with analogue techniques. She printed the pictures herself and the text was made with Letraset. The digitalisation of photography became mainstream somewhat later, regardless of which Lotta Antonsson continued to work in analogue and when talking about the importance of technique mentions the material qualities, as well as the philosophical aspects involved in the process. It concerns a chemical-optical course of events, as the first photographers put it, where nature herself draws the picture. This conceptual and physical fascination for photography as a medium has become increasingly apparent in her recent work and you could say that today Lotta Antonsson is alone in using classical black-and-white techniques. A technique she rebelled against in the early 90s.

This can be compared with Yngve Baum's approach. He is sorry digital didn't exist already in the 70s and sees only the advantages in the process. In his opinion, clinging onto film, developer and photographic paper in today's world is a manifestation of nostalgia. In Stina Brockman's case, there was initial resistance, partly due to the digital screen's lack of tactility of the kind felt in photographs, which made the work difficult. It has partly been about changing habits and as the quality of the prints improved and the range of paper increased, she adopted a digital process. In a way, it is similar to her experimentation in the darkroom; she is interested in challenging the material and exceeding the limits set by digital technology. A method seen in some of the recent works.

Regarded all together, there are remarkable differences between the work of Yngve Baum, Stina Brockman and Lotta Antonsson. Differences connected to individual aspects and larger movements. They concern underlying ideals and characteristics of the works and how they originated. Issues that had meaning in the conflicts marking photography concerned film format, black-and-white or colour, the character of the prints and framing, as well as an emphasis on the individual picture or pictorial narratives and the choice of

I Yngve Baums fotografier är människan och hennes kropp genomträngd och definierad av arbete. Ryggar böjs av bördor, färg tränger genom skyddskläder och förgiftar, slitet formar och deformerar. Kropparna är inordnade i ett hierarkiskt system av arbete, kapital och klass. Kampen är både ett villkor och en möjlighet. Även skildringen från Tanzania kretsar i hög grad kring kroppar i arbete och om människans grundläggande behov och förutsättningar: om vatten, föda, gemenskap, boende, hälsa och sjukdom. I porträttet av Otto Moskovitz – *Kiki: En liten man* – finns den avvikande kroppen som väcker frågor om normalitet och utanförskap och deras ömsesidiga betingande. Närgången följer han också den åldrade moderns fysiska nedbrytning och förvandling från människa och individ till obducerat lik och aska. Verken spänner från ensamheten inför döden till den sociala dimensionens löften – ett rum i vilka allas våra kroppar befinner sig.

Uttrycket hos de porträtterade i Stina Brockmans bilder från början av åttiotalet vittnar om en föreställning om att det är möjligt att tränga bakom skalet, eller snarare att det innersta i benådade stunder kan sammanfalla med det yttre. Porträtten är avskalade på det som binder personerna till en bestämd tid och plats. Helt frikopplade från en vardaglig verklighet. Den uttalade avsikten var att skapa en känsla av tidlöshet. Friläggandet har också en förfrämmande verkan och vi ser människorna på ett nytt sätt. Närvaro och tyngdlöshet präglar deras väsen.

Från samma tid är sviten av aktstudier. Vilande i sin egen kroppslighet, men också i bildens på samma gång känsliga och starka komposition, förmedlar de en djup förnimmelse av både hud och marmor. Kontrasten till såväl porträtten som de senare studierna av kroppar är stor. Från bilder av kvinnors rundade former – skildrade utifrån personliga erfarenheter och som ett alternativ till den exploaterande bilden av kvinnor – riktades kameran mot män och relationer. Här handlar det istället om våldsamt fallande rörelser, om smärta och njutning. Maskulinitet och dess förhållande till feminitet har under flera år varit ett bärande tema. Ett exempel är serien av närbilder på ett ansikte där känslorna både tränger fram och hålls tillbaka. Ett annat är bilderna av omslingrade och extatiska gestalter där sexualitetens och det sinnliga möjligheter utforskas.

