

**TRE UTSTÄLLNINGAR. TRE DECENNIER.
SAMMANFATTNING.**

**THREE EXHIBITIONS. THREE DECADES.
SUMMARY.**

INNEHÅLLSFÖRTECKNING/CONTENTS

| | |
|---|----|
| Inledning/Introduction | 5 |
| Om syfte, tillvägagångssätt och avgränsning/ Regarding purpose, approach and scope | 48 |
| Intervjuerna/Interviews | 49 |
| Exempel på återuppföranden/Examples of reenactments Valet av <i>Verkligen?!</i> , <i>Bländande bilder</i> och <i>Lika med!</i> | 51 |
| Selection of <i>Verkligen?!</i> , <i>Bländande bilder</i> and <i>Lika med</i> | 54 |
| De tre utställningarna på nytt/The three exhibitions anew | 57 |
| <i>Verkligen?! (återuppförd)</i> | 57 |
| <i>Bländande bilder (återuppförd)</i> | 58 |
| <i>Lika med (återuppförd)</i> | 60 |
| Sammanfattning och efterspel/Summary and reaction | 61 |
| Noter/Notes | 73 |
| Person- och sakregister/Alphabetical index | 76 |

INLEDNING

I tur och ordning har *Verkligen?!*, *Bländande bilder* och *Lika med* återuppförts på Hasselblad Center och förutom de rumsliga gestaltningarna består projektet av en monografi om respektive utställning. Böckerna kom ut var och en för sig i anslutning till öppningarna 2009–11, men de var redan från början tänkta som en enhet och finns nu samlade i boxen med titeln: *Tre utställningar. Tre decennier*.

Boxen innehåller även denna fjärde del. Den rymmer installationsbilder från återuppförandena som gör det möjligt att se och jämföra de olika presentationerna med varandra. Perspektivet är historiskt och i texten redogörs för valet av utställningarna, metoden och genomförandet. Det handlar om intervjuerna med de inblandade och de ursprungliga publikationerna, som spelade en central roll för projekten. Det hela avslutas med en kritisk genomgång av de tre återuppförandena och en sammanfattning.

Under arbetets gång har flera personer hört av sig om sina erfarenheter av de ursprungliga händelserna. Några av dessa berättelser och synpunkter har fångats upp för att berika bilden av både utställningarna och tiden. I denna avslutande del finns också ett person- och sakregister som omfattar samtliga volymer. Även om perioden spänner över flera decennier är antalet namn inte påfallande många. Räknar man dem som återkommer och dessutom dyker upp vid olika tillfällen och tidpunkter är gruppen inte större än en handfull.

Tanken är att denna del ska kunna fungera både som en inledning till och en summering av projektet. Om man läser den före eller efter böckerna om utställningarna är en smaksak. Det som talar för det första alternativet är att dokumentationen av återuppförandena ger en samlad bild av det hela. I båda fallen kommer man dock att möta en del omtagningar, bland annat av presentationen av upplägget och utställningarna. Det är en följd av projektets struktur och det faktum att delarna publicerades med ett års mellanrum.¹

En iakttagelse man snabbt gör när volymerna placeras bredvid varandra är att den andra delen är tjockare än den första och att den tredje i sin tur rymmer flest sidor av alla. Denna skillnad var inte avsedd utan är en följd av utställningarnas olika karaktär. Det ökande omfånget speglar också de förändringar som skedde inom fotografien. Man skulle helt enkelt kunna säga att det skrevs och talades på skilda sätt om fotografien vid de tre tillfällen som behandlas. En faktor är förstås källmaterialets omfattning och art. Recensioner, korrespondens, anteckningar och rapporter bidrar till att klargöra hur utställningarna planerades och slutligen gestaltades, när saker och ting ägde rum och vilka som var inblandade, samt kritikernas omdömen och diskussionerna som utställningarna gav upphov till. Mottagandet är en viktig aspekt eftersom det ger en bild av sammanhanget som utställningarna ingick i och är ett uttryck för de ideal och uppfattningar som fanns. Att det inte bara var en förhållandevis liten värld utan också en värld fylld av meningsskiljaktigheter och konflikter, är något som återvändandet till utställningarna tydligt visar.

INTRODUCTION

In succession, *Verkligen?! (Really?!)*, *Bländande bilder (Dazzling Pictures)* and *Lika med (Equals)* have been reenacted at the Hasselblad Center and, in addition to the spatial formulations, the project includes a monograph on each respective exhibition. The books were published one at a time in conjunction with the openings 2009–11, however from the very beginning they were intended to form one entity and they have now been brought together as a box set with the title: *Three Exhibitions. Three Decades*.

The box also contains this fourth part. It includes installation pictures from the reenactments that enable comparison between the different presentations. It takes a historical perspective and the text outlines the choice behind the exhibitions, methodology and execution. It covers the interviews with those involved and the original publications, which played a central role in the project. In conclusion, there is a critical review of the three reenactments and a summary.

As the work was in process, several people got in touch to give their experiences of the original events. Some of these accounts and points of view have been included to deepen the coverage of both the exhibitions and the period. This concluding part also contains an alphabetical index covering all volumes. Even though the period covers several decades, the number of names is remarkably few. Only a handful reappear at different times and occasions.

The idea is for this part to act as both introduction and summation of the project. It is a matter of preference whether to read it before or after the exhibition books. In favour of the first alternative is that documentation of the reenactments provides a comprehensive picture of the entire project. However, in both cases, a certain amount of repetition will be apparent, including the presentation of the approach and the exhibitions. This is a consequence of the project's structure and the fact that the parts were published at yearly intervals.¹

One quick observation, when the volumes are put side by side, is that the second is thicker than the first, and the third, in turn, contains the most pages of all. This difference was unintentional, a consequence of the various natures of the exhibitions. The increasing scope also reflects the changes that occurred within photography. Quite simply, you could say that writing and discussions about photography occurred in different ways on these three occasions. One factor, of course, is the scope and nature of the source material. Reviews, correspondence, notes and reports contribute to clarifying how the exhibitions were planned and finally shown, when things took place and who was involved, as well as the critics' judgement and discussions that arose from the exhibitions. The reception is a vital aspect because it provides a picture of the context in which the exhibition took place and gives expression to the ideals and opinions of the day. Revisiting the exhibitions has clearly demonstrated that not only was it a relatively small world, but one riven by differences of opinion and conflict.

VERKLIGEN?!



Björn Dawidsson/Håkan Lind

VERKLIGEN?! (återuppförd)

21 november–10 januari 2010

Välkommen på vernissage lördagen den 21 november,
Gallerigången, Hasselblad Center

Utställningen invigs 12.30 av Niclas Östlund,
curator och doktorand vid Högskolan för fotografi,
Göteborgs universitet.

Förfriskningar serveras

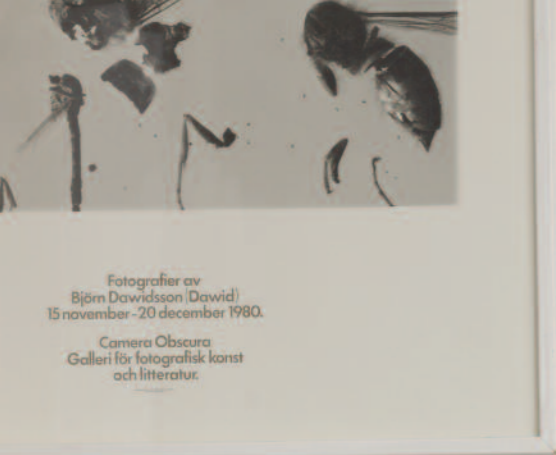
I samband med utställningen publiceras
boken Verkligen?! (återuppförd). Dessutom arrangeras ett
samtal om utställningen och fotografien i Sverige under sjuttioalet
onsdag den 25 november klockan 18–19.30.

För mer information se www.hasselbladfoundation.org

Inbjudan gäller för två personer på vernissagedagen,
utställningen öppen 11–17.

Utställningen och boken är ett samarbete mellan
Hasselbladstiftelsen och Högskolan för fotografi





Fotografier av Björn Dawidsson (Dawid) 15 november - 20 december 1980.
Camera Obscura
Galleri för fotografisk konst och litteratur.



ABSOLUT DAWID.

©1999 V&S VIN&SPRIT AB/THE ABSOLUT COMPANY. PHOTO: DAWID.

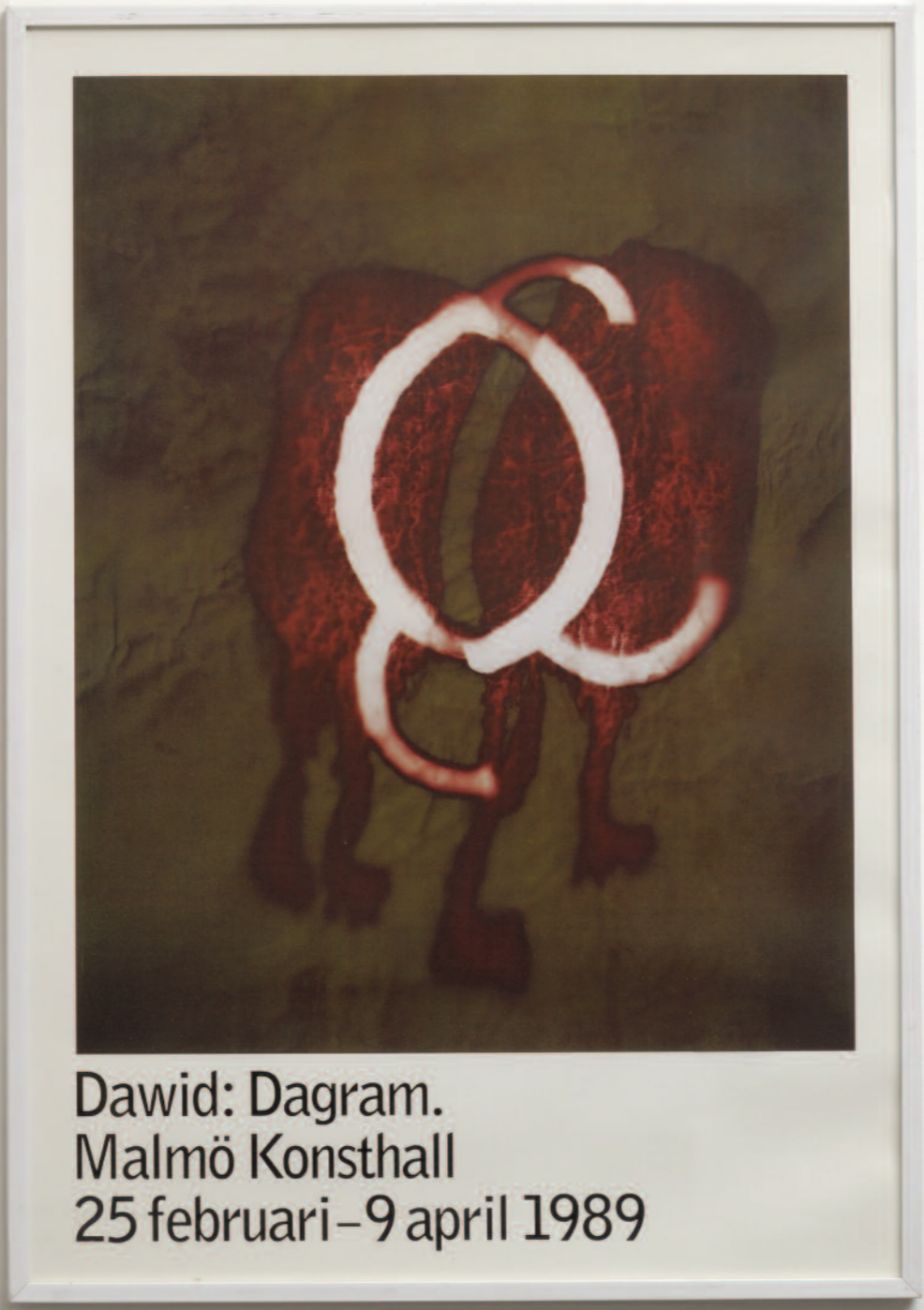


MERIT

MILLESGÅRDEN 8 SEPTEMBER TILL 8 NOVEMBER 2005.



DAWID
14 novembre - 25 décembre
Centre Culturel Suédois
Maison de la Ville, 21 rue Favart, 75002 Paris
lundi - vendredi 12 h - 18 h
samedi - dimanche 14 h - 18 h
MOIS DE LA PHOTO 2006
organisé par Paris Audiovisuel



Dawid: Dagram.
Malmö Konsthall
25 februari - 9 april 1989



VERKLIGEN?!

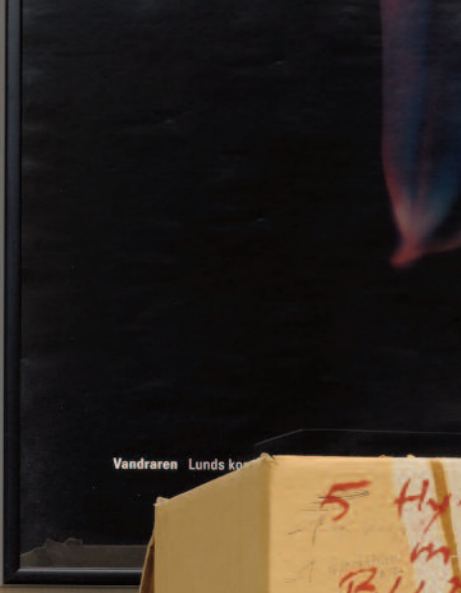
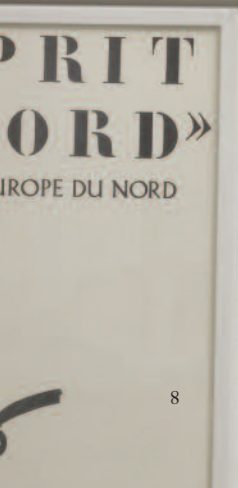


Björn Dawidsson/Håkan Lind

(återuppförd)

Hasselblad Center

21 november - 10 januari 2010



Vandraren Lunds ko

**VERKLIGEN?!
(återuppförd)**





VERBLIJFT!
Vernieuwingsimpuls

De komende jaren zal Nederland een belangrijke rol spelen in de wereldwijde transitie naar een duurzame economie. Dit vraagt om innovatie en vernieuwingsimpuls. Het kabinet wil de Nederlandse economie voorbereiden op deze uitdagingen door te investeren in onderzoek en ontwikkeling, in innovatie en in de arbeidsmarkt.

Het kabinet wil de Nederlandse economie voorbereiden op deze uitdagingen door te investeren in onderzoek en ontwikkeling, in innovatie en in de arbeidsmarkt. Het kabinet wil de Nederlandse economie voorbereiden op deze uitdagingen door te investeren in onderzoek en ontwikkeling, in innovatie en in de arbeidsmarkt.

De komende jaren zal Nederland een belangrijke rol spelen in de wereldwijde transitie naar een duurzame economie. Dit vraagt om innovatie en vernieuwingsimpuls. Het kabinet wil de Nederlandse economie voorbereiden op deze uitdagingen door te investeren in onderzoek en ontwikkeling, in innovatie en in de arbeidsmarkt.





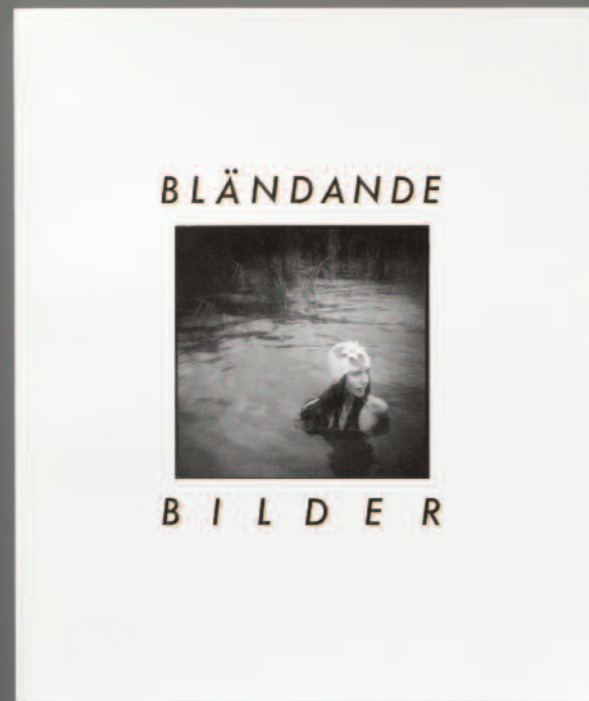


Varje dag
Att tänker bli insulderande
av lyckal i sitt arbete,
och en dö.



Textual content on a wall-mounted panel, possibly a title or introductory text.





BLÄNDANDE BILDER (återuppförd)

27 november–16 januari 2011

Välkommen på vernissage lördagen den 27 november,
Gallerigången, Hasselblad Center.

Utställningen invigs 12.30 av Niclas Östlind,
curator och doktorand vid Högskolan för fotografi,
Göteborgs universitet.

Därefter samtal med curator Leif Wigh.

Förfriskningar serveras.

Inbjudan gäller för två personer på vernissagedagen,
utställningen öppen 11–17.

I samband med utställningen publiceras
boken Bländande bilder (återuppförd).

För mer information se www.hasselbladfoundation.org

Omslagsbilden till katalogen är taget av Denise Grünstein.

Utställningen och boken är ett samarbete mellan
Hasselbladstiftelsen och Högskolan för fotografi.



BLÄNDANDE BILDER (återuppförd)



Bländande bilder
En utställning om
Sveriges första
fotografiska utställning
den 18 september 1839

Bländande bilder
En utställning om
Sveriges första
fotografiska utställning
den 18 september 1839















LIKA MED (återuppförd)

26 november–15 januari 2012

Välkommen på vernissage lördagen den 26 november,
Gallerigången, Hasselblad Center.

Utställningen invigs 12.30 av Niclas Östlind,
curator och doktorand vid Högskolan för fotografi,
Göteborgs universitet.

Därefter samtal med curator Iréne Berggren.

Förfriskningar serveras.

Inbjudan gäller för två personer på vernissagedagen,
utställningen öppen 11–17.

I samband med utställningen publiceras
boken Lika med (återuppförd).

För mer information se www.hasselbladfoundation.org

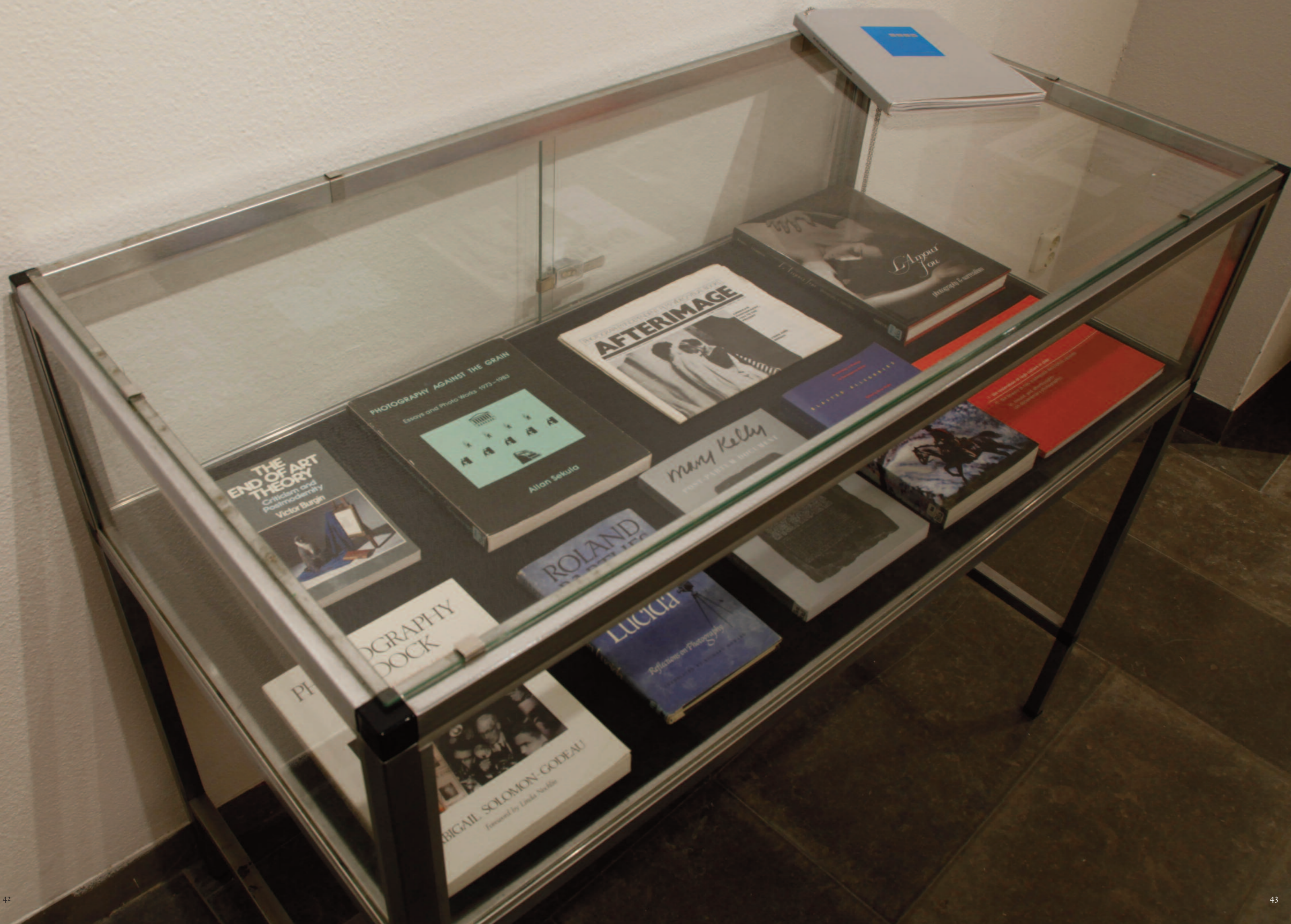
Den ursprungliga katalogen formgavs av Mattias Givell och Martin Petéus.

Utställningen och boken är ett samarbete mellan
Hasselbladstiftelsen och Högskolan för fotografi.













UKA HED
Hedemønstret

OM SYFTE, TILLVÄGAGÅNGSSÄTT OCH AVGRÄNSNING

Skapandet av utställningar bygger i hög grad på erfarenhetsbaserad kunskap, vilket bland annat den sparsamma förekomsten av dokument om tankarna bakom urvalet och gestaltningen på ett indirekt sätt vittnar om. Det har varit ett till övervägande del praktiskt yrke som man lärt sig i och genom det handfasta görandet. Utställningskommissarierna, som det fortfarande hette under den aktuella perioden, har ett uppdrag att välja, sammanställa, kontextualisera, tolka och förmedla. Även om situationen har förändrats och den teoretiska reflektionen i dag utgör en självklar aspekt av det curatoriska, så bygger fortfarande centrala moment på en praktiskt baserad kunskap. Det gäller i synnerhet de gestaltungs-mässiga dimensionerna där erfarenhet och sensibilitet har en avgörande betydelse.

Utställningen kan beskrivas som en apparat för mediering och de performativa och rumsliga aspekterna påverkar både det som visas och utställningsbesökarens upplevelser. Svårigheterna att dokumentera dessa egenskaper understryker att utställningar är tids- och platsbundna *händelser*. Återuppförandet är en form av utställningspraktik och här har metoden använts i ett kritiskt historieskrivande syfte. Det moment av härmande som återuppförandet rymmer har varit ett sätt att göra närläsningar av utställningarna och frilägga de tankar och historiska omständigheter som format dem. De visades ursprungligen 1978, 1981 och 1991 och metoden etablerar en rörelse mellan då och nu. Det faktum att händelserna betraktas från en position i nuet har på ett synbart sätt präglat projektet. I alla tre fallen handlar det om nytolkningar som i flera avseenden skiljer sig från utställningarna när de först ägde rum. Målet har varit att upprätta en såväl fysisk som diskursiv plats där både fotografien och utställningspraktiken blir synlig.

Syftet är att undersöka fotografien i Sverige från sjuttio- till nittio-tal. Förutom att studera de skiften som ägt rum under den aktuella tidsperioden analyseras också hur utställningspraktiken förändrats. Urvalet har begränsats till den fotografi som varit föremål för de berörda institutionernas uttalade intresse, vilket gör materialet hanterbart med avseende på omfattning, genre och förhållningssätt. Det faktum att Fotograficentrum, Fotografiska museet och Moderna museet, där utställningarna visades, var nationellt viktiga forum för fotografi ger exemplen en representativ karaktär och bidrar till deras möjligheter att spegla de vidare tendenserna.

Styrkan med återuppförandet har varit att det skapat väldefinierade projekt kring vilket samarbetet med de tidigare upphovspersonerna har tagit form. Det är svårt att tänka sig hur det hela skulle ha utvecklats om detta påtagliga uppdrag inte hade funnits som både katalysator och motor. Förberedelserna har bland annat inneburit ett sökande efter bilder och annat material, rotandet bland dokument och återvändandet till fotografier som personerna ifråga inte har sett på årtionden. Frågor om urval, gestaltning och andra utställningstekniska aspekter har lett till diskussioner och gjort att vi träffats och haft kontakt över en längre tid. Planerandet av den nya versionen bidrog i hög grad till att det kom fram nya uppgifter och synpunkter som inledningsvis inte hade formulerats.

REGARDING PURPOSE, APPROACH AND SCOPE

To a high degree, the making of exhibitions is founded on experience-based knowledge, as the sparse existence of documents representing the thoughts behind selection and presentation indirectly shows. Predominantly, it has been a practical profession that has been learned by hands-on doing. The exhibition commissioner, as it was still called during the relevant period, has an assignment to select, compile, contextualise, interpret and communicate. Even though the situation is different today and theoretical reflection is a self-evident aspect of curation, the central elements are still based on practical-based knowledge. This particularly applies to presentational matters where experience and sensitivity are crucial.

The exhibition can be described as an apparatus for mediation and the performative and spatial aspects influence both what is shown and the experiences of exhibition visitors. Difficulties in documenting these characteristics are underlined by exhibitions being time- and site-specific *events*. The reenactment is a form of exhibition practice and here the method has been employed for a critical-historical purpose. The act of imitation occasioned by the reenactment has been a way of making close readings of the exhibitions and putting into relief the ideas and historical circumstances that formed them. Originally, they were exhibited in 1978, 1981 and 1991 and the method establishes a movement between then and now. The fact that events are regarded from a position in the present day has visibly characterised the project. All three cases involve new interpretations that in several aspects are different from when the exhibitions first took place. The aim has been to establish a physical and discursive place where both photography and exhibition practice is visible.

