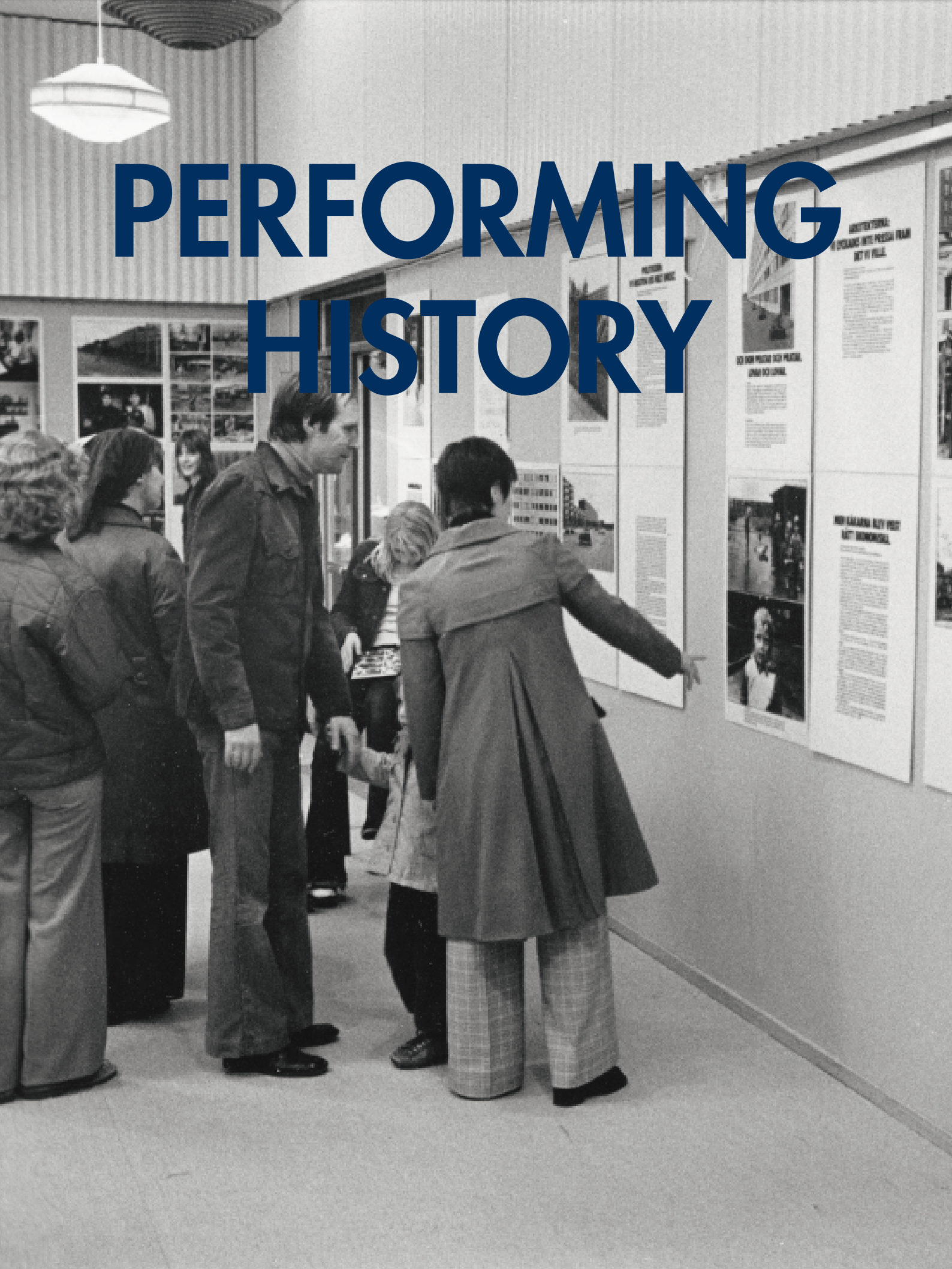


PERFORMING HISTORY



Till Alice Östlind och hennes farfar Olle (1936–2004)

PERFORMING HISTORY

FOTOGRAFI I SVERIGE
1970–2014

NICLAS ÖSTLIND

DISPUTATIONSUPPLAGA



GÖTEBORGS UNIVERSITET

ABSTRACT

TITLE: Performing History: Fotografi i Sverige 1970–2014.

ENGLISH TITLE: Performing History: Photography in Sweden 1970–2014.

LANGUAGE: Swedish.

KEYWORDS: Photography, curatorial practice, history, narrative, cultural sociology, field and narrative interviews.

ISBN: 978-91-981712-0-4 (Dissertation edition).

Using curatorial practice as a method, this thesis maps and investigates photography in Sweden 1970–2014. The study deepens the knowledge of photography mainly exhibited in institutions and/or having been organised by actors that define themselves as photographic. It also contributes to producing new knowledge of the relationship between photography and art, and of the ways in which various social, economic and political spaces (in a broad sense), where the audience has encountered photography, have affected the production, display and reception of photography.

It is an investigation *of* photography, *with* photography and *through* photography, where the exhibition practice functions as an optics that defines and sharpens the perspective, and partly as a method with which the results are tested and visualized. The exhibitions contain an active display of the material. They form spatial and temporal narratives, which show a distinctly self-reflective perspective explicitly stating that the history put forward is one of several possible narratives.

The thesis gives answers to questions regarding the type of photography that has been exhibited, where and how it has been shown, who have been the driving forces behind photography exhibitions and how these aspects have changed or remained the same over time. It also examines and answers questions about the institutional and sociological conditions for photographic exhibition practices, and thereby also about a central aspect of the photographic field.

The structure of the study is made up of different coordinated parts, which are devoted to different perspectives. The theoretical narration as a point of departure and the narrative interviews – that constitute an important part of the study – give space to include and to accentuate, the different actors and their historical stories. It also points to the various ways in which history, seen through the categories of history theory, has been used and what kind of historical narrative the thesis itself is an example of.

•

Performing History: Fotografi i Sverige 1970–2014.

Akademisk avhandling som med tillstånd av Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet för vinnande av filosofie doktorsexamen i ämnet fotografi framläggs till offentlig granskning.

Fakultetsopponent: Christine Hansen.

Tisdag den 3 juni 2014 klockan 13.00.

Hörsalen på Göteborgs konstmuseum.

KAPITEL 1

Inledning 6

Syfte, avgränsning och struktur 6

Metod och teori 7

Material och källor 10

Utställningar 10

Fotografiska bilder 11

Tryckt material 11

Intervjuer 11

Forskningsöversikt 11

KAPITEL 2

Sjuttioalet 16

Åttiotalet 24

Nittiotalet 34

Bilder

Bildförteckning

KAPITEL 3

Fotografi, utställningar och historia 42

Tre utställningar. Tre decennier 42

Tre fotografer. Tre tendenser 43

Världar och verkligheter 44

Tidslinjen 46

Mellan verkligheter 47

Det synliga 49

Fotografi i Sverige 1970–2014 50

Fotografins institutionella förutsättningar 54

Slutkommentar 61

Efterord 64

Noter 65

Litteratur- och källförteckning 74

Bilaga: Utställningsdokumentation

Bilaga: Intervjuer

Bilaga: Personregister

KAPITEL 1

INLEDNING

Performing History är en praktikbaserad avhandling i ämnet fotografi genomförd inom ramen för den konstnärliga forskningen vid Akademin Valand. Till formatet är det en sammanläggningsavhandling och de olika delmomenten har redovisats successivt under perioden 2009–2014. Delarna behandlas ingående i sammanfattningen och finns dokumenterade i Bilaga: Utställningsdokumentation.

Den föreliggande och avslutande delen är avhandlingens kapp och består av tre kapitel. Det första innehåller i tur och ordning: (i) syfte, avgränsning och struktur, (ii) metod och teori, (iii) material och källor, samt (iv) forskningsöversikt. Det andra kapitlet har formen av en guidad visning av avhandlingens huvudutställning *Mellan verkligheter* och åtföljs av en bilddokumentation. I det tredje kapitlet sammanfattas och diskuteras studiens resultat.

SYFTE, AVGRÄNSNING OCH STRUKTUR

Avhandlingen har två huvudsyften. Dels att kartlägga, undersöka och gestalta fotografins historia i Sverige från 1970 till idag med den utställda fotografin i fokus. Dels att analysera de institutionella förutsättningarna för utställandet av fotografi ur ett kultursociologiskt perspektiv. Ett tredje syfte är att kritiskt reflektera över utställningsmediets och den curatoriska praktikens historia inom ramen för avhandlingens avgränsning. Syftena är både åtskilda och sammanlänkade.

Studien tar sin utgångspunkt 1970 och sträcker sig fram till 2014, vilket innebär att den även omfattar den så kallade samtida fotografin. Det är en vanligt förekommande klassificering inom fotografi- och konstområdet, som dock saknar en gemensam och tydlig avgränsning.¹ När jag använder benämningen samtida i avhandlingen handlar det som regel om ett tidsspänn på fem till tio år.

Det finns en aspekt av det samtida som inte enbart har med temporala egenskaper att göra. Den konst som presenteras som samtida har ofta blivit utvald för att den, från ett bestämt perspektiv, anses spegla nutidens strömningar bättre än andra exempel. Gränserna mellan den deskriptiva och värderande användningen är flytande. Särskilt när det samtida kombineras med ”ung” får det ett starkt signalvärde som markerar relevans och aktualitet. Även här handlar det om en tolkning av vissa aktörer i en bestämd kontext. I materialet finns exempel på denna tillämpning och konflikterna som uppstått visar att det har funnits andra uppfattningar om vad som bäst representerar nutiden.

För avhandlingens vidkommande har tiden 1970–2000 en

särskild betydelse och det är också den perioden som ägnas störst uppmärksamhet. Skälet är att den sammanfaller med åren som Fotografiska museet i Moderna museet och Fotograficentrum verkade som specifika fotografiska utställningsplatser, vilket skapade en unik institutionell situation och struktur som varken fanns före 1970 eller efter 2000.

Att avhandlingen är praktikbaserad innebär att jag är en aktör på det fält som studeras och därför är det angeläget att inledningsvis säga något om min position. Fram till andra hälften av nittioalet deltog jag inte i de strider som utspelade sig och har inga egna investeringar att bevaka. Mellan 1994 och 1998 hade jag vikariat och projektanställningar på Moderna museet och Fotografiska museet, först som museilärare och därefter i det så kallade Sesamprojektet för unga akademiker, som handlade om att digitalisera de svenska museernas samlingar.

Jag satt i ett par år i redaktionen på tidskriften *Index* och i styrelserna för Fotograficentrum och Fotografiska museets vänner. Jag var med och fattade beslut om att dels ombilda Fotograficentrum till *Index: the Swedish Contemporary Art Foundation*, dels att lägga ner vänföreningen när Fotografiska museet uppgick i Moderna museet. Det var beslut som vi ansåg vara helt i linje med den nya roll fotografi hade fått inom konsten på nittioalet. Det fanns de som tyckte annorlunda och idag skulle jag säga att besluten ingick i en omförhandling vars konsekvenser flera av oss nog inte förutsåg, vilket jag återkommer till i slutkapitlet.

Samma år som fotografin på ett institutionellt plan integrerades i konsten, 1998, fick jag min första fasta tjänst: konstintendent i Gävle kommun med chefsansvar för Gävle konstcentrum. Det var en rörelse uppåt i hierarkin, men också inifrån den svenska konstvärldens centrum ut i den geografiska periferin. Sedan dess har jag haft olika positioner som intendent inom såväl det offentligt finansierade konstlivet som det privata och kommersiella. Jag har och har haft en rad styrelseuppdrag inom konstområdet och vid sidan om doktorandstudierna har jag varit aktiv som skribent, föreläsare och frilansande curator. Fotografi har varit och är ett av flera områden som jag intresserat mig för och verkat inom.²

Valet av utställningspraktiken och den utställda fotografin som undersökningsobjekt och del av metoden innebär att en rad olika företeelser omfattas av studien: de enskilda bilderna, fotograferna, förmedlarna, platserna där bilderna visas och formerna för presentationen, texterna och trycksakerna, publiken och receptionen. När det gäller mottagandet har utställningarna i flera fall gett upphov till kritik och debatter som spelar en viktig roll för undersökningen.

Fotografi ställs ut i en rad skilda kontexter, men studiens avgränsning gäller primärt de aktörer som har definierat sig som fotografiska. Av dessa institutioner har jag i första hand

koncentrerat mig på Fotografiska museet i Moderna museet (1971–1998), Fotograficentrum (1974–1998), Camera Obscura (1977–1983) och Hasselblad Center (1989–). Urvalet motiveras av omfattningen på deras verksamhet, utsträckningen över tid, deras historiska inflytande och betydelse som konsekurerande instanser. De representerar också olika typer av institutioner med avseende på huvudmannaskap, organisatorisk struktur och inriktning. Tre fanns i Stockholm, men av dessa hade Fotograficentrum lokalavdelningar i bland annat Luleå, Örebro och Malmö. Hasselblad Center var och är lokaliserat i Göteborg.³

Även frågor om fotografiska utbildningar berörs som en del av de institutionella förutsättningarna. Dessutom motiverar den starka kopplingen mellan förmedlingen av fotografi i utställningsform och publikationer att kataloger, böcker och andra trycksaker ingår som en del av undersökningen.

Avhandlingens delstudier behandlar olika aspekter av fotografin och utställningspraktiken. De utgör också empiriska undersökningar och förutom att upplägget har skapat en process som genererat och ackumulerat kunskap som har använts i arbetet med de efterföljande delarna, är syftet med avhandlingens struktur att skapa en historieskrivning där delarna och helheten i en hermeneutisk mening förhåller sig till och tolkas i ljuset av varandra.⁴

METOD OCH TEORI

Den grundläggande metoden är det som kommit att kallas det ”curatoriella”. Det är en flerdimensionell praktik som innefattar utställningsmakande, kritik, redaktörskap, pedagogik, utbildning och finansiering. Maria Lind, som myntat begreppet, skriver om det curatoriella: ”Today I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions.”⁵

Den curatoriella praktikens betoning av processer och samarbeten har präglat *Performing History* och genomförandet har varit helt beroende av ett nätverk av institutioner och personer inom en rad olika områden och kompetenser.⁶ En central aspekt av det curatoriella, som Lind formulerar det, är den kritiska dimensionen och strävan efter att skapa friktioner och föra fram nya idéer. Här kommer det till uttryck dels i studiens kritiska undersökning av de institutionella och historiska ramarna för utställningspraktiken, dels i att avhandlingen formulerar en berättelse som fördjupar förståelsen av fotografin i Sverige från 1970 till idag. Studien avslutas också med en kritisk reflektion över den nuvarande situationen och de utmaningar som väntar.

Till metoderna hör också den narrativa intervjun. Ett

återkommande inslag i avhandlingens olika delar är intervjuer med fotografer och personer som innehaft ledande befattningar på de fotografiska institutionerna, eller på andra sätt spelat en viktig roll för förmedlingen av fotografi. Intervjuerna behandlas mer ingående under rubriken ”Material och källor”.

Med den curatoriska metoden formas berättelser där utställningarna fungerar som rumsliga, tidsliga, sensoriska och konceptuella narrationer. Utställningar är, vilket Maria Hirvi-Ijäs belyser i sin avhandling *Den framställande gestalten* (2007), ett kommunikativt, betydelseskapande och performativt medium som äger rum i ett specifikt här och nu. Konstverkens roll i utställningen beskriver Hirvi-Ijäs som aktanter eller mediatorer, som både formar och präglas av kontexten men som inte har en rent informationsförmedlande funktion, utan på ett meningsfullt sätt bidrar till att skapa mångtydigheter som kan tolkas och förstås på flera olika sätt. Den kommunikativa aktiviteten består, enligt Hirvi-Ijäs, av en kombination av tre olika framställanden: om konst, genom konst och med konst.⁷

Tillämpat på *Performing History* kan man säga att formulerandet och förmedlandet av fotohistorien sker i och genom presentationer med olika fotografiska objekt och där urvalen och sammanställningarna gestaltar och tolkar bland annat tendenser och konstnärskap. Det är också en studie om enskilda fotografier, fotografer och genrer, och en studie genom bilderna och där deras berättande egenskaper står i fokus. I den senare funktionen får bilderna också en roll som historiska dokument.