Lotta Antonssons tidiga arbeten blottlägger på ett drastiskt sätt – ofta med inslag av text – den begärande och bedömande blick som riktas mot kvinnor och kvinnors kroppar. Verken är avslöjande, men också alltid motståndshandlingar där humorn utgör ett vasst vapen. Hon tematiserar de bilder som definierar och begränsar kvinnors, och i viss mening även mäns, möjligheter. Med iscensättningar där hon använder sig själv som modell gestaltar Lotta Antonsson den formande makt som finns i både språket och den visuella kulturen. Hon sökte sig bland annat till pornografien och dess roller. Det är en genre där spelet mellan subjekt och objekt,

subjects and degree of contextualisation. This could be taken for granted, given the background of generational affiliation and historical context, however, when their pictures are placed side by side, a strong common trait is revealed. All three have a preoccupation with people. Or more precisely, the body.

In Yngve Baum's photographs, people and their bodies are permeated and defined by work. Backs are bent under burdens, paint seeps through protective clothing and poisons the skin, hard labour defines and deforms. The bodies are grouped into a hierarchal system of work, capital and class. The struggle is both a condition and an opportunity. Even the depiction of Tanzania revolves, to a high degree, around bodies at work and people's fundamental needs and conditions: about water, food, companionship, accommodation, health and sickness. In the portrait of Otto Moskovitz – *Kiki: A little man* – it is the aberrant body that poses questions about normality and exclusion and their mutual conditions. At close quarters, he also follows his aging mother's physical decay and transformation from human being and individual to a cadaver and ash. The works range from loneliness in the face of death to the social dimension's promise – a room where all our bodies belong.

The facial expressions of those in Stina Brockman's portraits from the early 80s testify to a belief in the possibility of penetrating behind the façade, or rather that the innermost moments can coincide with the exterior. The portraits are devoid of anything connecting people to a particular time and place. Completely unconnected to an everyday reality. The stated intention was to create a sense of timelessness. Such disconnection effects an estrangement and we see these people in a new light. Their nature is characterised by presence and weightlessness.

From the same time comes a series of nudes. Reclining in their own corporeality, as well as the picture's simultaneously sensitive and stark composition, they convey a deep sensation of both skin and marble. The contrast with the portraits, and the later nudes, is large. From pictures of the rounded figures of women – depicted from personal experience and as an alternative to the exploited image of women – the camera was then pointed at men and relationships. It concerns violently falling movements, about pain and pleasure. Masculinity and its relationship to femininity has been a fundamental theme for years. One example is the series of close-ups of a face where the emotions are both bursting out and being held back. So too, pictures of entwined and ecstatic motions where sexuality and sensual possibilities are explored.

Lotta Antonsson's early works drastically expose – often with the addition of text – the desirous and judgmental eye levelled at women and their bodies. The works are revealing, but are always acts of resistance with humour as a pointed weapon. She thematised the images that define and delimit

mellan över- och underordning, ställs på sin spets. Frågor som hade och fortfarande har en stor betydelse i hennes arbete även om det postmodernt färgade formspråket har gett plats åt ett annat. De senare arbetena har ett mer återhållet uttryck och får i hög grad sin laddning av motivens mångtydighet. Flera befolkas av personer med en gåtfull utstrålning. Det är gränsvarelser som befinner sig i övergången mellan barn och vuxen, eller snarare mellan flicka och ung kvinna. Mot mörka bakgrunder framträder de i ett intensivt ljus – fångade i ett fotografiskt fryst ögonblick. Samtidigt tycks varje bild vara klippt ur en sekvens och spänningen förstärks av att vi inte vet vad som föregått, eller vad som följer på den aktuella scenen. Platserna där de unga kvinnorna befinner sig är isolerade och saknar vidare förbindelser med omvärlden. På ytan sker sällan något dramatiskt, men deras åtbörder tycks koreograferade av undermedvetna krafter. Det faktum att de bär drag av varandra gör att gränserna mellan flickorna suddas ut på ett närmast kusligt sätt. Identiteterna är i rörelse och kroppen är sätet för denna förändring.