The purpose is to examine photography in Sweden from the 70s to the 90s. Besides studying the shifts that took place during that period, there is also analysis of how exhibition practice changed. Selection has been limited to photography that was subject to the relevant institutions' expressed interest, which makes the material manageable in terms of scope, genre and approach. The fact that the exhibitions were shown at such nationally important forums for photography as Fotograficentrum, Fotografiska museet and Moderna museet, provides a representative character and contributes to the possibilities of reflecting the wider trends.

The strength of the reenactment has been to create well-defined projects, around which collaboration with the previous principals has taken shape. It is difficult to imagine how it all could have been possible without such a definite project as both catalyst and motor. Preparations involved searching for pictures and other material, rummaging through documents and returning to photographs that those involved have not seen in decades. Questions regarding selection, formation and other technical aspects about exhibitions have led to discussions and meant we met and kept in touch over a longer period. To a high degree, planning the new version contributed to the appearance of new information and points of view that would initially not have been formulated.

I detta arbete har min roll och mitt perspektiv varit dubbelt. Dels har jag varit en kollega som aktivt bidragit till att omtolka presentationerna, dels är infallsvinkeln historie-skrivandets. I det första fallet eftersträvas curatorns identifierande läsning för att förstå utställningarna utifrån upphovspersonernas perspektiv. I det andra krävs historikerns distanserade förhållningssätt. Här handlar det om att analysera och tolka deras ageranden och uttalanden i ett större sammanhang; att se och förklara samband och innebörder som de inblandade själva inte nödvändigtvis var medvetna om – eller som framträder först i efterhand.

INTERVJUERNA

En väsentlig del av återuppförandet är de intervjuer som genomförts under arbetets gång. Syftet har varit att fördjupa bilden av utställningarna och de har varit ett komplement till de spår som utställningarna lämnat efter sig i arkiv och kataloger. De inblandades perspektiv har självklart förskjutits. Situationerna är inte desamma och det har skett mycket inom fotografien sedan slutet av sjuttio-talet. I dag ser de händelserna från en annan blickpunkt än när det begav sig. De vändningar saker och ting tog och deras nuvarande situationer påverkar vad de minns och berättar, vilket inte nödvändigtvis är ett och detsamma. Samtidigt visade det sig att det ursprungliga sammanhanget spelade en inte oväsentlig roll för vad de mindes och hur de i dag ser på utställningarna.

Förutom att Dawid, Håkan Lind, Leif Wigh och Irène Berggren har haft skilda positioner är de högst olikartade personligheter. Sättet att intervjua har därför anpassats efter situationen och deras individuella behov och önskemål. Först ut var Dawid och han kom knappt ihåg någonting när jag inledningsvis bad honom berätta om *Verkligen?!?* och vad som egentligen hade hänt. Han pratar som regel ogärna om sina bilder och har i olika sammanhang sagt att de talar för sig själva, eller att det är kritikerna och curatorerna som har till uppgift att lägga ut texten.² Saken är dock delvis en annan när man befinner sig i en arbetssituation och vi förde kontinuerliga och informella samtal under resans gång. För katalogens del fick han mot slutet ett par direkta frågor om *Verkligen?!?* via mejl. Svaren är precisa och kortfattade.

Håkan Lind har sedan mitten av åttiotalet helt lämnat fotovärlden och det var inte okomplicerat att spåra honom. Vi träffades vid ett tillfälle men i övrigt hade vi mejlkontakt. Håkan Linds minnesbilder var mer omfattande och detaljerade än Dawids och han berättade att *Verkligen?!?* i hög grad hade tillkommit på intuitiv väg och som en reaktion på en befintlig ordning.

Fotografen Micke Berg, som från en aktivistisk ståndpunkt hade riktat starkt kritik mot utställningen när den visades, svarade också kortfattat när han intervjuades och även hos honom märktes en ovilja att vidareutveckla resonemangen. Det fanns helt enkelt inte så mycket att säga och inget att tillägga. Bland de övriga som intervjuades finns förläggaren, ansvariga för Fotograficentrum och en av recensenterna, och även dessa personer fick sina frågor via mejl.

My role and perspective in this work has been twofold. On the one hand, I have acted as a colleague who has actively contributed to the reinterpretation of the exhibitions, and on the other the approach has been that of the historical writer. In the former, there was a need to identify with the curator's reading in order to understand the exhibitions from the perspective of those who made them. In the latter, a distance was required to allow a historical approach. This involves analysing and interpreting their actions and statements to a greater context; to see and explain connections and meanings that those involved were not necessarily aware of – or only appeared afterwards.

INTERVIEWS

An essential part of the reenactments are the interviews conducted while the work was in progress. The aim has been to deepen the understanding of the exhibitions and they have complemented the traces left behind by the exhibitions in archives and catalogues. Naturally, the perspectives of those involved have shifted. The situations are not the same and a great deal has happened in photography since the late 70s. Today, they look at events with a different point of view than when they were taking place. The way things twisted and turned and their current situations influence what they remember and say, which is not necessarily one and the same. At the same time, it became apparent that the original context played a not insignificant role in what they recalled and how they regard the exhibitions today.

Dawid, Håkan Lind, Leif Wigh and Irène Berggren all had differing positions, besides which they also have vastly different personalities. Therefore the interview method has been adapted to the situation and their individual needs and wishes. Dawid was first and he hardly remembered anything when I initially asked him about *Verkligen?!?* and what had actually happened. As a rule, he is reluctant to speak about his pictures and has stated, in various contexts, that they speak for themselves or it is up to the critics and curators to put words to them.² However, the case is somewhat different during a work situation and we had a continuous and informal conversation along the way. For the catalogue at the end, he received a couple of direct questions about *Verkligen?!?* via e-mail. The replies are precise and brief.

Håkan Lind left photography completely in the mid-80s and tracking him down was less than straightforward. We met on one occasion, otherwise we were in touch by e-mail. Håkan Lind's memories were more extensive and detailed than Dawid's and he explained how *Verkligen?!?* had largely come about intuitively and as a reaction to an existing order.

Photographer Micke Berg, who raised harsh criticism against the exhibition from an activist standpoint when it was shown, also gave brief replies when interviewed and so too demonstrated a reluctance to elaborate his reasoning. There was, quite simply, not that much to say and nothing to add. Others interviewed included the publisher, those in charge at Fotograficentrum and one of the reviewers and

Från mitten av sjuttioalet har Leif Wigh kontinuerligt producerat artiklar och talat om fotografi utifrån rollen som utställningskommissarie på Fotografiska museet. Texterna vittnar om ett biografiskt intresse, sinne för detaljer och en berättande ådra. Mot bakgrund av textproduktionens karaktär och omfattning valde jag att göra intervjun med honom via mejl och under ett halvår skickades det successivt framväxande dokumentet mellan oss. Det hela inleddes med en fråga om hans egen bakgrund och väg in i fotografin och följdes sedan av flera som handlade om yrkesutövandet och det fotografiska fältet. Arbetet med *Bländande bilder*, men också med andra utställningar som han har curerat, hade en central plats i det skrivna samtalet. Formatet gav den intervjuade stora möjligheter att reflektera över och utveckla sina svar. När e-postkonversationen förelåg i en första version kompletterades den med några frågor och förtydliganden. Avslutningsvis gjorde jag en del språkliga redigeringar och när versionerna mejlats ett par vändor blev båda nöjda.

De övriga personerna intervjuade jag antingen via e-post eller så träffades vi. Efter mötet fick de en sammanfattning av samtalet som de kommenterade och godkände. Det var DN:s fotokritiker Peder Alton, Stina Brockman, som medverkade i utställningen, Fotografiska museets dåvarande föreståndare Åke Sidvall, samt Eva Dahlman. Hon arbetade vid den aktuella tiden med fotografi på Nordiska museet. Till skillnad från Fotografiska museet hade man ett kulturhistoriskt perspektiv och mellan institutionerna rådde länge ett spänt förhållande.

Upplägget för *Lika med* blev ett annat. Istället för att skicka e-post träffades Iréne Berggren och jag vid tre tillfällen vintern och våren 2011. Samtalen ägde rum hemma hos henne och pågick i drygt en och en halv timme. De bandades, transkriberades och redigerades från omkring 40 sidor per samtal till runt 12, vilket speglar de stora skillnaderna mellan tal och skrift. För transkriberingen svarade en skrivbyrå; den första redigeringen stod jag för och därefter gjorde Iréne Berggren sina ändringar och tillägg. När de tre planerade samtalen var genomförda och redigerade gjordes ytterligare mindre korrigeringar av oss båda innan materialet betraktades som klart.

Metoden upprepades i intervjuerna med Annica Karlsson Rixon och Hans Hedberg, varav den förra medverkade i utställningen och den senare hade huvudansvaret för katalogen. Utöver dessa intervjuer har några kortare gjorts i form av mejlkorrespondens, dels med porträttfotografen Johan Lindvall som var representerad i utställningen, dels med Karina Ericsson Wärn som var knuten till Fotograficentrum och deltog i arbetet med projektet, samt med Moderna museets dåvarande chef Björn Springfeldt som tog beslutet att visa *Lika med*. En av de drivande personerna bakom det hela var Svenska Fotografers Förbunds (SFF) representant Per B. Adolphson. Vi träffades och vad som framkom av samtalet finns sammanfattat i inledningen.

Tillvägagångssätten har gett upphov till delvis olika texter. Trots följdfrågor och försök att få de intervjuade att utveckla sina tankar så mynnade samtalen om *Verkligen?!?* ut ganska snabbt och här har nyckelpersonerna egentligen inte mer att säga än andra inblandade. Materialet bygger därför i

these also received questions via e-mail.

Since the mid-70s, Leif Wigh has produced a constant output of articles and spoken about photography in his role as exhibition commissioner at Fotografiska museet. The texts display a biographical interest, a disposition for detail and a narrative vein. Against the background of this text production's character and scope, I chose to conduct the interview via e-mail and for six months we exchanged an ever-growing document between us. It started with a question about his background and entry into photography and followed by more questions relating to professional practice and the field of photography. The work with *Bländande bilder*, but also the other exhibitions he had curated, took a central place in the written conversation. The format gave the interviewee great opportunities to reflect on and expound his replies. When the first version of the e-mail conversation was complete, it was supplemented with additional questions and clarifications. Lastly, I made some linguistic edits and then the versions were e-mailed back and forth several times, until both parties were satisfied.

I interviewed the others either by e-mail or in person. After we had met, they would receive a summary of the conversation that could be commented on and approved. These were DN's photography critic Peder Alton, Stina Brockman, who was part of the exhibition, Fotografiska museet's superintendent at the time, Åke Sidvall, and Eva Dahlman. She worked, at the period in question, with photography at Nordiska museet. Unlike Fotografiska museet, they had a cultural-historical perspective and there was tension between the institutions for a long time.

A different set-up was used for *Lika med*. Instead of e-mail, Iréne Berggren and I met in person on three occasions in the winter and spring 2011. The conversations took place in her home and lasted nearly one and a half hours. These were recorded, transcribed and edited from about 40 pages per conversation to around 12, which reflects the great differences between speech and written text. The transcripts were made by a secretarial agency; I edited a first version and thereafter Iréne Berggren made her alterations and additions. When the three scheduled conversations were completed and edited, further minor corrections were made by both of us before the material was considered finished.

This method was repeated for the interviews with Annica Karlsson Rixon and Hans Hedberg, of which the former had participated in the exhibition and the latter had produced the catalogue. In addition, several shorter interviews were made as e-mail correspondence, including portrait photographer Johan Lindvall who was in the exhibition, Karina Ericsson Wärn who worked at Fotograficentrum and participated in the project and Moderna museet's director at that time, Björn Springfeldt, who made the decision to show *Lika med*. One of the driving forces behind the entire project was Per B. Adolphson, representing Svenska Fotografers Förbund (Association of Swedish Professional Photographers, SFF). We met in person and the resulting conversation is summarised in the introduction.

The methods of approach have given rise to partially different texts. Despite follow-up questions and attempts to

hög grad på tryckta källor och då särskilt recensionerna av både boken och utställningen och de diskussioner som de gav upphov till. Eftersom dessa texter i ytterst liten grad behandlar bilderna rymmer återuppförandet en genomgång av boken och jämförelser med den dokumentära genre som verket både hörde hemma i och avvek ifrån.

Den stora skillnaden såväl innehållsligt som omfångsmässigt finns mellan intervjuerna i den första studien och i de två senare. Där handlar det om kommissarier som i sina utställningar har presenterat egna tolkningar av den samtida svenska fotografin i början av ett nytt decennium. De hade och har fortfarande en idé om både historien och det närvarande och argumenterar för sina ståndpunkter och val. Men samtalen mellan Leif Wigh och Iréne Berggren uppvisar också betydande olikheter. Den skrivna formen har bidragit till längden och detaljrikedomen i Leif Wighs svar. Resultatet äger en berättande karaktär och för att skapa en fond till hans skildring har samtalet kompletterats med en parallelltext förlagd till noterna där andra perspektiv och röster lyfts fram. I samtalet med Iréne Berggren är spelet mellan frågor och svar mer dynamiskt. Vi satt vid samma bord och det var lättare att fånga upp trådar, ställa direkta följdfrågor eller leda in samtalet på nya aspekter. Upplägget med tre sessioner, och valet att låta dessa kretsas kring varsin del av utställningsproduktionen, är tänkt att skapa en tydlig struktur i materialet.

EXEMPEL PÅ ÅTERUPPFÖRANDEN

Återuppförandet är ett sätt att närma sig och förstå det förflutna som praktiseras inom både en akademisk och mer populärkulturell historiemedieringen.³ Den historieskrivande aspekten är grundläggande också när metoden används i konstsammanhang. Återuppförandet har fått en stor betydelse för att hantera enskilda arbeten eller hela konstnärskap där det performativa utgör ett centralt inslag.⁴ Från i första hand sextioalet och framåt har konstobjektet dematerialiserats och det har etablerats traditioner av konceptkonst, happenings och performance, men också av social skulptur och andra projekt genomförda inom den så kallade relationella estetikens ramar. Denna rörelse innebär att verksstatuser har omförhandlats och utvidgats, även om konsten till en betydande del fortfarande utgörs av objekt av såväl nyare som mer traditionellt slag.

Den här förändringen har gett upphov till en rad frågor, bland annat om hur museerna ska samla arbeten av denna karaktär och hur de senaste decenniernas konsthistoria – där dessa uttryck har en stark närvaro – ska representeras och gestaltas i utställningar och kataloger. Hur gör man till exempel när konstnären inte kan eller vill medverka? Framöver kommer dessa fall med nödvändighet att bli flera. För historikerna, curatorerna och samlarna, såväl offentliga som privata, uppstår ett beroende av dokumentation och instruktioner från upphovspersonen; ett behov som inte funnits eller varit lika påtagligt när det gäller mer objektbundna genrer som måleri och skulptur. De performativa

encourage interviewees to expound on their thoughts, the conversation around *Verkligen?!?* petered out rather quickly and here the key figures had no more to say than anybody else involved. Therefore, to a large degree, the material is based on printed sources, in particularly the reviews of both book and exhibition and the resultant discussions. As these texts deal with the pictures to a very minor degree, the reenactment contains a run through of the book and comparisons to the documentary genre, which the work both belonged to and deviated from.

The biggest difference regarding content and scope occurs between the interviews in the first study and following two. These involved exhibition commissioners who, in their exhibitions, have presented their own interpretations of contemporary Swedish photography at the start of a new decade. They had, and still have, a conception of both history and current practice, and could argue for their standpoints and choices. However, the conversations with Leif Wigh and Iréne Berggren also show significant differences. The written form has contributed to the length and amount of detail in Leif Wigh's replies. The result has a narrative character, so in order to create a setting for his account, the conversation was complemented by a parallel text that runs through the notes, where other perspectives and voices are heard. In the conversation with Iréne Berggren, the interplay between question and answer is more dynamic. We sat at the same table and it was easier to pick up threads, ask follow-up questions immediately and lead the conversation towards new aspects. The set-up with three sessions, and the choice of each one focused on a part of the exhibition production, was intended to give a clear structure to the material.

EXAMPLES OF REENACTMENTS

The reenactment is a way of approaching and understanding the past, as practiced in both an academic and more popular-cultural historical mediation.³ A fundamental aspect is the historical writing, which applies also when the method is used in an art context. The reenactment has become very significant in treating individual works of art or entire careers where the performative is a central element.⁴ Mainly from the 60s onwards, the art object has dematerialised and this has established traditions of conceptual art, happenings and performance, as well as social sculpture and other projects, conducted within what is called the framework of relational aesthetics. This movement implies that the work's status has been transformed and enlarged, even if, to a significant extent, art remains as objects of both newer and more traditional kinds.

Such a change raises a number of questions, including how museums collect work of this nature and how the art history of recent decades – strongly characterised by these kinds of artistic expressions – will be represented and portrayed in exhibitions and catalogues. What should you do, for example, when an artist is unable or unwilling to participate? Furthermore, such cases will become more common, out of

och konceptuella konstformerna, men också vissa typer av installationer, skapar uppenbara problem i ett institutionellt och historieskrivande perspektiv. Ett annat dilemma, som kritiskt uppmärksammas av till exempel Martha Rosler, är att den subversiva dimensionen i de plats- och tidsbundna verken riskerar att undermineras när de återskapas inom en konstvärld och en marknad, som konstnärerna själva i flera fall har tagit avstånd ifrån.⁵

Gemensamt för de olika formerna av omtagningar som görs inom konstens ramar är att de samtidigt, men i varierande grad, är beroende av förlagan, förändrar den och skapar något eget: oavsett om det handlar om performance, konceptkonst eller utställningar. Om det dematerialiserade konstobjektet har spelat en väsentlig roll för bruket av återuppförandet i de förra fallen kan det inom utställningsmediet ses i ljuset av vad som kallas ”the curatorial turn”. Det vill säga curatorernas ökade inflytande och utställningspraktikens professionalisering. Det tar sig bland annat uttryck i curatorsprogram på högskolor och universitet, men också i den omfattande utgivningen av akademisk litteratur där yrkets historia och inriktning behandlas.⁶

Med återuppförandet av utställningar ställs frågor om urval, gestaltning, tematik och andra meningsskapande aspekter. Det blir ett sätt att lyfta fram och undersöka curators arbete, vilket innebär en förskjutning mot kontexten och de förmedlade aktörerna. Men en utställning om en utställning rymmer flera nivåer och återuppförandet gör det också möjligt att på nytt placera de aktuella konstverken och konstnärerna i fokus. I likhet med andra utställningar kan återuppförandet betraktas som ett framvisande av de verk (materiella eller inte) som ryms inom utställningens ram, det vill säga de rumsliga, tidsmässiga, tematiska och andra avgränsningar som präglar presentationen. Precis som i alla utställningssammanhang sker en ömsesidig påverkan mellan delen och helheten. Hur verken framträder är beroende av vilka andra arbeten som ingår, hur de är disponerade i rummet, samt lokalens, ljusets och akustikens inverkan, men också förekomsten av texter och annat pedagogiskt material – för att nämna de mest uppenbara faktorerna.

Beroende på hur återuppförandet gestaltas och kommuniceras finns möjligheten att besökare ser utställningen utan att vara medvetna om uppläggets karaktär. De går in i rummet, låter blicken svepa över väggarna, tar några steg närmre och tittar lite längre på vissa bilder. Läser verksskyltarna: Vem har gjort den och när? Föreställer den någon särskild eller något speciellt? Fakta som förankrar och skapar mening. Man rör sig framåt i egen takt, stannar upp vid väggtextern men går vidare utan att tänka närmare på saken. Det är fullt möjligt för en besökare att uppleva återuppförandet som en helt vanlig utställning, men där finns också mer att hämta. Verken som visas har tidigare ingått i ett meningsskapande sammanhang som formats av curators gestaltande vilja och idé. För återuppförandets del innebär detta att den nya versionen dels lyfter fram konstverken och skapar förutsättningar för upplevelser, tolkningar och bedömning, dels på ett aktivt sätt förhåller sig till både den historiska kontexten och den nuvarande. Sätten att markera de olika tidsplanen och upprätta en dialog mellan då och nu kan göras på en rad

necessity. Hence for historians, curators and collectors, both public and private, there arises a dependency on the documentation and instructions of those originally involved; a need that has not existed or been as clear concerning object-bound genres such as painting and sculpture. Performative and conceptual art forms, along with certain kinds of installations, create obvious problems in an institutional and historical perspective. Another dilemma, which has received critical attention by Martha Rosler for example, is the subversive dimension of the site- and time-specific works that risks being undermined in an art world and a market that the artists have distanced themselves from in several cases.⁵

Common to the various forms of retakes made in the name of art is their dependence on the original, while simultaneously, and to varying degrees, changing it and creating something in itself: whether it is performance, conceptual art or exhibitions. If the dematerialised art object has played a significant role in reenactment practice in the cases mentioned, then in the exhibition medium it can be seen in the light of what is called “the curatorial turn”. In other words, the increased influence of curators and the professionalisation of exhibition practice. It takes the form of curatorial programmes at colleges and universities, and also in the comprehensive publication of academic literature treating the profession’s history and direction.⁶

The reenactment of exhibitions poses questions about selection, interpretation, themes and other aspects that construct meaning. It offers a way to highlight and explore the curator’s work, which implies a shift towards the context and those involved. But an exhibition about an exhibition consists of several layers and the reenactment also enables a new focus on the artwork and artists. Similar to other exhibitions, the reenactment can be regarded as a display of work (material or not) contained within the exhibition’s framework, in other words the spatial, temporal, thematic and other limitations that characterise the presentation. Precisely as in all other exhibition contexts, a mutual influence occurs between the parts and the whole. How the works appear depends on the others included, how they are positioned in the space and the effect of lighting and acoustics, as well as the presence of text and other informative material – to mention the most obvious factors.

Depending on how the reenactment is formulated and communicated, a visitor could possibly view the exhibition without being aware of its nature. They enter the space, their gaze runs along the walls, they take a few steps and look closer at certain pictures. They read the artwork signs: who made what and when? Does it represent someone or something in particular? Facts that give background and create meaning. They move on at their own pace, stop at the wall text, but carry on without giving it a thought. It is completely possible for a visitor to experience the reenactment entirely as any other usual exhibition, only there is much more to be gained. The works on show have previously been part of a context that established meaning, as created by the curator’s formative desire and concept. For the reenactment this means that, on the one hand, the new version profiles the artwork and creates conditions for appreciation, inter-

olika sätt och med varierande grad av tydlighet, bland annat med hjälp av titeln, informationsblad och dokumentationsbilder i utställningen, samt en katalog eller annan trycksak.

Hur återskapandet än genomförs, och det kan ske i formen av allt från minutiösa rekonstruktioner till omtolkningar där utställningskonceptet eller gestaltningen vidareutvecklas, så är det aldrig samma utställning. En faktor är förändringarna av den sociala och kulturella kontext där utställningen visas och bedöms. Men det är inte enbart sammanhanget som påverkas av tiden utan även de enskilda verken. Det handlar till viss del om verkens fysiska åldrande, men i synnerhet om den aspekt som kan beskrivas med begreppet verksberättelse. De upplevelser och tolkningar som ett konstverk genererar ackumuleras och skapar en berättelse som traderas i och genom texter och samtal av olika slag. Denna berättelse blir en integrerad del av verket och därför är det vid varje tillfälle ett delvis annat arbete som visas.⁷

Ytterligare en aspekt är de historiska förutsättningarna för vad det innebär att se en utställning. Det inbegriper besökarnas förståelse och förväntningar, men också deras relationer till de olika platser där presentationerna äger rum. Perioden som det handlar om här spänner från sjuttioalets skärmutställningar på bibliotek och arbetsplatser till silikonmonterade färgfotografier visade på gallerier för samtidskonst. Det är sammanhang som i sig ger upphov till olika typer av upplevelser, reflektioner och interaktioner mellan publik och verk.⁸

På det fotografiska området är återskapandet av *New Topographics* 2009 ett av de mer omfattande exemplen. Utställningen visades ursprungligen på Eastman House i Rochester 1975. Curatorn William Jenkins hade sammanställt verk av fotografer som skildrade industrialismens och urbanitetens påverkan på naturen. Underrubriken var: *Photographs of a Man-Altered Landscape*. Trots att den passerade relativt obemärkt förbi kom utställningen att få en epokgörande betydelse. Alla tänkbara aspekter – bakgrunden, tillkomsten, innehållet, receptionen och det inflytande *New Topographics* har utövat på fotografin fram till i dag – behandlas i de texter som finns i den nya katalogen. För att beskriva relationen mellan den första och andra versionen, men också för att tydliggöra sitt eget perspektiv, använder curatorerna begreppet ”re-examination”, vilket speglar artiklarnas kritiskt-undersökande karaktär. I anslutning till utställningen fanns en stor dokumentationsbild som gav besökaren en uppfattning om den första installationen. Av den framgår att hängningen i den nya versionen på ett synbart sätt efterliknade den första. I presentationstexten betonar curatorerna vikten av att göra det möjligt att återse fotografierna och att kritiskt bedöma deras inflytande och betydelse över tid, men också att genom bilderna reflektera över hur skildrandet av världen sker i dag.⁹

pretation and assessment, and on the other, actively relates to both the historic context and the present. Methods of highlighting the different periods and establishing a dialogue between then and now may be done in a number of ways and to a varying degree of clarity, with the help of titles, information sheets and documentation pictures in the exhibition, as well as a catalogue or other printed matter.

Irrespective of how the reenactment is conducted, which could be everything from meticulous reconstructions to reinterpretations of the exhibition concept or elaboration on the formulation, it is never the same exhibition. One factor is the change of social and cultural context in which the exhibition is shown and judged. But not only is context influenced by time, but also the individual works. To a certain extent, it concerns the physical aging of the works, but in particular an aspect that could be described as the narrative of the work itself. The accumulated experiences and interpretations that an artwork generates and that creates a narrative passed on through texts and discussions of different kinds. This narrative becomes an integral part of the work and therefore on each occasion it is a partially different work on show.⁷

Additional aspects are the historical circumstances under which the exhibition is seen. It includes the visitors’ understanding and expectations, as well as their relationships to the various places where the presentations take place. The period in question spans from the 70s with screen exhibitions in libraries and workplaces to silicon-mounted colour photographs in galleries of contemporary art. The context itself gives rise to various kinds of experiences, reflections and interactions between audience and work.⁸

In the field of photography, the reenactment of *New Topographics* 2009 is one of the more extensive examples. Originally, the exhibition was shown at Eastman House in Rochester 1975. Curator William Jenkins had compiled work by photographers depicting the effect of industrialism and urbanism on nature. The subheading was *Photographs of a Man-Altered Landscape*. Despite going relatively unnoticed, the exhibition came to have epoch-making significance. Every conceivable aspect – background, origin, content, reception and the influence *New Topographics* has had on photography up to the present day – is treated by texts contained in the new catalogue. In order to describe the relationship between the first and second versions, and to clarify their own perspectives, the curators used the term “re-examination”, which reflected the articles’ critical-investigative character. In conjunction with the exhibition was a large documentation picture that gave the visitor an appreciation of the first installation. Noticeable here is that the hanging in the new version is visibly similar to the first. In the presentation text, the curators stress the importance of enabling a return to the photographs and critically evaluating their influence and impact over time, as well as reflecting, through the pictures, thoughts about the depiction of the world today.⁹

VALET AV VERKLIGEN?!, BLÄNDANDE BILDER OCH LIKA MED

Till skillnad från *New Topographics* etablerade ingen av de aktuella exemplen ett begrepp eller gav upphov till diskussioner vilkas omfattning och betydelse översteg uppmärksamheten utställningarna fick när de visades. Istället är den gemensamma nämnaren att de ägde rum vid tidpunkter som kännetecknas av omförhandlingar, förskjutningar och brott i synen på fotografien. Utställningarna skapade friktioner inom det fotografiska fältet och de användes för att markera skillnader mellan olika positioner och ståndpunkter. Det var inte enbart upphovspersonerna utan även andra aktörer som gjorde bruk av utställningarna på detta sätt. Alla tre skapade diskussioner som berörde frågor om värdet på skilda former av fotografi och – speciellt i de två senare fallen – rätten att bestämma över detta.