Berättelserna som utställningarna förmedlar ingår i sin tur i ett vidare meningsskapande sammanhang, som består av katalogernas olika texter och bilder, vilka både kompletterar och fördjupar de aspekter som utställningarna behandlar. Till detta kommer den förmedlande nivån som utgörs av att besökarna guidas genom utställningen och där curatorm/pedagogen visar och berättar. Det är ett aktivt framställande som rör sig mellan enskilda bilder och självreflekterande uttalanden om den berättelse som utställningen formar, hur den byggs upp och på vilka sätt den relaterar till andra berättelser.

Med det curatoriella som metod möjliggörs ett meningsskapande som äger rum på olika platser, med olika tidsaspekter och i skilda medier. Det performativa elementet som titeln betonar finns i både utställningsformatet i sig och i den pedagogiska situationen.⁸

Avhandlingens teoretiska utgångspunkt är dels kultursociologisk, dels historiekulturell och narrationsteoretisk.

Det första perspektivet används för att analysera aktörernas positioner och relationer och för att systematiskt studera fotografin som ett fält. Med de två andra fokuserar jag på berättelsens förhållande till och betydelse för den historiska verklighet som skildras, samt de bruk av det förflutna som finns i både den historia som studeras och i det historiska narrativ som avhandlingen skapar. Jag inleder med att redogöra närmare för det kultursociologiska perspektivet och fortsätter därefter med de historiekulturella och narrations-teoretiska.

Det här är en historia där olika aktörer har förenats i ett intresse för fotografi och där deras aktiviteter har manifesterat sig på olika sätt. De har stridit för vad man uppfattat som riktiga tolkningar av fotografi, dess egenart, historia och samtida tillämpningar. Aktörerna har kämpat för legitimitet och erkännande som auktoriteter med rätt att konsekra och fälla i frågor om kvalitet och smak. Man har bevakat sina intressen inbördes, men också mot angränsande områden som journalistiken, politiken och konsten – fält som man både tagit avstånd från och närmat sig. Kampen har förts på en offentlig arena i form av publika institutioner och medier, men också i mer slutna sammanhang. Antalet aktörer och forum, aktiviteter och motsättningar har varierat i omfattning och intensitet över tid.

Min uppgift är inte att döma eller att avgöra vem som hade rätt eller fel. Jag vill förstå och förklara, och göra de olika aktörernas ställningstaganden och handlingar begripbara utifrån deras horisont, vilket inte hindrar att människor kan agera irrationellt. Med hjälp av Pierre Bourdieus fältbegrepp skrivs aktörernas handlande, ståndpunkter och stridigheter in i ett flerdimensionellt och dynamiskt rum av relation mellan positioner inom olika typer av fält. Perspektivet skapar distans och ger en systematisk och sociologisk förklaring till ageranden och ställningstaganden.

Min huvudsakliga ingång till Bourdieus fältteori är Donald Broadys arbeten och forskningsprojekt som genomförts i hans krets.⁹ I en av introduktionerna definierar Broady Bourdieus fältbegrepp som ett ”system av relationer mellan positioner besatta av människor och institutioner som strider om något för dem gemensamt”.¹⁰ Ett fält är således en avgränsad värld med specifika praktiker, intressen, värdeskalor och institutioner. Aktörerna på det fotografiska fältet är institutioner som visar och samlar fotografi, fotografer och konstnärer som producerar fotobaserade arbeten, curatörer och kritiker som gör utställningar med och skriver om fotografi, specialtidsskrifter och fotoboksförlag, konst- och fotogallerier, fotomässor och auktionshus som säljer fotografi, fotoutbildningar och bildbyråer.

Ett fält förutsätter också en publik som i det här sammanhanget tycker att fotografi är något angeläget och berikande, även om deras profession och utkomst är inom ett

helt annat område. I ett dynamiskt spel bidrar dessa aktörer med sina handlingar, övertygelser och strider till att upprätthålla ett fotografiskt fält i någon mening.¹¹

I studien av fält är frågan om hur väl avgränsat och oberoende det specifika området är i relation till andra fält, det vill säga i vilken utsträckning det är aktörerna själva och deras värdeskalor som sätter ramarna för och avgör i viktiga fält-specifika frågor. Bourdieu talar om fältens autonomi, men fullt utvecklade kulturella fält är ovanligt och de präglas snarare av varierande grader av autonomi. För att ringa in dessa skillnader i oberoende-beroende använder Bourdieu också begreppen subfält och fältliknande tillstånd.¹²

En förutsättning för etablerandet av ett fält är att det bland aktörerna finns en gemensam tro på att vad man strider om verkligen är viktigt och att striden i sig är angelägen. Bourdieus begrepp för denna kollektiva övertygelse är *illusio*.¹³ Sett från de stridandes synvinkel handlar det dock inte bara om sakfrågor, utan kampen är kopplad till sociala, utbildningsmässiga och andra investeringar som är nödvändiga för att erövra och behålla positioner. Aktörerna kämpar om tjänster, stipendier, utställningsmöjligheter och annat som ger inflytande, prestige och makt. Eftersom striden är ett grundtillstånd finns alltid risken att förlora det man uppnått. Det behöver inte enbart vara på grund av något man själv gör, utan därför att scenen och förutsättningarna förändras. Den existentiella dimensionen av kampen ska ses i ljuset av att det i många fall rör sig om identiteter och livsprojekt.

Det specifika fält som studien omfattar är det så kallade produktionsfältet. Det är uppdelat i en höger- respektive vänsterhalva och delarna är i grundläggande avseenden varandras motsatser. Inom respektive del finns en horisontell och en vertikal rörelse. Både uppdelningen och rörelserna bestämmer aktörernas skilda positioner och inbördes relationer och bidrar till att förklara vad striderna handlar om i en sociologisk mening.¹⁴

Den högra och heteronoma halvan är fältet för storskalig produktion. Där värderas snabba och stora ekonomiska framgångar och en bred och omfattande publik. Den vänstra och autonoma halvan är fältet för småskalig produktion och här värderas istället långsiktiga investeringar och erkännande av konsekurerande aktörer inom det egna fältet. Exklusivitet är både en utgångspunkt för och ett resultat av den logik som präglar den småskaliga produktionen. Fältet är hierarkiskt ordnat med en rörelse nerifrån och upp och kampen förs mellan de unga och lovande pretendenterna och de etablerade så kallade kulturfurstarna. De två kontrahenterna beskrivs också i termer av avantgardet och det etablerade avantgardet, vilket indikerar en förändring över tid och att grupperna successivt avlöser varandra på toppen av den högsta nivån.¹⁵

I fältet för småskalig produktion råder en så kallad omvänd ekonomi. Det innebär att monetära värden, som i det konkurrerande fältet är både eftersträvsvärda och legitimerande, här har en motsatt verkan. Synbar ekonomisk framgång och popularitet i vida kretsar är snarare skadligt än konsekurerande. Istället värderas kapital av mer symboliskt slag. Det handlar bland annat om rätt utbildning, kunskaper om finkulturens koder, prestigefulla stipendier och priser, nätverk och kontakter i de tunga sociala och professionella sammanhangen, men också om utställningar på de ledande museerna, konsthallarna och gallerierna, förvärv till viktiga samlingar, publicering på etablerade eller avantgardistiska förlag, att recenseras av de mest aktade kritikerna och så vidare.

Mer än pengar är det ackumuleringen av det utbildningsmässiga, kulturella och sociala kapitalet som skapar framgångar inom fältet för småskalig produktion. Var personerna befinner sig på fältet, deras positioner och möjligheter är beroende av deras tillgångar av för sammanhanget rätt symboliskt kapital.¹⁶

Habitus är ytterligare ett begrepp som används för att analysera aktörernas positioner, handlande och värderingar. Det kan beskrivas som ett förkroppsligat kapital som grundläggs genom vanor som införlivas i och genom uppväxt, familj, skola och andra sociala nätverk. Det skapar ett ofta omedvetet handlingsmönster som påverkar aktörernas val, bedömningar och smak. Smaken är något som individen socialiseras in i och den är starkt relaterad till klass- eller grupptillhörighet. Den blir därigenom en tydlig markör för personens bakgrund och sociala tillhörighet.¹⁷

•

Från det kultursociologiska rör vi oss nu till det historiekulturella perspektivet. Det bygger främst på de analytiska begrepp som Klas-Göran Karlsson utvecklat och som han bland annat resonerar kring i *Europeiska möten med historien* (2010). Underliggande finns frågan om historiemedvetandet, som är den grundläggande insikten om att både det förflutna som erfarenhet och framtiden som förväntan finns närvarande i nuet. Historiemedvetandet är nödvändigt för vår orientering i tiden och det bidrar till att skapa mening genom att binda ihop då-nu-sedan till ett temporalt sammanhang.¹⁸

Historiekulturen å sin sida beskriver Karlsson som den övergripande kontext och det kommunikativa sammanhang där historiemedvetandet verkar och det förflutna tillskrivs mening och där människor möter historia i alla dess former. Historiekulturen manifesterar sig i och genom texter som ofta är skrivna källor men lika gärna kan vara filmer eller utställningar med historiska motiv. I denna vidare mening är texterna manifestationer av individers och grupperns arbete med historia – genom att minnas, identifiera och vär-

dera. Karlsson talar om två olika tolkningsperspektiv och i det textorienterade fokuseras på själva historieprodukterna, medan det kontextuella riktar uppmärksamheten mot de villkor som präglat inte minst artefakternas användning.¹⁹

För att särskilja och analysera de historiebruk som aktiveras av människors olika behov av det förflutna har Klas-Göran Karlsson utvecklat en typologi bestående av sju historiebruksbegrepp: (i) det vetenskapliga, (ii) det existentiella, (iii) det moraliska, (iv) det politisk-pedagogiska, (v) det kommersiella, (vi) det ideologiska och (vii) icke-bruket av historia.

Kortfattat syftar det vetenskapliga bruket till att bedöma sanningsvärdet i historiskt material och att på vetenskapliga grunder tolka, kontextualisera och förmedla resultaten. Med det existentiella bruket används historien av individer och grupper för att skapa orientering och förankring i tillvaron. Ett moraliskt historiebruk lyfter fram ofta dolda oförrätter och/eller personer och händelser som förtigits i historieskrivningen. Med det politisk-pedagogiska bruket avses att historien används för att på ett förenklande sätt betona utvalda likheter mellan då och nu i syfte att bland annat nå politiska framgångar. Det kommersiella historiebruket förekommer inom film, litteratur och tidskrifter och även om det finns kognitiva och politiska syften är vinstintresset det primära. Med det ideologiska historiebruket används det förflutna för att legitimera handlingar och underbygga maktpositioner och avslutningsvis utgör icke-bruket av historia att det förflutna inte tillskrivs någon betydelse, eller att delar av historien medvetet förträngs, och att det är nutiden och framtiden som är det allt överskuggande.²⁰

I det undersökta materialet använder aktörerna det förflutna på olika sätt. Det finns i några fall även historiska perspektiv implicita i presentationer av samtida företeelser, inte minst inom dokumentärfotografen. Typologiernas funktion är att skriva fram aktörernas historiebruk för att på så sätt bidra till en fördjupad förståelse av deras perspektiv och positioner. De används också på ett självreflekterande sätt för att förtydliga de historiebruk som präglar avhandlingen.

Ytterligare två analytiska begrepp hämtade från Karlssons arbete är det *genetiska* och *genealogiska* perspektivet på det förflutna. De används för att identifiera skillnaden mellan å ena sidan betraktandet av historien som en framåtskridande rörelse där det förflutna är något i grunden annorlunda än det närvarande. Och å andra sidan ett perspektiv där historier står i en aktiv förbindelse med behov och intressen i nuet. Begreppen kompletterar i praktiken ofta varandra och det är angeläget att redovisa vilket perspektiv som betonas: Den genetiska *rekonstruktionen*, som syftar till att förstå och förklara de villkor som rådde och människors handlande och tankar utifrån de historiska omständigheterna, eller att synliggöra den genealogiska *kon-*

struktionen av det förflutna utifrån nutidens perspektiv och behov.²¹

Det historiekulturella är nära förbundet med det narrationsteoretiska perspektivet, eftersom berättelsen är en av de centrala former som historiemedvetandet manifesterar sig i och genom. Valet av perspektivet motiveras också av att studien bygger på, gestaltar och förmedlar historiska berättelser i form av utställningar, texter och i muntliga framställningar.

Ytterligare en aspekt är berättelsens temporala dimension, det vill säga att berättelsen i jämförelse med bilder tydligare gestaltar skeenden som utspelar sig över tid. Något som ska ses mot bakgrund av att avhandlingen studerar förändringar och kontinuiteter inom det fotografiska fältet under flera decennier.²²

Definitionen och bruket av begreppet berättelse varierar och i den ena änden finns tanken om att livet och historien har en struktur som berättelsen på ett realistiskt sätt kan återge. I den andra änden är det istället den narrativa formen som skapar den ordning med början, mitt och slut som präglar berättelsen, men som inte har funnits i historien eller i det levda livet.²³

Här placerar jag mig i den mellanposition som Ingmarie Danielsson Malmros redogör för i avhandlingen *Det var en gång ett land: Berättelser om svenskhet i historieläroböcker och elevvers föreställningsvärldar* (2012). Ståndpunkten, som tar sin utgångspunkt i historiemedvetandet och vår förmåga att orientera oss i ett vidare temporalt sammanhang hävdar att de historiska berättelserna inte handlar om att uppfinna skeenden, utan om att ge det förflutna olika mening.²⁴

I den narrationsteoretiska diskussionen representerar Hayden White en konstruktivistisk position som fäster uppmärksamheten på att språkliga och kulturella konventioner styr sättet på vilket historien representeras. För att betona gestaltningens betydelse får Hayden Whites metahistoriska perspektiv fungera som en teoretisk horisont. Eftersom avhandlingen är praktikbaserad har även Whites syn på från vilka positioner och med vilka medel som en legitim historieskrivning kan produceras betydelse. White menar att den åtskillnad som den akademiska historievetenskapen gör mellan den arkiv- och faktaorienterade forskningen och den historia som skapas inom andra sammanhang, bland annat film och bildkonst, ofta har överbetonats.²⁵

Hayden Whites inflytande vilar i hög grad på *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). I den för han fram tanken att historikern arbetar med i grunden samma litterära medel som skönlitterära författare. White analyserar de underliggande antaganden som bestämmer historievetenskapens olika realismbegrepp och synen på vad som är historiska fakta. Han utgår från ett

fyrfaldigt schema med kategorier hämtade från lingvistik – metafor, metonymi, synekdoke och ironi – och visar hur dessa språkliga komponenter skapar specifika historiografiska stilar. Centralt är också det Hayden White kallar ”emplotment”, det vill säga sättet att arrangera en serie historiska handlingar till en berättelse och intrig, som delas upp i romantisk, tragisk, komisk och satirisk.

Stilarna som historikerna arbetar med har också olika ideologiska implikationer och de fyra kategorierna är: anarkistisk, radikal, konservativ och liberal. De tillgängliga formerna av realism som präglar historievetenskapen är begränsade, men kategorierna kan kombineras på ett antal olika sätt. Den frihet och det ansvar som historikern har, enligt Hayden White, är att både kritiskt och kreativt ta vara på de möjligheter som finns inom språkets ramar.²⁶

Här finns en spänning i synen på subjektet och människans frihet mellan det strukturalistorienterade perspektivet och en stark humanistisk-existentialistisk hållning. Å ena sidan lyfter Hayden White fram de gränser språket sätter och, å den andra, så betonar han både individens möjligheter att forma sitt liv utifrån personliga övertygelser och betydelsen av att välja en historia som ger nuet mening och möjliggör en bättre framtid.²⁷

MATERIAL OCH KÄLLOR

Det material och de källor som här avses är i hög grad förbundna med den praktikbaserade utgångspunkten och kan delas in i fyra grupper: (i) utställningar, (ii) fotografiska bilder, (iii) tryckt material och (iv) intervjuer.

UTSTÄLLNINGAR

Utställningar är som regel tids- och platsbundna och kan i det avseendet liknas vid sceniska framträdanden. Det finns dimensioner som inte går att återskapa och ur ett historiskt perspektiv är man hänvisad till dokumentation i form av installationsbilder, verklistor, kataloger och recensioner för att skapa sig en bild av händelsen. Det finns som regel förhållandevis lite material som berättar om utställningarnas koncipiering och varför de gestaltades på ett visst sätt. Det man möter i arkivmapparna är i hög grad handlingar rörande praktikaliteter som transporter, försäkringar och inlån. Information om upplägget och idéerna bakom utställningarna finner man i korrespondens, pressreleaser och interna meddelanden, som också finns i mapparna. Materialet ger en inblick i processen, men vilka överväganden som ligger bakom centrala frågor som urval och hängning har lämnat få spår.