Montage och collage har alltid haft en framträdande plats i Lotta Antonssons konstnärskap och bildens form, som betonar draget av fragment och konstruktion, kan ses i en vidare existentiell mening. Förutom denna aspekt har tonen i de senaste verken mättats och fått ett mer melankoliskt anslag. Här har till kropp, språk och makt adderats fotografins förbindelse med minne och beröring. Verkens beståndsdelar är hämtade från böcker och tidskrifter med tydligt drag av sextio- och sjuttioal och de framkallar en stark närvaro av det som en gång varit, inte minst människors begär och drömmar. Här finns också en allt större tonvikt vid det taktila och till bilderna har fogats både föremål och en installationsmässig dimension som gör betraktaren påmind om sin egen kropp och dess rörelse i rummet.

the opportunities available to women and to a certain extent men too. With staging, using herself as a model, Lotta Antonsson shows the formative power in both language and visual culture. She investigated pornography and its roles. A genre where the interplay between subject and object, between superiority and subordination, is turned on its head. Issues that had, and still have, great importance in her work, even though her work's postmodern accent has given way to something else. The recent works have a low-key expression and largely get their power from the ambiguity of the subjects. Many contain people with an enigmatic charisma. These are figures at the frontier, in the transition between childhood and adulthood, or rather at a stage in between a girl and a young woman. Against dark backgrounds, they appear in intense light – captured for a photographically frozen moment. At the same time, the pictures seem cut from a sequence and the tension increases as we do not know what has happened, or will happen, in the current scene. The young girls find themselves in isolated places with no connection to the outside world. On the surface, something dramatic seldom happens, but their gestures seem choreographed by unconscious forces. The fact that the girls resemble one another erases the lines between them in an almost uncanny way. Identities are in flux and the body is the source of this transformation.

Montage and collage have always had a prominent place in Lotta Antonsson's art and visual imagery, emphasising the features of fragments and constructions, and can be viewed in a broader existential context. In addition, the tone of the recent work is more saturated and given a more melancholy element. Added to the body, language and power comes photography's connection to memory and sensation. The components of the works come from books and magazines with a distinct 60s and 70s character and they create a strong impression of what once was, not least people's desires and dreams. Here too is an increasing emphasis on the tactile and added to the pictures are both objects and an installational dimension that reminds the viewer of his or her own body and its movement in the room.

BILDFÖRTECKNING/LIST OF WORKS

YNGVE BAUM

s/p 8–11 *Fiskare/Fishermen*, Lofoten, 1965, gelatinsilverfotografi/gelatin silver prints. Boken *Människor vid hav: Lofoten* publicerades på Bonniers 1966/The book *People by the Sea: Lofoten* was published by Bonniers 1966.

s/p 12–15 *Kiki: En liten man/Kiki: A small man*, 1964, gelatinsilverfotografi/gelatin silver prints. Boken *Kiki: En liten man* publicerades på Nordisk Rotogravyr 1967/The book *Kiki: A small man* was published by Nordisk Rotogravyr 1967.

s/p 16–21 *Allela*, Algeriet, 1966, gelatinsilverfotografi/gelatin silver prints, färgbilderna är digitala utskrift/ the color photographs are digital prints. Boken *Berberby* publicerades av Norstedts 1967/The book *Berber Village* was published by Norstedts 1967.

s/p 22–27 *Haydom*, Tanzania, 1969, gelatinsilverfotografi/gelatin silver prints.

Boken *Ujamaa: Människor i Tanzania* publicerades av Norstedts 1970/The book *Ujamaa: People in Tanzania* was published by Norstedts 1970.

s/p 28–35 *Skeppsvarv*, Eriksbergs varv/*Shipyards*, Eriksberg's shipyard, 1974, gelatinsilverfotografi/gelatin silver prints.

Boken *Skeppsvarv* publicerades av Fyra förläggare 1974/The book *Shipyards* was published by Fyra förläggare 1974.

s/p 36 Utan titel/Untitled, C- print. Boken *Om mamma* publicerades på Zelig-Baum 2005/The book *About Mother* was published by Zelig-Baum 2005.

s/p 37 *Självporträtt, 2 augusti 2000/Self-portrait, 2 August 2000*, C-print. Boken *Om mamma* publicerades på Zelig-Baum 2005/The book *About Mother* was published by Zelig-Baum 2005.