Verkligen?! visades på Fotograficentrum's galleri i Stockholm och det var ett viktigt forum för dokumentärfotografi. Förslaget hade godkänts av medlemsföreningens utställningsgrupp, men i övrigt var det fotograferna själva som tillsammans skapade utställningen och det fanns ingen kommissarie, vare sig knuten till institutionen eller frilansande, som var involverad i projektet. Utställningen föregicks av boken och på ett innehållsligt plan handlade *Verkligen?!* om bristerna i den svenska välfärden och den samhällsengagerade inriktningen svarade mot de ideal som präglade dokumentärjournalen. Att den bland annat i Fotograficentrum's Bildtidning beskrevs som annorlunda berodde i första hand på den ovanliga kombinationen av en samhällskritisk analys och en experimentell form. De dokumentära projekten byggde som regel på att fotografen samarbetade med en författare och två framträdande exempel är Odd Uhrboms och Sara Lidman's bok *Gruva* (1968) och *Nere på verkstadsgolvet* (1971) av Jean Hermanson och Folke Isaksson. Det förekom också att fotografen skrev texten själv, som i fallet med Jens S. Jensens arbete om Göteborgsförorten Hammarkullen, som presenterades första gången 1974. Detta hörde dock till ovanligheterna.

Även när de dokumentära projekten visades i utställningsform hade texten en viktig roll och utgjorde inte sällan en integrerad del av presentationen. Texten gav en bakgrund till ämnet – historiska fakta, statistik och andra uppgifter om levnadsförhållanden etc. – samt författarens egna iakttagelser och reflektioner. Vanligt var också att röster från de avbildade fanns med i form av utdrag från intervjuer och samtal som författaren fört med de berörda. Tillsammans skapade detta en fördjupad bild av människor, platser och ämnen. Intressant nog betonas i ett par fall att det visserligen är verkligheten och dess sociala, politiska och ekonomiska dimensioner som gestaltas, men att skildringen med nödvändighet påverkas av upphovspersonernas perspektiv. Vad texterna dock inte handlar om är bilderna eller fotografen.¹⁰

Verkligen?! var annorlunda och det finns utställningar som är mer typiska för tiden, till exempel *Varvsarbetare* (1974), *Arbeta inte slita ut sig* (1975) och *Dom kallar oss bilbyggare* (1978). De behandlade lönearbetets villkor, men utställningarna kunde också skildra livet i socialistiska stater som

SELECTION OF VERKLIGEN?!, BLÄNDANDE BILDER AND LIKA MED

Unlike *New Topographics*, none of these exhibitions established a concept or gave rise to discussions of such scope and importance that went beyond the threshold of attention generated by the exhibitions when they were shown. Instead, the common denominator is that they took place at times characterised by changes, shifts and breaches in the perception of photography. The exhibitions created friction within the field of photography and these were used to indicate differences between various positions and standpoints. It was not only the photographers, others utilised the exhibitions in this way too. All three created discussions that concerned questions on the value of separate forms of photography and, especially in the latter two cases, the right to determine this.

Verkligen?! was shown at Fotograficentrum's gallery in Stockholm and it was an important forum for documentary photography. The proposal was approved by the member association's exhibitions group, otherwise the photographers themselves created the exhibition and no commissioner, neither attached to the institution nor freelancing, was involved in the project. The exhibition was preceded by the book and from a content point of view *Verkligen?!* deals with the failings of the Swedish welfare state and such social engagement was in line with ideals that characterised the documentary genre. That it was described in Fotograficentrum's Bildtidning, and elsewhere, as different, was a result primarily of the unusual combination of a socio-critical analysis and an experimental form. As a rule, documentary projects were based on a collaboration between photographer and writer: two prominent examples are Odd Uhrbom and Sara Lidman's book *Gruva* (Mine, 1968) and *Nere på verkstadsgolvet* (Down on the Shop Floor, 1971) by Jean Hermanson and Folke Isaksson. It did happen that the photographer also wrote the text, as in Jens S. Jensen's work on Gothenburg district Hammarkullen, which was shown for the first time in 1974. However, this was very rare.

Even when documentary projects were shown in exhibition form, text played an important role and frequently had an integral part in the presentation. Text provided a background to the subject – historical facts, statistics and other information about living conditions etc. – as well as the author's own observations and reflections. It was also usual to include the voices of those portrayed, as excerpts from interviews and conversations that the author had conducted with those concerned. Together, it created a deeper understanding of the people, places and subjects. Interestingly enough, there are a couple of cases that emphasise how reality and its social, political and economic dimensions are indeed represented, yet the depiction, by necessity, is from the authors' perspective. However, the one thing texts do not approach are the pictures or the photographer.¹⁰

Verkligen?! was different and there are exhibitions more typical of the period, for example *Varvsarbetare* (Shipyard Workers, 1974), *Arbeta inte slita ut sig* (Working – Not Slaving to Death, 1975) and *Dom kallar oss bilbyggare* (They Call Us Car Makers, 1978). These treated workers' conditions, but

Nordvietnam och Kuba, tredje världens kamp mot fattigdom och kolonialt förtryck eller svensk glesbygd. Det gjordes många utställningar av den här arten under sjuttioalet och de visades på bibliotek, läns museer, Folkets hus och andra offentliga platser. I flera fall debatterades de sociala, ekonomiska och politiska förhållanden som togs upp i utställningarna, men det kunde också handla om perspektiv och trovärdighet. De senare frågorna väcktes av de granskade företagen där ledningen var kritisk till den i deras ögon vinklade bilden av arbetsförhållandena.¹¹ Diskussionerna handlade om ämnet och inte om fotografierna. Det uppstod ingen friktion inom det fotografiska fältet, utan snarare rädde en utbredd samsyn om bildernas värde och utställningarnas betydelse för att gestalta angelägna samhällsproblem.

Verkligen?! skiljer sig i det avseendet. Här uppstod en konflikt om frågor som är relaterade till den fotografiska praktiken och där aktörerna stred om tolkningsföreträde och den rätta tillämpningen av fotografien. De avgörande invändningarna var dels den intellektuella karaktären – vilket här betraktades som exkluderande och världsfrånvänt – dels vad man såg som en upptagenhet av fotografin som estetiskt objekt. Rätt använd, och i kraft av sin demokratiska karaktär, fungerade mediet som ett vapen i kampen mot de kommersiella krafterna. På ett allvarligt sätt motverkades dock detta av den borgerliga attityd kritikerna menade att *Verkligen?!* representerade. Orsaken var att det hela i allt för hög grad påminde om en konstutställning. När det gällde övertygelsen om bildens politiska funktion var företrädarna för de två tolkningarna överens, men de som ställde sig positiva till *Verkligen?!* värderade den intellektuella aspekten på ett helt annat sätt. De eftersträvade en förändring av dokumentärfotografins format, eftersom man ansåg att de konventioner som etablerats gjorde genren förutsägbar och uddlös. För att även i fortsättningen kritiskt kunna granska och vara ett alternativ till den verklighetsbild som formades av reklamen och nyhetsmedierna var det nödvändigt att utveckla andra och mer effektiva strategier. Det var också det man ansåg att *Verkligen?!* lyckades göra i kraft av sitt nya sätt att gestalta de angelägna samhällsfrågorna.

Bländande bilder och Lika med, som ägde rum 1981 respektive 1991, hade en uttalad ambition att kartlägga de samtida tendenserna, men också att formulera tankar om den fotografi och de ideal som förutspåddes skulle präglade det decennium som precis hade inletts. Förutsägelsena var inte enbart konstateranden och kvalificerade gissningar, utan kommissarierna formade presentationerna utifrån sin egen syn på fotografien som medium och praktik. Utställningarna visades på två ledande institutioner i landet: Fotografiska museet och Moderna museet. Både *Bländande bilder* och *Lika med* var dessutom omfångsrika och innehöll 160 verk av 25 fotografer respektive 200 arbeten av drygt 100 medverkande.

Med en kritisk udd mot det föregående decenniets dokumentära inriktning lanserade Leif Wigh en tendens som han beskrev med termen intimism. Det nya inom fotografien knöts till de unga – *Bländande bilder* var en generationsutställning – och han såg rörelsen i ljuset av en större förändring inom kultur- och samhällsliv som blev märkbar i slutet av sjuttioalet. Hans referenser gick i första hand till

exhibitions could also portray life in socialist states such as North Vietnam and Cuba, the Third World's struggle against poverty and colonial oppression or the rural areas of Sweden. Many such exhibitions of this sort were produced in the 70s and shown at libraries, county museums, community centres and other public places. In several cases, there was debate over the social, economic and political conditions highlighted by the exhibitions, but it could also be about perspective and credibility. The latter was raised by the companies under examination, where managements criticised what they considered a biased view of working conditions.¹¹ Discussions centred on the subject, not the photographs. No friction arose within the field of photography; on the contrary, there was broad consensus about the value of the pictures and the significance of the exhibitions in depicting important problems in society.

In this respect, *Verkligen?!* is different. There arose a conflict on matters related to photographic practice and those involved fought for the prerogative of interpretation and the correct application of photography. The major objections partly targeted its intellectual character – which was regarded here as exclusionary and detached from reality – and partly its occupation with photography as an aesthetic object. Used correctly, and by force of its democratic character, the medium worked as a weapon in the fight against the commercial powers. However, this was seriously compromised in *Verkligen?!* by what its critics considered a bourgeois attitude. The cause being that it was entirely too much like an art exhibition. When it came to opinions about the political function of the pictures, proponents of both interpretations were in agreement, but those positively disposed to *Verkligen?!* valued the intellectual aspect in a totally different way. They sought a change to documentary photography's format because in their opinion the established conventions made the genre predictable and weak. To continue as a method of critical analysis and be an alternative to the image of reality formed by advertising and the news media, it was necessary to develop other, more effective strategies. This was also what made *Verkligen?!* a success, in some people's minds, by virtue of its new way of depicting important social issues.

Bländande bilder and *Lika med* took place in 1981 and 1991 respectively, each with an expressed ambition to survey contemporary trends, and to formulate thoughts about that photography and those ideals that were predicted to characterise the decade to come. The predictions were not only assertions and qualified guesses, but the commissioners formed the presentations based on their own view of photography as a medium and practice. The exhibitions were shown at two of the leading institutions in the country: Fotografiska museet and Moderna museet. Furthermore, both *Bländande bilder* and *Lika med* were extensive in scope and contained respectively 160 works by 25 photographers and 200 works by nearly 100 participants.

With a critical point to make against the past decade's documentary movement, Leif Wigh launched a trend he termed intimism. What was new in photography was attributed to the young – *Bländande bilder* was a generational exhibition – and he saw the movement in light of a greater

litteraturens och musikens områden och det handlade om ett bejakande av historiska förebilder, samt ett framlyftande av subjektet och det personliga uttrycket. Att utförandet och hantverket också hade fått en förnyad betydelse välkomnades av Leif Wigh. En avgörande fråga gällde fotografen som skapande subjekt och i katalogtexten betonas de aspekter som konstituerar ett konstnärskap. Den polemiska attityden avspeglas i reaktionerna och de angripna vände sig mot vad man ansåg vara en missvisande bild av sjuttioalet och dokumentärfotografen. Både historieskrivningen och urvalet uppfattades som tendentiöst och det senare, menade man, var inte alls representativt för tiden. Tvärtemot vad Leif Wigh hävdade var det fortfarande, enligt kritikerna, dokumentärfotografen som dominerade bland de yngre utövarna. Fler-talet av dem som skrev om utställningen eller gav sig in i debatten var negativa, men det fanns också röster som tog utställningen i försvar och såg den som en välkommen nyorientering inom det fotografiska landskapet. Gemensamt för de skribenterna var att de stod utanför den dokumentära kretsen.¹²

Genom *Lika med* introducerade Iréne Berggren ett postmodernt förhållningssätt i den svenska fotografiska kulturen, vilket skedde senare här än inom flera andra områden. Det teoretiska perspektivet innebar att de enskilda fotograferna fick tråda tillbaka till förmån för analyser av en rad olika och vitt skilda fotografiska praktiker. Reflektion och meningsproduktion var ett centralt inslag i utställningen, både när det gäller urvalet och gestaltningen. Mediets bredd stod i fokus, liksom frågor om makt, representation och konstruktioner av verkligheter. Dessutom innebar valen av skribenter till katalogen att en ny grupp kritiker fick en framträdande plattform. De flesta kom från samma generation och var inskolade i feministisk teoribildning och poststrukturalistiskt tänkande. Kritiken av *Lika med* formulerades i huvudsak av aktörer med en likartad teoretisk agenda som Iréne Berggren. De skeptiska vände sig mot valet och tillämpning av begreppen som strukturerade utställningen: värde, begär, identitet och förvandling. Man ansåg att de var både vaga och auktoritära. Kritiken riktade även in sig på maktrelationen mellan kommissarien och fotograferna. Det var en makt som manifesterades i och genom urvalet, hängningen och tolkningen och där upphovspersonen fick underordna sig helheten. I ett debattinlägg beskriver en av de medverkande konstnärerna utställningen som ett monument över kommissarien och hennes idéer. Till de positiva recensenterna hör Lars O. Ericsson, som var den ledande konstkritikern och förespråkaren för det postmoderna skiftet. Han delade i allt väsentligt Iréne Berggrens perspektiv och såg *Lika med* i ljuset av den kamp som hade pågått i slutet av åttiotalet. Utställningen beskrev han som ett välkommet sabotage riktat mot Fotografiska museets modernistiska inriktning.¹³

change in culture and society, which was noticeable in the late 70s. His references primarily came from literature and music and concerned an affirmation of historical precedents, as well as highlighting the subject and personal expression. Execution and craftsmanship had renewed importance, which was welcomed by Leif Wigh. A crucial matter concerned the photographer as creative entity and the catalogue text emphasises those aspects that constitute an artist. The polemic attitude was reflected in the reactions, which attacked what was considered a misleading image of the 70s and documentary photography. Both the historical writing and selection were considered tendentious and the latter, in their opinion, was not at all representative of the times. Contrary to the claims of Leif Wigh, it was still, according to the critics, documentary photography that was dominant among young practitioners. Most of those who wrote about the exhibition or joined the debate were negative, but there were also voices raised in its defence who saw a welcome reorientation within the photographic landscape. A common feature of these writers was that they stood outside the documentary circle.¹²

With *Lika med* Iréne Berggren introduced a postmodern approach to Swedish photographic culture, where it happened later than in other areas. The theoretical perspective meant that individual photographers had to step back and make room for analyses of a vastly different range of photographic practices. Reflection and the production of meaning were central components in the exhibition, in terms of both selection and presentation. The focus was on the medium's breadth, as well as issues regarding power, representation and constructions of realities. In addition, the choice of writers for the catalogue gave a new group of critics a prominent platform. Most of them came from the same generation and were schooled in Feminist theory and poststructural thinking. Criticism of *Lika med* was chiefly formulated by those with a similar theoretical agenda as Iréne Berggren. Sceptics turned on the choice and application of the concepts used to structure the exhibition: value, desire, identity and transformation. They considered these both vague and authoritarian. Criticism also targeted the power relationship between commissioner and photographers. It was power manifested over the selection, hanging and interpretation, to which the photographers were completely subordinated. During the debate, one of the participating artists described the exhibition as a monument to the commissioner and her ideas. Among positive reviewers was Lars O. Ericsson, the leading art critic and proponent of the postmodern shift. He essentially shared Iréne Berggren's perspective and saw *Lika med* in the light of the battle that raged in the late 80s. He described the exhibition as a welcome act of sabotage against Fotografiska museet's modernist policy.¹³

DE TRE UTSTÄLLNINGARNA PÅ NYTT

När de inblandade tillfrågades om att medverka i återuppförandet av sina respektive utställningar var tid, plats och sammanhang bestämda. Valet av platsen har sina särskilda skäl, dels att det finns en stark fotografisk tradition i Göteborg och att avhandlingsarbetet är knutet till konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, dels att Hasselblad Center är en av de få fotografiska institutionerna i landet. Med deras kombination av forskning och utställningar, samt de tidigare samarbetena med Högskolan för fotografi, var det självklart att förlägga basen för projektets gestaltande delar där.

Rummet har i alla tre fallen varit den så kallade Gallerigången. Där visas mindre och kortare utställningar som ett komplement till huvudprogrammet. Lokalen är ca 30 m² och finns i direkt anslutning till den stora salen. Genom sina arkitektoniska egenskaper – långsmalt, asymmetriskt och högt i tak – är det ovanligt som gallerium betraktat. Strategin var att anpassa återuppförandena till de faktiska förutsättningarna, men också att på ett kreativt sätt ta vara på begränsningarna. Lokalens udda utseende har fungerat som ett tydligt ramverk som förstärker de tre olika presentationernas särart. Målsättningen har varit att skapa gestaltningar som tar fram vad som från dagens perspektiv framstår som kärnan i de ursprungliga utställningarna. Det handlar om en kombination av närläsningar och omtolkningar där de historiska och samtida aspekterna påverkar varandra.

VERKLIGEN?! (ÅTERUPPFÖRD)

Fotografen utmärks av sin förmåga att mångfaldigas. Negativet kan tolkas och omtolkas på högst olikartade sätt. Det är möjligt att betrakta varje print som ett eget uppförande. På samma gång unikt och beroende av dels negativet, dels av andra versioner av samma bild, såväl tidigare som senare. Det är mycket som kan varieras: storleken, tonomfånget, beskärningen, papperskvaliteten, monteringen med mera. Aspekter som gör varje fotografi till något delvis unikt. Denna dubbelhet hör till mediets egenart. Skälet till att detta tas upp är att negativen var det enda som bevarats av *Verkligen?!* vid sidan om boken och tryckförlagorna. Vart originalverken hade tagit vägen var det ingen som visste och av det skälet blev det nödvändigt att återskapa utställningen även på verksnivå. Håkan Lind hade slängt sina negativ i mitten av åttiotalet och till skillnad från 1978 medverkade han inte aktivt i arbetet. Förutom att fästa uppmärksamheten på hur värderingen av fotografen som objekt har förändrats över tid, så aktualiserade återskapandet också skiftet i mediets produktions- och distributionsvillkor. Övergången från analogt till digitalt har på olika sätt påverkat fotografisk praxis. I likhet med många andra i sin generation har Dawid gjort sig av med sitt mörkrum – en plats som omgärdades med en särskild aura och där många ansåg att det verkliga skapandet ägde rum.¹⁴ I dag skrivs bilderna ut i dagsljus och en del av mystiken kring printarna och processen har skingrats. Dawid talar i intervjun om att det är mycket som har blivit enklare

THE THREE EXHIBITIONS ANEW

When inviting everyone involved in each respective reenactment, a schedule, place and context were also set. There were specific reasons for choosing Gothenburg: in part because it has a strong tradition in photography and the thesis is being conducted at the Faculty of Fine Arts, University of Gothenburg, and partly because the Hasselblad Center is one of very few photography institutions in Sweden. With its combination of research and exhibitions, and previous collaborations with the School of Photography, it became a self-evident base for the project and its separate presentations.

The space on all three occasions has been Gallerigången. It shows smaller and shorter exhibitions as a complement to the main programme. It is about 30 m² and adjacent to the main hall. Due to its architectural features – narrow, asymmetric, a high ceiling – it is an unusual gallery space. The strategy has been to adapt the reenactments to the conditions in place, but also to make the most of the limitations in a creative way. The space's odd appearance has worked as a clear framework to enhance the specific character of the three different presentations. The aim has been to create representations that, from today's perspective, bring out the essence of the original exhibitions. It involves a combination of close readings and reinterpretations where historical and contemporary aspects influence one another.

VERKLIGEN?! (REENACTMENT)

Photography is distinguished by its ability to multiply. The negative can be interpreted and reinterpreted in many different ways. It is possible to regard each print as its own production. Simultaneously unique, yet dependent on the negative, as well as other versions of the same picture, both past and recent. A lot can vary: size, tonal range, cropping, paper quality, mounting and more. Aspects that make each photograph unique in some way. This duality is specific to the medium's character. The point is made here because all that remained of *Verkligen?!* were the negatives, alongside the book and printer's proofs. No one knew what had happened to the original works and for this reason it was necessary to recreate the exhibition even at work level. Håkan Lind had thrown his negatives away in the mid-80s, so unlike in 1978 he did not participate on an active basis. Besides drawing attention to how the valuation of photography as an object has changed over time, the reenactment also made plain the shift in the medium's production and distribution. The transition from analogue to digital has affected photographic practice in various ways. Like many photographers of his generation, Dawid had disposed of his darkroom, a place that was surrounded by a special aura and where, in many people's opinion, the real creative work took place.¹⁴ Nowadays the pictures are printed in daylight and some of the mystique surrounding the prints and the process has been dispelled. Dawid says in the interview that many things have

och att det digitala möjliggör en ökad styrning och kontroll över resultatet. Även om det handlar om andra kunskaper och teknologier är det fortfarande till betydande delar ett hantverk där resultatet är beroende av fotografiska erfarenheter. Det gäller också förmågan att på ett kvalificerat sätt bedöma bildernas såväl tekniska som uttrycksmässiga kvaliteter.

Bruket av texten och bildernas karaktär av objekt gjorde *Verkligen?!* unik i sammanhanget där den presenterades. Till de utmärkande och särskiljande aspekterna hörde det avskalade uttrycket. Man hade inspirerats av reklamens bildspråk och med den digitala teknikens hjälp förstärktes den estiska renheten i den nya versionen. Det gäller också monteringen. Istället för att fästas med fotohörn på vitmålade träskivor monterades utskriften på aluminium i samma storlek som pappret, som dessutom rymde både bilden och den vita omkringliggande ytan. Framställningssättet gav ett ännu distinktare och enhetligare uttryck än den första versionen. En annan skillnad mellan utställningarna har med ljussättningen att göra. Fotograficentrumets lokal var förhållandevis dunkel, men i återuppförandet visades bilderna i ett intensivt ljus och mot vita väggar. Det skapade en miljö som underströk kopplingen till konstkontexten – ett sammanhang där *Verkligen?!* i flera avseenden hör hemma – och den saklighet i presentationsformen som ofta kännetecknar konceptkonsten. I båda fallen hade hängningen ett seriellt drag. Bilderna varvades med texttablerna och statistiken speglade situationen i Sverige när verket tillkom. Trots tidsglappet väckte påståendena kritiska frågor om dagens samhälle och i första hand valdes uppgifter som kunde överföras till situationen senhösten 2009 – med finanskris och ökade inkomstklyftor – och samtidigt upprättade en relation mellan då och nu. Till exempel: ”Krisåret 1976 höjde svenska företag sin aktieutdelning med uppemot 20 procent”.

Fotograficentrumets lokal avvek på ett iögonfallande sätt från den vita kubens estetik, inte minst på grund av den naturfärgade vävtapeten som bland annat gjorde det lättare att nå upp bilderna. En del av Gallerigången kladdades med samma typ av tapet och på väggen visades installationsbilder från 1978, vilket innebar att man på plats kunde jämföra de två versionerna med varandra. Även om upphovspersonerna saknade kännedom om konceptkonsten och dess bruk av fotografi så är *Verkligen?!* nära besläktad med riktningen såväl idé- som gestaltningmässigt. Det var ovanligt i svensk fotografi i slutet av sjuttioalet och med återuppförandet betonades de aspekter som skapade friktioner i den ursprungliga kontexten.

BLÄNDANDE BILDER (ÅTERUPPFÖRD)

I fallet med *Bländande bilder* har återuppförandet byggt utslutande på de verk som förvärvades från utställningen av Fotografiska museet och nu finns i Moderna museets samling. Skälet till detta är en vilja att visa hur tidigare institutionella val – där enskilda tjänstemäns gillande, inköpsanslag och donationer – på ett högst konkret sätt

become simpler and digital processes have enabled greater direction and control over results. Even though it involves different skills and technologies, it remains essentially a craft, where the result depends on photographic experience. The same applies to skilfully judging the pictures in a qualified manner, both technically and in terms of expressive qualities.

The use of text and the nature of pictures as objects made *Verkligen?!* unique in the context it was presented. Its scaled back expression produced characteristic and distinctive aspects. Inspiration had come from advertising’s imagery and, with the help of today’s digital technology, this aesthetic purity was reinforced in the new version. The same applied to the mounting. Instead of photo corners on wooden boards painted white, the prints were mounted on aluminium the same size as the paper, including both the picture and the white area surrounding it. The method of presentation gave an even more distinct and uniform expression than the first version. Another difference between the exhibitions was the lighting. Fotograficentrum’s premises were relatively dark, but the reenactment used an intense light and white walls. It created an environment that underlined the connection to the art context – which *Verkligen?!* belongs to in many ways – and the objectivity in the form of presentation that often characterises conceptual art. In both instances, the hanging was serial in nature. The pictures were interspersed with tableaux of text and statistics that reflected the situation in Sweden when the work was made. Despite the passing of time, these statements also raise critical questions about today’s society and information was primarily chosen that could be transferred to the current situation in late autumn 2009 – with a financial crisis and widening income inequality – and at the same time established a relationship between then and now. For example: “In 1976, a year of economic crisis, Swedish companies increased their dividends up to 20%.”

Fotograficentrum’s space was strikingly different from the aesthetics of the white cube, not least due to the natural-coloured textured wallpaper, which among other things made it easier to pin up pictures. A section of Gallerigången was fitted with the same type of wallpaper and mounted with installation pictures from the 1978 show, which meant viewers could compare the two versions on site. Even though the original artists had no knowledge of conceptual art and its uses of photography, so *Verkligen?!* is closely related in terms of conception and design. It was unusual in Swedish photography in the late 70s and the reenactment emphasised those aspects that had created friction in the original context.