Förutom Moderna museets utställningsarkiv och det dåvarande Fotografibiblioteket har jag fått tillgång till materialet från de institutioner där utställningarna ägt rum och/eller personer som på olika sätt deltagit. Först och främst från fotoograferna själva men också från curatorer och andra

inblandade. I dessa fall har vernissagekort, prislister, recensioner, installationsbilder, korrespondens med mera funnits samlat i pärmar, men både mängden och ordningen har varierat. I många fall är katalogen den mest omfattande dokumentationen av utställningen som finns kvar.

FOTOGRAFISKA BILDER

För studien har de fysiska bilderna en nyckelroll, inte minst i avhandlingens gestaltande moment. Att ett fotografi kan framställas vid olika tidpunkter och i skilda utföranden gör det angeläget att redovisa när bilden är kopierad. För att förmedla vad som kännetecknar de (kronologiskt sett) ursprungliga bilderna har i första hand så kallade vintageprintar använts. De är framtagna i nära anslutning till fotograferingstillfället och präglas av de fotografiska material, tekniker och kopieringsförfaranden som då var aktuella. Det är egenskaper som av praktiska, ideologiska och estetiska skäl har förändrats över tid. Men utställningarna har även innehållit både nyare printar av äldre bilder och former som på ett synbart sätt avviker från hur fotografierna historiskt sett har presenterats, bland annat digitala bildspel och uppförstorade bokomslag. Växlingen mellan olika varianter är ett medvetet val för att markera att fotografi är ett medium som i grunden präglas av möjligheten till mångfaldigande.

Bilderna i utställningarna har till övervägande del lånats in från fotoograferna själva, men också från offentliga och privata samlingar. De samtida verken kommer i några fall från det galleri som företräder konstnären/fotografen.

TRYCKT MATERIAL

Materialet som avses här är trycksaker där de fotografiska bilderna har reproducerats och/eller bedömts. Förutom rapportböcker, utställningskataloger och foldrar, fotoböcker, dagstidningar och tidskrifter, består de tryckta källorna även av pressreleaser, vernissagekort och meddelanden från bland annat Fotografiska museets vänner och Fotograficentrum.

De tryckta källorna ger inblickar i vilka bilder som cirkulerade, hur fotografierna reproducerades och på relationen mellan text och bild. Vad de svenska fotoskribenterna tog upp indikerar vad man fann angeläget att belysa och av texterna framgår om och i så fall hur bilderna har beskrivits och tolkats. Det speglar också vilka referenser till andra författare och texter om fotografi som eventuellt fanns.

En systematisk genomgång av recensionsavdelningen i Bildtidningen/Index²⁸, Aktuell Fotografi, Fotografisk Tidsskrift, Foto och Material har varit ett sätt att lokalisera både de utställningar och böcker som man valt att bedöma. Spännvidden är ofta påfallande, inte minst i de tidskrifter som vänder sig till både amatörer och professionella och där allt från böcker om mörkrumsteknik och naturfotografering

till monografier om såväl svenska som utländska fotografer och fotohistoriska arbeten tas upp.

Materialet har jag fått tillgång till via klipparkivet på det som tidigare var Fotobiblioteket i Moderna museet, Hasselblad Centers fotobibliotek och från fotoograferna själva.

INTERVJUER

Studiens tidsmässiga avgränsning har gjort det möjligt att intervjua flera nyckelpersoner inom det fotografiska fältet. Det har varit ett sätt att samla in uppgifter, minnen och erfarenheter som är svåra att komma åt på andra sätt. Metoden är kvalitativ och narrativ. Det narrativa är ett sätt att strukturera och representera händelser och upplevelser i det förflutna. De tre aspekter som står i fokus och flätas samman är: biografi, historia och sociala strukturer.²⁹

Premisserna för intervjuerna är dels att de bygger på det faktiska mötet, dels att det finns en gemensam överenskomst om att föra en särskild form av samtal om ett avgränsat ämne, men där frågorna inte är förutbestämda. De flesta samtalen har pågått i en och en halv timme. I ett par fall har samma person intervjuats vid fler än ett tillfälle. Efter att ljudupptagningen transkriberats och redigerats har informanten fått möjlighet att justera texten innan han eller hon godkänt den. Jag har betonat att det är viktigt att de upplever att de har fått fram det de vill få sagt. Alla informanter har också gjort språkliga ändringar, korrigerat sakuppgifter och kompletterat sina tolkningar av vad som har hänt.

En grundläggande tanke hos Hayden White är att vi lever våra liv framlänges men förstår dem retroaktivt och vad som i efterhand framstår som en sammanhängande historia inte var det då.³⁰ De berättelser som har producerats i och genom de narrativa intervjuerna är baserade dels på fakta i form av kontrollerbara årtal och andra liknande uppgifter, dels på vad den intervjuade minns, men också hur informanten vill att hans eller hennes liv och gärning ska framträda i det aktuella sammanhanget. I den meningen präglas intervjuerna mer av ett genealogiskt perspektiv än av ett genetiskt, det vill säga att nuets behov och intressen i hög grad har format berättelserna om det förflutna.

Utöver de narrativa intervjuerna rymmer undersökningen kortare eller längre intervjuer som har gjorts via mejlen. Eftersom delarna publicerats successivt har jag fått kommentarer från personer som blivit omnämnda och/eller varit en del av det sammanhang som diskuterats och inte varit överens om den bild som ges. Om de så önskat har deras version inkluderats i någon av de efterföljande publikationerna.

FORSKNINGSÖVERSIKT

Studien berör flera olika ämnen och jag har gett exempel på litteratur som haft särskild betydelse för de teoretiska per-

spektiven. Här kommer jag att fokusera på de två huvudområden som avhandlingen rör sig inom: fotohistoria och det curatorielle.

De två delarna har en gemensam historia i den meningen att fotografins historia ofta har skrivits i och genom utställningar och kataloger. Ett tidigt och paradigmiskt exempel är Beaumont Newhalls *Photography 1839–1937* som visades på Museum of Modern Art i New York 1937. En bearbetad version av katalogen *Photography: A Short Critical History* publicerades 1938 och tio år senare utkom den omarbetade och utvidgade versionen *The History of Photography from 1839 to the Present Day* (1949). Den har sedan dess publicerats i flera utgåvor och var länge ett standardverk. Boken inleds med fotografins förhistoria och vägen fram till de tidigaste fixerade fotografiska bilderna, för att sedan i olika tematiska kapitel beskriva fotografins första drygt hundra år. Den tekniska utvecklingen och dess betydelse är ett återkommande inslag, även om fotografins dubbelhet är en central aspekt. Det vill säga att det både är ett medium med en rad nyttoberoende tillämpningar och en praktik med specifika estetiska dimensioner som – trots de tekniska sidorna – i hög grad, enligt Newhall, präglas av upphovspersonens uttrycksvilja. Den senare aspekten skrev in fotografin i den konstkontext där utställningen hade ägt rum. Boken är symptomatiskt nog också dedicerad till den person som i USA tidigt arbetade för fotografin som ett konstnärligt medium i sin egen rätt: Alfred Stieglitz. Av de installationsbilder som finns i MoMA:s arkiv framgår dock att fotografierna hängdes i olika rubriksatta grupper och att upplägget hade en utpräglat didaktisk karaktär.³¹

Den utställning i Sverige som på ett likartat sätt tecknat mediets historia är i första hand *Fotografen 150 år*, som visades på Fotografiska museet jubileumsåret 1989. Här stod också den tekniska utvecklingen och de estetiska tendenserna i centrum, även om den senare betonades tillsammans med de enskilda fotografierna.³²

För den här studiens del handlar det dock om ett mer avgränsat tidsspänn och ser man till avhandlingens ämne finns det två typer av utställningar som har särskild betydelse. Den första är de tolkningar av den egna samtidens fotografiska tendenser som gjorts under den aktuella tidsperioden, och där både katalogtexterna och receptionen har bidragit till att också placera in det nutida i en historisk kontext. Till dessa hör: *Fyra svenska fotografier* (1975), *Genom svenska ögon* (1978), *Bländande bilder: New Trends and Young Photography in Sweden* (1981), *Med sikte på verkligheten: Svensk dokumentärfotografi* (1985), *Lika med: Samtida svensk fotografi* (1991), *Paradigm* (1990), *Index: Samtida svensk fotografi* (1991) och *Instabilt: Nya riktningar i svensk fotografi* (2004), samt serier som *Ny nordisk fotografi* och *Fotografi: Nu* som visats under den senaste tioårsperioden.³³

Arrangörerna hävdade uttryckligen eller indirekt att ut-

ställningarna var representativa för sin samtid, men det uppstod ofta kritiska diskussioner om urvalet, tolkningen och gestaltningen. Förutom bilderna som ingått och mottagandet representerar utställningarna också olika curatorperspektiv och gestaltningsmässiga ideal. Exempelen har både varit en kunskapskälla och fungerat som en fond mot vilken utställningarna som ingår i avhandlingen har curerats.

Den andra gruppen är de utställningar som under 2000-talet har blickat tillbaka på de föregående decenniernas fotografi. Till de mer omfattande och uppmärksammade i Sverige hör *Åter till verkligheten. Fotografi ur Moderna museets samling* (2009). Den behandlade sjuttioalet och utställningen speglar museets starka intresse för nordamerikansk fotografi med namn som Diane Arbus, Robert Frank, Duane Michals och Arthur Tress. Bland de svenska fotografer som särskilt lyftes fram fanns Christer Strömholm, Anders Petersen och Eva Klasson.³⁴

De namnen och många andra återkom i Moderna museets stora satsning på fotografi 2011 kallad *En annan historia*. Den egna samlingen låg även denna gång till grund för en exposé som omfattade tiden 1840–2010. Det radikala i greppet var att den av måleri dominerade samlingshängningen successivt byttes ut under året för att slutligen helt bestå av fotografi. Omhängningen tog också sin början i den samtida fotobaserade konsten och perioden 1970–2010 för att med en omvänd kronologi röra sig mot fotografins pionjärer.³⁵

Våren 2014 visade Moderna museet i Malmö utställningen *Ett sätt att leva. Svensk fotografi från Christer Strömholm till idag*. Titeln anspelar på ett citat av Strömholm där han beskriver den intima relationen mellan honom som person och fotograferandet och där varje bild, enligt Strömholm, i grund och botten är ett självporträtt. Det är en privat och subjektiv tendens som museet menar kännetecknar väsentliga delar av svensk fotografi. Christer Strömholm lyftes fram som den centrala förebilden och de samtida exemplen ses i ljuset av och som en vidareutveckling av hans hållning. I likhet med de två andra utställningarna på Moderna museet som nämnts byggde *Ett sätt att leva* primärt på den egna samlingen.³⁶

Förutom utställningar har under de senaste decennierna fotografins historia i Sverige också behandlats i ett antal böcker med en fotointresserad allmänhet som målgrupp. Orsaken till att genren tas upp är att avhandlingens praktikbaserade utgångspunkt gör att projektet befinner sig både inom och utanför akademien. *Den svenska fotografins historia 1840–1940*, som var den första i sitt slag, publicerades 1983. Tjugofem år senare utkom det omfattande verket *Centennium* (2007) och efter ytterligare fyra år publicerades *Contemporary Swedish Photography* (2012). Den förra behandlar perioden 1895 till 1974 och den senare börjar med Christer Strömholm och

sextioalet och rör sig fram till 2011. *Contemporary Swedish Photography* är den enda av publikationerna som sammanfaller med avhandlingens tidsavgränsning, även om bokens tyngdpunkt i högre grad är knuten till de senaste åren.³⁷

Den svenska fotohistorien behandlas också av Jan-Erik Lundström i ett europeiskt projekt, som drivs av Central European House of Photography i Bratislava, Slovakien. Hittills har två volymer utkommit som behandlar perioden 1900–1938. De nationella historieskrivningarna följer på varandra i alfabetisk ordning och med vissa tidsmässiga förskjutningar och regionala särdrag är det förhållandevis likartade berättelser om tendenser, riktningar och aktörer.³⁸

Riktat man blicken mot det akademiska fältet, där intresset för fotografi har tilltagit, finns ett par avhandlingar som berör delar av det område och den period som avhandlingen omfattar. *Det är Burkkänslan: Surrealism i Christer Strömholms fotografi* (1999) av Anders Marner, Karin Wagners *Fotografi som digital bild: Narration och navigation i fyra nordiska konstverk* (2003) och Anna Dahlgrens *Fotografiska drömmar och digitala illusioner: Bruket av bearbetade fotografier i svensk dagspress, reklam, propaganda och konst under 1990-talet* (2005).

Av särskilt intresse för mitt vidkommande är Cecilia Strandroths avhandling *In Search for the Pure Photograph: A Historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography* (2007) där hon bland annat analyserar de allmänna fotohistoriska verk som publicerats från den tidigare nämnda *The History of Photography 1839 to the Present Day* (1949) till Mary Warner Mariens *Photography: A Cultural History* från 2002. Hon visar att de i grunden har samma struktur och att vilka fotografer och bilder de behandlar i hög grad sammanfaller. Berättelserna är uppdelade i olika teman som etablerades redan med Newhall. Vad denna genre skapar, menar Strandroth, är en fotografisk kanon som döljer sina egna utgångspunkter.³⁹ Hennes inspirerande arbete, som bygger på Foucaults diskursanalys och till viss del Hayden Whites metahistoriska perspektiv, söker också nya historier men i ett annat empiriskt material.

Inom den konstnärliga forskningen vid Akademin Valand disputerade Lars Wallsten 2011 på den första avhandlingen i Sverige i ämnet fotografisk gestaltning: *Anteckningar om spår. Fotografi. Dokument. Bevis*. Till skillnad från min avhandlingens institutionella och curatorielle perspektiv har den en ontologisk orientering och behandlar frågor om fotografins grundläggande betingelser.

En text med starkare koppling till ämnet än de hittills berörda publicerades inom ramen för ett projekt där konstvetenskaplig forskning och museipraktik möttes. Det genomfördes med anledning av Moderna museets 50-årsjubi-

leum och resulterade i *Historieboken* (2008). I sitt bidrag tecknar Anna Tellgren fotografins plats inom Moderna museet. Den spänner från mitten av sextioalet fram till Fotografiska museets nedläggning 1998. Stort utrymme ägnas receptionen av utställningarna och de talrika konflikterna kring Fotografiska museet och dess verksamhet.⁴⁰

Anna Tellgren disputerade 1997 på avhandlingen *Tio Fotografer: Självsyn och bildsyn, svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*, som behandlar ett decennium som föregår den tidsperiod som är aktuell här. Dock hade flera av medlemmarna av Tio Fotografer framträdande positioner och/eller ställde ut på de institutionerna under sjuttio- och åttiotalet, vilket innebar att deras närvaro och inflytande fortsatte att påverka det fotografiska fältet.

Tellgren har också publicerat en artikel som mer direkt berör ämnet: ”Fotografi och kön: Om den fotobaserade konsten under 1990-talet”, där hon lyfter fram de kvinnliga aktörerna och de feministiska perspektivens roll i det postmoderna genombrottet.⁴¹

Frågan om kvinnliga fotografers närvaro, förutsättningar och arbeten var föremålet för ett forskningsprojekt som drevs av Hasselblad Center och konstvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet som resulterade i en vandringsutställning 2003 och antologin *Women Photographers – European Experiences* (2004). Några av bidragen sammanfaller med avhandlingens avgränsning. Det är framför allt Julia Tedroffs artikel ”Women Photographers in the Swedish Professional and Public Press 1930–2000. An Analytical Inventory”. Tedroff har studerat i vilken omfattning kvinnliga fotografer förekommer i fotografiska publikationer och utställningskataloger, vilka som har skrivit, vad texterna tar upp, vilka perspektiv som finns och hur fotografierna bedöms och varför. Det finns återkommande referenser till utställningar som behandlas i min avhandling och många av de iakttagelser och analyser som Tedroff gör är i linje med mina egna, bland annat konstaterar hon att den traditionella fotografrollen har en stark maskulin kodning, att det sker en förändring under nittioalet som innebär att kvinnliga fotografer blir mer synliga även om männen fortsätter att dominera det som skrivs, samt att det sker en förskjutning i de feministiska perspektiven från att aktörerna har betonat vad som beskrivs i termer av specifikt kvinnliga egenskaper och erfarenheter till att, under nittioalet, lyfta fram hur könsskillnaden och andra identiteter är producerade i ett socialt och politiskt sammanhang och där frågor om representation har en avgörande roll.⁴²

Ser man till kritikens och essäistikens område finns flera viktiga bidrag. Särskilt under nittioalet fördes ett kvalificerat samtal om fotografi i tidskrifter och utställningskataloger, det vill säga mer i en curatorielle kontext än i den akademiska världen.