STINA BROCKMAN

s/p 52 *Sven*, 1981, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print.

s/p 53 *Aino*, 1981, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print.

s/p 54 *Mette*, 1981, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print.

s/p 55 Utan titel/Untitled, 1985, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, ur serien *Kroppar*/from the *Bodie* series.

s/p 56 Utan titel/Untitled, 1987, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, ur serien *Kroppar*/from the *Bodies* series.

s/p 57 Utan titel/Untitled, 1987, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, ur serien *Kroppar*/from the *Bodies* series.

s/p 58 *Yours Forever*, 2001, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Sexy Eyes*.

s/p 59 *Vad hände, Was it Yesterday?*, 2001, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Sexy Eyes*.

s/p 60–61 Utan titel/Untitled, 1997, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, ur serien/from the series *Ansikte/Face*

s/p 62 *Du är jag, You are Me*, 2001, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Sexy Eyes*.

s/p 63 *Grrr....*, 2004, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Åh!*.

s/p 64, 65 *Aaagh!*, 2004, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Åh!*.

s/p 66 *Cave in*, 2012, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Frail*.

s/p 67 *Seduce*, 2012, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Frail*.

s/p 68–69 *Frail*, 2012, digital utskrift/digital print, ur serien/from the series *Frail*.

LOTTA ANTONSSON

s/p 86–87 *Ponny/Pony*, 1990, C-print.

s/p 88 *Sky is Blue*, 1990, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, courtesy Moderna museet.

s/p 89 *Elephant*, 1994, C-print, courtesy Sköve konstmuseum.

s/p 90–91 *A Very Young Woman under the Influence No 2*, 1998–2000, C-print.

s/p 92 *A Very Young Woman under the Influence No 4*, 1998–2000, C-print.

s/p 93 *A Very Young Woman under the Influence No 1*, 1998–2000, C-print.

s/p 94 *Utan titel I* (I could be the rain), 2003, C-print.

s/p 95 *Utan titel II* (I could be the rain), 2003, C-print.

s/p 96 *Sans Titre* (hommage à R.A.), 2008, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, collage.

s/p 97 *White Noise*, 2008, collage.

s/p 98 *Speak, Memory*, 2010, gelatinsilverfotografi/gelatin silver print, drivved/driftwood.

s/p 99 *Hommage à Sam*, 2010, bok/book, snäcka/shell, spegel/mirror.

s/p 100 Från serien/From the series *The Geometry of Love – Boy*, 2011, collage.

s/p 101 Från serien/From the series *The Geometry of Love – Couple*, 2011, collage.

Redaktör/Editor: Niclas Östlund
Översättning/Translation: Andrew Young
Korrekturläsning/Proofreading: Katarina Norling
Formgivning/Graphic design: Petter Antonisen/Helen Österlund, Reijs & Co
Tryck/Printed by: Fälth & Hässler, Värnamo 2012
Papper/Paper: omslag/cover Fuego Floral orange fresia 250 g, inlaga/body MultiArt Matt

Tack/Thanks: Yngve Baum, Stina Brockman, Lotta Antonsson,
Bettina Pehrsson, Helena Selder, Marta Edling, Mika Hannula, Lasse Lindkvist,
Andrew Young, Katarina Norling, Petter Antonisen, Anders Ekberg, Ingemar Arnesson,
Ann Nilsén, Papyrus, Moderna Museet, Skövde Konstmuseum,
Länsmuseet Gävleborg, Hasselblad Center.

Boken är producerad i anslutning till utställningen
Tre fotografer. Tre tendenser på Marabouparken 31 maj–26 augusti 2012.
Boken och utställningen ingår i avhandlingsprojektet *Performing History*.
Photography in Sweden 1970 to the Present som genomförs inom ramen för den
konstnärliga forskningen vid Göteborgs universitet./This book is published in conjunction with
the exhibition *Three Photographers. Three Trends* at Marabouparken 31 May–26 August.
The book and exhibition is part of the PhD-project *Performing History*.
Photography in Sweden 1970 to the Present conducted within the
framework of artistic research at University of Gothenburg.
ISBN (1000 ex/copies)

PERFORMING HISTORY PHOTOGRAPHY IN SWEDEN 1970 TO THE PRESENT