BLÄNDANDE BILDER (REENACTMENT)

In the case of *Bländande bilder*, the reenactment was based solely on those works acquired from the exhibition by Fotografiska museet that are now part of Moderna museet’s collection. The reason here was a wish to show how past institutional choices – individual officials’ preferences, purchasing allocations and donations – in a very concrete way

avgör vad som finns kvar och därigenom påverkar bilden av historien. Både urvalet och hängningen syftade också till att överbygga motsättningen som fanns i utställningen mellan den övergripande tematiken och de individuella konstnärskapen. Trots att betoning av det personliga uttrycket var en central aspekt av den nya trend som *Bländande bilder* lanserade – vilket ställdes mot det fokus på motiv och ämne som kännetecknade dokumentär-genren – splittrades fotografernas kollektioner upp utan deras medverkan eller medgivande. Bilderna grupperades efter teknik, genre eller andra innehållsliga och estetiska samhörigheter som Leif Wigh hade identifierat. Arrangemanget försvårade möjligheterna för betraktaren att skapa sig en uppfattning om de unga och relativt okända fotografernas egenart. Den spänning mellan tema och konstnär som fanns i utställningen kommer också till uttryck i texten. Där talar Leif Wigh om en tendens knuten till en bestämd generation och säger samtidigt att stilarna är lika många som antalet fotografer.

Förutom att materialet hade delats upp i olika grupper så hängde fotografierna tätt. I återuppförandet anpassades antalet till rummets storlek för att skapa luft både kring varje bild och mellan kollektionerna. Materialet arrangerades utifrån upphovspersonerna för att lyfta fram de enskilda fotografernas bidrag och individuella uttryck. Olika hetera till trots blir de gemensamma och tidstypiska dragen slående när bilderna ses tillsammans och talet om en tendens är fullt rimligt. Formaten är som regel små, ofta runt 18 x 24 cm eller mindre, printarna är påfallande omsorgsfullt utförda och i flera fall har olika äldre förfarande används, såsom gummitryck och platinaprocesser. Tonen är genomgående mättad, varm och i det mörkare registret, och oskärpa används som ett medvetet stilmedel. Motiven är arkitektur, aktstudier, stilleben och porträtt, det vill säga väletablerade genrer inom konstfotografien. Scensättning och studiobilder är vanligare än så kallad rak fotografi och även om det finns serier så formar bilderna inga tydliga berättelser. De bygger snarare upp en stämning som kan beskrivas som intim, inåtvänd och sinnlig.

Kontrasten till sjuttioalets dokumentärfotografi är stor när det gäller såväl utförandet som innehållet. Framför allt har perspektivet flyttats från den ekonomiska, sociala och politiska verkligheten till en mer personlig och subjektiv sfär. Intresset för form och hantverk, som visserligen förekom även inom dokumentärfotografien, är mer framträdande och med påtagliga referenser till historiska förebilder. Från dokumentärbildens pragmatiska hållning till kopiorna blev bilderna mer individualiserade i val av fotopapper, toning och bildstorlek. Utbytbarhet och bejakande av mångfaldigandet fick lämna plats för tankar på det unika originalet och fotografiet som objekt.

Trots att intentionen med *Bländande bilder* var att uppvärdera både fotografen och det fotografiska objektet avspeglades inte det i installationen. Bilderna visades fortfarande med passepartout och glas direkt mot väggen. Det var en ofta tillämpad metod på sjuttioalet – vid sidan om laminering och montering på masonit eller kartong – men ett par år in på åttiotalet hade detta förändrats och det hörde till ovanlig-

determine what remains and thereby influences the historical view. Both the selection and hanging also aimed to overcome the contradictions inherent in the exhibition between the overall theme and the work of individual artists. Despite the emphasis on personal expression as a central aspect of the new trend launched by *Bländande bilder* – which was in contrast to the focus on subject and topic that characterised the documentary genre – the photographers’ collections were split up without their collaboration or consent. The pictures were grouped according to technique, genre or other affinities relating to content or aesthetics that Leif Wigh had identified. The arrangement hindered the viewer’s possibilities to form an opinion about the young and relatively unknown photographers’ individual traits. The tension between theme and artist that was present in the exhibition also finds expression in the text. Leif Wigh speaks of a trend attributed to a definite generation and at the same time says there are as many styles as the number of photographers.

Besides material being divided across various groups, the photographs were hung closely together. In the reenactment, the number of works was adapted to the size of the room to create space between each picture and the collections. The arrangement of the material was based on the photographers to highlight each individual photographer’s contribution and individual expression. Despite these differences, when the pictures are seen together, their common features and typical characteristics of the period are striking and talk of a trend is perfectly reasonable. As a rule, a small format is used, mostly around 18 x 24 cm or less, the prints are conspicuously made with care and in several cases historical methods have been employed, such as gum prints and platinum processes. There is a consistent, saturated, warm tone of a darker register and blur is used as a deliberate stylistic device. The subjects cover architecture, nudes, still lifes and portraits, in other words the well-established genres of art photography. Staging and studio pictures are more common than in so-called straight photography and even though there are series, the pictures do not create any clear narrative. Rather they build up a mood that could be described as intimate, introverted and sensual.

There is a great contrast to the documentary photography of the 70s regarding workmanship and content. Above all, the perspective has moved from economic, social and political reality to a more personal and subjective realm. There is also an interest in form and craftsmanship, which appeared in documentary photography too, yet not as prominently or with such obvious references to historical precedents. From documentary’s pragmatic approach to prints, the pictures became more individualised through the choice of photographic paper, toning and picture size. Interchangeability and an acceptance of multiplicity made room for ideas about a unique original and the photograph as an object.

Despite its intention to raise the worth of both photographer and the photographic object, this was not reflected in the installation. The pictures were still displayed with passepartouts and glass mounted directly on the wall. This method was often employed in the 70s – alongside plastic lamination and mounting on Masonite or boards – but this

heterna att bilderna saknade ram. Förutom den skyddande aspekten hade ramen en estetisk funktion och den betraktades ofta som en integrerad del av verket. I återuppförandet användes den träram som Moderna museet erbjuder vid utlån. Den har en diskret framtoning och skapade ett enhetligt uttryck.

Fotografiernas karaktär påverkade valet av belysning. Allmänljuset tonades ner och istället användes spotlights för att öka koncentrationen på varje enskild bild. Det skapade en dämpad och förtätad stämning som svarade mot och betonade verkens uttryck och innehåll. Eftersom flera av fotografierna har en mörk ton målades rummet i en grå nyans för att minska kontrasterna. Till skillnad från de två andra exemplen fanns inga installationsbilder från *Bländande bilder*, vilket innebar att det utöver titeln på väggen – *Bländande bilder (återuppförd)* – och ett informationsblad inte fanns något som markerade att presentationen av fotografierna byggde på en tidigare utställning.

LIKA MED (ÅTERUPPFÖRD)

Utställningsarkitekturen, som på ett genomgripande sätt präglade *Lika med*, både reflekterade och bidrog till att gestalta kommissariens koncept. Det handlade om att skapa ett rum och ett sammanhang där fokus flyttade från de enskilda upphovspersonerna och traditionella genreindelningar till fotografins praktiker och kontextberoende, samt till betraktaren och meningsproduktionen. För att särskilt lyfta fram den idémässiga aspekten tog även återuppförandet fasta på utställningsarkitekturen och det första som mötte besökaren var en installationsbild från Moderna museet 1991 framställd som fototapet. Bildvinkeln och skalan gjorde att fotografiet kunde upplevas som en förlängning av det faktiska rummet. Till effekten bidrog att det längs Gallerigångens väggar löpte två rader med träskivor av det slag som är synliga i fotografiet och på vilka det utställda materialet presenterades. Gränsen mellan bilden och rummet tonades också ner av att de båda präglades av ett likartat allmänljus.

Förvandlingen av Gallerigången upprättade en synlig relation till en annan plats och i högre grad än de två andra exemplen var det här återuppförandet en utställning om en utställning. Metaperspektivet motiveras av att *Lika med* präglades av en teoretisk utgångspunkt på ett sätt och i en omfattning som inte tidigare förekommit i svensk fotografi. Materialet hade samlats in från vitt skilda sammanhang och genom presentationen utjämnades skillnaderna mellan dem. Här fanns allt från satellitbilder och bröllopsporträtt till dokumentärfotografi och fotobaserad samtidskonst. Det är bilder som cirkulerar i olika system och med utställningen iscensatte Iréne Berggren ett möte som annars inte skulle ha ägt rum. En uttalad ambition med utställningen var att kartlägga den samtida svenska fotografin och både mängden och mångfalden var viktig, men i det här sammanhanget är det övergripande perspektivet det primära och ett sätt att betona kommissariens bidrag var att inte visa några originalverk i återuppförandet. Materialet bestod istället av uppslag med

all changed a couple of years into the 80s and then it was unusual for pictures to be without a frame. Besides the protective aspect, the frame had an aesthetic function and was often regarded as an integral part of the work. The reenactment uses the wooden frames provided by Moderna museet when it lends artwork. It has a discrete profile and created a uniform expression.

The nature of the photographs determined the choice of lighting. The ordinary light was toned down and spotlights used instead to concentrate the focus on each individual picture. It created a soft and condensed atmosphere that was appropriate to, and accentuated, the works' expression and content. As many of the photographs have a dark tone, the room was painted a grey shade to diminish contrast. Unlike the other two exhibitions, there were no installation pictures from *Bländande bilder*, which meant that besides the title on the wall – *Bländande bilder (återuppförd)* – and an information sheet, there was nothing else to indicate that the display of photographs was based on an earlier exhibition.

LIKA MED (REENACTMENT)

The exhibition architecture, which so thoroughly characterised *Lika med*, both reflected and helped shape the commissioner's concept. It aimed to create a space and context that moved the focus from the individual photographers and traditional division of genres to photographic practice and the dependency on context, as well as to the viewer and the production of meaning. To accentuate the conceptual aspect in particular, the reenactment also took into consideration the exhibition architecture and the first thing that greeted visitors was an installation picture from Moderna museet, 1991, appearing as photo wallpaper. The angle and scale of the picture meant that the photograph could be viewed as an extension of the actual room. Adding to the effect were two rows of wooden panels running along Gallerigången's walls, the same kind as seen in the photograph and on which the exhibited material was presented. The boundary between the picture and the space was also toned down by both having similar, ordinary lighting.

The transformation of Gallerigången established a visual relationship to another place and, to a greater degree than the previous two, this reenactment was an exhibition about an exhibition. The meta-perspective was motivated by *Lika med* being characterised by a theoretical point of departure in a manner and scope previously unknown in Swedish photography. Material had been collected from vastly different contexts and the differences between them were levelled out by the presentation. There was everything from satellite images and wedding photographs to documentary photography and photo-based contemporary art. These pictures circulate in different systems and, with the exhibition, Iréne Berggren staged an encounter which otherwise would not have taken place. An expressed ambition of the exhibition was to survey contemporary Swedish photography and both quantity and diversity were important, however in this context the overall perspective takes precedence and one way

text och bild från katalogen och på skärmarna fanns också ett urval polaroidbilder som exempel från arbetsprocessens olika faser: insamling, urval och gruppering. Tillsammans gav presentationen en representativ bild av *Lika med* och de fyra begrepp som hade bestämt innehållet och gestaltningen. Hos Iréne Berggren fanns en tanke om utställningsmediet inte enbart som ett framvisande av verken, utan också som ett undersökande och meningsskapande verktyg. Det som särskilde henne från de flesta andra aktörerna på det fotografiska fältet i slutet av åttiotalet var kännedomen om den fototeori som publicerades framför allt i USA från sent sjuttio- och framåt. Den kunskapen var en förutsättning för idén bakom *Lika med* och därför fanns en monter med texter som hade betydelse för Iréne Berggrens perspektiv och historiska utblickar.

SAMMANFATTNING OCH EFTERSPEL

Ett avgörande skäl till valet av utställningspraktiken som studiens ingång är sätten och omfattningen som den förgrenar sig i konstsystemets olika delar. Tanken är att utställningarna ska fungera som en samlande lins som förstorar de fenomen och förändringar som undersöks. Det är i detta fall också genom framvisandet som kunskapen om historien i hög grad blivit till. Samarbetet med de inblandade har varit viktigt, inte minst beroende på att spåren som utställningarna har lämnat efter sig är få. Under processens gång blev det tydligt att aktörernas förhållningssätt till såväl utställningarna som tiden bottnade i något mer än läggning och personliga preferenser. Från ganska vaga hågkomster har tydligare minnesbilder vuxit fram och på ett aktivt sätt har minnena formulerats i och genom intervjuerna och det handgripliga görandet. Även om situationen i dag är en helt annan tycks de nuvarande perspektiven delvis bestämmas av deras tidigare positioner. Arbete har i en viss mening återfört dem till den kontext som först präglade projekten. Återuppförandet har paradoxalt nog både öppnat för nya perspektiv och stärkt denna bindning.

Om skillnaderna i sättet att tala om utställningarna tolkas i ljuset av de historiska omständigheter och roller som har format personerna, så är inte den fåordighet som utmärker aktörerna kring *Verkligen?! i första hand en fråga om individuella egenskaper. Förklaringen finns snarare i den idé om fotografin och fotografrollen som dominerade i det sammanhang de befann sig. Ett starkt ideal i denna krets var att fotografien drevs av magkänslan och intuitionen. Praktiken präglades av en stark maskulin kodning och för den sanne fotografen var handlingen det primära. Denna självbild kan knytas till yrkets praktiska inriktning och kårens generellt sett svaga utbildningsbakgrund. Även om *Verkligen?! uppvissade ett avvikande drag, så färgas de inblandades hållning och hågkomster av en identitet och en praxis där görandet – och inte reflektion och tolkning – hade en framträdande plats.**

Länge var Leif Wighs roll som kommissarie nedtonad och trots arbetet med utställningar presenterades han i sam-

to emphasise the commissioner's contribution was not to show any original work in the reenactment. Instead, the material consisted of pages with text and pictures from the catalogue, in addition to the panels showing a selection of Polaroid pictures from the various phases of the work process: collection, selection and grouping. Together, the presentation gave a representative image of *Lika med* and the four concepts that had determined the content and formation. Iréne Berggren had the idea that the exhibition medium was not just a way to show the works, but also an instrument of investigation and method to create meaning. What distinguished her from most other people in the photographic field in the late 80s was a knowledge of photographic theory, above all from the US from the late 70s onwards. That knowledge was a prerequisite for the concept behind *Lika med* and thus there was a display with texts significant for Iréne Berggren's perspective and historical outlook.

SUMMARY AND REACTION

A decisive reason for choosing exhibition practice as the entry point of the study is that the method and scope branches out into most parts of the art system. The idea is for the exhibitions to work as a lens that magnifies those phenomena and changes under examination. In this case, it is also by showing that knowledge of history largely becomes apparent. Collaboration with those involved has been crucial, not least because the exhibitions have left few traces. During the process, it became apparent that the attitude of those involved to the exhibitions and the time was based on something more than temperament and personal preferences. From rather vague reminiscences, clearer recollections emerged and, in an active way, memories were formulated through the interviews and hands-on practicalities. Even though circumstances are completely different today, the current perspectives feel partly determined by their earlier positions. To a certain extent, the work has returned them to that context that first characterised the projects. Paradoxically, the reenactment has both opened up new perspectives and reinforced this bond.

If differences in the way of speaking about the exhibitions are interpreted in the light of historical circumstances and roles that have shaped those persons, then the taciturn nature that characterises those involved with *Verkligen?! is not primarily a matter of individual traits. The explanation rather comes from the concept of photography and the role of the photographer that dominated these contexts. A strong ideal in these circles was the photographer driven by gut feeling and intuition. Practice was characterised by a firm, masculine code and for the true photographer action was key. This self-image can be attributed to the profession's practical nature and the photography corps generally poor level of education. Even though *Verkligen?! displayed a divergent nature, the attitudes and memories of those involved are influenced by an identity and practice where doing – not reflection and interpretation – had a prominent place.**

manhang knutna till Fotografiska museet ännu 1978 även som fotograf. Både han och Åke Sidvall var ursprungligen fotografer och utställningarna gjordes ofta i nära samarbete med de medverkande fotograferna. Förordet till katalogerna skrevs av Sidvall och Wigh, men för de längre texterna anlätades externa skribenter. Det var först efter studieresans till USA 1975, och de nya perspektiv och kontakter Leif Wigh fick, som saken tog en annan vändning. Under senare delen av sjuttioalet curerade han, tillsammans med Sidvall eller själv, ett antal utställningar med en mer uttalad närvaro av en kommissarie. I några fall även i större format än tidigare, till exempel *Genom svenska ögon* (1978) och *Bäckströms bilder!* (1980).

Nu blev deras texter också mer omfattande till sin karaktär. Både Leif Wigh och Åke Sidvall saknar högre utbildning och arbetena är genomgående faktabaserade studier med en stark betoning på stilmässiga och tekniska frågor. Formen är narrativ och historien konstrueras av berättelser som kretsar kring enskilda fotografers liv och gärning, vilka jämförs med varandra och placeras i ett vidare kultur- och konsthistoriskt sammanhang. Förebilderna fanns i det traditionella och modernistiskt färgade fotohistorieämnet med företrädare som Newhall och Gernsheim.

Successivt erövrade Leif Wigh en identitet som utställningskommissarie och med *Bländande bilder* kom detta självförtroende, samt en idé om positionens mandat och möjligheter, till tydligt uttryck för första gången. Det fanns dock fortfarande en ambivalens och när kritiken riktades mot hans makt som kommissarie svarade Wigh att han enbart lyssnade av vad som pågick och tonade ned sin roll och sitt inflytande.

En central aspekt av Leif Wighs och Åke Sidvalls uppgifter på museet, förutom utställningsproduktionen och textskrivandet, var ordnandet och berikandet av samlingarna. Arbetet är beroende av och genererar en specifik konnässörskunskap, det vill säga förmågan att identifiera personliga, genremässiga och tidsbundna egenskaper, samt att attribuera, särskilja och klassificera i enlighet med en etablerad ordning. Fotografiska museets betoning på fotografen och hans eller hennes originalbilder var ett sätt att stärka fotografins status inom konstområdet.

Det som då var en intellektuell och emotionell investering av betydande mått – positionen var ständigt utsatt för kritik – utgör fortfarande grunden för Leif Wighs syn på fotografen. Av samtalet framgår dock att den förändrade omvärlden, som bland annat innebär att han inte längre har en tjänst på museet att försvara, har bidragit till en mindre polemisk hållning till andra synsätt. När det gäller *Lika med* har han samma kritiska uppfattning som tidigare, men säger också att hans möjligheter att på ett rimligt sätt bedöma utställningen är begränsade.

I intervjun beskriver han ingående sin egen bakgrund, sammanhanget där yrkesrollen tog form, samt personer, utställningar och andra händelser som hade betydelse för både fotografen och honom själv. Den fråga som inte får något uttömmande svar handlar om varför det biografiska perspektivet har varit så framträdande i hans arbete somkommissarie och skribent. Leif Wigh har riktat blicken mot fotograferna och deras bilder och inte mot den egna teoretiska utgångs-

Leif Wigh's role as commissioner was downplayed for a long time and despite working with exhibitions, he was presented as a photographer in contexts around Fotografiska museet until 1978. Originally, he and Åke Sidvall were photographers, and their exhibitions were often made in close collaboration with the photographers involved. Forewords for the catalogues were written by Sidvall and Wigh, but longer texts were entrusted to external writers. Matters took a different turn after a study trip to the US in 1975, where Leif Wigh gained new perspectives and contacts. In the latter part of the 70s, he curated a number of exhibitions, either with Sidvall or alone, and had a more pronounced role as commissioner. In some instances, these were on a larger scale than before, for example *Genom svenska ögon* (Through Swedish Eyes, 1978) and *Bäckströms bilder!* (Bäckström's Pictures! 1980).

Their texts now became more comprehensive in character. Both Leif Wigh and Åke Sidvall lacked higher education and the works are consistently fact-based studies with a strong emphasis on stylistic and technical matters. A narrative form is used and the story is constructed by accounts revolving around particular photographer's lives and deeds, which are compared to each other and put in a broader cultural and art historical context. Role models in the traditional and modernist accented history of photography include writers such as Newhall and Gernsheim.

Successively, Leif Wigh achieved an identity as exhibition commissioner and further self-confidence came with *Bländande bilder*, along with considerations of the position's mandate and possibilities expressed clearly for the first time. However, there remained an ambivalence and in response to criticism of his power as commissioner, Wigh answered that he only listened to what was happening and played down his role and influence.

Central to Leif Wigh and Åke Sidvall's tasks at the museum, besides producing exhibitions and writing texts, was the organisation and improvement of the collections. Such work depends on, and generates, a specific connoisseurship, in other words the ability to identify personal, genre-related and time-typical qualities, and to attribute, distinguish and classify in accordance to an established order. Fotografiska museet's emphasis on the photographer and his or her original prints was a way of strengthening photography's status in the art world.

What was then an intellectual and emotional investment of considerable measure – the position was continually exposed to criticism – still provides the basis for Leif Wigh's views on photography. However, it becomes evident in the conversation that altered circumstances, for instance he no longer needs to defend his position at the museum, have contributed to a less polemic attitude to other points of view. When it comes to *Lika med* he has the same critical opinion as before, but adds that his ability to assess the exhibition in a learned way is limited.

In the interview, he describes in detail his own background, the circumstances that shaped his professional role and persons, exhibitions and other events that were significant for both photography and himself. One question that

punkten. En förklaring är att han verkade i ett sammanhang där detta inte efterfrågades, men också att han i en viss mening saknade förutsättningarna för en sådan reflektion.

Irène Berggrens utgångspunkter är helt andra. Hon var frilansande kommissarie och beskriver sig själv i en av intervjuerna som en person med rötter i två, eller till och med tre, skilda förhållningssätt till fotografen: det dokumentära och kretsen kring Fotograficentrum och – via studier på Princeton och International Center of Photography i New York i mitten på åttioalet – både den klassiska konnässörstraditionen och ett teoretiskt perspektiv med semiotik och psykoanalys som viktiga komponenter. Hon har verkat som bildredaktör, lärare, utställningskommissarie och kritiker och ingått i styrelsen för både Fotograficentrum och Fotografiska museets vänner. Erfarenheterna från de olika sammanhangen och bytet av blickpunkter har främjat ett mer självreflekterande drag. Inom postmodernismen, som hon tidigt intresserade sig för, var metaperspektivet centralt och frågor om vem som talar och från vilken position riktade curatören, kritikern eller konstnären också mot sig själv, vilket tydligt framgår av intervjun.

Även Irène Berggren hade mycket att säga, men, till skillnad från Leif Wigh, är det inte berättande och anekdotiskt till sin karaktär. På ett mer ingående och analyserande sätt handlar det om idéerna bakom utställningen, om urvalskriterierna, gestaltningen och det teoretiska ramverket. Den enskilda fotografen och verket har – i konsekvens med det postmoderna synsättet – fått träda tillbaka för meningsskapandets förutsättningar och processer. Även om konsten enbart var ett av fotografins många sammanhang som fanns representerade var den fysiska och konceptuella ramen för *Lika med* samtidskonsten. På ett radikalare sätt än i fallet med *Bländande bilder*, som hävdade fotografen som konst utifrån idén om ett specifikt medium och dess tradition, skrevs fotografen in i konstfältet utan att betraktas som en underavdelning eller ett subfält. Den postmoderna teorin fick en överordnad status som innebar att alla inriktningar, såväl den tillämpade som den dokumentära och konstnärliga fotografen, kunde betraktas och bedömas från en position vid sidan om generernas egen självförståelse.

I alla tre exemplen fick den gestaltningsmässiga sidan av det hela ett stort utrymme i kritiken och den uppfattades inte som en isolerad företeelse, utan sågs i relation till ideologiska och teoretiska aspekter. Särskilt laddad var frågan om formen i Dawids och Håkan Linds utställning. Inom dokumentärfotografen i Sverige på sjuttioalet fanns en uttalad skepsis mot den estetiska dimensionen. Det visuella fick inte ta över på innehållets bekostnad och bli ett självändamål. Rätt tillämpat skulle fotografen användas för kamp och kritik och inte för estetisk kontemplation. Eftersom *Verkligen?!* på ett innehållsligt plan svarade mot alla de krav och förväntningar som fanns inom genren vittnar protesterna om kraften i de konventioner som utvecklats inom det dokumentära. Den mer eller mindre antiestetiska hållningen var i själva verket strängt upptagen av utseendet. Det fanns en rad värden knutna till den dokumentära stilen och de avvikelser som *Verkligen?!* uppvisade kunde inte accepteras av den falang som vände sig mot utställningen. Det man såg som

doesn't receive a comprehensive answer is why the biographical perspective has been so prominent in his work as commissioner and writer. Leif Wigh cast an eye at the photographers and their pictures, but had a blind spot for the theoretical framework. One explanation comes from a context where this was not called for, but also to a certain extent, that he lacked the prospects for such reflection.

Irène Berggren's points of departure are completely different. She was a freelance commissioner and describes herself in one of the interviews as having roots in two, even three, separate approaches to photography: the documentary and the circle around Fotograficentrum and – via studies at Princeton and the International Center of Photography in New York in the mid-80s – both the classical connoisseur's tradition and a theoretical perspective with semiotics and psychoanalysis as important components. She has been a picture editor, teacher, exhibition commissioner, critic and board member for both Fotograficentrum and Fotografiska museets vänner (Friends of the Photography Museum). Experiences from these various contexts and changes of viewpoint have encouraged a more self-reflective nature. In postmodernism, which she developed an early interest for, the meta-perspective was key and who was speaking and from which position were issues that curator, critic or artist also turned against herself, which comes through clearly in the interview.

Irène Berggren also had plenty to say, but, unlike Leif Wigh, it was not narrative and anecdotal in character. In a more careful and analytical way, it concerns the ideas behind the exhibition, selection criteria, formation and theoretical framework. The individual photographer and the work have – as a consequence of the postmodern point of view – given up ground to the conditions and processes that create meaning. Even though art was just one of many contexts in photography that was represented, the physical and conceptual framework for *Lika med* was contemporary art. In a manner more radical than *Bländande bilder*, that had claimed photography was art based on the notions of a specific medium and its traditions, so photography entered the art field without being regarded as a subsection or subfield. Postmodern theory was given a superior status, which meant all orientations, including those applicable to documentary and artistic photography, could be regarded and assessed from a position outside the genres' own self-awareness.

In all three cases, the overall formation gave rise to much criticism, and an opinion that it was more than an isolated event, as seen in relation to ideological and theoretical aspects. Particularly volatile, was the form of Dawid and Håkan Lind's exhibition. Swedish documentary photography in the 70s had a pronounced scepticism for the aesthetic dimension. The visual element was not supposed to impose itself at the expense of the content and become an end in itself. Correctly applied, photography was used for the struggle and criticism, not aesthetic contemplation. Since *Verkligen?!* met all the genre's requirements and expectations in terms of content, the protests reveal the force that these conventions had attained within documentary circles. In actual fact, the more or less anti-aesthetic position was

ett närmande till den borgerliga finkulturen överskuggade i deras ögon helt det samhällskritiska budskapet. För dokumentärfotografen var det här en farlig utveckling som måste bekämpas genom ett aktivt avståndstagande och en återgång till de traditionella idealen.