Jämfört med texter av den äldre generationens fotoskribenter, som Hemmingsson, Wigh, Rittsel och Söderberg,

präglas reflektionen här av uttalade teoretiska referenser, inte minst till psykoanalys, feminism och semiotik. Perspektiven var influerade av den fotokritik som formulerats i kretsen kring den amerikanska tidskriften *October* redan under tidigt åttiotal. Förutom att fotografien behandlas i relation till samhälleliga, ekonomiska och ideologiska perspektiv har också representations- och identitetsfrågor en framträdande roll.

Till de texter som har särskild koppling till avhandlingens ämne och avgränsning hör Jan-Erik Lundströms två essäer "Notes on Swedish Photography" i *Bildtidningen* 1989:43 och "Sverige, sekelskiftet och fotografien. En ofullbordad översikt" i *Konstperspektiv* 1995:3, samt Hans Hedbergs artikel om efterkrigstidens svenska fotografi publicerad i *Index* 1991:4.⁴³

Ytterligare en text från essästikens områden med relevans för avhandlingen är skriven av Cecilia Grönberg och Jonas (J) Magnusson. Artikelnen behandlar den dokumentaristiska rörelsen i Sverige från sextio- till åttiotal och ingår i deras bok *Omkopplingar: Avskrifter, listor, dokument, arkiv. Med särskilt avseende på Midsommarkransen och Telefonplan* (2006). Författarna redogör ingående för fotografins roll, hur den användes och de olika materiella manifestationer som fotografien tog inom den dokumentära genren. Centralt är också de debatter om fotografi som ägde rum och hur aktörerna argumenterade för sina respektive uppfattningar.⁴⁴

Ett arbete som berör framför allt den nuvarande situationen och praktiken är *Thinking Photography/Using Photography* (2013), som är en rapport från projektet Plattform fotografi.⁴⁵

Den kritiska och historiska reflektionen om utställningsmediet är omfattande. Till de klassiska bidragen hör Brian O'Dohertys *Inside The White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976), Mary Anne Staniszewskis *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), och med särskilt avseende på MoMA i New York och fotografins utställningspraktiker både John Szarkowskis *Looking at Photographs* (1973) och Christopher Phillips essä "The Judgement Seat of Photography", som kritiskt undersöker ideologierna bakom och effekterna av utställningspraktiken på MoMA:s fotoavdelning.⁴⁶ Fler centrala texter om utställningsmediet finns samlade i antologin *Thinking about Exhibitions* (1996), bland annat Bruce W Fergusons "Exhibition Rhetorics".⁴⁷

Maria Hirvi-Ijäs avhandling *Den framställande gestalten: Om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen* (2007) har redan nämnts. Det är ett pionjärarbete och rymmer många infallsvinklar och förslag på analytiska begrepp för en teoretisering av praktiken att visa konstverk i utställningar. De aspekter som har betydelse för min del är resonemanget om utställningen som rumslig och performativ gest, och där den kommunikativa och betydelsegivande akten sker med och om och genom konstverken som ingår i utställningens tids- och platsbundna form.

Förhållandet mellan curatorns, konstnärens och redaktörens verksamheter och hur utställningarna skapas av objekt som både formar och formas av sammanhanget behandlas av Andreas Gedin i avhandlingen *Jag hör röster överallt! Step by step*, som lades fram inom ramen för den konstnärliga forskningen vid Valand 2011. Han tillämpar på ett kreativt sätt den ryske litteraturvetaren Michail Bachtins teorier om det polyfona på utställningspraktikens område. Här har tanken kring utställningens dialogiska och flerstämmiga möjligheter och curatorrollens redaktionella dimension varit inspirerande.⁴⁸

Lennart Palmqvist har forskat om utställningsbegreppet, dess historia och praktiska tillämpning inom olika fält. I boken *Utställningsrum*, utgiven 2005 av Rådet för museiverenskaplig forskning, hävdar han en syn som innebär att samlingar har ställts ut på ett sätt som rymmer inom ett vidare utställningsbegrepp och med konkreta exempel följer han utställningspraktikens skiftande former och kontinuiteter från den romerska antiken till dagens "reflexiva curatorer". Fokus ligger på relationen mellan rum, objekt/händelser och besökarna, samt på utställningen som menings- och upplevelseskapande kontext. Boken ger en historisk ram till min egen studie, både i ett kortare och ett längre historiskt perspektiv.⁴⁹

Professionaliseringen av curatorrollen, som bland annat yttrar sig i formella utbildningar på universitet och högskolor, har gett upphov till en allt talrikare litteratur om den curatorielle praktiken.⁵⁰ Ett framträdande tema är curatoryrkets historia. Att den i stor utsträckning har präglats av erfarenhetsbaserad kunskap har lett till att man i hög grad har vänt sig direkt till curatorer verksamma från sextio-talet och framåt. En modell för denna genre är Hans Ulrich Obrist *A Brief History of Curating* (2008). Genom intervjuer med företrädesvis äldre inflytelserika curatorer framträder hur deras tankar och göranden har bidragit till att skapa nya perspektiv på utställningsmediet.⁵¹

Både som praktiker och teoretiker har Maria Lind bidragit till den internationella diskussionen om curatorrollen. Hon problematiserar utställningsformat och arbetsformer, men ser också det curatorielle i en vidare politisk, ekonomisk och samhällelig kontext. Ett kommenterat urval av hennes texter finns samlade i *Selected Maria Lind Writing* (2010).⁵²

Betraktat i förhållande till den befintliga forskningen bidrar avhandlingen med att kartlägga och analysera fotografins historia i Sverige under en period som i stort sett hittills är obeforskad. Undersökningen bidrar också till ny kunskap om utställandet av fotografi och utställningspraktikens sociologiska och institutionella förutsättningar



KAPITEL 2

SJUTTIOTALET

Låt oss samlas framför den rödmålade väggen med uppförstorade exempel på sjuttioalets rika utgivning av fotoböcker, eller snarare böcker där fotografi har en framträdande roll. Innan jag berättar mer om publikationerna ska jag först säga något om färgen. Det röda markerar den ideologiska fond mot vilken bilderna som visas i den inledande delen av utställningen tillkom och användes. Decenniet efter studentrevolten 1968 genomsyrades av vänsterpolitiska perspektiv. Revolten hade i mycket varit ett auktoritetsuppror där en yngre generation vänt sig mot vad man uppfattade som förlegade och orättfärdiga institutioner och strukturer. Gamla borgerliga traditioner och hierarkier skulle brytas ned och alternativa levnadssätt formulerades. Protesterna mot USA:s krig i Vietnam var en samlande faktor i kampen mot imperialism och kapitalism och för ett socialistiskt samhälle, men trots enigheten i de övergripande frågorna var vänsterrörelsen präglad av interna konflikter om den rätta tolkningen av socialismen.¹

Politiseringen påverkade i hög grad kulturen och i 1974 års kulturpolitiska mål betonades yttrandefrihet, tillgänglighet och aktivt deltagande och att kulturpolitiken skulle, som det heter i en ofta citerad formulering: ”motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet”. Elitistiska synsätt fick lämna plats för demokratisering och de nya honnörorden var progressiv, alternativ och folklig.²

Det här var ideal som fick genomslag inom fotografins både innehållsmässigt och i sätten den framställdes och visades. Till de tidigare exemplen hör utställningarna med fotografi som visades på Filialen i Moderna museet 1971–73, bland annat gruppen Unga filosofers skärmutställning om reklamens förvrängda bild av verkligheten och Gun Kessles och Jan Myrdals *Folket och maktens murar* (1971) och där Fotografiska museets vänner var medarrangörer.³

Paret Myrdal och Kessle hade en särskild betydelse för flera av de böcker som vi ser på den röda väggen. Redan 1963 hade Jan Myrdal publicerat den internationellt uppmärksammade *Rapport från en kinesisk by* och med den skapat en mall för den så kallade rapportboken. Det handlar om en specifik verklighetsskildring där människorna och deras egna berättelser om den plats och de liv de lever står i centrum och där fakta kombineras med upphovspersonens egna iakttagelser och tolkningar. Det är i hög grad omsorgsfullheten och närvaron som skapar rapportens legitimitet och flera av utgåvorna illustreras dessutom med Gun Kessles svartvita fotografier.⁴

Rapportboken blev ett centralt sammanhang för den fotografiska bilden från slutet av sextioalets och till mitten av sjuttioalets. Till de tidiga hör *Gruva* (1968) med bild av Odd

Uhrbom och text av Sara Lidman. I inledningen berättas att förlaget bett den unge fotografen att ordna med en bra författare så skulle boken ges ut.⁵ Författarens roll var att fördjupa skildringen och, kan man tänka sig, ge böckerna en tyngd som inte enbart fotografierna kunde skapa. Författaren var som regel mer etablerad än fotografen och bland dem som skrev märks, förutom Lidman, även författarna Artur Lundkvist, Folke Isaksson, Per Olof Sundman och journalisten Anders Ehnmark.⁶

Texten och bilden utgör kompletterande berättelser om ett gemensamt ämne och titlarna anger vad böckerna handlar om: *Människor i en indisk by*, *Ujamaa: Människor i Tanzania*, *Bilder från norra Vietnam*, *Kobieta: Kvinnor i Polen*, *I Sverige*, *Dom kallar oss bilbyggare*, *Nere på verkstadsgolvet* och *Skeppsvarv*.⁷ Innehållet skulle också kunna sammanfattas i två övergripande och sammanlänkade teman – arbete och vardagsliv – och betraktat som en fråga om politik och geografi präglas verken av en dubbel rörelse. Den ena bygger på viljan att ta sig an det näraliggande och berätta om verkligheter som befinner sig utanför den mediala offentligheten. Det är ofta platser som påverkas av samhällets strukturovandringar och där viljan att både bevara och ge röst åt människor och livsformer var ett viktigt incitament, som Sune Jonssons episka skildring av Västerbotten eller Jens S Jenssens dokumentation av Hammarkullen. I det senare fallet formar berättelserna från Göteborgsförorten en historia om välfärdssamhällets sociala ingenjörskonst och arkitektursyn, urbanisering och demografiska förändringar och om klassklyftor och segregering. I linje med dokumentärfotografins ideal om oberoende och förtrogenhet med ämnet var Jensen sin egen uppdragsgivare och för att bättre lära känna människorna och miljön bodde han en tid i Hammarkullen.⁸

Den andra rörelsen riktar istället blicken utåt mot internationella sammanhang och platser. Gemensamt för de länder som svenska fotografer och skribenter sökte sig till är att det var socialistiska stater och/eller nationer som befriat sig eller fortfarande stred för oberoende från kolonialt förtryck. Till dessa hör Kina, Vietnam, Indien, Kurdistan, Algeriet, Tanzania, Kuba, Colombia och på mer nära håll Polen. Med finansiering inte minst från Sida kunde fotografierna tillbringa flera månader utomlands och på så sätt uppfylla dokumentärgenrens krav på tid och möjligheter till fördjupning.⁹ Till bakgrunden hör att det så kallade enprocentmålet, det vill säga att det svenska biståndet skulle uppgå till 1 procent av BNP före 1975, hade beslutats 1968 och att det fanns ett starkt fokus på dessa frågor i samhällsdebatten. Ett sammanhang som fotografiernas bilder var en del av.

Ett exempel är Jean Hermanson, som förutom flera skildringar av svensk industri i en tid av omställningar även dokumenterade arbetarnas villkor i diktaturens Spanien och människor i norra Vietnam. Tillsammans med skribenten

Anders Ehnmark följde Hermanson under ett par månader också gerillans kamp mot den portugisiska kolonialmakten i Guinea-Bissau. Arbetet resulterade i en rapportbok med titeln *Exemplet Guinea-Bissau* (1973). Den har ett för genren typiskt pocketformat och varken papperskvaliteten eller trycket är anpassat för att på ett nyanserat sätt återge fotografierna. Bokens utformning präglas av fotografins förmedlande roll och på den specifika rapport-estetikens och reportagefotografins realitetsskapande verkan.¹⁰

Jean Hermansons och flera andra dokumentärfotografers arbeten vittnar om en uppfattning där världen samtidigt är både lokal och global, både åtskild och sammanlänkad. Från Svappavaara och Kiruna i *Gruva* (1968), via Stig T Karlssons *Har Indien en chans* (1969) till Jefferik Stocklassas och Björn Myrmans *Dokumentärbilder från Japan och Kuba*, som visades i en utställning på Fotografiska museet 1974, präglas människors liv av arbete, gemenskap och kamp. På den globala arenan står en socialistisk och utopisk ordning mot kapitalism och imperialism.

Om vi för en stund lämnar böckerna och vänder oss till den korta sidoväggen direkt till vänster visas där ett urval vintageprintar. Det betyder att bilderna har kopierats i anslutning till fotograferingstillfället och placerade bredvid varandra blir man varse att inte bara motivområdena utan också de tekniska aspekterna har stora likheter. Bilderna är fotograferade med småbildskamera, brännvidden på objektivet har varit 35 eller 50 mm, den svartvita filmens ljuskänslighet 400 ASA eller mer, vilket framgår av kornet, och att man använde ett tunt fotopapper i formaten 18 x 24 cm eller 24 x 30 cm. Ytan är högblank eftersom det gav bästa resultat när bilderna trycktes.

En aspekt av att bilderna i första hand framställdes för att reproduceras är att baksidorna rymmer intressant information. På den baksida som visas här ser man stämplarna från bildbyråerna Saftra och Mira, en stämpel med fotografens namn Ann Christine Eek, titeln ”Metallarbeterskor i Västerhaninge” skriven med blyerts och en rad noteringar om procentsatser och sidhänvisningar. Det här är spår av bildens cirkulation och användning – dess brukshistoria och verkberättelse. Bilden finns också på omslaget till *Arbeta – inte slita ut sig*, som är en av böckerna återgivna på den röda väggen, men där är den beskuren för att passa det stående formatet.

Förutom att publiceras i böcker användes de även i en rad andra trycksaker, bland annat läromedel, tidningar som Metallarbetaren och informationsmaterial från ABF och Sida. I branschtidningen Storkök gjorde man ett reportage med bilder från Yngve Baums dokumentation av Eriksbergsvärket i Göteborg. Artikelns handlar om arbetarnas och tjänstemännens lunchvillkor och både i bilderna och texten pekas ojämlikheterna ut. Det handlar om lunchrastens längd, maten man äter och miljön i kanten respektive matsalen. I den förra råder trängsel, väggarna är kala

och ljudnivån hög. På en halvtimme ska varvsarbetarna få i sig sin matlåda och hinna med en cigarett eller kort vila. Borden i matsalen har vita dukar och den sordinerade stämningen gör att det påminner om restaurangen på ett stadshotell. Budskapet är entydigt. När det gäller lunchvanor är det skillnad på folk och folk, och denna klyfta är del av en hierarkisk struktur som genomsyrar samhället i stort.¹¹

Klassperspektivets närvaro i sjuttioalets dokumentärfotografi är särskilt påtagligt i arbetsplatsskildringarna och det tematiseras ofta, som i exemplet ovan, i rumsliga åtskillnader mellan arbetare och tjänstemän. De förra är nere på verkstadsgolvet och de senare uppe i direktionen. Att fotografierna och författarna riktar sina kritiska blickar nerifrån och upp är både uttalat och inskrivet i bildernas och texternas struktur. Det är om arbetarnas liv, villkor och kamp det handlar. Kostymklädda direktörer och tjänstemän fladdrar förbi i marginalen, de utför symboliska handlingar som att döpa fartyg eller sitta bakom stora skrivbord. Maktens representanter befinner sig långt bort från det hårda och farliga slitet i gruvor, gjuterier, på varv och i bilindustrin. Det är en tudelad och ojämlig värld.