Studien av *Verkligen?!?* visar att det pågick en omförhandling av dokumentärfotografen i slutet av sjuttioalet, men samtidigt började också den estetiska orienteringen ta form. *Bländande bilder* var en av de tidigaste och mest omfattande manifestationerna av detta synsätt. Utställningen innebar att kampen om tolkningsföreträde, som dittills pågått inom det dokumentära lägret, nu formulerades från en position utanför den egna kretsen. Reaktionen blev stark. Hotet utifrån hade en samlade verkan och de interna konflikterna tonades ner. I kritiken av *Bländande bilder* ägnades förhållandevis liten uppmärksamhet åt verken – uttrycket nonsensfotografi användes men också mer nyanserade omdömen förekom – och det man i första hand vände sig mot var att en kommissarie på en statlig institution tog makten att definiera vad som utgjorde värdefull fotografi, samt hans, i dokumentaristernas ögon, felaktiga bild av både historien och de samtida tendenserna. *Bländande bilder* provocerade fram en bred manifestation för den dokumentära bilden och reaktionen vittnar om att det var centrala värden som stod på spel. Både utställningen och motståndet är ett uttryck för de förändringar som den fotografiska scenen genomgick runt 1980. Det var dock inte en isolerad företeelse. På ett genomgripande sätt hade sjuttioalets kulturklimat formats av sextioåttarörelsens ideal, men under dessa år trädde den kollektivistiska och vänsterpolitiska agendan tillbaka för mer individualistiska och nyliberalt präglade idéer och i detta vidare sammanhang ingick även fotografen.¹⁵

Kärnan i konflikten kring *Bländande bilder* var skillnaden mellan dokumentärfotografens instrumentella inriktning och konstfotografens strävan efter autonomi. Den senare positionen fick från slutet av sjuttioalet ett allt starkare fäste genom Fotografiska museets verksamhet. Det var den enda institutionen i landet som systematiskt förvärvade och visade fotografi från en utgångspunkt där man prioriterade enskilda fotografer och originalbilder framför motiv och ämne. Förutsättningarna för detta betraktelsesätt breddades med öppnandet av Camera Obscura i Stockholm 1977. Här såldes numrerade och signerade fotografier och betoningen låg på bildens estetiska egenskaper. Fotografiska museet och galleriet genomförde ett par samarbeten som blev hårt kritiserade från Fotograficentrumets sida. Där menade man att särarten och styrkan hos fotografen låg i möjligheten till mångfaldigande. Det gjorde fotografen till ett demokratisk medium och därför vände man sig mot alla former av kommersialisering. Bilderna var bruksvaror, vilket innebar att det inte existerade något behov av en marknad för fotografiska printar. Hållningen avspeglades även i den pragmatiska synen på utställningsmediet och hur bilderna monterades och visades.

Det fanns ett påtagligt glapp i *Lika med* mellan curatorns perspektiv och den praktik som präglade svensk fotografi runt 1990, vilket framgår av bilderna i utställningen. Till denna dubbelhet bidrog också spänningen mellan uppdrags-

strongly preoccupied with appearances. A series of values were attached to the documentary style and the divergences shown in *Verkligen?!?* were unacceptable to that faction who turned on the exhibition. What they considered a move towards bourgeois high culture, completely overshadowed the socio-critical message. For documentary photography, this perilous development needed to be resisted through active rejection and a return to traditional ideals.

The study of *Verkligen?!?* reveals an ongoing renegotiation of documentary photography in the late 70s, while the aesthetic orientation was being formed simultaneously. *Bländande bilder* was one of the earliest and most comprehensive manifestations of this approach. The exhibition meant that the struggle over precedence of interpretation, which had so far remained within the documentary camp, was now formulated from a position outside their own circle. Reactions were fierce. The external threat had a unifying effect and internal conflicts were played down. Criticism of *Bländande bilder* gave relatively little attention to the works – the term nonsense photography was used, but more nuanced assessments were made too – and they chiefly turned against a commissioner at a public institution assuming the power to define what constituted photography of worth, and what in their eyes was seen as his incorrect assessment of both historical and contemporary tendencies. *Bländande bilder* provoked a broad manifestation for the documentary picture and the reaction testifies that core values were at stake. Both exhibition and resistance show the changes taking place in the photography scene around 1980. However, it was no isolated event. In a profound way, the cultural climate of the 70s had been formed by the ideals of the 1968 movement, but during these years the collectivist and Leftist agenda made room for more individualistic and neoliberal accented ideas and this wider context also included photography.¹⁵

At the heart of the conflict around *Bländande bilder* was the difference between documentary photography's instrumental orientation and art photography's aim for autonomy. From the late 70s, the latter position gained an increasingly strong hold on Fotografiska museet's programme. It was the only institution in Sweden that systematically acquired and exhibited photography based on prioritising individual photographers and original prints ahead of subject matter and topic. These circumstances widened with the opening of Camera Obscura in Stockholm 1977. It sold photographic prints, numbered and signed, with an emphasis on the aesthetic qualities. Fotografiska museet and the gallery conducted several collaborations that were harshly criticised by Fotograficentrum. Here, the belief in photography's specific nature and strength came from its ability to multiply. It made photography a democratic medium and therefore all forms of commercialisation were regarded with contempt. Pictures were articles for everyday use, which meant there was no need for a market of photographic prints. This attitude was reflected by a pragmatic stance towards the exhibition medium and how pictures were mounted and displayed.

There was a significant difference in *Lika med* between the curator's perspective and the typical practice of Swedish photography around 1990, which is apparent from the

givarens och visningsplatsens inriktning. Den förra var SFF som företräder en fotografi som produceras och cirkulerar inom medierna, vetenskapen och olika kommersiella sammanhang. Den senare var Moderna museet och utan kommissariens perspektiv skulle stora delar av materialet ha varit otänkbart att ställa ut där. Den tillämpade fotografen och museet befann sig i två diametralt motsatta läger, men tack vare ett teoretiskt ramverk som ägde giltighet inom konstvärlden, så skrevs bilderna in i en kontext som var fjärran deras ursprungliga sammanhang.

Glappet uppmärksammades av ett par av de mer kritiska recensenterna. De vände sig mot upplägget och menade att perspektivet gynnade vissa former av fotografi mer än andra och i synnerhet den fotobaserade samtidskonsten. Däremot passade ramverket betydligt sämre för till exempel bruksfotografen och problemet var, menade kritikerna, att allt för många bilder reducerades till exempel på olika genrer och praktiker. Mest uppmärksamhet fick också de arbeten som hade skapats utifrån en postmodern agenda – även om de utgjorde en mindre del – och till dessa hörde verk av Annica Karlsson Rixon och Lotta Antonsson. Flera av fotograferna återkom snart i olika tematiska gruppställningar som befäste den genomgripande förändring som Iréne Berggren hade bidragit till att både formulera och synliggöra. Tillsammans med bland andra Maria Miesenberger och Annika von Hausswolff, vilka dock inte deltog i *Lika med*, representerar de den fotobaserade samtidskonstens etablering i Sverige, vilket också innebar ett historiskt genombrott för kvinnliga fotografer.¹⁶

Publikationen var i alla tre exemplen en central del av projektet. *Verkligen?!?* har karaktären av en artist book. Till detta bidrar att den inte har någon inledning som upprättar en relation till läsaren och anger upphovspersonernas avsikter eller hur materialet kan tolkas. I slutet nämns dock att uppgifterna i texterna är hämtade från bland annat *Klassamhället i siffror*, Statens offentliga utredningar, Internationalen och Invandrartidningen och på omslagets baksida står: ”En bok för er som vet vad ni känner, men inte kan komma ihåg varför.” Den var resultatet av ett samarbete men det anges inte vem av fotograferna som tagit vilken bild. Förlaget som gav ut boken hette Röda Rummet och hade tidigare mest sysslat med vänsterpolitiska pamfletter och debattlitteratur. *Verkligen?!?* var deras första publikation i en mer konstnärlig genre.

Bländande bilder beskrivs av de ansvariga som en bok publicerad i anslutning till utställningen. Den är utgiven på förlaget Pictura, som museet och tryckeriet själva stod bakom, och texten är på svenska och engelska, vilket underlättade en internationell distribution. I förordet framhålls den höga kvaliteten på bildåtergivningen som en viktig aspekt. Boken innehåller, förutom kommissariens essä, ett rikt bildmaterial, verkförteckning och detaljerade biografiska och bibliografiska uppgifterna om de medverkande.

Även katalogen till *Lika med* fungerade som en dokumentation av utställningen. Den skulle också bidra till att formulera de samtida strömningarna inom svensk fotografi och ge exempel på den kritiska reflektion kring fotografen som introducerats under de senaste åren. Texterna är översatta

pictures in the exhibition. Contributing to this duality was the friction between the association that commissioned the exhibition and the museum that showed it. The former was the Association of Swedish Professional Photographers (SFF) representing photography that was produced and circulated in the media, sciences and various commercial contexts. The latter was Moderna museet and large sections of the material would never have been considered worthy of exhibition there if it weren't for the curator's perspective. Applied photography and the museum were in diametrically opposite camps, but thanks to a theoretical framework that was valid across the art world, the pictures could be assigned a context that was far from their original background.

That difference was taken up by a couple of the more critical reviewers. They objected to the structure and opined that the perspective favoured certain forms of photography more than others, in particular photo-based art. However, the framework was ill suited for utilitarian photography, for example, the problem being, according to critics, that too many pictures were reduced to examples of various genres and practices. Most attention was given to those works created with a postmodern agenda – even though this was a small proportion – and included here were works by Annica Karlsson Rixon and Lotta Antonsson. Several of the photographers quickly returned in various thematic group exhibitions that consolidated the sweeping change that Iréne Berggren had contributed to, in both formulation and visibility. Along with Maria Miesenberger and Annika von Hausswolff, who were not in *Lika med*, they personified the establishment of photo-based contemporary art in Sweden, as well as a historical breakthrough for female photographers.¹⁶

Publications were a central component of all three projects. *Verkligen?!?* has the nature of an artist's book. This is reinforced by the absence of any introduction that establishes a relationship to the reader and gives the authors' aims or how the material can be interpreted. However, at the end, the sources of the facts used in the texts are mentioned to have come from *The Class Society in Numbers*, the government's official reports, Internationalen (weekly news magazine) and Invandrartidningen (Immigration Magazine) and on the back cover is written: “A book for those who know what they feel, but cannot remember why.” This was a collaborative work, but there is no indication which of the two photographers took which picture. It was published by Röda Rummet that had mostly published Leftist pamphlets and polemic literature. *Verkligen?!?* was their first publication in a more artistic genre.

Bländande bilder is described by those who made it as a book published in conjunction with the exhibition. It was published by Pictura, who were supported by the museum and printer, and contains text in Swedish and English, which facilitated international distribution. The foreword highlights the high quality reproductions as an important aspect. Besides the commissioner's essay, it contains a wealth of imagery, notes on the pictures and detailed biographies and bibliographies of the participants.

Even the *Lika med* catalogue acts as documentation of the

till engelska och vissa delar även till tyska. Katalogen och utställningen hade ett gemensamt grafiskt program med symboler hämtade från logik och språkvetenskap.

Tiden och sammanhanget där utställningarna ägde rum har också påverkat katalogtexterna och när de jämförs med varandra framträder avgörande olikheter. I diskussionerna om dokumentärfotografins förnyelse under slutet av sjuttio-talet förekom hänvisningar till den brechtianska idén om förfrämmandet av verkligheten. Strategin beskrevs som ett produktivt alternativ till den raka realism som dominerade genren. Den effekt kombinationen av text och bild genererar hos *Verkligen?!?* är ett av de få exemplen där en metod av den arten tillämpats. Det finns dock inget som indikerar att upp-hovspersonerna själva gjorde någon medveten koppling till Brecht. För att beskriva det som sker i deras arbete skulle man också kunna tillämpa begreppet bi-associationer, som handlar om den nya och oväntade betydelse som uppstår när två tillsynes oförenliga delar sammanställs. I *Verkligen?!?* utgörs texten av ett antal korta och faktabaserade påståen-den. Stilen är lakonisk och det framgår av intervjuerna att avsikten med kombinationerna var att förstärka den sam-hällskritiska udd som är verkets kärna. Frikopplade från sina respektive bilder lyder två typiska exempel: ”Hjärtsvaghet och andnöd är tre gånger vanligare i socialgrupp 3 än i social-grupp 1.” och ”Hälften av alla arbetare har mindre än nio års utbildning.”¹⁷

På både en innehållslig och strukturell nivå skiljer sig detta från texterna i såväl *Bländande bilder* som *Lika med*. De behandlar fotografin i Sverige runt 1980 och 1990, men stilen, referenserna och angreppssätten präglas av upp-hovspersonernas förhållningssätt till fotografin och de olika ideal som rådde vid respektive tidpunkt. Leif Wighs text har titeln ”Från realism till realism” och den rör sig från slutet av fyrtio-talet till början av åttiotalet. Historien kastar ljus över samtiden och det är primärt de enskilda fotografernas insat-ser och dialog med traditionen som format utvecklingen. Den realism det handlar om 1980 är subjektivt uppfattad och ställs mot dokumentärfotografins mer objektiva anspråk. Genom bruket av fotnoter får texten en akademisk karaktär, men det är mer på ett formellt plan än innehållsligt och den är genomgående värderande och polemisk. Avslutningen har ett profetiskt anslag: ”När man kritiserar den nya fotografin bortser man ifrån att verkligheten alltid rör sig på flera plan. Alla har sin upplevelse av den och den (upplevelsen) får på inga villkor censureras eller snöpas. Istället bör de som inte kan följa med i det rika känslö- och verklighetsutbud som dagens fotografier beskriver, bemöda sig om att ta till sig dessa bilder. För de unga fotografernas bilder sjuder av liv. Ett liv som är till brädden fyllt av aggression och arrogans. På toppen finns emellertid motsatsen: ödmjukhet och längtan efter kunskap. Och det är genom denna kombination vi kommer att få uppleva framtidens BLÄNDANDE BILDER. Det finns rum för mer än en åsikt åt gången i svensk fotografi och 1970-talets intolerans bör förhoppningsvis avlösas av en 1980-talets vidsynthet.”¹⁸

Artiklarna i *Lika med*-katalogen vittnar om ett samman-hang där en medvetenhet om perspektivets betydelse och kunskapens situerade karaktär var central. De är mer pro-

exhibition. It would also contribute to the formulation of contemporary currents within Swedish photography and provide an example of the critical reflections about photo-graphy that had been introduced in recent years. The texts are translated into English and certain parts into German as well. The catalogue and exhibition employed a common graphic profile with symbols adopted from logic and lin-guistics.

The time and context in which the exhibitions were shown has also influenced the catalogue texts and essential differ-ences appear when they are compared with each other. Dis-cussions about documentary photography’s renewal in the late 70s referenced the Brechtian idea of the alienation of reality. The strategy is described as a productive alternative to the straight realism that dominated the genre. The effect generated by the combination of text and picture in *Verk-ligen?!?* is one of the few examples where a method of that sort was applied. However, there is nothing to indicate that the photographers were in any way aware of the connection to Brecht. To describe what happens in their work, the concept of bi-associations could be applied, which deals with the new and unexpected meaning created when two apparently incompatible parts are brought together. In *Verkligen?!?* the text consists of a number of brief, factual statements. The style is laconic and it emerges in the interviews that the aim of the combinations was to reinforce the socio-critical edge that was the essence of the work. For example, two typical texts separated from their respective pictures are, “Heart and lung disease are three times more common in the working class than the upper class” and “Half of all workers have less than nine years of education.”¹⁷

In terms of content and structure, the texts in both *Bländande bilder* and *Lika med* are different. They treat photo-graphy in Sweden around 1980 and 1990, but the style, references and methods of approach are characterised by the principals’ attitude to photography and the various ideals that were prominent at each respective point in time. Leif Wigh’s text is titled “From Realism to Realism” and covers the late 40s to the early 80s. The history casts light on the present and it is primarily the individual photographers’ ac-tions and dialogue with tradition that have enabled progress. The realism relevant in 1980 is subjectively perceived and compared with documentary photography’s more objective claims. The use of footnotes gives the text an academic char-acter, but this is more of a formality than substance and throughout it is evaluative and polemic. The conclusion has a prophetic nature:

“Critics of the new photography close their eyes to the fact that reality is always moving on several planes at once. Every-one has his or her experience of this, and it (the experience) should under no circumstances be censured or cut short. In-stead, those who cannot follow the rich offering of emotions and reality that today’s photographers describe, should still endeavour to accept these pictures. For the young photogra-pher’s pictures are seething with life. A life brimming with aggression and arrogance. While at the top is the very oppo-site: humility and the longing for knowledge. And it is through this combination that we will experience the

blematiserande än beskrivande och referenserna till psyko-analys, feminism och semiotik lyfts fram. I noterna finns hänvisningar till nyckeltexter inom den postmoderna teori-bildningen, både i översättning och på originalspråk. En av katalogens uppgifter var att fungera som en manual till utställningen och den rymmer en redogörelse för kommis-sariens idéer. Precis som i *Verkligen?!?* finns ett starkt politiskt inslag. Skillnaden är att det här – i högre grad än fakta om missförhållanden i samhället – handlar om representation och makt och om fotografins roll i konstruktionen av bland annat begär och identiteter.

Huvudtexten är författad av frilanscuratorn och skriben-ten Jan-Erik Lundström, som i likhet med Iréne Berggren hade studerat i USA under åttiotalet, men i hans fall både fo-tografi i praktiskt avseende och teori. Titeln på artikeln är ”Fotografi tur och retur. Fem variationer”. Den är indelad i kortare stycken och har karaktären av anteckningar. Det är ett format hämtat från den filosofiska traditionen, som på samma gång är anspråkslöst och fyllt med ambitioner att kritiskt reflektera över, i detta fall, fotografins egenart: ”Det är till dessa dominanta diskurser jag, med Barthes som ett exempel, vill addera denna fotografins indexkala och taktila undertext; dels fotot som plastisk kropp – i optisk/kemisk kontakt med andra kroppar, som ett objekt i världen, dels fotots taktila röst, en röst som vilar i själva beröringen med sin referent snarare än i likheten med densamma, på ex-istensens nivå, fotot, inte som bild utan som spår från en om-värld, själva dess unika medling av tid och rum. Dessa tyngdpunktsförskjutningar står inte i motsats till begreppen neutralism och illusionism; men de förtydligar något av grunderna bakom fotots virtuosa dubbelspel med fakta och fiktion, hur fotot så obekymrat är både ’natur’ och ’kul-tur’.”¹⁹

Olikheterna mellan texterna berodde inte minst på den teoretiska orientering som det postmoderna skiftet innebar. Denna förskjutning gjorde det svårt för aktörer som saknade det kunskapskapital som krävdes för att vara en del av den nya ordningen. Särskilt problematiskt var det om man hade nyckelpositioner inom svensk fotografi. Av intervjuerna framgår också att Sidvalls och Wighs handlingsutrymme för-ändrades i grunden och att ett scenbyte ägde rum åren runt 1990.

Utöver texterna finns det skäl att kommentera platserna där utställningarna visades. Förutom att det skedde på tre in-stitutioner med sina specifika förutsättningar, så utspelade de sig också i tre olika typer av rum. Både de arkitektoniska betingelserna och lokalernas ideologiska eller konstpolitiska implikationer skiljer sig åt. Störst och ljusast var den så kal-lade Nya salen på Moderna museer där *Lika med* presenterades. Den var utformad som en vit kub och belysningen bestod av takfönster och armaturer av professionellt slag. Rummet uppfyllde alla de krav på finish som man kan för-vänta sig av ett konstmuseum av den arten och på den nivån, vilket också gäller utformandet av de informationstexter och andra grafiska produkter som fanns i utställningen.

Detta kan jämföras med utseendet på Fotograficentrums galleri. På installationsbilderna ser man att lokalen som hel-het är påfallande sliten. Det gäller inte minst golv och väggar.

future’s DAZZLING PICTURES. There is room for more than one opinion at a time in Swedish photography and the intolerance of the 70s will hopefully be replaced by the broad-mindedness of the 80s.”¹⁸

Texts in the *Lika med* catalogue testify to a context where an awareness of the significance of perspective and the situ-ated character of knowledge were key. They are more prob-lematising than descriptive and highlight references to psychoanalysis, Feminism and semiotics. The notes contain references to key texts in the formation of postmodern theory, both in translation and the original language. One of the catalogue’s purposes was to act like a manual to the exhibition and it contains an account of the commissioner’s ideas. Just as in *Verkligen?!?* there is a strong political element. The difference here – to a higher degree than facts reporting the poor condition of society – is that it deals with represen-tation and power and about photography’s role in the con-struction of desire and identities.

The main text is written by freelance curator and author, Jan-Erik Lundström, who had studied in the US in the 80s, just like Iréne Berggren, but in his case used photography in both practice and theory. The title is “Photography and Back. Five Variations”. It is divided into short passages and has the character of notes. This format is borrowed from the philo-sophical tradition and is both modest and filled with ambi-tion, aiming to provide critical reflection, in this case over the nature of photography:

“It is to these dominant discourses, that I, with Barthes as an example, wish to add this photography’s indexical and tactile subtext; in part the photo as a plastic body – in opti-cal/chemical contact with other bodies, as an object in the world, in part the photo’s tactile voice, a voice suspended in actual contact with its rapporteur, rather than in similarity with the same, at the level of existence, the photo, not as an image but as a trace from the world around, itself a unique mediation of time and space. These shifts in the centre of gravity are not in opposition to concepts of neutralism and illusionism; but they clarify somewhat the fundament of the photo’s virtuoso double act with fact and fiction, how the photo so heedlessly can be both ‘nature’ and ‘culture’ at once.”¹⁹

The differences between the texts depended, by no means least, on the theoretical orientation implied by the post-modern shift. This made it difficult for those without the prerequisite knowledge capital to participate in the new order. It was especially problematic if you held a key posi-tion in Swedish photography. The interviews make it clear that Sidvall and Wigh’s room for manoeuvre had funda-mentally changed and that the scene transformed around 1990.

In addition to the texts, there is reason to comment on the places where the exhibitions were shown. Besides three institutions, each with their specific circumstances, they were also shown in three different types of rooms. Architectural conditions as well as the premises’ ideological and art policies were all different. Largest and lightest of them all was the New Hall at Moderna museet that showed *Lika med*. It was designed as a white cube with lighting from skylights and

Det hänger synliga sladdar i taket och i fönstret står krukväxter och det finns upptejpade och amatörmässigt formgivna informationsblad. Miljön är typisk för den form av organisation som centrumbildningen representerade: medlemsdriven och alternativ. Det var delvis en fråga om resurser, förhållandevis små offentliga bidrag och en hög grad av ideellt och kollektivt arbete, men också med ideologiska aspekter. De senare handlade bland annat om att inte anpassa sig till yttre krav formade av det borgerliga samhället och kommersiella intressen, vilket inte minst tog sig uttryck i ett bejakande av amatörism och en gör-det-självt estetik.

Bländande bilder och *Lika med* visades i samma byggnad och institution, men till namnet på olika museer. Fotoutställningarna hängde endast undantagsvis i någon av de stora salarna och från 1976 disponerade Fotografiska museet Västra galleriet för sin utställningsverksamhet. Galleriet hade en korridorliknande karaktär och kunde varken i storlek eller placering mäta sig med salarna för måleri och skulptur. Det var dock i Lilla filmsalen som *Bländande bilder* ägde rum. Den hörde till Moderna museets minsta lokaler och användes för filmvisning och andra publika aktiviteter. I dag skulle det benämnas projektrum. Till skillnad från de två andra utställningarna finns i detta fall inga installationsbilder bevarade, men de storleksmässiga och strukturella skillnaderna mellan utrymmena som *Bländande bilder* och *Lika med* disponerade kan tolkas i termer av legitimering. Även om det fanns andra skäl till valen så indikerar platsernas olika karaktär hur utställningarna och fotografien värderades inom ramen för museets verksamhet som helhet.

* * *

Verkligen?!, *Bländande bilder* och *Lika med* vittnar om betydande förändringar i det fotografiska landskapet. Dokumentärfotografien hade en dominerande ställning på sjuttio-talet, men det pågick en diskussion om genrens inriktning och i slutet av decenniet skedde en omförhandling av positionerna. Åttiotalet kom att kännetecknas av en stark närvaro av en fotografi där upphovspersonen, traditionen och en estetik knuten till idén om det mediespecifika stod i centrum. Under andra hälften av åttiotalet ägde det postmoderna genombrottet rum inom konsten och för fotografins del kom detta att präglade nittiotalet. Så kan bilden tecknas i stora drag. Indelningen i decennier ska ses som riktmärken och tendenserna sträcker sig både bakåt och framåt i tiden. Varken de dokumentära eller konstnärliga praktikerna saknade en förhistoria eller försvann i kampen, men deras närvaro och inbördes relationer förändrades över tid. Även om postmodernismens inträde utgjorde ett betydligt mer genomgripande brott än skiftet som skedde runt 1980 så fanns förbindelser bakåt i tiden.

Med sin renodling av fotografien som konstnärligt uttryck i en modernistisk mening – där idén om autonomi var ett bärande element – hade Fotografiska museet, och därigenom en viktig plattform för konstfotot, blivit alltmer isolerad. Deras ställning vid tiden för *Lika med* var bestämd av dels klyftan till postmodernismen, dels den decennielånga konflikten med det dokumentära. Positionen blev allt mer

professional fixtures. The room provided the level of finish to be expected from an art museum of this type and status, which included the design of information texts and other graphic elements in the exhibition.

Compare this to the appearance of Fotograficentrum's gallery. The installation pictures show the whole premises to be remarkably shabby. Not least the floor and walls. Chords hang visibly from the ceiling and there are potted plants in the front window and information sheets of amateurish design are simply taped up. The surroundings are typical of the kind of organisation represented by the centre programmes: member-run and alternative. It was partly a matter of resources, relatively small public grants and a high degree of not-for-profit and collective work, but there were ideological aspects too. The latter included ignoring the external demands of bourgeois society and commercial interests, which not least were expressed by embracing amateurism and a do-it-yourself aesthetic.

Bländande bilder and *Lika med* were shown in the same building and institution, but different museums by name. It was the exception for photography exhibitions to hang in any of the large rooms and from 1976 Fotografiska museet had the Western Gallery at its disposal for exhibitions. The gallery had a corridor-like character with neither the size nor placement afforded the halls for painting and sculpture. However, the Small Movie Hall was the location for *Bländande bilder*. It was one of Moderna museet's smallest rooms, used for films and other public events. Today, it would be called a project room. Unlike the two other exhibitions, there are no installation pictures today, but the difference in size and structure between the spaces allocated to *Bländande bilder* and *Lika med* can be interpreted in terms of legitimation. Even though there were other reasons involved in the choices, the differences indicate how the exhibitions and photography were valued within the framework of the museum's programme as a whole.

* * *

Verkligen?!, *Bländande bilder* and *Lika med* testify to significant shifts in the photographic landscape. Documentary photography had a dominant position in the 70s, but there was discussion about the genre's direction and, by the decade's end, positions had been renegotiated. The 80s came to be characterised by the strong presence of photography that had at its core the photographer, the tradition and an aesthetic association to the concept of medium specificity. During the second half of the 80s, the postmodern breakthrough occurred in art, while in photography's case this would be a hallmark of the 90s. That's roughly the big picture made with broad strokes. The division into decades should be seen as a rough indication only and the trends stretch back and forth in time. Neither the documentary nor artistic practices lacked prior history or vanished in the struggle, but their presence and relationships changed over time. Even though postmodernism's emergence signified a more complete break than what occurred around 1980, there were still connections to the past.

trängd. Trots att *Bländande bilder* rymde exempel på en upplösning av gränserna mellan fotografi och andra uttryck samt att iscensättning förekom flitigt, så var det inte härifrån som den postmoderna ståndpunkten formulerades. Man stod istället helt främmande inför de nya tendenserna och utgjorde en motpart i striden om den rätta tolkningen och tillämpningen av fotografien. I denna kamp spelade utställningspraktiken en viktig roll.

Från de postmoderna aktörernas sida odlades idén om ett perspektiv som kan omfatta alla fotografiska praktiker, vilket innebar att delar av det som värderades högt av de andra synsätten växlades in i det nya paradigmet. Positionen befolkades i stor utsträckning av aktörer från den dokumentära kretsen och lokaliseras man en institution som spelade en avgörande roll för förändringen i slutet av åttiotalet så var det Fotograficentrum. Bland de mest aktiva skribenterna och curatorerna under dessa år märks några av de personer som hade drivit förändringarna av föreningens inriktning och inifrån gjort upp med den traditionella dokumentärfotografien. Med hjälp av Bildtidningen introducerade man nya teorier och konstnärskap och successivt skapades ett utrymme för den fotobaserade samtidskonsten. Mellan Fotograficentrum och Akademin för fotografi fanns betydande band och kring dessa två aktörer uppstod nätverk och aktiviteter som ytterligare bidrog till att stärka det postmoderna perspektivet. Ett skäl till det stora genomslaget var att det för första gången uppstod en fotografisk praktik som inte primärt var förankrad i fotografins eget område utan i samtidskonsten – ett fält med betydligt resursstarkare institutioner och aktörer.

Även mellan konstfotot och den postmoderna fotografien fanns en beröringspunkt i upptagenheten av mediets egenart. Skillnaden är att utgångspunkten i det postmoderna fallet är språkfilosofisk – fotografins indexikalitet – och inte estetisk. Samtidigt ifrågasattes på ett radikalt sätt fotografins specifika status genom samtidskonstens favorisering av hybrider och gränsöverskridning. Kontexten betonades och istället för upphovspersonens inre – eller dokumentärfotografins humanistiska hållning och tanke om bilden som ett fönster mot verkligheten – handlade det om konstruktioner av identiteter och bildens politik. I en mening upphörde det unika originalet. Bilder från vitt skilda sammanhang återanvändes och fotografins reproducerbarhet stod i fokus. Men den fotobaserade samtidskonsten blev, precis som konstfotot, objekt på en kommersiell marknad med krav på upphovsperson, upplaga och signatur. I det förra fallet fanns dock en helt annan infrastruktur när det gäller gallerier och samlare. Hur genomgripande denna förändring var avspeglad i det faktum att även Fotograficentrum, trots sitt starka motstånd mot kommersialiseringen av fotografien under sjuttio-talet, också började sälja numrerade och signerade printar.

Som framgår av återuppförandet fanns inga mellanhänder i den första utställningen, varken formgivare, kommissarier eller skribenter. Fotograferna stod tidstypiskt nog själva för det hela. När *Bländande bilder* sammanställdes var det Leif Wigh som i egenskap av kommissarie – och på ett mer självmedvetet sätt än tidigare – bestämde vilka som skulle vara med, gjorde urvalen av verken, ansvarade för hängningen och skrev texten som tolkar och placerar bil-

With its cultivation of photography as an artistic expression in a modernist sensibility – where a concept of autonomy was a key element – Fotografiska museet had become increasingly isolated, and so too an important platform for art photography. Their position at the time of *Lika med* was determined by the gap to postmodernism and the decade-long conflict with the documentary. Such a position was increasingly under pressure. Despite *Bländande bilder* containing examples of a dissolution of the boundaries between photography and other expressions, and the frequent appearance of staging, it was not here that the postmodern standpoint was formulated. Instead, they were completely alien to the new trends and stood as one opponent in the struggle for the correct interpretation and application of photography. In this battle, exhibition practice had an important role.

Meanwhile, an idea emerged among the postmodernists that one perspective could cover all photographic practices, which meant certain parts that were valued highly by the other points of view would be downgraded in the new paradigm. This position was inhabited largely by people who had been part of the documentary circle and they localised an institution that played a crucial role in the changes of the late 80s: Fotograficentrum. Among the most active writers and curators of this period were those behind the association's change of direction who had broken with traditional documentary photography. Aided by Bildtidningen, they published new theories and artists and successively created space for photo-based contemporary art. Between Fotograficentrum and the Academy of Photography there were significant connections and around these two grew a network and activities that further contributed to strengthening the postmodern perspective. One reason for the big breakthrough was that for the first time there appeared a photographic practice that was not primarily based in photography's own domain, but in contemporary art – a field with institutions and actors with much greater resources to hand.

Common ground existed between art photography and postmodern photography in a preoccupation with the medium's uniqueness. The difference being that the point of departure for postmodernism was linguistic philosophical – photography's indexicality – and not aesthetic. At the same time, photography's specific status was radically questioned through contemporary art's preference for hybrids and interdisciplinary work. The emphasis was on context and instead of the inner life of the photographer – or the documentary photographer's humanistic approach and a belief in the picture as a window on reality – it concerned constructions of identities and the politics of the picture. In one sense, the unique, original photograph ceased to be relevant. Pictures from vastly different sources were reused and photography's reproducibility was in focus. But exactly like art photographs before, photo-based contemporary art became objects in a commercial market with demands on authorship, editions and signatures. For the latter, however, there was a completely different infrastructure of galleries and collectors. The extent of this change is reflected by the fact that even Fotograficentrum, despite its resistance to the commerciali-

derna i en såväl samtida som historisk kontext. Den specialisering och uppdelning av arbetsuppgifterna som skedde är exempel på utställningspraktikens professionalisering. I den processen representerar Iréne Berggren och *Lika med* ytterligare ett steg. Här bidrog det teoretiska ramverket, meta-perspektivet och den frilansande positionen till att ytterligare stärka yrkesidentiteten och rollens mandat och funktion. Att hon inte kallades curator utan hade den traditionella titeln kommissarie, men också delar av kritiken, visar att curatorrollen ännu inte hade etablerats fullt ut i den kontext det här handlar om. Trots detta hör Iréne Berggren till de första egentliga curatorerna i en samtida mening inom det fotografiska fältet i Sverige.²⁰

EFTERSPEL

Gemensamt för de ursprungliga utställningarna är att de väckte starka och kritiska reaktioner, vilket inte har varit fallet med återuppförandena. De två första passerade närmast obemärkt förbi – ett par notiser och någon intervju i fototidskrifter och dagspress. När Moderna museet presenterade första delen av sin fotosatsning 2011 omnämnde Birgitta Rubin *Bländande bilder (återuppförd)* i DN och lyfte fram Leif Wighs betydelse för den samling som nu skulle exponeras i stor skala för första gången på länge. Senare samma år visades av en händelse återuppförandet av *Lika med* och Moderna museets utställning om galleri Ynglingagatan samtidigt. Båda handlade om konstscenen på nittiotalet och i en krönika i DN kritiserade Dan Jönsson vad han uppfattade som en nostalgisk upptagenhet av historien. Den här typen av utställningar skymmer, enligt honom, sikten för samtiden, som det är betydligt mer angeläget att lyfta fram och tolka. Även i norska nättidskriften Kunstkritikk.no drogs paralleller mellan de två utställningarna och i formen av intervjuer med de ansvariga behandlades fenomenet ur ett historiografiskt perspektiv. Den uppmärksammades också i en notis i Fotografisk tidskrift och där nämns den betydelse *Lika med* hade för de kvinnliga fotografer som etablerade sig på konstscenen under nittiotalet.²¹

Projektet har också inneburit att uppgifter, minnen och åsikter kommit till ytan som annars inte skulle blivit kända. Med anledning av *Verkligen?! (återuppförd)* arrangerades ett panelsamtal om utställningen och tiden då den visades med bland andra Lars Ekenborn, som var dokumentärfotograf och drivande inom Fotograficentrum på sjuttiotalet. Flera i publiken deltog och en person berättade utifrån sina egna erfarenheter och bakgrund i det dokumentära att motståndet mot *Verkligen?!* var givet och att det bottnade i upphovspersonernas politiska tillhörighet – de var syndikalister och saknade den rätta marxistiska övertygelsen. I det kulturklimat som kommentaren vittnar om fick politiska aspekter som dessa konsekvenser för bedömningen av bildernas värde.

Under arbetet med *Bländande bilder (återuppförd)* blev jag ett par gånger kontaktad av Per Hemmingsson. Redan 1963 utkom hans bok *Strindberg som fotograf* – ett område där Hemmingsson är en auktoritet – och *Fotohistoriskt: Kring fotografins*

sation of photography in the 70s, also began selling numbered and signed prints.

As the reenactment shows, there were no intermediaries in the first exhibition: no designers, commissioners or writers. Typically for the period, the photographers did everything themselves. When *Bländande bilder* was produced, Leif Wigh was commissioner – and in a more self-assured manner than before – and he decided who to include, which work to select, how it was hung and he wrote the text that interprets and places the pictures in a contemporary and historical context. The specialisation and division of tasks is an example of the professionalisation of exhibition practice. In that process, Iréne Berggren and *Lika med* represent yet another step. Here the theoretical framework, meta-perspective and the free-lancing position contributed to further strengthening a professional identity and the role's mandate and function. That she was not given the title of curator, but the more traditional title of commissioner, while taking her share of the criticism, shows that the role of curator had not yet been fully established in the context concerned here. Despite this, Iréne Berggren is one of the first genuine curators in a contemporary sense within the photographic field in Sweden.²⁰

REACTION

Common to all the original exhibitions was their provocation of strong and critical reactions, which has not been the case with the reenactments. The first two passed almost unnoticed: a couple of notices and some interviews in photo magazines and the daily press. In 2011, when Moderna museet presented the first part of its rehang using only photographs, Birgitta Rubin mentioned *Bländande bilder (återuppförd)* in DN and highlighted Leif Wigh's importance to the collection that would now be shown on a large scale for the first time in a long while. Later that same year, a coincidence occurred in that the reenactment of *Lika med* took place at the same time as Moderna museet's exhibition about galleri Ynglingagatan. Both were about the art scene in the 90s and in a column for DN, Dan Jönsson criticised what he saw as a nostalgic preoccupation with the past. These kinds of exhibitions, according to him, obscure the view of contemporary times, which are more important to showcase and interpret. Even the online Norwegian magazine Kunstkritikk.no drew parallels between the two exhibitions and in the form of interviews with those responsible the phenomenon was treated from a historiographical perspective. There was also an item in Fotografisk tidskrift that mentioned the importance *Lika med* had for those female photographers who established themselves in the art scene in the 90s.²¹

The project also meant that information, memories and opinions surfaced that would otherwise not have become known. In conjunction with *Verkligen?! (återuppförd)* a panel discussion about the exhibition and its time was organised, including Lars Ekenborn who was a documentary photographer and prominent person at Fotograficentrum in the 70s. Several members of the audience also contributed, and

pionjärer och deras bilder publicerades 1970. Från sjuttiotalet och framåt har han varit en av Leif Wighs främsta antagonister och han hörde till de mest intensiva kritikerna av *Bländande bilder*. Hemmingsson berättade varför Wigh, enligt honom, aldrig hade varit vuxen sin roll som kommissarie på Fotografiska museet. En uppfattning som flera kritiker framfört genom åren. Av tonen och innehållet var det tydligt att frågan väckte starka känslor tidsavståndet till trots. Hemmingsson har stora kunskaper om svensk fotografi och är väl-informerad om den fotografiska scenen mellan sextio- och åttiotal. Jag föreslog att vi skulle ses, men efter att han läst boken om utställningen där hans kritik behandlas avböjde han ytterligare kontakt med mig. När *Lika med (återuppförd)* publicerades mejlade jag och frågade om han ville ha ett exemplar. Han tackade ja men sa att perioden den handlar om ligger utanför hans egentliga intresseområde. Denna gång har han inte återkommit med någon kommentar.

Kort efter att återuppförandet av *Lika med* hade öppnat hörde Micke Cronwall av sig med kritiska synpunkter på historieskrivningen. När det begav sig ingick han i redaktionen för Bildtidningen och var tekniskt ansvarig för produktionen av såväl tidningen som katalogen till utställningen. Han menar att betydelsen av redaktionens gemensamma insatser inte framgår tillräckligt tydligt av redogörelsen. Även om det fanns en huvudredaktör var arbetet kollektivt och man ansvarade gemensamt för resultatet. Förutom Hans Hedberg och Micke Cronwall bestod arbetsgruppen av Johan von Freidrich, Leif Lindberg, Carsten Larsen, Jan-Erik Lundström och Camilla Kappel. Ansvarig utgivare var Jefferik Stocklassa.

Kritiken handlade också om beskrivningen av konflikterna på Fotograficentrum under åttiotalet, Enligt Micke Cronwall är det alltför ensidigt belyst och präglad av Hans Hedbergs perspektiv. Han saknar andra personers syn på saken, bland andra Jan Fridlunds och Jefferik Stocklassas. Det är en rimlig invändning. Dock är det *Lika med* som utgör ämnet för den här delen av studien. En mer mångrostad skildring av Fotograficentrums utveckling kommer att presenteras i den del som har titeln: *Fotografins landskap*. Det gäller inte minst stridigheterna i samband med det postmoderna skiftet.

one person mentioned, based on his own experiences and background in documentary circles, that the opposition to *Verkligen?!* was natural given the political affiliations of the two photographers involved – they were Syndicalists and lacked the proper Marxist convictions. In the cultural climate referred to by the remark, political aspects such as this had consequences in assessing the pictures' worth.

While *Bländande bilder (återuppförd)* was in progress, I was contacted a couple of times by Per Hemmingsson. As early as 1963, he had published *Strindberg as Photographer* – an area in which Hemmingsson is an authority – and *Photohistorical: on Photography's Pioneers and their Pictures* published in 1970. From the 70s onwards, he has been one of Leif Wigh's foremost antagonists and was among the most vehement critics of *Bländande bilder*. Hemmingsson explained why Wigh, in his opinion, had never fully grown into his role as commissioner at Fotografiska museet. An opinion voiced by several critics over the years. From the tone and content, it was clear that the issue awoke strong feelings, despite the passing of time. Hemmingsson has comprehensive knowledge about Swedish photography and is well informed about the photography scene from the 60s to the 80s. I suggested that we meet, but after reading the book about the exhibition, which included a treatment of his criticism, he declined any further contact with me. When *Lika med (återuppförd)* was published, I e-mailed to ask if he would like a copy. He accepted, although saying the period under examination was outside his real field of interest. This time he did not return any comment.

Shortly after the opening of the reenactment of *Lika med*, Micke Cronwall got in touch and was critical of the way the history had been portrayed. At the time, he was part of the editorial team for Bildtidningen and was technically responsible for the production of the magazine and the exhibition catalogue. His opinion was that the editorial team's common efforts had not come through clearly enough in the account given. Even though there was a chief editor, the work had been collaborative and there was a common responsibility for the result. Besides Hans Hedberg and Micke Cronwall, the work group included Johan von Freidrich, Leif Lindberg, Carsten Larsen, Jan-Erik Lundström and Camilla Kappel. The person bearing legal responsibility for the publication was Jefferik Stocklassa.

Criticism was also raised over the description of the conflicts in Fotograficentrum during the 80s: according to Micke Cronwall it was too one-sided and characterised only by Hans Hedberg's perspective. What he misses are other people's points of view, among others Jan Fridlund and Jefferik Stocklassa. This objection is reasonable. However, *Lika med* is the subject under examination in this part of the study. A more multifaceted depiction of Fotograficentrum's development will be presented in the part titled: *Fotografins landskap* (Photography's Landscape). It concerns, not least, the battles that took place in conjunction with the post-modern shift.

NOTER

1. Det finns flera aspekter kring metod och teori som inte tas upp i sammanfattningen, utan kommer att behandlas i avhandlingens kapp. Den ska bland annat rymma en mer formell version av syftesbeskrivningen och en mer strukturerad diskussion av återuppförandet, intervjuerna, minnesarbetet och källmaterialet. Analysen av de olika aktörernas positioner och relationer, och hur dessa förändras över tid, är inspirerade av Bourdieus fältbegrepp och även denna tillämpning kommer att behandlas mer ingående.

2. I en text om Dawid i Foto nr 12 1971 står: "När Björn Dawidsson kom till Foto med en A4-pärm under armen hade han vilat sig från kameran i tre månader, knappt tagit en enda bild. Och samtidigt märkt ett visst intresse för sina 'gamla' bilder. Så t.ex. hos oss. Han är 22 år, jobbar som fotoassistent efter ett år vardera vid Fotoskolan och Beckmans. Bildtexter? 'Behövs inte', säger han. 'Detta är massa lösryckta bilder utan tema, de får tala för sig själva, jag har inget att säga.'"

Året därpå återkom han med bilder i Foto och presenterar sig som "yrkesfotograf boende i Solna". Även denna gång poängteras att bilderna "talar för sig själva". Och när Aktuell Fotografi i februari 1974 visar 15 sidor med bilder av Dawid kan man i Jan Olshedens introduktion läsa: "Skriv inte för mycket, säger han [Dawid]. Och jag sitter i det vanliga dilemmat, balansgången mellan att ge åtminstone någon information om fotografen och hans bilder och dennes krav på att bilderna ska stå för sig själva."

3. Beträktat i ett historiefilosofiskt perspektiv är återuppförandet som analytiskt redskap förknippat med R. G. Collingwood och hans kritik av den positivistiska historievetenskapens vilja att orsaksförklara fenomen och handlingar. För en genomgång av Collingwood se: Martin Jay, *Songs of Experiences. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkley, 2005. Vid sidan om den akademiska historiereflektionen har återuppförandet också en folkligare tradition som ett sätt att iscensätta det förflutna. De handlar ofta om händelser med stor betydelse för den nationella identiteten, inte minst militära slag, men också om mer allmänna företeelser och perioder som uppmärksammas i till exempel medeltidsveckor, vikingabyar och westernstäder. Till de mer populärkulturella fenomenen hör också gestaltningen av historiska händelser på film. Det har utvecklats till en egen genre med möjligheter att jämföra olika filmatiseringar av till exempel det amerikanska inbördeskriget – kostymdramer som oavsiktligt ofta säger mer om tiden när de tillkommit än den period som skildras. Se Ulf Zander, *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*, Lund 2006.

4. Ett av de mer omfattande exemplen på återuppförande av ett konstnärskap där performance är kärnan är Marina Abramović retrospektiv på MoMA i New York 2010 med titeln *The Artist is Present*.

5. Martha Rosler, "The Second Time as Farce: Reenactment and Reperformance in Context" February 21, 2011 <http://idiommag.com/2011/02/the-second-time-as-farce>

6. Curatorns roll och betydelse i den samtida konstvärlden

NOTES

1. Several aspects relating to method and theory are not covered in the summary, but will be treated in the dissertation. This includes a more formal description of the purpose and a more structured discussion of the reenactments, interviews, memory work and the source material. Analysis of the various principals' positions and relationships, and how these change over time, is inspired by Bourdieu's field concept and this application will also be treated in more detail.

2. From a text about Dawid in Foto no. 12 1971: "Björn Dawidsson came to Foto with an A4 file under one arm, after having left the camera alone for three months, hardly taking a single picture. Meanwhile, a certain interest had grown in his "old" pictures. So too among us. He is 22, works as a photo assistant after a year each at the School of Photography and Beckmans. Captions? "No need," he says. "This is just a lot of pictures without a theme, they speak for themselves, I have nothing to say."

A year after that, he returned with pictures in Foto and presented himself as a "professional photography living in Solna." Even this time, the point was made that the pictures "speak for themselves." And when Aktuell Fotografi in February 1974 featured 15 pages of pictures by Dawid, Jan Olsheden writes in his introduction: "Don't write too much, he says (Dawid). And I sit here with the usual dilemma, the balancing act between providing at least some information about the photographer and his pictures and his request to let them speak for themselves."

3. Regarded in a history philosophical perspective, the reenactment as analytical instrument is associated with R. G. Collingwood and his criticism of positivist history science's wish to explain the cause of phenomena and events. For a review of Collingwood see: Martin Jay, *Songs of Experiences. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkley, 2005. Alongside the academic reflections on history, the reenactment also has a popular tradition as a way of staging the past. It often concerns events of great importance for national identity, not least military battles, but also more general phenomena and periods such as medieval weeks, Viking villages and Western towns. Included here are popular culture phenomena, such as the representation of historical events on film. It has become a genre in itself offering the possibility to compare different versions of, for example, the American Civil War – costume dramas that unintentionally say more about the time they were made than the period portrayed. See Ulf Zander, *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*, (History at the Movies: On American Film, History and Identity) Lund 2006.

4. One of the more comprehensive examples of a reenactment in art where performance is key is the Marina Abramović retrospective at MoMA in New York 2010 titled *The Artist is Present*.

5. Martha Rosler, "The Second Time as Farce: Reenactment and Reperformance in Context" 21 February, 2011 <http://idiommag.com/2011/02/the-second-time-as-farce>

6. The curator's role and significance in the contemporary art world is treated in Lars Vilks, *Art. Den institutionella konst-*

behandlas i Lars Vilks, *Art. Den institutionella konstteorin, konstnärlig kvalitet, den internationella samtidskonsten*, Nora 2011

7. Begreppet verksberättelse har introducerats av Magnus Bårtås i doktorsavhandlingen *You Told Me: Work Stories and Video Essays*, Göteborg 2010.

8. En historisk studie av utställningsrummet och besökaren har gjorts av Charlotte Klonk, *Spaces of Experiences: art gallery interiors from 1800–2000*, New Haven 2009.

9. Återskapandet av *New Topographics* genomfördes av Center for Creative Photography, University of Arizona och George Eastman House International Museum of Photography and Film. Curatorerna var Britt Salvesen och Alison Nordström. Boken *New Topographics* gavs ut på Steidl i anslutning till utställningen 2009. Utställningen har också gett upphov till antologin *Re-framing the New Topographics*, Greg Foster-Rice, John Rohrbach (red.), Chicago 2010, där bidragen bland annat analyserar hur utställningen förändrade synen på och bilden av det amerikanska landskapet.

10. Ett exempel är inledningen till boken *Människor vid hav* (Stockholm 1966) där Yngve Baum och Per Olof Sundman skriver: ”Vi vill inte påstå att vi åstadkommit en ’objektiv’ eller ’riktig’ skildring av Henningsvær och lofotsfisket. Bilderna är utvalda bland många bilder. Texten är ett bearbetat urval av en serie anteckningar. Vår berättelse är alltså en mycket ’subjektiv’ berättelse.” (opaginerad)

11. Ett exempel är den diskussion om partiskhet som uppstod när Yngve Baums skildring från Eriksbergsväret skulle visas på Stadsbiblioteket i Göteborg. Biblioteksledningen uppfattade utställningen som tendensiös och frågan debatterades i pressen, Göteborgs-Tidningen 25 september 1974, 30 september 1974, 1 oktober 1974.

12. De två som tog *Bländande bilder* i försvar var främst Pär Rittsel och Ulf Hård af Segerstad. Den förra skrev i tidningen Foto, som från dokumentärt håll kritiserades för sin kommersiella inriktning och kopplingar till fotoindustrin (se till exempel Neil Goldsteins insändare i Fotograficentrum's Bildtidning nr 2 1978). Den senare var kritiker på SvD. På grund av tidningens högerprofil saknade hans position verklig legitimitet i det vänsterorienterade kulturklimat som rådde.

13. Förutom Lars O. Ericssons recension i DN 2 juni 1991 hör Gertrud Sandqvists recension i Bildtidningen nr 3 1991 till de mer uppskattande. Den handlar bland annat om brottet med traditionen och det som gör fotografin till en specifik bildform. Det som, enligt Sandqvist, skulle ha kunnat bli en traditionell historia beskrivs istället som en ”mycket djärv koncipierad utställning” och kommissionären bryter ”fullständigt med den konvention för presentationer av fotografi som modernismen utvecklat.” Om installationen skriver hon: ”Att utställningssceneriet blir så provocerande intressant beror på konsekvensen av mediets särart. I och med att fotografiet självt är ett ’spår’ förhåller det sig motspänstigt mot alla former av intentioner. Fotografiets egendomliga särställning som en hybrid mellan natur och kultur gör det svårplacerat i den kulturella meningsproduktionen.” Hon konstaterar dock att det är få bidrag som har ett metaperspektiv och behandlar fotografin som fenomen. Problemet med arrangemanget är att ”de fotografer som verkligen övertygande visar på vilket sätt *Lika med* är verkligt intres-

teorin, konstnärlig kvalitet, den internationella samtidskonsten, (Art. Institutional art theory, artistic quality, international contemporary art) Nora 2011

7. The narrative of work concept was introduced by Magnus Bårtås in his thesis *You Told Me: Work Stories and Video Essays*, Gothenburg 2010.

8. A historical study of exhibition spaces and visitors has been made by Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: art gallery interiors from 1800–2000*, New Haven 2009.

9. The reenactment of *New Topographics* was conducted at the Center for Creative Photography, University of Arizona and George Eastman House International Museum of Photography and Film. Curators: Britt Salvesen and Alison Nordström. The book *New Topographics* was published by Steidl in conjunction with the exhibition 2009. The exhibition also gave rise to the anthology *Reframing the New Topographics*, Greg Foster-Rice, John Rohrbach (eds.), Chicago 2010, where contributions analyse how the exhibition altered the view and the image of the American landscape.

10. An example appears in the introduction of the book *Människor vid hav* (People by the Sea) (Stockholm 1966) where Yngve Baum and Per Olof Sundman write: “We do not wish to claim that we have achieved an ‘objective’ or ‘correct’ portrayal of Henningsvær and the Lofoten fishery. The pictures are a selection of many. The text is a reworking of a series of notes. Our story is a very ‘subjective’ one.” (un-numbered).