Ett annat politiskt område där fotografi användes som ett medel för medvetandehöjning och förändring var kvinnokampen. På sjuttioalets genomfördes en rad stora manifestationer i utställningsform för det man då talade om som kvinnokultur, bland annat *Kvinnfolk* (1975), *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* (1979) och *Vi arbetar för livet* (1980).¹² I den första ingick som en av flera delar den redan nämnda *Arbeta – inte slita ut sig* av fotografen Ann Christine Eek, journalisten Ann Mårtens och författaren Kajsa Ohrlander. Det är en studie om kvinnors dubbelarbete. Nutiden står i centrum men det finns både historiska perspektiv och ett sikte på framtiden där sex timmars arbetsdag är det uttalade målet. Statistik och fakta varvas med skildringar av kvinnors liv och erfarenheter. Urvalet ger en bred representation och de porträtterade kommer från skilda generationer och har olika civilstånd och arbetslivserfarenheter. I text och bild får läsaren följa personerna från tidig morgon till sen kväll. Det handlar om hur kvinnorna kämpar för att få vardagen att fungera och om deras ansvar för både förvärvsarbete och hem. Det är ett exempel på kvinnörörelsens strategiska position om att det personliga är politiskt. Det innebär bland annat att familjelivet inte kan isoleras. Hur denna sfär än organiseras så är den alltid förbunden med och beroende av samhälleliga normer och strukturer.

Arbeta – inte slita ut sig var också den första utställning som visades på Fotograficentrums galleri i Stockholm 1975. Fotograficentrum, som hade grundats året innan, var en medlemsförening för fotografer och både organisationsformen och stadgarna bär tydliga spår av tidens kulturpolitiska ideal.¹³ Med Fotografiska museet, grundat 1971,

och Fotograficentrum hade visningsmöjligheterna för fotografi ökat och aktörerna fick fler fotografiska händelser att diskutera och bedöma. Fotograficentrum startade också en tidskrift som snabbt blev ett viktigt forum för att realisera föreningens uppdrag att sprida kännedom om den dokumentära bilden.¹⁴

Fram till omkring 1977 uppvisar institutionernas utställningsprogram inga större skillnader. Båda var inriktade på ung svensk fotografi och den tendens man prioriterade var den dokumentära och samhällsengagerade.¹⁵ Även presentationssätten var högst likartade och hur fotografiet hantades vittnar om att framvisandet prioriterades framför bearbetningsaspekter. Bilderna ramades inte utan visades bakom glas, klistrades på syrahaltig kartong eller plastlaminerades. Att det senare påverkade bildernas uttryck beskrevs inte som ett problem och fotografen kunde alltid göra nya kopior.¹⁶

Gemensamt var också att programmet helt dominerades av manliga fotografer. Fotograficentrum inledde visserligen med en kvinnomanifestation, men den första separatutställningen med en kvinnlig fotograf var Ann Erikssons *Zozan – en by i Kurdistan* som visades 1978. På Fotografiska museet dröjde det till 1983 då Ulla Lemberg visade sin utställning *Se kvinnan*.¹⁷

Den kulturdemokratiska kultursynen påverkade inte bara hanteringen av bilderna och utställningarnas gestaltning – i Bildtidningen publicerades instruktioner för hur man själv enkelt kunde göra en skärmutställning – utan också valet av visningsplatser. Målet var att komma i kontakt med en bred publik och därför visades många utställningar på bibliotek, arbetsplatser, i föreningslokaler och andra liknande forum.¹⁸

På den röda väggen avbildas katalogen *Nej. Anteckningar om en utställning om engagerad nutidskonst*, som visades på Gävle museum våren 1969. Den innehåller ett utdrag ur Bildaktivisternas manifest och av texten framgår att deras uppgift var ”att till allmänheten förmedla information byggd på en marxistisk analys av sakförhållandena i dagens samhälle, samt att fungera som en motvikt till den borgerliga indoktrineringen”.¹⁹

Om vi nu vänder oss om och går till den motsatta väggen finns den form av fotografiska praktiker som Bildaktivisterna företrädde. Såväl politiskt grundarbete som aktioner ingick i programmet och man framhöll vikten av att kampen dokumenterades. Till deras målsättning hörde också att skapa en produktionsplattform från vilken man kunde inspirera och hjälpa människor att dokumentera sin egen situation i arbetslivet och samhället.

Det offentliga rummet spelade en central roll i deras arbete och ett ämne som behandlades var bilismens negativa inverkan på miljön. Det var temat för Aktion i Bild nr 1 1969 och med drastiska bildkombinationer ställdes daghem och

kollektivtrafik mot parkeringshus och privatbilism. Kritiken av bilismen återkom i debattboken *Bilsamhället* med text av Magnus Mörk och fotografier av Björn Dawidsson, som publicerades 1978 av det socialistiska förlaget Röda Rummet.²⁰

För Bildaktivisterna hade fotografi inget egenvärde och man betraktade sig inte som en renodlad fotogrupp. Alla uttrycksmedel var möjliga och valet motiverades av dess effektivitet i det givna sammanhanget. Grunden för deras verksamhet var ett generellt bildbegrepp som bröt med de gränser mellan både olika uttrycksformer och mellan konst och verklighet som den modernistiskt färgade finkulturen värnade.²¹

Bildaktivisterna agerade som kollektiv och bland dem som deltog i aktionerna fanns Gunnar Smoliansky, Björn Myrman och Tommy Tommie. Den senare ingick även i etablerandet av Norrbottens bildgrupp 1977. Av den nya gruppens tidning framgår att Bildaktivisternas starka betoning av nuet gjorde att man hade ett behov av en historisk förankring. Den tradition som förmedlas i artikeln är den samhällsengagerade fotografins kanon med början i Jacob Riis skildringar av slummen i New York, via Lewis Hines insatser mot barnarbete till en hyllning av FSA-projektets omfattande och socialt orienterade dokumentation av trettioalets ekonomiska depression i USA.²²

Ett sammanhang där dokumentationen av politiska aktioner och demonstrationer kom till direkt användning var i vänsterpressen. Publiceringen var ett sätt att rapportera om viktiga händelser i kampen. En av dem som fotografade för den kommunistiska tidningen Proletären var Björn Rantil. Han har här sammanställt ett bildspel om två olika politiska manifestationer: dels vänsterdemonstrationer, dels 4 oktober-rörelsens demonstrationer mot löntagarfonder. Titeln är *Klass mot klass*.

De dokumentära projekt som behandlats tidigare har i hög grad handlat om att ge röst åt människor som på olika sätt är marginaliserade i det offentliga samtalet. Med protestaktioner som motiv blir saken delvis en annan och dokumentationen syftar till att synliggöra det egna perspektivet och funktionen är identitetsskapande och sammanbindande. Här fick det dokumentära, som Björn Rantil beskrivit saken, en koppling till vad som kan beskrivas i termer av propaganda, vilket inte var ett problem om bilden var ett vapen i kampen för ett rättvisare samhälle och som ett alternativ till de borgerligt styrda medierna och deras indoktrinerande verkan.²³

Bredvid *Klass mot klass* visas fyra bilder ur Micke Bergs skildring från Mullvaden.²⁴ Fyra bostadshus i kvarteret Mullvaden på Södermalm skulle rivras för att lämna plats åt nya lägenheter. Det skedde i slutskedet av den omdaning av Stockholms innerstad som hade pågått sedan sextioalets

Förvandlingen präglades av en anpassning till bilism och kommersiella intressen och inte, som de kritiska rösterna krävde, till människorna och deras verkliga behov av bostäder och en levande stadsmiljö. För att stoppa rivningarna ockuperades fastigheterna hösten 1977.

Micke Berg var med från början och skildrade inifrån en vardag fylld av stormöten, samkväm och arbete, bland annat med den så kallade Mullvadsoperan. Han dokumenterade också polisens avhysning av ockupanterna i september 1978. Enligt Stockholms dåvarande polismästare Hans Holmér, som intervjuades i Rapport om händelsen, var polisens strategi att stoppa tillträdet till fastigheterna och att låta ockupanterna fritt få lämna området. ”Den mjukaste linje vi kan tänka oss”, som Holmér uttryckte saken. När polisinsatsen blev känd strömmade tusentals stockholmare till stöd för ockupanterna och våldsamheter utbröt. Av teveinslaget och reporterns kommentarer framgår att polisen lät sig provoceras och man fortsatte att slå demonstranter med batonger trots att avspärrningen var iordningsställd.²⁵

Mullvaden var en politiskt laddad händelse som fick stor uppmärksamhet i medierna. Det var många som hade fotografat ockupationen och polisens stormning lockade flera att dokumentera vad som skedde. På Fotograficentrum i Stockholm ordnade man snabbt så att alla som ville kunde komma dit och hänga upp sina bilder. För att ge plats åt bidragen plockades den pågående utställningen ned under en vecka, vilket ingen av de inblandade hade några invändningar mot. Behovet att dela upplevelsorna av Mullvaden med andra var stor och av tillskyndarna beskrevs det hela – i Bildaktivisternas anda – som ett angeläget och lyckat arrangemang.

Bland de drivande fanns Micke Berg och han var också en av dem som protesterade när den nedtagna utställningen, *Verkligen?!?* av Håkan Lind och Björn Dawidsson, skulle återinstalleras. Kritikerna ställde den kollektiva manifestationens politiska och inkluderande inriktning mot vad man beskrev som en borgerlig och elitistisk utställning. De menade att *Verkligen?!?* genom både utseendet och det språkligt-intellektuella sätt som innehållet förmedlades på, vände sig till införstådda och fjärrmade sig från inte minst arbetarna. Det var inte den här typen av bilder som Fotograficentrum hade ställt ut och inte heller borde visa – vare sig nu eller i framtiden.²⁶

Diskussionen om *Verkligen?!?* är ett exempel på hur försvaret för en demokratisk kultursyn kunde leda till ett avståndstagande från i detta fall en fotografisk praktik som rörde sig mot andra uttryck än de som uppfattades som tillgängliga för en bredare allmänhet. Men det fanns också en mer estetiskt frisinnad vänsterrörelse med kopplingar till underground- och populärkultur. Bland dessa utövare häcklades makten i text och bild med absurdism, humor och ett starkt sexualiserat språk. Gestaltningarna lånade friskt från sam-

tida och historiska källor – allt från dadaistiska collage till B-filmer och kiosklitteratur.²⁷ *Pengar eller livet* av Carl Johan De Geer och Jan Hannerz är en bildroman från 1970 som befinner sig långt bort från de dokumentära idealen. I en serieliknande form berättas med fotografi, teckning och text en vindlande historia där kapitalismen och dess företrädare är den slutgiltiga måltavlan. Skillnad mellan den här typen av arbeten och dokumentärfotografen är inte minst det öppna och bejakande bruket av fiktion och iscensättning, något som var svårförenligt med den senare genrens syn på och starka betoning av verklighet.²⁸

En annan olikhet kan beskrivas som en fråga om attityd och hållning. Sjuttioalets dokumentärfotografi präglas i hög grad av ett allvar och en indignation som är begriplig mot bakgrund av de ämnen som behandlas: kroppsarbetarnas hårda villkor, brister i åldringsvården och strukturomvandlingens konsekvenser för glesbygden. Men skillnaden kan också kopplas till sätten på vilka man förhöll sig till representation. Fotograferna riktade blicken mot drabbade och kämpande människor och, som man menade, förde deras talan. Det är en position som kräver ansvar och respekt, vilket påverkar gestaltningen i en inklämmande och uppfordrande riktning.

Tonläget är ett helt annat i de arbeten där kritiken och ilskan istället vänds direkt mot maktens företrädare. Det är ”vi mot dom” och strategin är att både avslöja och bryta ned den hierarkiska ordningen. Med denna utgångspunkt tar sig gestaltningen ofta mer drastiska former. Till denna kategori hör det politiska fotomontaget. Genren uppmärksammades i ett temanummer av Bildtidningen 1979 och samma år publicerade Inger Fredriksson sin studie över John Heartfields politiska fotomontage från trettioalet.²⁹ Historiska referenser av detta slag visade på andra förhållningssätt till bild som ett maktkritiskt verktyg än den raka dokumentationen. Bland dem som tidigt experimenterade med fotomontage hör Christer Themptander. Redan i början av sjuttioalet sammanfogande han bilder och texter med varierande ursprung för att formulera en kritik av borgerligheten, storföretagarna, politikerna i såväl Sverige som på den internationella arenan. Makten möts här med satir och gyckel snarare än i ett lågmält, omsorgsfullt och kritiskt utforskande av människors vardagsliv.

Nu står vi mellan dokumentarismen och aktivismen och riktar man blicken mot långväggen möter man utställningens nästa del. Den gestaltar ett annat sjuttioal än det som hittills visats och olikheterna ger sig först till känna på utförandets och motivets nivå, men skillnaderna handlar också om olika positioner i grundläggande frågor. Året 1978 har en särskild betydelse i sammanhanget. Förutom Mullvaden och kontroverserna kring *Verkligen?!?* fanns det ett par andra

utställningar och texter som var en del av förändringarna som pågick inom det fotografiska fältet.³⁰ Mest omfattande och tydligast var dock verksamheten på Camera Obscura som inleddes i december 1977.

Det var en ny typ av aktör i svensk fotografi och galleriets två inledande utställningar ägnades Irving Penn och Edward Weston, som representerade en amerikansk fotografisk modernism som knappt hade visats i Sverige tidigare. Irving Penn fanns högst upp på den önskelista över utställare som grundarna Lars Hall och Lennart Durehed upprättade när planerna på galleriet formulerades. Mer än någon annan av de hundratalet fotografer som man kom att ställa ut representerar Penn galleriets estetiska orientering och man visade inte mindre än tre separatutställningar med hans arbeten.³¹

Först ut bland de inhemska fotograferna var Hans Gedda. Utställningen *Kända och okända* innehöll cirkusbilder och bilder från Kiviks marknad, samt porträtt av svenska kulturpersonligheter och inflytelserika människor från politikens, kyrkans, näringslivets och idrottens värld. Det var ansikten som ofta förekom i medierna, men sällan fanns representerade i de dokumentära projekten, där blicken riktades mot helt andra sociala grupper och sammanhang.

Geddas porträtt tar fasta på den enskilda individens personlighet, men bilderna präglas av ett dubbelseende och fångar både den persona som framträder i tidningar och teve och vad som skulle kunna beskrivas som spricker i den offentliga rollen. Avgörande för genren i fråga är förstås vad som sker i mötet mellan fotografen och modellen. På något sätt har Hans Gedda framlockat en stark närvaro hos de porträtterade och fått dem att sänka garden och i det ögonblicket funnit oväntade aspekter av de avbildade. Det är sidor av deras personligheter som kommer till uttryck i hållningen, i blickar och gester, men också skapas av det sätt på vilket ljuset faller, genom kameravinkeln och i spelet mellan närhet och distans. Även relationen till omgivningen påverkar deras framträdande och ofta har fotograferingen skett mot en vit fond, vilket både isolerar och lyfter fram personerna. Effekten är som regel mer avslöjande än smickrande.

Sedda var för sig är Hans Geddas porträtt inkännande studier av enskilda människor, men när de betraktas tillsammans blir de något mer än en serie individuella ansikten. Man skulle kunna säga att de formar ett samtidsgalleri. Det är bilder av personer som i kraft av sina positioner och gärningar präglade sjuttioalets offentlighet i Sverige. Här finns barnboksförfattaren som skrev en saga om Pomperipossa och marginalskatteeffekten, Transportarbetareförbundets ordförande som i tidningarna figurerade på bild med cigarr på solsemester i diktaturens Spanien, konungariket Sveriges drottning Silvia, revyartisterna som med skratt lockade fram allvaret i frågor om kärnkraft och om

sextioalets förlorade drömmar om en bättre värld, skidåkaren som fick landet att stanna när teveapparaterna rullades in i klassrum och på kontor. Lika mycket som människorna blir tiden och platsen porträttens ämne, något som det ökande avståndet förstärker.

Hans Gedda var en framgångsrik porträttfotograf med uppdrag för bland annat magasin och tidskrifter. Den verklighet som framträder i och genom hans porträtt är en annan än dokumentärfotografins och ställda bredvid varandra vidgas både bilden av samhället och de fotografiska praktikererna. Som yrkesfotograf med bakgrund hos Rolf Winquist på Ateljé Uggle var det inte småbildskamera som gällde för Gedda, utan Hasselblad och mellanformat.

Camera Obscura presenterade sina utställningar på ett för svenska förhållanden nytt sätt, vilket framgår av installationsbilden från *Kända och okända*. Rummet är en valv-försedd källare i Gamla stan som med en arkitekts hjälp omvandlats till en plats uteslutande avsedd för att visa fotografi. Ägarna hade låtit tillverka en skräddarsydd lösning för att kunna hänga bilderna fristående från stenväggarna och man tog fram en specialkonstruerad armatur för att undvika reflexer i glaset. Allt var arrangerat för att rikta uppmärksamheten mot bildens estetiska och uttrycksmässiga kvaliteter, det vill säga egenskaper kopplade till formella och materialmässiga aspekter och till fotografen som skapande subjekt. Besökaren introducerades till utställningen med ett textblad där fotografen och hans eller hennes liv och gärning stod i centrum. Till skillnad från Hammarkullen, där den rapporterade texten var en integrerad del av arbetet, hade de eventuella sociala och politiska aspekterna här en underordnad betydelse.