11. One example is the discussion about bias that occurred when Yngve Baum’s portrayal of Eriksberg Shipyard was to be shown at the City Library in Gothenburg. Library authorities perceived the exhibition as tendentious and the matter was debated in the press, Göteborgs-Tidningen 25 Sep 1974, 30 Sep 1974, 1 Oct 1974.

12. The two who defended *Bländande bilder* were foremost Pär Rittsel and Ulf Hård af Segerstad. The former wrote in Foto, which from a documentary viewpoint was criticised for its commercial direction and links to the photography industry (see for example Neil Goldstein’s submission in Fotograficentrum’s Bildtidning no. 2 1978). The latter was a critic at SvD. Due to the newspaper’s Right profile, his position lacked legitimacy in the prevalent Left-orientated cultural climate.

13. Besides Lars O. Ericsson’s review in DN 2 June 1991, Gertrud Sandqvist’s review in Bildtidningen no. 3 1991 is among the more appreciative. It treats the break with tradition and what makes photography a specific visual form. What could have, according to Sandqvist, been a traditional reading of history, is instead a “very boldly designed exhibition” and the commissioner breaks “completely with the convention for presenting photography as developed by modernism.” About the installation she writes: “That the exhibition scenario is so provocatively interesting is a consequence of the medium’s specific traits. That photography itself is a “trace” makes it recalcitrant to all kinds of intentions. Photography’s particular position as a hybrid between nature and culture makes it difficult to place in the cultural production of meaning.” She then states that there are few contributions that have a meta-perspective and treat photo-

sant riskerar att försvinna och dränkas av den nivellerande apparaten. Det gäller till exempel Johan Fowelin, Jan Svenungsson, Fredrik Wretman och Ingrid Orfali, vilka alla arbetade med fotografi inom en samtidskonstkontext.

14. Fyra Förläggare översatte den amerikanska boken *Dark Room* och mottagandet var så positivt att man gav ut en svensk version med titeln *I mörkrummet*, som kom ut i två delar 1984 och 1985. Bland de medverkande märks Denise Grünstein, Anders Petersen, Tuija Lindström och Ralph Nykvist.

15. Se till exempel Ulf Bjereld och Marie Demker, *I Vattumannens tid? – en bok om 1968 års auktoritetsuppror och dess betydelse i dag*, Stockholm 2005

16. I artikeln ”Women Photographers in The Swedish Professional and Public Press 1930–2000. An Analytical Inventory.” (publicerad i Lena Johannesson, Gunilla Knape (red.), *Women Photographers: European Experience*, Göteborg 2004) jämför Julia Tedroff *Bländande bilder* och *Lika med*. Olikheter till trots har utställningarna en sak gemensamt: båda hade betydelse för etableringen av kvinnliga fotografer och i det senare fallet även feministiska perspektiv och teorier.

17. Björn Dawidsson och Håkan Lind, *Verkligen?!*, Stockholm 1978, opaginerad.

18. Åke Sidvall och Leif Wigh (red.), *Bländande bilder*, Stockholm 1981, s 12.

19. Hans Hedberg (red.), *Lika med*, Stockholm 1991, s 9.

20. Från en position som curator i dag är asymmetrin mellan kommissarierna och fotograferna i såväl *Bländande bilder* som *Lika med* slående. Det handlar om graden av inflytande över utställningen och medvetenheten om presentationens betydelse, vilket är särskilt tydligt i Iréne Berggrens redogörelse för sina möten med fotograferna. När hon väckte frågan var det få som hade någon uppfattning om hur de tänkte sig sina verk i utställningen när det gäller storlek, inramning etc. Det har hänt mycket i det avseendet under de senaste 15 åren. Den generellt sett ökade teoretiska medvetenheten hos upphovspersonerna, samt kontrollen över såväl presentationen som tolkningen av de egna arbetena, kan i hög grad ses som en följd av och svar på den samtida curatorrollens etablering. Det är en förändring som är synlig inte minst inom konstnärsutbildningarna.

21. DN 10 mars 2011, 15 december 2011, Foto nr 7–8 2010, Fotografisk tidskrift, nr 2 och 6 2011.

graphy as a phenomenon. The problem with the arrangement is that “those photographers who really, convincingly show how *Lika med* is interesting risk disappearing and drowning in the levelling apparatus. This applies, for example, to Johan Fowelin, Jan Svenungsson, Fredrik Wretman and Ingrid Orfali, who all work with photography in the context of contemporary art.”

14. Fyra Förläggare translated the American book *Dark Room* and the reception was so positive that they produced a Swedish version with the title *I mörkrummet* (In the Dark-room), published in two parts in 1984 and 1985. Contributors included Denise Grünstein, Anders Petersen, Tuija Lindström and Ralph Nykvist.

15. See, for example, Ulf Bjereld and Marie Demker, *I Vattumannens tid? – en bok om 1968 års auktoritetsuppror och dess betydelse i dag*, Stockholm 2005 (*In the Age of Aquarius? A Book about the 1968’s Revolt Against Authorities and its Consequences Today.*)

16. In the article “Women Photographers in the Swedish Professional and Public Press 1930–2000. An Analytical Inventory.” (published in Lena Johannesson, Gunilla Knape (eds.), *Women Photographers – European Experience*, Gothenburg 2004) Julia Tedroff compares *Bländande bilder* and *Lika med*. Despite the differences, the exhibitions have one thing in common: they were significant in establishing female photographers and, in the latter instance, even Feminist perspectives and theories.

17. Björn Dawidsson and Håkan Lind, *Verkligen?!*, Stockholm 1978, unnumbered.

18. Åke Sidvall and Leif Wigh (eds.), *Bländande bilder*, Stockholm 1981, p 12.

19. Hans Hedberg (ed.), *Lika med*, Stockholm 1991, p 9.

20. From the position of curator today, the asymmetry between commissioners and photographers is striking, regarding both *Bländande bilder* and *Lika med*. This concerns the degree of influence over the exhibition and awareness about the importance of presentation, which is particularly clear in Iréne Berggren’s account of her meetings with the photographers. She posed the question and few had any idea how their work should be shown, regarding size, framing, etc. Much has changed in that regard in the past 15 years. In general, the increased awareness of theory among photographers and control over the presentation and interpretation of their own work, can to a high degree be seen as a consequence of, and response to, the establishment of the contemporary curator’s role. A change most noticeable, not least, in art schools.

21. DN 10 March 2011, 15 Dec 2011, Foto no. 7–8 2010, Fotografisk tidskrift, nos. 2 and 6 2011.

PERSON- OCH SAKREGISTER/ ALPHABETICAL INDEX

Registret omfattar fyra böcker. För att markera till vilken av delarna hänvisningen syftar har de separerats med siffrorna: 1, 2, 3 och 4. Eftersom den svenska och engelska texten löper parallellt uppstår ibland förskjutningar. Parentesen runt sidangivelsen anger de fall där hänvisningen enbart gäller en sida i den engelska spalten./The index covers four books. To indicate which book is referred to, numbers have been used: 1, 2, 3 and 4. Please note that the Swedish and English referen- ces occasionally have different pages. Brackets around the number indicate a page referring only to the English text.

- Verkligen?! (återuppförd)/Really?! (reenactment)*
- Bländande bilder (återuppförd)/Dazzling Pictures (reenactment)*
- Lika med (återuppförd)/Equals (reenactment)*
- Tre utställningar. Tre decennier/Three Exhibitions. Three Decades*

49 *fotografier (49 Photographs)* 2:42

68 2:133

299 2:35, 2:68

Abbot, Berenice 2:63, 2:[70]

Abelin, Björn 2:23, 2:102

ABF 2:41

ABF Fönstret 2:84

Abramović, Marina 4:73

Adams, Robert 2:56

Adamson, Robert 2:82

Adolphson, Per B. (Palle) 3:7, 3:9, 3:12, 3:14, 3:49, 3:[50], 3:102, 3:106, 3:115, 3:32, 3:144, 4:50

ADOMUS 2:89, 2:90

Afionbladet 1:32, 1:49, 1:[51], 1:64, 2:93, 2:105, 2:[106], 3:125

Ahlström, Gunilla 2:96, 2,97

Akademien för fotografi (Academy of Photography) 3:9, 3:15, 3:108, 3:111, 3:114, 3:115, 3:140, 4:69
Aktuell Fotografi 1:64, 1:69, 1:75, 1:93, 2:64, 2:68, 2:69, 2:86, 2:95, 2:96, 2:[97], 4:73

Ahltia, Eija-Liisa 3:136

Alindér & CO 3:102

Allt kött är hö (All Meat is Hay) 3:110

Almquist, Börje 2:34, 2:71, 2:81, 3:102, 4:28, 4:80
Alton, Peder 1:44, 1:45, 1:48, 1:49, 1:[51], 1:82, 1:93, 2:35, 2:84, 2:96, 2:97, 2:98, 2:99, 2:100, 2:112, 4:50

American Photographs 1:86, 1:95

Andersson, Ann-Cathrine 3:102

Andersson, Björn 2:80, 4:33, 4:80

Andersson, Gunder 1:72, 2:64

Andersson, Lena 3:102

Det andra könet (The Second Sex) 3:123

Angels Gallery 3:128

Antonissen, Petter 1:11, 1:95, 2:112, 3:145, 4:80
Antonsson, Lota 3:19, 3:20, 3:46, 3:54, 3:90, 3:102, 3:126, 3:127, 3:128, 3:129, 3:[130], 4:65

Appelgen, Jan 3:102

Arbeta – inte slita ut sig (Working – Not Slaving to Death) 1:75, 4:54

Arbetaren 3:112

Arbetet 1:32

Arbetsnamn skulptur (Provisional Title Sculpture) 1:89, 1:[90]

Arbus, Diane 2:11, 2:[12], 2:63, 2:70, 2:91

Arén, Jäger 3:33, 3:102

Arrhenius, Sara 2:105, 2:[106], 3:125, 3:127

Art: Den institutionella konsteorin, konstnärlig kvalitet, den internationella samtidskonsten (Art. Institutional art theory, artistic quality, international contemporary art) 4:73

The Artist is Present 4:73

Ascher, Michael 3:126

Ask, Göte 3:112, 3:[113]

Asp, Eva 3:64, 3:[65]

Atget, Eugène 2:91

Aritudes: Photography in the 70s 2:83

Avedon Richard 2:60, 2:85

Bailey, Dawid 2:86

Baitel Esaias 1:47

Balladen om det sexuella beroendet (The Ballad of Sexual Dependency) 3:13

Bang 3:65, 3:[66]

Barthes, Roland 3:10, 4:67

Baichen, Geoffrey 1:95, 3:65, 3:[66]

Baum Yngve 2:46, 2:51, 4:74

Beauvoir, Simone de 3:123

Beck, Ingamaj 1:49, 1:[51], 3:56

Beckmans (Beckman’s College) 1:89, 4:73

Bellander, Sten Didrik 2:85

Bellmer, Hans 3:121

Bengtsson, Janne 2:69, 3:103

Benjamin, Walter 1:94

Benjour, Leif 2:41

Berg, Micke 1:7, 1:8, 1:9, 1:66, 1:68, 1:69, 1:80–82 (intervju/interview), 1:83, 1:[84], 1:94, 1:95, 4:49
Bergengren, Kurt 1:64, 1:[65], 2:93, 2:94

Berggren, Guillaume 2:77, 2:[78], 2:85,

Berggren Iréne 2:85, 2:[86], 2:104, 2:105, 2:[106], 2:112, 3:1, 3:3, 3:7, 3:8, 3:9, 3:10, 3:11, 3:12–40 (intervju/interview), 3:52, 3:66, 3:81, 3:85, 3:91, 3:106, 3:110, 3:121, 3:123, 3:125, 3:127, 3:131, 3:135, 3:136, 3:137, 3:139, 3:140, 3:141, 3:142, 3:143, 3:144, 4:49, 4:50, 4:51, 4:56, 4:60, 4:61, 4:63, 4:65, 4:67, 4:70, 4:75

Bergman, Ulla 2:51, 2:54

Bergström, Beata 2:41

Bergström, Nina 1:52

Bergström, Thérèse 2:14, 2:15

Bernhard, Kerstin 2:77, 2:90

Beveridge, Karl 3:13, 3:[14]

Bildhuset 1:30

Bildkonstnårsfonden (The Swedish Arts Grants Committee) 3:127, 3:[128]

Bildtidningen/Fotograficentrums Bildtidning (The Picture Magazine) 1:13, 1:39, 1:44, 1:48, 1:[49], 1:64,

1:65, 1:68, 1:69, 1:76, 1:80, 1:93, 1:94, 1:95, 2:11, 2:62, 2:64, 2:69, 2:84, 2:91, 2:[92], 2:93, 2:[94], 2:95, 2:96, 2:97, 2:98, 2:[99], 2:105,

2:[106], 3:7, 3:9, 3:15, 3:45, 3:46, 3:[47], 3:65, 3:106, 3:110, 3:111, 3:[112], 3:113, 3:115, 3:[116], 3:135, 3:141, 4:54, 4:69, 4:71, 4:74

Bilen: Dödsfällan (The Automobile: Death Trap) 1:32

Billgren, Helene 3:121

Bilsamhället (The Car Society) 1:8, 1:[9], 1:88, 2:103, 2:[104]

Birell, Ellen 3:126

Biskops-Arnö 3:112, 3:[113], 3:123

Bjereld, Ulf 4:75

Björkqvist, Anita 2:69

Blandade bilder (Mixed Pictures) 2:68, 2:96

Bleknad konsthimmel (The Fading Light of Art) 1:49

Blixt, Jenny 1:95

Blok, Diana 3:121

Blomberg, Erik 1:49

Blossfeldt, Karl 3:13, 3:[14]

Bländande bilder (Dazzling Pictures) 1:7; 2:6, 2:7, 2:8, 2:9, 2:11, 2:12, 2:12, 2:13, 2:35, 2:36, 2:37, 2:38, 2:51, 2:54, 2:55, 2:56, 2:58, 2:59, 2:60, 2:62, 2:65, 2:68, 2:70, 2:71, 2:72, 2:73, 2:[75], 2:76, 2:77, 2:82, 2:83, 2:84, 2:85, 2:87, 2:91, 2:[92], 2:93, 2:94, 2:95, 2:96, 2:97, 2:98, 2:99, 2:100, 2:101, 2:102, 2: [103], 2:104, 2:105, 2:[106], 2:108, 2:110, 2:112, 3:16, 3:18, 3:21, 3:44, 3:144, 4:5, 4:50, 4:54, 4:55, 4:58, 4:59, 4:60, 4:62, 4:63, 4:64, 4:65, 4:66, 4:68, 4:69, 4:70, 4:71, 4:74, 4:75, 4:76

Bländande bilder (återuppförd) (Dazzling Pictures (reenactment)) 2:3, 2:110, 2:112, 3:8, 4:22–35 (installationsbilder/installation shots), 4:58, 4:60, 4:70, 4:80

Bokförlaget Röda Rummet (The Red Room Publisher) 1:8, 1:[9], 1:12, 1:45, 2:103, 2:[104], 4:65

Bokförlaget Pictura (Pictura Publisher) 2:94, 2:[95], 4:65

Bokomotiv 1:45

Bokomotiv Filmproduktion AB 1:47

Bonniers konsthall (Bonniers art hall) 1:47, 1:[48]

Books on Books 1:86, 1:95

Borgström, Claes 1:93

Brandt, Bill 2:42, 2:[43], 2:86

Brecht, Berthold 4:66

Brockman, Stina 2:10, 2:12, 2:52, 2:68, 2:69, 2:71, 2:72, 2:[73], 2:77, 2:[78], 2:81, 2:95, 2:[97], 2:101, 2:[102], 2:103, 2:[104], 2:112, 4:25, 4:50, 4:80

Brooke, Kaucyła 3:126

Bröms, Curt 3:102

Bunnell, Peter C. 3:16

Burgin, Victor 3:16, 3:[17]

Bygdemark, Lars 3:97, 3:102

Bäckström, Helmer 2:36, 2:[37], 2:44, 2:59, 2:[60]

Bäckströms bilder! (Bäckström’s Pictures!) 2:35, 2:36, 2:[37], 2:49, 2:[51], 2:55, 2:[56], 4:62

Bäckströmsamlingen (Bäckström’s Collection) 2:84

Bärnäs, Magnus 3:27, 3:102, 4:74

Café Lehmitz 2:82

Café Valand 2:82

CalArts 3:124, 3:126, 3:128

Callahan, Harry 3:13, 3:[14]

Camera 2:41

Camera Obscura 1:76, 1:94, 2:11, 2:[12], 2:35, 2:64, 2:65, 2:68, 2:70, 2:73, 2:85, 2:100, 2:[101], 2:103, 2:[104], 4: 64

Cameron, Julia Margaret 2:72

Carlberg, Anders 3:133

Carlsson, Bengt-Göran 2:92, 2:93, 2:[94]

Cartier-Bresson, Henri 1:8, 1:75, 1:81, 1:82, 2:11, 2:[12], 2:40, 2:60, 2:63, 2:70

Cavallfilm 2:41

Center for Creative Photography at the University of Arizona 4:74

Centraförbundet för idrottens främjande (National Federation for Promotion of Sports) 2:84

Centrum för fotografi/CFF (Centre for Photography)

1:82, 3:10, 3:64, 3:[65], 3:66

Centrum för kulturhistorisk fotografi (Centre for Cultural Historical Photography) 2:89, 2:[90]

Cern 3:102

Chabrol, Claude 2:40

Claeson, Leif 2:16, 2:17, 3:112, 3:135

Claeson, Nils 1:79

Clark, Larry 2:63, 2:70, 3:135

Clie 3:102

Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet (History at the Movies: On American Film, History and Identity) 4:73

Cogne, Hans 2:76, 2:[77]

Collingwood, R. G. 4:73

Condé, Carole 3:13, 3:[14]

Co-op (edition) 3:65, 3:[66]

Cornell, Peter 3:110, 3:112

Cramérbaletten (The Cramér Ballet) 2:41

Creative Camera 2:41

Crimp, Douglas 2:105, 2:[106], 3:16, 3:[17]

Cronwall, Micke 3:107, 4:71

Cullbergaletten 2:41

Cunningham, Imogen 2:42, 2:70

Dagens Nyheter/DN 1:11, 1:32, 1:47, 1:[48], 1:49, 2:84, 2:95, 2:96, 2:97, 2:98, 2:99, 2:100, 2:[101], 2:105, 2:[106], 2:110, 3:58, 3:[59], 3:103, 4:50, 4:70, 4:74, 4:75
Daquerre 1:77
Dahl, Peter 1:48
Dahlberg, Ewa 1:95
Dahlgren, Anna 2:112
Dahlman, Eva 2:88, 2:89, 2:90, 2:112, 4:50
Dahlström, Jan Håkan 3:102
Dawid (Björn Dawidsson) 1:3, 1:7, 1:8, 1:[9], 1:10, 1:12, 1:30, 1:31, 1:32, 1:37, 1:39, 1:40, 1:43, 1:44, 1:45, 1:48, 1:[49], 1:53, 1:54, 1:64, 1:65, 1:66, 1:68, 1:75, 1:76, 1:77, 1:78, 1:79, 1:81, 1:82, 1:83, 1:85, 1:88–90 (intervju/interview, 1:91, 1:92, 1:95, 2:8, 2:9, 2:73, 2:76, 2:86, 2:103, 2:[104]), 3:20, 3:45, 3:58, 3:79, 3:102, 3:107, 3:113, 4:8, 4:9, 4:49, 4:57, 4:63, 4:73, 4:75, 4:80
DeCarava, Roy 2:60
Demker, Marie 4:75
Derkert, Carlo 2:78
Diagonal 3:102
Diamond, Karen 3:129, 3:[130]
Dityvon, Claude 2:69
Divan 3:65, 3:[66]

Dokumentärbilder från Japan och Kuba (Documentary Photography from Japan and Cuba) 2:42, 2:44, 2:45, 2:46, 2:47, 2:48, 2:49, 2:52, 2:87, 2:88
Dokumentärfotografi/dokumentär tradition etc.

(Documentary photography/documentary tradition etc.) 1:7, 1:9, 1:32, 1:44, 1:45, 1:48, 1:[49], 1:64,

1:65, 1:66, 1:68, 1:69, 1:75, 1:76, 1:77, 1:78, 1:83, 1:84, 1:85, 1:87, 1:88, 1:91, 1:92, 1:93, 1:94, 2:7, 2:8, 2:9, 2:11, 2:35, 2:36, 2:37, 2:46, 2:[47], 2:48, 2:[49], 2:58, 2:[59], 2:62, 2:64, 2:65, 2:66, 2:69, 2:72, 2:[73], 2:83, 2:84, 2:87, 2:[88], 2:89, 2:90, 2:92, 2:93, 2:[94], 2:95, 2:96, 2:97, 2:98, 2:99, 2:100, 2:[101], 2:104, 2:[105], 2:108, 2:109, 2:110, 3:18, 3:42, 3:43, 3:44, 3:45, 3:46, 3:49, 3:[50], 3:59, 3:62, 3:[63], 3:112, 3:113, 3:114, 3:120, 3:124, 3:127, 3:130, 3:133, 3:140, 3:141, 4:51, 4:54, 4:56, 4:59, 4:60, 4:63, 4:64, 4:66, 4:68, 4:69, 4:70, 4:74
Dom kallar oss bilbyggare (They Call Us Car Makers) 4:54

Domnauer, Konny 3:102

Down Beat 2:40, 2:[41]

Durehed, Lennart 2:69, 2:70, 2:71, 2:76, 2:[77], 2:80, 2:85, 2:111, 2:112, 3:144, 4:24, 4:30, 4:31, 4:80

Dunér, Sten 48, [49]; 3:112

Dyring, Annagreta 2:87

Dyring, Eric 2:43, 2:[44], 2:87

Edefalk, Cecilia 3:102

Edelfeldt, Inger 3:121

Edling, Marta 1:95; 2:105, 2:[106], 3:20, 3:[21], 3:65, 3:72, 3:110, 3:115, 3:[116], 3:121, 3:123, 3:125, 3:127, 3:144

Eek, Ann Christine 2:51, 2:91, 2:93, 2[94], 2:98, 2:[99]

Ehrenberg, Johan 1:42, 1:[43], 1:45, 1:49, 1:[51],

1:79, 2:35

Ehrs, Bruno 3:53, 3:102

Ekberg, Anders 1:95, 2:112, 3:144

Ekelöf, Gunnar 2:78

Ekenborn, Lars 1:69, 1:72, 2:92;, 4:70

Ekman, Agneta 2:41, 2:51

EKODOK 3:112, 3:[113]

Karlsson, Stig T. 1:77, 2:84, 3:53, 3:62, 3:[63], 3:103
Karlsson, Tina 2:57
Karlsson-Rixon, Annica 3:9, 3:20, 3:45, 3:63, 3:73, 3:103, 3:107, 3:120–130 intervju/interview, 3:140, 3:141, 3:144, 4:50, 4:65
Karlström, Patrik 3:103
Katalogen (*The Catalogue*) 1:72, 1:75, 1:94
Keller, Björn 3:19, 3:35, 3:103
Kemme, Jessica 1:9, 1:43, 1:44, 1:45, 1:47, 1:48, 1:65, 1:95, 2:35
Kettunen, Terja 2:24, 2:69, 2:71
Killip, Chris 2:86
Klassamhället i siffror (*The Class Society in Numbers*) 1:32, 4:65
Klasson, Eva 2:51
Klein, Kim 3:64
Klein, William 2:11, 2:[12]
Klonk, Charlotte 4:74
Klyvare, Berndt 2:90
Klyvare, Miriam 3:82, 3:103, 3:120, 3:121
Knappe, Gunilla 1:95, 4:75
Kneadler, Douglas 3:106, 3:111, 3:[112]
Kohlback, Runo 2:44
Konceptkonst (Conceptual Art) 1:25, 3:45, 3:109, 4:51, 4:52, 4:58
Konserthuset 2:40
Konsfack (University College of Arts, Craft and Design) 1:48, 2:43, 2:68, 2:86, 2:87, 2:103, 3:9, 3:14, 3:63, 3:64, 3:106, 3:108, 3:112, 3:114, 3:115, 3:124, 3:126, 3:129, 3:140
Konstfeminism (*Art Feminism*) 3:65, 3:[66]
Konsthögskolan (Royal Institute of Art) 3:109
Konskritikersamfundet (Swedish Art Critics Association) 3:10
Konstrevy 2:87, 2:[88]
Kontaktarket (Contact Sheet) 2:90
Korhonen, Nina 3:23, 3:104
Krauss, Roslind 3:16, 3:[17]
Kristensson, Anders 3:83, 3:104
Kritik 3:65, 3:[66]
Kronstedt, Pelle 4:80
Kulturhuset 2:44, 2:69, 2:98, 2:99, 2:[100]
Kulturrådet (Swedish Arts Council) 3:113, 3:135, 3:136
Kungliga Biblioteket/KB (National Library of Sweden) 2:88, 2:89
Kunstkritikk.no 4:70
Kunstwerk 1:93
Kuukka, Raakel 3:121
Kvinnorummet (*The Women's Room*) 3:123
Kvinnovetenskaplig Tidskrift (Swedish Journal of Woman's Studies) 3:65

Lacan, Jacques 3:108
Lagercrantz, Marika 1:93
Lappalainen, Erkki 1:69
Larsen, Carsten 3:12, 4:71
Larsson, Magdalena 2:88, 2:[89]
The Last Photographic Heroes 2:79, 2:83, 2:91
Lawson, Tom 3:126
Leander, Sarah 2:40
Leandersson, Bert 3:104
Lehr, Janet 2:51, 2:[54]
Lennard, Systartra (The Lennard Sisters) 2:42
Leung, Simon 3:126
Levitt, Helen 2:60, 2:63, 2:[70], 2:79
Lidman, Sara 4:54
Lido 3:64
Lieberath, Fredrik 3:104
Life 2:86
Life Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art 1:93
Lika med (Equals) 1:7, 2:72, 2:73, 2:[75], 2:85, 2:[86], 2:99, 2:[100], 2:104, 2:[105], 2:110, 3:7, 3:8, 3:9, 3:10, 3:11, 3:13, 3:14, 3:21, 3:41, 3:[42], 3:43, 3:44, 3:45, 3:48, 3:49, 3:[50], 3:51, 3:52, 3:53, 3:55, 3:56, 3:57, 3:58, 3:59, 3:[60], 3:64, 3:65, 3:67, 3:101, 3:106, 3:108, 3:110, 3:111, 3:114, 3:115, 3:120, 3:121, 3:122, 3:124, 3:125, 3:127, 3:128, 3:131, 3:132, 3:133, 3:134, 3:136, 3:137, 3:139, 3:140, 3:141, 3:142, 3:143, 3:144, 4:5, 4:50, 4:54, 4:55, 4:56, 4:60, 4:61, 4:62, 4:63, 4:64, 4:65, 4:66, 4:67, 4:68, 4:69, 4:70, 4:71, 4:72, 4:74, 4:75
Lika med (återuppford) (*Equals (reenactment)*) 3:3, 3:143, 3:144, 4:36–47 (installationsbilder/installation shots), 4:60, 4:80
Liljevachls 1:88, 2:59, 3:65, 3:[66], 3:127, 3:[128]
Lilla filmsalen (The small cinema) 2:82, 2:109, 4:68
Lilla Teatern 2:40
Lind, Hökan 1:3, 1:7, 1:8, 1:12, 1:31, 1:32, 1:37, 1:39, 1:40, 1:43, 1:44, 1:47, 1:48, 1:53, 1:54, 1:64, 1:65, 1:66, 1:68, 1:75, 1:76–80 intervju/interview, 1:81, 1:83, 1:88, 1:89, 1:91, 1:95, 2:8, 2:9, 4:49, 4:57, 4:75
Lind Maria 3:127, 3:129, 3:[130]
Lindberg, Ann 3:34, 3:104
Lindberg, Elon 3:19
Lindberg, Leif 3:74, 4:71
Lindberg, Stefan F. 2:69

Lindbergh, Peter 3:104
Lindkvist, Lasse 1:95, 2:112, 3:145
Lindman, Åke E:son 2:69, 2:71, 2:76, 2:[77], 2:81, 2:85, 2:93, 2:[94], 2:102, 2:[103], 3:12, 3:45, 3:93, 3:104, 3:144
Lindstedt, Gunnar 3:133
Lindstedt, Olle 3:39, 3:104
Lindström, Tuija 1:51, 2:76, 2:[77], 2:105, 2:[106], 3:10, 3:20, 3:45, 3:89, 3:104, 3:121, 3:122, 3:128, 3:133; 4:75
Lindvall, Johan 3:9, 3:75, 3:104, 3:136, 3:138, 4:50
Livsformer (Life Forms) 1:47, 1:[48]
Ljungblads annonsbyrå (Ljungblad's Advertising Agency) 3:104
Det ljusa rummet (Camera Lucida) 3:123
Ljva ögonblick: Stunder av allvar (Sweet Moments: Moments of Seriousness) 2:90
Look 2:86
Looking at Photographs 2:49, 2:[51], 2:91, 2:[92]
Ludwigsson, Hökan 3:104
Lundén, Åsa 3:104
Lundh, Thord 2:41
Lundhblad, Calldick 2:58
Lunds universitet (University of Lund) 2:11
Lundström, Jan-Erik 2:85, 2:[86], 3:61, 3:[62], 3:106, 3:110, 3:[111], 3:115, 3:124, 3:132, 3:141, 3:[142], 4:67, 4:71
Lysander, Per 3:133
En långdistanslöparens ensamhet (The Loneliness of the Long Distance Runner) 2:40
Lönnqvist, Harald 2:55, 2:85

MACBA 1:94
McCullin, Don 1:81
Magnum 1:81, 1:[82]
Magnusson, Jonas (J) 1:94, 3:65, 3:[66]
Majakovskij (Mayakovsky) 1:49
Malmberg, Carl-Johan 3:113
Malmberg, Hans 2:82, 2:86, 2:[87]
Man Ray 2:79
Mapplethorpe, Robert 1:51
Marcel Marongiou 3:104
Marklund, Hans 2:85, 2:92
Marsyassteatern (Marsya's Theater) 2:40
Matthis, Irene 3:108
Mattsson, Osten 2:41
Med kameran som tröst del 1 (The Camera as Consolation part 1) 1:45, 1:[47]
Mellberg, Maria 3:35, 3:104
Mentzer, Johan 3:30, 3:53, 3:104
Metropolitan Museum of Art 2:56
Michals, Duane 2:35, 2:71
Miesenberger, Maria 3:20, 3:127, 4:65
Militärt möte (Military Assembly) 2:92
Minter, Marilyn 3:135
Mirrors and Windows 2:49, 2:[51], 2:91, 2:92, 2:[93], 2:109,
Moderna museet 1:7, 1:[8], 2:9, 2:12, 2:36, 2:41, 2:42, 2:[43], 2:45, 2:56, 2:[58], 2:72, 2:73, 2:75, 2:[76], 2:77, 2:78, 2:79, 2:82, 2:83, 2:85, 2:86, 2:90, 2:[91], 2:92, 2:93, 2:[94], 2:96, 2:[97], 2:103, 2:104, 2:[105], 2:108, 2:109, 2:110, 3:7, 3:8, 3:9, 3:10, 3:13, 3:14, 3:43, 3:46, 3:49, 3:50, 3:51, 3:52, 3:55, 3:58, 3:59, 3:115, 3:116, 3:129, 3:131, 3:140, 3:141, 4:48, 4:50, 4:55, 4:58, 4:60, 4:65, 4:68, 4:70
Moderna museets bulletin (Moderna Museet's Bulletin) 2:85
Modernism 1:48, 1:49, 1:[51], 1:103, 1:[104], 2:36, 2:37, 2:[38], 2:48, 2:49, 2:[51], 2:91, 2:103, 2:[104], 2:105, 2:[106], 3:41, 3:45, 3:59, 3:60, 3:108, 4:56, 4:62, 4:68, 4:74
Modin, Elsa 1:95
Modotti, Tina 2:90
Montecinos, Carlos 2:66
Mora, Gilles 2:79, 2:83, 2:91
Morton, Henry (Knut Åhrberg) 2:39, 2:[40]
Moss, Sandra 3:104
Mossberg, Ann 3:120
Muhr, Gunilla 3:64, 3:[65]
Mullvaden 1:7, 1:9, 1:66, 1:68, 1:69, 1:70, 1:79, 1:80, 1:81, 1:82, 1:83, 1:89, 1:91, 1:93, 2:92, 2:[93]
Mullvey, Laura 3:130
Munch, Edvard 3:13, 3:[14]
Museum of Modern Art 2:36, 2:42, 2:[43], 2:48, 2:[49], 4:73
Myrman, Björn 2:45, 2:[46], 2:88
Mörk, Magnus 1:88

Nabo, Peder 2:25
Nationalencyklopedin (Swedish National Encyclopedia) 2:86
Nationalmuseum 2:56, 2:[58], 2:59, 2:[60], 2:75, 2:[76], 2:82, 3:131
National Portrait Gallery 2:41
Naef, Weston J. 2:56
NEO 3:133
Nere på verkstadsgolvet (Down at the Shop Floor) 4:50
New Documents 2:83, 2:91

New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape 2:83, 2:84, 4:53, 4:54, 4:74
Newhall, Beaumont 2:49, 4:62
Newhall, Nancy 2:49
Nilsson, Ann Therese 3:104
Nilsson, Bo 3:127, 3:[128]
Nilsson, Marie 3:104
Nordahl, Bertil 2:26, 2:95
Nordens Fotoskola (The Nordic School of Photography) 3:120, 3:123, 3:140
Nordisk Rotogravyr 2:86
Nordiska museet 2:75, 2:[76], 2:84, 2:88, 2:89, 2:90, 4:50
Nordström, Alison 2:83, 2:84, 4:74
Norling, Katarina 1:95, 2:112, 3:145, 4:80
Nya salen (The New Hall) 3:7, 3:[8], 4:67
Nya vyer (New Views Publishing House) 2:83
Nycander, Maud 3:26, 3:104
Nycop, Carl-Adam 2:44, 2:[45]
Nykqvist, Ralph 2:51, 2:58, 2:64, 2:92, 2:[93], 4:75
Nylén, Leif 1:48, 1:[49]
Näslund, Gunnar 1:77
Nöjesguiden 3:104

Oddner, George 2:82
Odulf, Tor-Ivan 2:86
Ogilvy & Mather 3:104
Ohlson, Pia 2:27
Ohlsson, Stefan 1:9, 1:82, 1:83, 1:84, 1:95, 2:84, 2:85, 2:[86], 3:122
Olsheden, Jan 4:7
Olsson, Freddy 1:9, 1:31, 1:45–47 intervju/interview, 1:95
Olvång, Bengt 1:48, 1:49, 1:[51]
Om fotografi (On Photography) 3:44, 3:[45], 3:123
Omkopplingar (Reconnections) 1:94
Opie, Cathrine 3:128
Ordet 3:64, 3:[65]
Orfali, Ingrid 3:104, 4:74
Orkesterjournalen (Orchestra Journal) 2:40
Orwell, George 1:81
Osborne, John 2:40, 2:77
Osten, Suzanne 3:121
Owenede (Svensson), Ulf 2:50, 2:69, 2:81, 2:93, 2:[94], 3:104, 4:32, 4:80
Owens, Bill 2:42

Palestina är mitt hem (Palestine is My Home) 2:85
Paletten 3:10, 3:52, 3:56, 3:60, 3:65, 3:[66]
Paradigm 2:52, 2:76, 2:[77], 2:104, 2:105, 2:[106], 2:110
Paris Match 2:86
Partisano 1:49
Paulsson, Barbro 2:28, 2:29
Peirone, Julia 3:64, 3:[65]
Penn, Irving 1:94; 2:35, 2:40, 2:60, 2:85
Persson, Arne 3:104
Persson, Hasse 2:51
Persson, Maja-Lisa 2:55, 2:[56]
Petersen, Anders 1:78, 1:94, 2:51, 2:58, 2:63, 2:69, 2:[70], 2:82, 2:92, 2:[93], 3:15, 3:20, 3:80, 3:104, 3:113, 3:120, 3:133, 4:75
Petersens, Magnus af 1:95
Pettersson, Hökan 2:108, 2:112
Pethéus, Martin 3:40
Phillips, Christopher 3:16
The Photographer's Eye 2:49, 2:91
Photographer's Gallery 2:41
Photography Until Now 2:91
Picture Post 2:86
Pienowski, Hökan 1:13
Pinter, Harold 2:40
Pirrotte, Julia 2:77
Plattform fotografi (Platform Photography) 3:65
Pohlhemsgymnasiet 2:11
Poppius 2:87
Postkolonial (Postcolonial) 3:43, 3:[44]
Postmodernism 1:31, 1:32, 1:49, 2:12, 2:38, 2:73, 2:76, 2:[77], 2:102, 2:[103], 2:104, 2:105, 2:110, 3:9, 3:15, 3:16, 3:17, 3:20, 3:22, 3:41, 3:42, 3:43, 3:44, 3:45, 3:[46], 3:47, 3:58, 3:59, 3:65, 3:106, 3:107, 3:108, 3:109, 3:110, 3:111, 3:114, 3:115, 3:116, 3:123, 3:126, 3:127, 3:130, 3:[131], 3:134, 3:139, 3:140, 3:141, 4:56, 4:63, 4:65, 4:67, 4:68, 4:69, 4:71
Postmodernism och människosyn (Postmodernism and Humanity) 3:108
Pressfotografernas klubb (Press Photographers' Club) 2:84
Princeton University 2:49, 3:16, 4:63
Privata Affärer (Private Business) 2:65
Projektor 1:82
PS 1 3:22, 3:127, 3:[128]
Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–55 1:94
Pääkkö, Pekka 3:28, 3:105

Rahoult, Lena 3:8, 3:48, 3:134
Rantil, Björn 1:95, 4:80

Rauschenberg, Robert 2:79
Reframing the New Topographics 4:74
Reichardt, Vince 3:37, 3:105
Reijlander, Oscar Gustave 2:77, 2:[78], 2:85
Reuters 3:133
Riboud, Marc 2:69
Riefenstahl, Leni 1:77
Riksarkivet (National Archives) 2:55, 2:[56]
Riksteatern 2:41, 2:42
Riksutställningar (Swedish Exhibition Agency) 3:20, 3:65, 3:[66], 3:127, 3:[128]
Rittsel, Pär 2:64, 2:65, 2:68, 2:69, 2:91, 2:[92], 2:98, 2:[99], 2:109, 4:74
Riwwin, Anna 2:78, 2:85
Riwwin, Josef 2:78
RMF 1:45
RMI-Berghs 2:87; 3:112
Rocky 1:33
Rogovin, Milton 1:82, 1:[83]
Rohrbach, John 4:74
Rollaf, Ulf 2:71, 2:107, 4:34, 4:35, 4:80
Roos, Inge 2:41
Roosmark, Caroline 3:87, 3:105
Roosqvist, Carl Gustaf (C. G.) 2:54, 2:76, 2:[77]
Rosengren, Anette 2:90
Rosenlundarna 2:68
Rosler, Martha 3:16, 3:[17], 3:44, 3:47, 4:52, 4:73
Rost (Rust) 1:89, 1:[90], 2:52, 2:55, 2:76
Rubin, Birgitta 4:70
Rundqvist, Ewa-Maria 3:104
Ruth, Arne 1:49, 1:[51]
Rädd att flyga (Fear of Flying) 3:123
Radda bilden (Save the Picture) 2:44

Safra 1:81, 1:[82]
Salgado, Sebastião 3:43
Salomon-Godeau, Abigail, 3:16
Salomonsson, Rolf 2:84
Salvesen, Britt 2:83, 2:44, 4:74
Sandblom, Cecilia 4:80
Sandels, Karl 2:55
Sandqvist, Gertrud 3:126, 4:74
Sandqvist, Tom 3:125
Satellitbild i Kiruna AB (Kiruna Satellite Image) 3:98
Scapix 2:1
Schantz, Philip von 2:42
Schmitz, Helen 3:105
School of Visual Arts 2:87
Schröder, Roland 2:30, 2:69
Schultz, Peter 1:95, 2:112, 3:145
Se dig om i glädje (Look Back in Happiness) 2:77
Se dig om i vrede (Look Back in Anger) 2:77
Se människan (Ecce Homo) 3:127
The Second Time as Farce: Reenactment and Reperformance In Context 4:73
Segeblad, Thomas 2:31, 2:69
Sekula, Allan 3:16, 3:[17], 3:44, 3:126
Sesam 2:12
Sessler, Georg 1:72, 1:95, 3:134
Sexy Eyes 2:52, 2:72, 2:[73], 2:103, 2:[104]
Sherman, Cindy 1:51, 3:13, 3:15, 3:107, 3:121
Sidén, Ann-Sofi 3:127, 3:[128]
Sidvall, Åke 2:1, 2:36, 2:41, 2:42, 2:44, 2:45, 2:46, 2:47, 2:51, 2:55, 2:[56], 2:59, 2:[60], 2:82, 2:83, 2:84, 2:88, 2:89, 2:90, 2:[91], 2:94, 2:[95], 2:112, 3:131, 3:132, 3:141, 4:50, 4:61, 4:62, 4:67, 4:75
Silence 1:77
Silltoes, Alan 2:40
Silvervägen (*The Silver Path*) 3:41
Simmons, Laurie 3:53
Sjoberg, Martin 3:19, 3:32, 3:45, 3:105
Sjöholm, Cecilia 3:127
Siölund, Stig 3:76, 3:77, 3:105
Sketsvoll, Jostein 3:105
Skådebanan 2:41
Sky is Blue 3:19
Skäggiiga damen (The Bearded Lady) 3:129, 3:[130]
Slettermark, Kjartan 1:49
Smith, Eugene 1:81; 2:79
Smoliansky, Gunnar 1:78, 1:94, 1:95, 2:42, 2:51, 2:54, 2:58, 2:69, 2:76, 2:92, 2:93, 2:[94], 2:95, 2:96, 2:98, 2:[99], 2:102, 3:113
Songs of Experiences. Modern American and European Variations on a Universal Theme 4:73
Sontag, Susan 3:44, 3:[45], 3:123
Spaces of Experience 4:74
Spegelbild (Mirror Image) 1:13, 1:93; 3:106, 3:112
Spektrum 2:78
Springfeldt, Björn 2:78, 3:8, 3:9, 3:13, 3:[14], 3:131, 3:144
Stadsbiblioteket (Stockholm Public Library) 3:64, 3:[65]
Stark, Ola 3:105
Statistik årsbok (Statistical Annual) 1:32
Steen, Ulrika 3:129, 3:[130]
Steidl 4:74
Stiernstedt, Mats 1:95
Stigmark, Karl-Johan 3:105
Stockholms Fotografiska Byrå (Stockholm's Photography Agency) 3:112

Stockholms fotografiska skola (Stockholm's School of Photography) 2:40
Stockholms handelsskola (Stockholm's Trade School) 2:39
Stockholms stads yrkesskolor (Stockholm's Vocational Schools) 2:39, 2:43
Stockholms stadsarkiv (Stockholm's City Archives) 2:55, 2:[56]
Stockholms stadsmuseum (Stockholm City Museum) 2:75, 2:[76]
Stockholms universitet (University of Stockholm) 1:48, 2:86
Stockklassa, Jefferik 1:13, 1:84, 2:45, 2:46, 2:66, 2:69, 2:88, 2:97, 3:134, 4:71
Stolpe, Pär 2:42, 2:85
Strand, Paul 2:69, 2:98, 2:[99]
Strandroth, Cecilia 2:112
Strejffert, Carouschka 3:8, 3:48, 3:134
Strindberg, Nils 2:76, 2:[77]
Strindberg som fotograf (Strindberg as Photographer) 4:70
Strömholm, Christer 1:78, 1:89, 2:58, 2:63, 2:70, 2:77, 2:86, 3:10, 3:20, 3:45, 3:99, 3:105, 3:133
Strömholm, Joakim 2:69
Störning (Disturbance) 3:127, 3:[128]
Sudek, Josef 2:11, 2:[12], 2:35, 2:55, 2:76
Sundman, Per Olof 4:74
Sundsvalldistansklubben 3:103
Swanberg, Lasse 2:40, 2:[41]
Swedenborg 3:110
Svensk Damtidning 3:53, 3:105
Svenska Dagbladet/SvD 3:103, 3:111, 4:74
Svenska fotografers förbund/SFF (Association of Swedish Professional Photographers) 2:41, 2:86, 3:7, 3:9, 3:12, 3:46, 3:50, 3:106, 3:115, 3:133, 3:137, 4:50, 4:64
Svenska museiföreningen (Swedish Museum Association) 2:89, 2:[90]
Svenska turisttrafikförbundet (Swedish Tourism Board) 2:84
Svenskt landskap – sett av kamerans konstnärer (Swedish Landscape – Seen by the Camera's Artists) 2:37
Svenungsson, Jan 3:51, 3:56, 3:57, 3:60, 3:61, 3:62, 3:105, 4:74
SVT 1:93
Szarkowski, John 2:36, 2:48, 42:9, 2:[51], 2:90, 2:91, 2:[92], 2:109
Södra Latin 3:133
Södra Teatern 2:42

Tabrizian, Mitra 3:64
Tarschys, Rebecca 2:95, 2:[96]
Teatertjänst 2:41
Tekningslärarinstitutet (Institute of Drawing Teachers) 2:86
Tedroff, Julia 1:95, 4:75
Tellgren, Anna 2:83, 2:90
Themptander, Christer 3:31, 3:105
Thielska galeriet (The Thielska Gallery) 1:89, 1:[90]
Thormann, Olmar 2:41, 2:60, 2:76, 2:78
Tidholm, Thomas 3:13, 3:[14]
Tihvan, Rainer 3:28, 3:105
Tillmans, Wolfgang 3:135
Timmerander, Alice 3:53
Tollan, Anja 3:120
Topar, Alain 3:[106], 3:107
Toresdotter, Helene 3:26, 3:105
Tre utställningar. Tre decennier (Three Exhibitions. Three Decades) 3:143, 3:144, 4:5
Truckers and Others 3:122, 3:[123]
Truffaut, François 2:40
Tsitso: En by i Ghana (Tsitso: A Village in Ghana) 2:46
Tunbjörk, Lars 3:20, 3:24, 3:105, 3:133
Tusen och en bild (Thousand and One Pictures) 2:35, 2:55, 2:56, 2:69, 2:72, 2:98, 2:[99]
Tyska fältstudier (German Field Studies) 3:110

UC Irving 3:128
Udda veckor (*Odd Weeks*) 2:77, 2:[78]
Uhrbom, Odd 2:46, 2:85, 4:54
De unga 2:68
Unga fotografer (Young Photographers) 2:37, 2:44, 2:85, 2:88, 2:94, 2:[95], 2:99, 2:100
Universal Archive. The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia 1:94
Unfilled 1–6 3:121
Usch vilka bilder! (Ugh These Pictures!) 1:72
Utopi och verklighet (Utopia and Reality) 2:77, 2:[78]

Wadköpings konsthall (Wadköping's Art Center) 3:125
Walberg, Arne 2:55, 2:69
Valentin, Hökan 2:76, 2:[77]
Walker, Kara 3:135
Wallenberg-Olsson, Paulina 3:104, 3:107, 3:123, 3:125
Wallenstein, Sven-Olov 3:109, 3:124
Walström, Susanne 3:19, 3:94
Varða, Agnès 2:40
Warhol, Andy 2:79
Varvsarbetare (Shipyard Workers) 2:46; 4:54

Webb, John S. 2:32, 2:69, 2:107; 3:100, 3:105
Weege 3:13
Verkligen? (Really?) 1:7, 1:8, 1:9, 1:12, 1:15, 1:31, 1:32, 1:33, 1:35, 1:39, 1:40, 1:42, 1:43, 1:44, 1:45, 1:47, 1:48, 1:49, 1:[51], 1:53, 1:54, 1:64, 1:65, 1:66, 1:68, 1:69, 1:75, 1:76, 1:77, 1:78, 1:79, 1:81, 1:82, 1:83, 1:84, 1:85, 1:86, 1:87, 1:88, 1:89, 1:90, 1:91, 1:95, 2:7, 2:8, 2:9, 2:35, 2:72, 2:[73], 2:83, 2:85, 2:[86], 2:103, 2:[104], 2:[105], 2:108, 2:110, 3:144, 4:5, 4:49, 4:50, 4:54, 4:55, 4:58, 4:61, 4:63, 4:64, 4:65, 4:66, 4:67, 4:68, 4:69, 4:70, 4:75
Verkligen (återuppford) (Really?! (reenactment)) 1:3, 1:95, 2:83, 2:112, 4:7–21 (installationsbilder/installations shots), 4:57, 4:70, 4:80
Wesker, Arnold 2:40
Wester, Thomas 2:33, 2:69
Westerlund, Jan-Olof 2:40
Westerlund, Sven 3:63, 3:[64], 3:91, 3:105, 3:127, 3:135
Westin, Johan 3:120
Weston, Edward 2:49
Victoria & Albert Museum 2:41
Wigh, Leif 2:1, 2:7, 2:8, 2:9, 2:11, 2:12, 2:35, 2:36, 2:37, 2:38, 2:39–79 (intervju/interview), 2:46, 2:65, 2:66, 2:68, 2:82, 2:83, 2:84, 2:85, 2:86, 2:[87], 2:88, 2:89, 2:90, 2:91, 2:92, 2:93, 2:94, 2:95, 2:96, 2:97, 2:98, 2:99, 2:100, 2:102, 2:103, 2:104, 2:105, 2:[106], 2:108, 2:109, 2:110, 3:8, 3:13, 3:14, 3:16, 3:[17], 3:18, 3:21, 3:60, 3:64, 3:113, 3:131, 3:132, 3:140, 4:49, 4:50, 4:51, 4:55, 4:56, 4:59, 4:61, 4:62, 4:63, 4:66, 4:67, 4:69, 4:70, 4:71, 4:75
Wiklund, Per 2:64
Wiklund, Peter 2:104, 2:[105], 2:[106]
Wiktorsson, Håge 3:84, 3:105
Wilhemsson, Lena 3:39, 3:105
Wilks, Lars 4:73
Wilson,

BILDFÖRTECKNING/LIST OF ILLUSTRATIONS

s/p 7 Inbjudan till *Verkligen?! (återuppförd)/Invitation to Really?! (reenactment)*

s/p 8–9 Interiörbild från Dawids studio med affischen till *Verkligen?! (återuppförd)/Interior from Dawid's studio with the Really?! (reenactment)* poster

s/p 10–21 Installationsbilder från *Verkligen?! (återuppförd)/Installation shots from Really?! (reenactment)*

s/p 22 Inbjudan till *Bländande bilder (återuppförd)/Invitation to Dazzling Pictures (reenactment)*

s/p 23 Interiör från Högskolan för fotografi med affischen till *Bländande bilder (återuppförd)/Interior from The School of Photography with the Dazzling Pictures (reenactment)* poster

s/p 24 Lennart Durehed, *Västberga*, 1981

s/p 25 Stina Brockman, *Lena A*, 1980 (vänster/left), *Aino*, 1981 (höger/right)

s/p 26 Denise Grünstein, *Agneta*, 1979 (vänster/left), *Agneta*, 1979 (höger/right)

s/p 28 Börje Almquist, *September*, 1980, (vänster/left), *Mjölby*, 1980 (höger/right)

s/p 29 Bengt-Arne Falk, *Gisela 3*, 1980 (övre vänstra/upper left), *Järnman 1/Iron Man 1*, 1980 (övre högra/upper right), *Fäktmask 1/Fencing Mask 1*, 1980 (nedre vänstra/lower left), *Handske/Glove*, 1981 (nedre högra/lower right)

s/p 30 Lennart Durehed, *Rone hamn/Rone Harbour*, 1981

s/p 31 Lennart Durehed, *Västberga*, 1981

s/p 32 Ulf Owenede (Svensson), *Månas minnen/Måna's Memories*, 1980 (övre/upper), *Stilleben/Still Life*, 1980 (nedre/lower)

s/p 33 Björn Andersson, *Uppgång till Williamsburg Bridge/Stairs to Williamsburg Bridge*, 1981

s/p 34–35 Ulf Rollof, ur/from *Svit n:o 2/the series Suite No. 2*, 1981

s/p 36 Inbjudan till *Lika med (återuppförd)/Invitation to Equals (reenactment)*

s/p 37 Interiör från Hasselblad Center med affischen till *Lika med (återuppförd)/Interior from The Hasselblad Center with the Equals (reenactment)* poster

s/p 38–47 Installationsbilder från *Lika med (återuppförd)/Installation shots from Equals (reenactment)*

Redaktör/Editor: Niclas Östlind

Översättning/Translation: Andrew Young

Korrekturläsning/Proofreading: Katarina Norling

Formgivning/Graphic design: Petter Antonisen, Reijs & Co

Tryck/Printed by: Elanders, Fälth & Hässler, Värnamo 2012

Papper/Paper: omslag/cover Chromocard, inlaga/body MultiArt Matt

Foto/Photo Björn Rantil, Cecilia Sandblom, Dawid, Pelle Kronstedt

Ett varmt tack till alla som medverkat i och hjälpt till med projektet/
A warm thanks to all who have participated in and contributed to the project.

Tre utställningar. Tre decennier ingår i avhandlingsprojektet *Performing History. Photography in Sweden 1970 to the Present* som genomförs inom ramen för den konstnärliga forskningen vid Göteborgs universitet./
Three Exhibitions. Three Decades 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.

PERFORMING HISTORY PHOTOGRAPHY IN SWEDEN 1970 TO THE PRESENT



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR FOTOGRAFI



marabouparken