Genom montering med passepartout av kraftigt lump-papper, som importerades från USA, förstärktes bildens status som åtråvärt och värdefullt objekt. I linje med den praxis som etablerats på den internationella marknaden för fotografisk konst sålde Camera Obscura nummerade och signerade bilder. Den kommersiella inriktningen stred dock mot grundläggande värden hos den dominerande fotografiska kulturen, vilket gav upphov till starka reaktioner.

Bildtidningens första nummer efter galleriets öppnande hade temat fotografi som konst. Tre skribenter hade bjudits in för att reflektera över fenomenet: DN:s konstkritiker Torsten Bergmark, som vanligtvis inte förekom i fotografi-sammanhang och vars deltagande markerar den betydelse man tillskrev problemet, bildpedagogen och skribenten Ingamaj Beck och dokumentärfilmaren Peder Alton, vilka snart skulle bli mer kända som kritiker på Aftonbladet respektive DN. Utgångspunkt var att fotografins närmande till konsten var något djupt problematiskt och kritiken bygger på en marxistisk analys av varufetischismen och konsumtionssamhället. För fotografins del, menade skribenterna

och med referenser till Walter Benjamins tankar om fotografi och reproducerbarhet, blir följden av närmandet till konsten en förlust av mediets demokratiska dimension.³²

Peder Altons bidrag är mer handgripligt och han gjorde ett studiebesök på Camera Obscura utan att avslöja sitt egentliga ärende. Tonen i rapporten är ironisk och bland annat tar han upp den i hans ögon alltför sofistikerade miljön: ”Inga överdrifter, inga klavertramp, inga risker.” Alton säger att han känner sig missanpassad i sammanhanget och han kommenterar även den kvinnliga personalens diskreta utseende. Ord som ”krämare och mellanhänder” används för att beskriva verksamheten och texten avslutas med den framåtblickande reflektionen: ”Det finns all anledning att vänta sig en ljus framtid för Galleri Camera Obscura. Där- emot finns inte samma anledning att se ljust på framtiden för fotografen. Jag tror nämligen inte att det som är bra för Camera Obscura är bra för fotografen.”³³

Den andra delen av numrets fördjupning i ämnet är en diskussion mellan dokumentärfotograferna Jean Hermanson och Anders Petersen och galleriets grundare Lennart Durehed och Lars Hall. Även reklamfotografen Per Wiklund medverkade och representerar den kommersiella yrkesfotografen.³⁴

Hermanson och Petersen frågar vad Camera Obscura egentligen vill och talar om moraliskt ansvar och risken att påverka yngre fotografer i en felaktig riktning. De befarar att galleriet blir en plats för bilder utan social inriktning och som visas för människor med pengar.

Durehed och Hall försvarar sig och menar att galleriet skapar möjligheter för fotograferna att leva på sitt arbete, men säger också att mycket av den dokumentära fotografen är uttrycksmässigt undermålig, spekulativ och opportunistisk och inte når upp till den nivå där fotografen, enligt Hall, blir konst.³⁵

I debatten hävdade Hermanson och Petersen att det fanns viktigare saker än ett personligt bildspråk och konstnärliga kvaliteter. Det avgörande var att ämnet, perspektivet och distributionsformerna svarade mot ett samhälleligt engagemang och en kritisk medvetenhet, något som dokumentärfotografen, enligt dem, kunde leva upp till bättre än någon annan genre. På Camera Obscura var situationen den omvända och där bedömdes verken utifrån just personliga, fotografiska och formella kriterier.

Skilnaderna till trots kunde man dela intresse för samma fotografer. Ett talande exempel är den amerikanske fotografen Lewis Hine, som galleriet ställde ut 1979. Hine presenterades som den klassiker och banbrytande fotograf han var inom den sociala dokumentärfotografen. Från galleriets sida fanns dock inte någon reflektion över vad som sker när fotografier av det här slaget lyfts ur sitt historiska sammanhang och visas i en kommersiell kontext.

Ursprungligen ingick bilderna i ett större projekt för att väcka opinion mot barnarbete och upplysa om de villkor många barn levde under i USA i början av 1900-talet. Nu blev bilderna värdefulla fotografiska objekt. Denna rörelse uppfattade kritikerna som cynisk. I en recension skrev Leif Nylén att Camera Obscura exploaterar de utsatta barnen ytterligare genom att göra bilden av deras utsatthet till föremål för estetisk kontemplation och kommers.³⁶

Den inledande kritiken kom i hög grad från kretsen kring Fotograficentrum, men det fanns andra aktörer som lyfte fram galleriet som ett viktigt bidrag till fotografen i landet. Det gäller inte minst Svenska Dagbladets kritiker Ulf Hård af Segerstad och Kurt Bergengren på Aftonbladet, som båda hade fotografi som ett av sina specialområden. Även den kommersiella aspekten väckte intresse av ett mer positivt slag och tidningen Privata Affärer publicerade en artikel om att investera i fotografi.³⁷

Camera Obscura var aldrig ekonomiskt framgångsrikt och även om utställningarna blivit både dyrare och mer komplicerade att genomföra var skälet till att man stängde 1983 i första hand verksamhetsrelaterat. Det blev allt svårare att skapa ett, som man själva tyckte, intressant program.³⁸ Mot slutet visade man också ett par utställningar som även fick tillskyndarna att säga ifrån, men när verksamheten summerades av kritikerna var dock bilden entydigt positiv.³⁹

Om vi återvänder till galleriets första år blev Christer Strömholm den andre svenske fotografen som presenterades i helfigur. Titeln på utställningen var *Privata bilder* (1978). Sett mot bakgrund av tidens ideal placeras på ett ovanligt sätt det skapande subjektet i centrum. Det är också en hållning där betydande fotografi bygger på fotografens förmåga att gestalta sin inre och yttre livsvärld och äger modet att se tillvaron, människorna och döden i vitögat.⁴⁰

Även om det finns likheter har Strömholms skildringar av transsexuella och prostituerade ganska lite med sjuttioalets dokumentärfotografi att göra. Perspektivet är snarare romantisk-existentiellt än samhällskritiskt. En annan skillnad är Strömholms förbindelse med den symbolmättade surrealismen, som är en helt annan art av referens än de historiska förebilder som präglade dokumentärgenren. Det är två traditioner där olikheterna kan beskrivas i termer av fotografins transparens och opacitet. De förekommer sällan renodlade, men i den senare formen finns i högre grad en betoning av de mångtydiga och poetiska egenskaperna, vilket har med både motivet, mediet i sig självt och intertextualitet att göra. I den förra tonas istället bilden som medium ned för att i så hög grad som möjligt fästa uppmärksamheten på den yttre verkligheten som skildras.⁴¹

I det politiska och kulturella klimat som rådde under större delen av sjuttioalet fanns begränsade förutsättningar för bilder av Christer Strömholms typ, vilket avspeglas i de

få referenserna till honom och/eller publicerade arbeten som finns i till exempel Bildtidningen. Det kan jämföras med hur det förhöll sig under tiden då han ansvarade för Fotoskolan 1962–72. Genom sitt engagemang fick han ett betydande inflytande över ett par generationer fotografer och han var en nyckelperson i svensk fotografi. På sextioalet hade Christer Strömholm utställningar på Galleri Observatorium och i NK:s ljushall och han publicerade böckerna *Till minne av mig själv* (1965) och *Poste Restante* (1967). Under större delen av sjuttioalet var hans närvaro mer indirekt än direkt och *Privata bilder* blev i den meningen Strömholms återkomst.⁴²

Då som nu är de arbeten av Strömholm som visas ofta från femtio- och sextioalet, men den serie som visas här tillkom 1977–78 och är stilleben i färg som är ett ovanligt inslag i Strömholms annars teknik- och materialmässigt avgränsade oeuvre.⁴³ De olika föremålen och bilderna, som ger intryck av att vara loppmarknadsfynd med tydliga spår av tidens både nötningar och lager, har placerats på en plan yta och fotograferats rakt ovanifrån. Resultatet har vissa släktskaper med trompe-l'œil-målningar. Kombinationerna av tingen skapar möten som genererar betydelser bortom de enskilda objekten. På ett äldre fotografi av en naken kvinna med en svart mask för ansiktet ligger till exempel en nyckel. Den är fäst med ett snöre i en bricka där någon med kniv har ristat ett kvinnonamn – Therese. Frågan väcks om det var hennes nyckel, eller en nyckel till Therese. Oavsett föremålens verkliga förbindelser framlockar kombinationerna det undermedvetnas strömmar av minnen och begär – både förflutna och samtida. Påfallande många av föremålen är skadade och brutna. Serien liknar inget annat i svensk fotografi på sjuttioalet, bland annat på grund av den surrealistiska sensibilitet som Strömholm i så hög grad formats av och fortsatte att vidareutveckla i och genom sina arbeten.⁴⁴

Från Frankrike där Christer Strömholm vistades vid den här tiden skrev han till Aktuell Fotografi för att berätta om en ung svensk fotograf som rönt stor uppmärksamhet i Paris – Eva Klasson. Hon hade, efter assistent- och kopistjobb i Göteborg och ett par veckor på Fotoskolan i Stockholm, flyttat till Paris 1969 och bodde där fram till 1980 då hon flyttade till Montreal och därefter New York.⁴⁵

Utställningen som Strömholm refererade till ägde rum 1976 och hade titeln *Le Troisième angle* (Den tredje vinkeln). Kritiken beskrev hennes arbeten som en förnyelse av fotografien och fram till 1981 hade Eva Klasson en internationell karriär och ställde ut i Rom, Amsterdam, Paris och Genève. Hon hade ett par utställningar i Sverige 1979 och 1981, men inget av gallerierna hörde till de mer framträdande.⁴⁶

Tittar man i svenska konst- och fototidskrifter från tiden kan man konstatera att det sällan skrevs om Eva Klasson eller att hennes bilder publicerades. Det var andra namn

som stod på agendan. Visserligen säger Leif Wigh i en av intervjuerna att Eva Klasson hörde till de fotografer som han och Åke Sidvall höll ögonen på under sjuttioalet, men några konkreta resultat fick inte detta intresse när det gäller utställningar eller inköp till Fotografiska museets samling.⁴⁷

Att Eva Klasson inte medverkade i någon av de omfattande utställningar med kvinnliga konstnärer som nämndes tidigare väcker i efterhand en viss förundran. Ett av de primära målen med manifestationerna var att lyfta fram kvinnors skapande, både i nuet och i historien. Synliggörandet var en strategi för att skriva om konsthistorien och det fanns åtminstone två sätt att se på saken: dels att komplettera den stora och patriarkala berättelsen med de exkluderade kvinnorna, dels att i grunden revidera den etablerade kanon och formulera andra kriterier för relevans och kvalitet.⁴⁸

Eva Klasson var aktiv och uppmärksammad, låt vara mer internationellt än i Sverige, och hennes deltagande skulle på ett självklart sätt ha bidragit till att stärka bilden av kvinnliga konstnärer. Ytterligare ett och mer specifikt skäl är den starka betoning på kroppen och (kvinnlige) kroppsliga erfarenheten som kännetecknade många av de arbeten som visades. Dels fanns ett starkt fokus på menstruation, födande och arbetets förslitningar och där presentationerna byggde på faktatexter och dokumentära bilder, dels fanns en kroppsgestaltning som inte var kopplad till specifika ämnen och som snarare präglas av sinnlighet, begär och sexualitet. Ett karakteristiskt exempel är Annika Liljedahls textila skulpturer där de vridna och svällande kropparna på samma gång tycks genomströmmade av åtrå och äckel. Även om ”abjektal” i detta sammanhang introducerades senare fångar begreppet mycket av verkens uttryck och särart. Det gäller i hög grad också Eva Klassons arbeten, som med något undantag består av närbilder av hennes egen kropp. Ljusättningen både betonar hudens yta och framhäver vecken och gliporna. Avgränsningen och den starka förstoringen gör att det kan vara svårt att avgöra vilken del av kroppen man ser. Vissa fotografier har monterats på kartonger och sammanställts med närbilder av kött eller abstrakta färgfält. Förutom på kroppen som fysisk materia – upplevd inifrån och utifrån – riktar verken också uppmärksamheten på mediet i sig. Här spelar fotografins både objektifierande och förfrämmande verkan en viktig roll och bilderna är, som titeln anger, ett resultat av kamerans tredje vinkel.

Eva Klassons oeuvre bygger på en profilerad men begränsad grupp arbeten. Hon har, som redan nämnts, lämnat få spår i svensk fotografi när det gäller texter och representation i samlingar, men också i form av referenser till hennes arbeten i andra fotografers verk. Det senare är beroende av det förra. Om bilderna inte cirkulerar blir de inte en del av den miljö där nya perspektiv och arbeten formuleras i relation till såväl äldre som samtida bilder. Klasson lämnade konstvärlden i början av åttiotalet och hade varken någon personlig eller

annan synlig närvaro på scenen fram till återupptäckten av hennes arbeten i mitten av 2000-talet. Klasson beskrevs nu som en pionjär inom den iscensatta fotografien och i gestaltandet av frågor om kropp och identitet. Verken visades i en rad utställningar och förvärvades av Moderna museet och Hasselbladstiftelsen – trettio år efter deras tillkomst.⁴⁹

Ur ett historieskrivande perspektiv väcker ett konstnärskap som Eva Klassons intressanta frågor om i vilken kontext det ska tolkas och var i kronologin verken hör hemma. Är det i första hand när de tillkom, men fick en begränsad uppmärksamhet, eller efter att de återupptäckts? Vad exemplet visar är hur det förflutna omtolkas och att historien är beroende av samtidens perspektiv och intressen. Att Eva Klassons arbeten inte fick något egentligt fäste här på sjuttioalet har åtminstone två skäl. Först och främst att den idémässiga aspekt som kännetecknar arbetena inte hade någon egentlig plats i svensk fotografi förrän flera år senare, men också att hon bodde och verkade utomlands. När hon blev synlig igen hade den iscensatta fotografien en framskjuten roll sedan nittioalet och relationen mellan kropp och identitet var sedan flera år ett ofta återkommande ämne.

Inte minst i en vilja att ställa saker och ting till rätta finns en risk att retroaktivt tillskriva verken en betydelse de inte hade. På sjuttioalet var Eva Klassons bilder snarast en anomali.

•

Nästa grupp skiljer sig från vad som hittills har visats. Bildernas lyster och valörrikedom kommer sig av både de kontaktkopierande negativens storlek och den omsorgsfulla mörkrumsbehandlingen. Upphovspersonen är Gunnar Smoliansky. Från att ha varit en av Bildaktivisterna rörde sig Smoliansky i mitten på sjuttioalet i en helt annan fotografisk riktning. Genom att läsa äldre handböcker fick han kunskaper som få andra hade eller visade något intresse för. Han prövade sig fram med olika recept på framkallare och kopierade på gamla fotopapper med annorlunda ytor och egenskaper än de som dominerade marknaden och som de flesta använde.⁵⁰

Ett sätt att närma sig fotohistorien har varit att låta de tekniska aspekterna fungera som en röd tråd. Perspektivet utesluter inte andra orsaker till fotografins förvandlingar – upphovspersonens gestaltande vilja, sociala aspekter och marknadens behov – men fotografins olika genrer och uttryck ses primärt i ljuset av kamerans, optikens och filmens utveckling. Den förnyelse som Gunnar Smoliansky bidrog till kan, om man så vill, beskrivas som en omvänd rörelse. Från ett sammanhang där fotografien dominerades av småbildskameran till en utrustning som i mitten av sjuttioalet hörde till det förflutna. Visserligen användes storformatskameran inom delar av den tillämpade fotografien, men med

Smolianskys och ett par andra fotografers arbeten utforskades dess möjligheter i ett konstnärligt syfte.

Förutom att tekniken och processen skapade ett annat uttryck påverkades också valen av motiv. Ting och miljöer förekommer oftare än människor och i ett av Gunnar Smolianskys tidiga exempel ligger ett fickur på en flagnande fönsterbräda. Sakligheten och skärpan lyfter motivet från det vardagliga sammanhanget och genomtränger bilden med stillhet.

En snarlik bild i samma svit – *Hemma, Saltsjö-Boo* från 1974 – pryder katalogomslaget till *Genom svenska ögon*. Utställningen ägde rum på Fotografiska museet 1978. Ambitionen var att presentera vad som kännetecknade den samtida svenska fotografien och i förordet skriver kommissarien Leif Wigh att något nytt var på väg att ta form.⁵¹

ÅTTIOTALET

Med Gunnar Smolianskys arbeten avslutas sjuttioalet och ser man härifrån och framåt tar åttiotalet vid. En fristående och långsgående vägg delar rummet i mitten och gestaltar den tudelning av fotografien som kom att präglade decenniet. Drar man en diagonal linje till det borte vänstra hörnet av rummet möter man en grupp arbeten av Smoliansky från mitten av åttiotalet, som visades i en utställning initierad och gestaltad av Kim Klein. Jag återkommer till både den och honom, i den här delen av rummet finns fotografi som sökte nya konstellationer och riktningar, såväl estetiskt som innehållsligt. Den andra delen tar istället fasta på aktörer som kan sägas utgöra en fortsättning på sjuttioalets dokumentärfotografi och urvalet belyser hur genren omförhandlades och vidareutvecklades. Riktat man blicken mot den hitre sidan av den fristående väggen löper en fris av förstörade omslag av ETC. Den centrala placeringen är ett sätt att markera tidskriftens roll i förnyelsen av reportaget och i utgivningen av en rad betydelsefulla böcker, vilket jag också återkommer till.

Indelningen i decennier är ett sätt att skapa mer eller mindre avgränsade perioder och i skiftet mellan sjuttio- och åttioal gjorde flera aktörer sammanfattande tillbakablickar, men formulerade också tankar och visioner inför det kommande decenniet. I Bildtidningen publicerade fotograferna Lars Ekenborn och Ann Christine Eek, som båda finns representerade på den röda väggen, två djupt personliga betraktelser över tvivlen på sina tidigare ideal och hur de alltmer såg dokumentärfotografien som en återvändsgränd fylld av krav och begränsningar. Samtidigt fanns det skribenter som menade att svaret på den problematiska situationen, som man menade rådde, var en återgång till de mål och riktlinjer som stipuleras i Fotograficentrumets stadgar från 1974. På tröskeln till åttiotalet stod eftersinnade uppgörelser mot en radikalitet i meningen att gå till rötterna.¹

Exemplen speglar de slitningar som fanns inom den dokumentära kretsen. Saken förändrades dock när kritiken kom utifrån och man enades i motståndet mot Leif Wighs lansering av en ny och konstnärlig tendens i svensk fotografi med *Bländande bilder* 1981. Det fanns en förhistoria, inte minst i Camera Obscuras verksamhet, men skälet till att just den utställningen väckte så starka reaktioner var, som jag ser saken, att den ägde rum på Fotografiska museet. Wighs polemik mot det dokumentära skedde från en position som – även om man konstant var kritiserade – utgjorde fältets mest betydelsefulla institution. Detta i kraft av att man var ett statligt museum. I katalogessän förankrar Leif Wigh sin tolkning av samtiden i historien och han skriver att det nya förhoppningsvis pekar ut en riktning för fotografins framtid.²

Fotograficentrum mobiliserade ett försvar och Bildtid-

ningen ägnade flera nummer åt att motbevisa Leif Wighs påstående under parollen ”Dokumentärfotografien lever”. På galleriet i Stockholm arrangerades dessutom den inkluderande motutställningen *Blandade bilder*.³

Kritiken riktade in sig på vad man ansåg som Wighs tendentiösa analys av både samtiden och det förflutna. Hans beskrivning av det dokumentära uppfattade man som direkt felaktig. När det gäller det nya som utställningen lyfte fram användes uttryck som ”nonsensfotografi” och i en artikel publicerad i FiB/Folket i Bild Kulturfront skriver Per Hemmingsson att mycket var upprepningar av vad andra fotografer redan hade gjort. Från båda sidor blev tolkningen av historien en viktig del i kampen.⁴

Kritikerna menade att Fotografiska museet inte skulle styras av en enskild kommissaries personliga smak och intressen, utan att makten borde ligga hos fotograferna. En annan ståndpunkt företrädde av Peder Alton, som vi minns från debatten om Camera Obscura och som nu blivit fotokritiker på DN. För honom låg inte problemet i att Leif Wigh hade en agenda, vilket ingick i uppdraget som kommissarie, utan att han inte på ett övertygande sätt kunde motivera sina val. Inom fotografien i Sverige var debatten om *Bländande bilder* en av de första där frågor om förmedlarens roll och mandat lyftes fram.⁵

Vidgar man blicken mot de samhälleliga rörelserna skedde också betydande förändringar och i utställningskatalogens essä om åttiotalet ger Mikael Löfgren en stämningsbild från nyårsnatten 1979–80 där skiftet naglas fast i blixtbelysningens skarpa sken:

”Sjuttioalet tog slut på en snöig bakgård i Haga. När tolvslaget närmade sig bröt det brokiga och ändå rätt uniforma sällskapet upp från lägenheten i landshövdingehuset, tryckte ner fötterna i första bästa skor och tumlade nerför trapporna med glas i handen. På gården hälsades det nya decenniet välkommet av en självutnämnd, skäggig talare ur den göteborgska alternativkulturen. Åttiotalet ska bli vår skördetid, förkunnade han trosvisst. Snarare än entusiasm spred retoriken förstämning. I nyårsnattens snömodd blev det med ens stjärnklart vad vi alla vetat sedan länge: sjuttioalet var passé.”⁶

Mikael Löfgren beskriver vidare vad som kom i dess ställe. På den globala arenan styrde högerpolitikerna Margaret Thatcher i Storbritannien och i USA Ronald Reagan. Sovjetunionens invasion i Afghanistan i december 1979 följdes av ett utdraget krig, som tillsammans med den intensifierade kapprustningen bidrog till imperiets sammanbrott. Muren föll och Östblocket upplöstes i slutet av decenniet. Vem hade kunnat tro det tio år tidigare?

I Sverige vann linje 2 folkomröstningen om kärnkraften 1980 med mottot ”avveckla men med förnuft”. En dag i mitten av decenniet uppmättes förhöjda strålningsvärden

främst i landets mellersta delar, först oförklarligt men sedan kom beskedet: ett reaktorhaveri i Ukraina förgiftade den svenska naturen. Frågor om förnuft och hur riskerna skulle kalkyleras ställdes på sin spets och en svekdebatt tog sin början.

Året 1980 drabbades också arbetsmarknaden av den största konflikten sedan början av 1900-talet. Klassiska exportindustrier som varven och stålverken kollapsade efter år av kriser. Den eskalerande utlandsskulden och åtstramningar i statsfinanserna blev slutpunkten på Folkhemseran. Betydande avregleringar på den svenska kreditmarknaden genomfördes 1985 och spekulationen i fastigheter, aktier och konst tog fart. Det snurrade och i ett nyliberalt perspektiv blev åttiotalet i flera avseenden en befrielse. Efter den starka staten och de kollektiva lösningarna skulle nu individen och valfriheten stå i centrum. Tankesmedjan Timbro verkade för att formulera och sprida en annan ideologisk plattform än de vänsterperspektiv som starkt präglade medierna och det offentliga samtalet sedan 1968. Frågor om vänsterns hegemoni debatterades och när muren fallit även dess skuld.⁷

I mitten av decenniet står datumet 28 februari 1986 som ett ödesmättat monument. Då mördades statsminister Olof Palme på öppen gata och jakten på mördaren tog vid, men den fick aldrig någon egentlig upplösning även om Christer Pettersson greps, dömdes och frikändes.

På åttiotalet bytte också levnadssätt och livsstilar skepnad. Den så kallade yuppien trädde in på scenen som en ung, urban och professionell person inom näringsliv och finans. Förebilderna fanns i USA:s storstäder, främst New York, och såväl den nya aktören som den värld han eller hon rörde sig i blev föremål för en närmast mytologiserande uppmärksamhet. Flera filmer och böcker på åttiotalet – bland annat *Working Girl*, *Wall Street* och *American Psycho* – handlade om uppåtsträvande yuppier, men också om finansvärldens hänsynslösa högdjur och deras allt överskuggande begär efter pengar och status. Skildringarna var ofta satiriska och i viss mån moraliserande, men det fanns också en djup fascination inför fenomenet och livsstilens fetischistiska förhållande till lyx i alla former. Här är man långt borta från den skäggige mannen på bakgården i Haga och det i flera avseenden puritanska svenska sjuttioalet.

En mer individualistisk och estetiskt orienterad livshållning är också något Leif Wigh pekar ut som grunden för den unga åttioalstidens fotografi och han ser tendensen i ett vidare kulturellt sammanhang. Från litteraturens område nämner han, i likhet med flera andra, Klas Östergrens roman *Gentlemen* från 1979 som ett exempel på en ny anda, där bland annat fantasin och fiktionen gavs en större plats och vikt än tidigare.

De skillnader i attityder och livsprojekt som förbinds med de två decennierna kan exemplifieras genom att jämföra

Micke Bergs bilder från Skogsnäskollektivet, som var en del av sjuttioalets kvardröjande alternativkultur, och Bruno Ehres porträtt av unga människor i det tidiga åttiotalets Stockholm. Intressant nog gör de synbara olikheterna det lätt att glömma att deras arbeten faktiskt är samtida. Båda ställde dessutom ut på Fotograficentrum och deras arbeten presenterades med stora artiklar i Bildtidningen.⁸ Man kan också konstatera att de förenades i en vilja att gestalta människor och deras livsmiljöer och båda riktade sin uppmärksamhet mot personer eller grupper som på olika sätt skiljer ut sig från mängden, men där slutar också likheterna.⁹

Skogsnäskollektivet bestod av människor som på ett aktivt sätt tog avstånd från det kommersiella och urbana samhället och sökte sig till landsbygden för att gemensamt bedriva småskaligt och ekologiskt hållbart jordbruk. Den så kallade gröna vågen-rörelsen strävade efter och skapade möjligheter för att kunna leva i större samklang med naturen. Under en längre tid följde Micke Berg kollektivet och på samma sätt som i dokumentationen av Mullvaden var han inte enbart en tillfällig besökare, utan han bodde och delade vardag med de personer som han skildrade.

På ett helt annat sätt förhåller det sig med Bruno Ehres bilder. Här utgör staden det självskrivna sammanhanget och i sina porträtt har han använt sig av platser i stadsrummet som skapar en uttrycksfull inramning. Det är visserligen den enskilda individen som står i centrum, men samtidigt äger personerna likheter som skapar en tydlig samhörighet – inte minst generationsmässigt. I hela sin apparition vittnar de porträtterade om en annan hållning och andra referensramar än sjuttioalets alternativkultur. Personerna är påfallande välklädda i en klassisk mening: kostymer, button-downskjortor, slipsar och tweedkavajer. Denna utmejslade stil förstärks av Bruno Ehres fotografiska uttryck som – med sina starka band till trettioalets nya saklighet – på ett likartat sätt avvek från dokumentärfotografins gestaltungsämässiga ideal. Ta till exempel bilden av den framåtblickande och eleganta unge mannen med bakåtslickat hår. Han är fotograferad i profil lite snett underifrån och den ljusa himlen bildar en sammanhängande fond. Bredvid honom finns en lyktstolpe som blir en byggsten i den genomarbetade kompositionen. Fotografiet är arrangerat och äger en formell självmedvetenhet som inte hade setts på länge – både bilden och mannen utstrålar en anda av oövervinnerlighet.

Det var också bilder som provocerade och i en intervju säger reportern att bilderna på ett för honom problematiskt sätt handlar om elitmänniskor och att tankarna går till nazismens människoideal.¹⁰

Den förbindelse med modernismen som är synlig i fotografierna bekräftas av titeln på utställningen där porträtten visades. Bruno Ehres kallade den *Stockholmsutställningen* (1982), vilket är en hommage till utställningen i Stockholm 1930,

då funktionalismen inom arkitekturen och bruksvaran introducerades på bred front i landet. Det var dock en rörelse som under sextio- och sjuttioalet hade varit föremål för en genomgripande kritik som bland annat vände sig mot modernismens uniformitet och den rationalistiska storskalighet som präglade mycket av efterkrigstidens stadsplanering och byggande.¹¹

Mot denna bakgrund representerar Bruno Ehrns utställning ett nytt och bejakande förhållningssätt till den modernistiska rörelsens estetiska arv. Han var inte ensam och hos flera av de tongivande fotograferna under de här åren, inte minst Tuija Lindström, Hans Cogne, Dawid och Otmar Thormann, märks referenser till en modernistisk och experimentell fotografi – en tradition som länge hade lyst med sin frånvaro i Sverige.

Det finns dock mer att säga om *Stockholmsutställningen*. I galleriet spelades ett specialskrivet ljudverk komponerat utifrån bilderna av musikern Tom Wolgers. Han ingick i syntbandet Lustans Lakejer, som i den nya romantikens anda besjög dekadensens njutningsfulla spleen och elegans. Med texttrader om klingande champagneglas, diamanter och sinnenas berusning bröt man både med proggens politiska kamp och punkens uppror och antiestetik.

Frågan man ställer sig är hur en utställning som Bruno Ehrns och Tom Wolgers var möjlig på en plats som Fotograficentrum, där man samma år hade fört en hård kamp mot *Bländande bilder* och slutit sig samman kring parollen ”dokumentärfotografen lever”. Att det fanns en majoritet i gruppen som kollektivt beslutade om programmet för att säga ja till *Stockholmsutställningen* visar att personerna inte var helt styrda av en bestämd tolkning av det dokumentära, som var föreningens uttalade inriktning.¹²

Visserligen representerar Bruno Ehrns porträtt en fotografisk stil som få intresserade sig för under sjuttioalet, men om man ser till vad som ställdes ut under andra hälften av decenniet blir bilden en annan. En betydande del av arbetet på Fotografiska museet den första tiden gick ut på att ordna upp samlingen rent fysiskt och att inventera det ofta osorterade materialet från olika bildarkiv som funnits magasinerat sedan sextioalets mitt. Efter ett antal år började man göra genomarbetade presentationer av äldre fotografi ur samlingen. Det var utställningar som för första gången i en museikontext visade fotografier som Emil Heilborn, Arne Wahlberg, Anna Riwkin, Curt Götlín med flera, vilka i dessa fall hörde till de stora svenska namnen under trettio- och fyrtioalet. Till de två klassikerutställningarna 1977 gjordes rikt illustrerade kataloger och bilderna blev tillgängliga på ett sätt som de inte hade varit tidigare.

Året därpå, 1978, visades *Tusen och en bild* som innehöll både äldre och nyare fotografi ur såväl den egna samlingen som inlån från andra institutioner och gallerier. Det verk-

liga kraftprovet var dock *Bäckströms bilder!* (1980) där man presenterade resultatet av den fleråriga katalogiseringen av professor Helmer Bäckströms fotohistoriska samling. I anslutning till utställningen publicerade man sin dittills mest omfattande katalog, som i likhet med *Tusen och en bild*, rönt internationell uppmärksamhet.¹³

Utställningar med äldre fotografi förekom visserligen redan från mitten av sextioalet och en av de tidigaste var *Konstnärstiden. En epok i svensk fotohistoria* 1966. Det var dock först med den återkommande exponeringen av historiskt material i original som möjligheterna till kunskap om fotografins äldre traditioner och uttryck ökade. Den förnyelsen som ägde rum åren runt 1980 kan knytas till återupptäckten av fotografins historia. Inom dokumentärfotografen bestod referenserna, som redan nämnts, av ett förhållandevis snävt urval av fotografier, bilder och praktiker. Eftersom det övergripande målet var att använda kameran som verktyg för att kritiskt skildra den samtida verkligheten – och inte för att fästa uppmärksamhet på egenskaper som leder in mot bilden och mediet i sig – var behovet av referenser till andra traditioner begränsat.

Förutom att de historiska ramarna vidgades ökade också de internationella referenserna under senare delen av sjuttioalet. Till de förändrade perspektiven bidrog i första hand Camera Obscura och Fotografiska museet, men också Fotograficentrum. De hade till exempel 1977 en gruppställning med franska fotografier och under de följande åren visade man vid flera tillfällen bilder av fotografier från Frankrike, men även från Finland, Japan, Tjeckoslovakien, Ungern, Polen, Nicaragua och USA. Bildtidningen presenterade regelbundet utländsk fotografi med samma inriktning som utställningsprogrammet, det vill säga fotografier i den dokumentär-humanistiska traditionen.

Det första Hasselbladpriset delas ut 1980 till Lennart Nilsson, men därefter fick priset en utpräglad internationell profil och under åttiotalet kom pristagarna i första hand från USA och Frankrike, men också från Tyskland, Mexiko, Japan och Brasilien. I några fall återfinns pristagarna i Fotograficentrumets utställningsprogram, vilket speglar överlappande intressen för den sociala och berättande fotografien.

Även på Kulturhuset i Stockholm visades en rad utställningar med utländska fotografier, bland andra Paul Strand 1976. Tillsammans med Fotografiska museets utställning med Walker Evans, som visades samma år, var det den första större utställningen i landet med en modernistisk klassiker från USA. Kulturhuset gjorde också en stor satsning på mexikansk fotografi 1984 och dessutom visade man både Berenice Abbott och Tina Modotti. Det finns flera exempel och redan 1982 hade Malmö konsthall en internationell fotofestival och till de stora satsningarna som Camera Obscura gjorde hörde gruppställningarna med samtida

spansk, tysk och norsk fotografi. Närvaron av fotografi från grannländerna var fram till mitten av åttiotalet jämförelsevis liten, men under andra hälften av decenniet skedde en betydande förändring. För denna kursändring stod i första hand Fotograficentrum och Bildtidningen.¹⁴

Både impulser utifrån och äldre fotografiska praktiker bidrog till ett förändrat bildspråk och en ny motivvärld. Den tjeckiska fotografen Josef Sudek hör till dem vilkas arbeten visades på Camera Obscura 1977 och Fotografiska museet 1979, och som flera inspirerades av, bland andra Stina Brockman. Under slutet av sjuttioalet började även hon att arbeta med stora negativformat och i en intervju beskriver hon hur det fysiska hanterandet av kameran och den inbyggda tröghet som processen rymmer påverkade både fotograferandet och förhållandet till motivet.¹⁵

Istället för att utnyttja storformatsteknikens möjligheter att åstadkomma skärpa över hela bildplanet, som har lockat många användare, laborerade Stina Brockman med ett kort skärpedjup. Hon modellerade motivet med en mjuk upplösning av de distinkta gränserna, vilket skapar volym och tyngd men också måleriska egenskaper. Till det senare bidrar också den mättnad bilderna fått i kopieringen och valen av fotopapper med en ofta varm svärta. De matta ytorna och materialets tjocklek skapar taktila kvaliteter som är kännetecknande för Stina Brockmans arbeten. Experimentandet i mörkrummet har i flera fall inneburit att bilderna legat betydligt längre än brukligt i ett överanvänt framkallningsbad, något som gjorde processen svåröversäglig. När bilderna torkade förändrades också valören och att få fram en print som hon godkände kunde ta timmar av kopierande. Bakom varje enskild bild finns ett stort antal kasserade varianter och tillvägagångssättet gör att även om negativet är detsamma har bilderna fått ett högst individuellt uttryck.

Det sociala och politiska sammanhang som människorna är inskrivna i hos dokumentärfotograferna, och som i Bruno Ehrns fall reducerats till detaljer av arkitektur som antyder staden som livsrum, har hos Stina Brockman blivit en avskild plats helt frikopplad från yttre band. Mer än något annat träder de porträtterades ansikten fram ur bilden och det finns en sinnlighet som deras nakna hud förstärker, men som i ännu högre grad framkallas av personernas starka närvaro. Stående inför bilderna är det svårt att inte slås av tanken på det möte som ligger till grund för porträttens kraft och utstrålning. Två människor har speglat sig i varandra och förmått att mildra den objektifierande blick som präglar många fotografier. Mer än en sköld som skyddar fotografen har kameran här snarast varit ett sammanbindande membran och filosofen Martin Bubers ord om att det inte finns något jag utan ett du gör sig påmint.

Nu ska vi röra oss till den motsatta delen av rummet där en

annan genre har samlats som, i likhet med porträttet, fick en renässans på åttiotalet: Landskapsfotografien.

Inom landskapsfotografien finns en lång tradition där drivkraften är att återge naturens storslagenhet. Ansel Adams, som visades på Fotografiska museet 1977 och blev den andra Hasselbladspristagaren i ordningen 1981, hör till inriktningens mer inflytelserika företrädare. Vad som dock fick större betydelse för det förnyade intresset var utställningen *New Topographics*, som hade visats på International Museum of Photography vid George Eastman House i Rochester 1975, och i ett viktigt avseende bröt med genrens inarbetade former. Från den orörda naturen och en estetik orienterad mot det sublimes riktade fotograferna sin uppmärksamhet mot gränslandet mellan natur och kultur. Man avbildade de synliga spåren av människans inverkan på landskapet i form av bland annat motorvägar, förorter och andra typer av bebyggelse. Den sakliga avbildningen återspeglar motivets anspråkslöshet och den visuella retorik som traditionellt sett kännetecknar landskapsfotografien har tonats ned. Även här finns dock strävan efter en hantverksmässig perfektion och tekniskt sett är bilderna skarpa och valörrika. Bland de tio fotograferna som medverkade i *New Topographics* fanns Robert Adams, Stephen Shore, Henry Wessel, Lewis Baltz, och förutom Bernt & Hilla Becher kom alla från USA.

Intressant i sammanhanget är att Moderna museet i samarbete med Fmv redan 1970 presenterade Bernt & Hilla Bechers utställning *Form genom funktion*, men det var ett ovanligt inslag i programmet och av den nya landskapsfotografien visades enbart ett fåtal exempel i Sverige. Dels ingick Lewis Baltz i en presentation av samtida fotografi från USA på Fotografiska museet 1979, dels ställde Camera Obscura ut ett antal bilder av Stephen Shore 1983. Dock fanns katalogen till *New Topographics* och andra böcker tillgängliga och det tidigaste exemplet på det nya synsättet i Sverige är en bild av John S Webb, som finns bland vintageprintarna i sjuttiotalsdelen. Han är bördig från Storbritannien och var bland de första som systematiskt ägnade sig åt att skildra det förändrade kulturlandskapet.¹⁶

Till dem som tidigt intresserade sig för den nya topografien hör också Sven Westerlund. På omslaget till Fotografiska museets meddelande nr 2 1986 återges en bild ur hans serie om Stockholmsförorten Kista. Det var en plats där flera multinationella telekombolag etablerade kontor och forskningscentrum under åttiotalet. Westerlunds dokumentation av den samhällsförvandling som Kista var en del av tar fasta på den yttre miljön och – förutom att människorna och deras berättelser inte står i centrum – ligger det nya i hög grad i gestaltningen. Mest iögonenfallande är förstas att det är färgbilder, men dessutom riktar kontrasten mellan den höga tekniska nivån och motivets all daglighet uppmärksamheten

mot mediet i sig. Det kan jämföras med hur dokumentär-
genrens konventioner har en tendens att snarare dölja än
skriva fram den förmedlande dimensionen.

Med utgångspunkt i parkeringsplatser och industribygg-
nader har även Lennart Durehed gjort arbeten som präg-
las av en produktiv skillnad mellan motivet och bildernas
hantverksmässiga gestaltning. Under åren som assistent åt
Irving Penn 1973–76 lärde han sig olika typer av både tids-
krävande och komplicerade kopieringsförfaranden och hans
studier av urbana miljöer är framställda både som gelatin-
silverfotografier och platinaprintar. I det senare fallet an-
vändes tjocka akvarellpapper som ger en påtaglig materiell
dimension åt bilden. Hos Durehed finns en konstruktivistisk
färgad bildsyn. I motiven ser han strukturer och ytor
som blir lika viktiga som platsen som fotograferas och till
skillnad från Sven Westerlund är intresset mer formalistiskt
än social-politiskt orienterat.

En särskild roll i svensk landskapsfotografi har C G Rosen-
berg. Hans bilder utgjorde under trettio- och fyrtioalet ett
återkommande inslag i Svenska Turistföreningens årsböcker.
Rosenberg var en känslig uttolkare av kulturlandskapet
och smala grusvägar slingrar sig fram mellan böljande sädes-
fält under himlar med vita sommarmoln. Men han skildrade
också vad man uppfattade som modernitetens landvinningar
i form av industrier som förädlade landets naturtillgångar
till stål, pappersmassa och el.

Åren runt 1950 kritiserades den nationalromantiskt färg-
gade stilen av en grupp unga och internationellt orienterade
fotografer och det dröjde till åren runt 1980 innan epoken
och dess fotografer återlanserades. Det skedde bland annat
genom ett temanummer av Fotografiskt Album 1980 med
en artikel av Kurt Bergengren.¹⁷

Ett särskilt intresse för och valfrändskap med Rosenbergs
arbeten märks hos Gerry Johansson, som bland annat sökte
upp och fotograferade platser där Rosenberg 50 år tidigare
hade ställt upp sin kamera. Arbetet resulterade i boken *Hal-
land: Trettioal och åttiotal* (1985) och jämförelserna mellan då
och nu gör både förändringarna och det bestående tydligt.
Båda fotografernas bilder visades tillsammans på Fotografiska
museet 1986 i utställningen *Halland i C G Rosenbergs spår*.

Gerry Johansson, för vilket den nya topografin har spelat
en avgörande roll, var också en av flera fotografer som
deltog i det omfattande projektet Ekodok -90. Det initie-
rades av Kulturrådet och genomfördes med hjälp av landets
läns museer 1989–90. Syftet var att dokumentera människor
och natur i Sverige för att bland annat göra det möjligt att
i framtiden identifiera samhällsförändringar och miljö-
påverkan.¹⁸ Ett sidoresultat av arbetet blev boken och ut-
ställningen *Trivvia*, som visades på Fotografiska museet
1992. De två övriga medverkande var Gunnar Smoliansky
och författaren Carl-Johan Malmberg, som bidrog med en

serie korta texter. Det är meditationer över fotografins väsen
och de trycktes i vitt på svart och presenterades i utställ-
ningen som en form av text-bilder.

Ett namn som nämndes på tröskeln mellan sjuttio- och åttio-
talet var Kim Klein. Han var en av nyckelpersonerna bakom
platserna BarBar och Lido i Stockholm, som var kombina-
tioner av gallerier och klubbar och med en stark orientering
mot den unga konst- och kulturscenen. Programmet hade
också en påfallande experimentell karaktär. Nytänkandet
fanns inte minst i mötena mellan konstarna och sätten
på vilka verken presenterades. Här ställde Fredrik Wretman
ut en tidig version av sina spegeldammar, Max Book visade
självförstörande målningar och Dawid beströk galleriets
väggar med ljuskänslig emulsion och skapade platsspecifika
fotografier.¹⁹

Till de nya utställningsformer som Klein introducerade
hörde också en nätbaserad version av Dawids utställning
Verktyg på Galleri Krister Fahl 1994, men då har historien
hunnit fram till mitten av nittioalet och Kim Klein hade
tagit steget över till den då både dynamiska och lukrativa
IT-världen.²⁰

Kim Klein arrangerade en utställning med Gunnar Smo-
liansky på BarBar 1985 och deras samarbete resulterade
även i *Promenadbilder* på Fotografiska museet 1985 och i ut-
ställningen *Vi ses igen* på Lido 1987.²¹ Här visas exempel på
den typ av kontaktkopierade bilder i formatet 6 x 9 cm som
Smoliansky fotograferat när han rört sig inte minst kring
labbet på Södermalm och i trakterna hemma i Saltsjö-Boo
eller i Hälsingland. Bildernas storlek gör att man måste gå
nära och då blir man snart varse att negativformatet gör att
de i sin dunkelhet är fyllda av detaljer och valörer som ger
sig tillkänna med en viss långsamhet. Med installationen av
Promenadbilder vidgade Klein ramarna för både utställnings-
formatet och upplevelsen, bland annat genom att täcka gal-
lerigolvet med grus.

Låt oss från Smolianskys förtätade grupp gå till den fri-
stående väggens hitre sida och samlas inför bilder av tre
fotografer som alla också fotograferade natur, men på ett
sätt och med avsikter som är väsensskilda från den nyto-
pografiska inriktningen. I mitten hänger Ann Christine
Eeks studier av vattendrag och skogspartier. Här finns inga
synbara spår av mänsklig närvaro och bilderna gestaltar ett
tillstånd av oföränderlighet, eller snarare den utsträckt tid
som naturens cykliska växlingar av växande och vissnande
kan sägas skapa. Fotosyntesen har en helt avgörande roll i
naturen och det är ljuset, vill jag påstå, som är det egentliga
motivet i Eeks bilder. Hon fångar dess olika egenskaper och
skiftningar och visar hur det får landskapet och växterna att
framträda på olika sätt. Att hon dessutom gör det i ett me-
dium som på ett motsvarande sätt är betingat av ljus adderar
en metanivå till bilderna.

Till höger finns arbeten av Åke E:son Lindman där spelet
mellan ljus och skugga i bladverk närmast tycks ha fungerat
som en utgångspunkt för att experimentera med de foto-
grafiska processerna och – inte minst – med de ljuskänsliga
materialen. De olika fotopappernas uttryck och kvaliteter
har en framträdande roll och i serien med det vetenskaps-
klingande samlingsnamnet *Naturalis* möts i en viss mening
motivets och fotografins två ”naturer”.

Det tredje exemplet är Monika Englunds närstudier av
blomkalkar som i sina sinnliga kurvaturer och glipor får en
kroppslig och erotisk dimension, och trots de visuella olik-
heterna knyter bilderna an till hennes serier om födande och
födslar.

Både Ann Christine Eeks och Monika Englunds tidigare ar-
beten hade bidragit till att forma sjuttioalets dokumentära
och politiskt engagerade fotografi. Några år senare ingick
deras nya och inte minst gestaltningsmässigt sett annorlun-
da verk som en självklar del i konstfotografins sammanhang.
Det gällde också Åke E:son Lindmans arbeten. Han hade
medverkat i *Bländande bilder* och därigenom utnämnts av
Leif Wigh till en av de unga fotograferna som stod för något
nytt och framåtblickande. Om *Naturalis* ska också sägas att
det var ett projekt genomtänkt tillsammans med Sven Wes-
terlund och där deras respektive serier samlades i en mapp.

•

Inför öppnandet av Camera Obscura skrev man till fotogal-
lerier och institutioner i Europa och USA för att informera
om sina planer och fråga om möjligheter till samarbeten.
Svaren var genomgående positiva och ledde inte sällan till
att man fick arbeta med fotografer som galleriet represe-
nterade. Från ett galleri i Graz fick man tipset om att titta när-
mare på fotografen Otmar Thormann, som var österrikare
men sedan mitten av sextioalet levde i Stockholm och hade
sin studio bara några kvarter från galleriet.²²

Otmar Thormann hade en separatutställning på Foto-
grafiska museet redan 1974. Det var ett reportage om vakt-
avlösningen vid Stockholms slott tillkommet året innan
och kameran hade riktats mot den storögda och i flera fall
fotograferande publiken. Med en blick uppmärksam på det
lätt absurda i tillvaron får bilderna en humoristisk kvalitet,
som kännetecknar en viss typ av gatufotografi. När han tio
år senare – efter flera internationella utställningar och en
på Camera Obscura 1979 – återkom med en ny separatut-
ställning på Fotografiska museet 1984 var det med en helt
annan typ av arbeten än tidigare. En avgörande vändpunkt
var mötet med det original av den tjeckiske fotografen Josef
Sudek som visades på Camera Obscura 1977. Upplevelsen
var så stark att det fick honom att dagligen gå in till galleriet
för att under ett par minuter betrakta den olivgröna printen
av två löv på marken och i katalogen från 1979 skriver han

att en känsla grep tag i honom att bilden tillkommit ”långt
innan fotografins begynnelse, någonstans i en jungfrulig
och av människan osedd skog”.²³

Otmar Thormann kom på ett synbart sätt att inspireras
av både Sudeks bildvärld och hans framställningssätt. Bland
annat fick de en mörkare ton och det drömska och symbol-
mättade anslaget som fanns antytt i flera av de äldre bilderna
blev nu högst påtagligt. Den mest märkbara förändringen
är valet av motiv och från slutet av sjuttioalet och framåt
blev stilleben en framträdande genre. Bland de föremål som
återkommer i olika konststellationer hör medicinska instru-
ment, glödlampor, hår och djurdelar (grisknorrar). Att det
metalliska och vassa står mot det organiskt mjuka skapar en
på samma gång formell som innehållslig spänning. Förutom
mer eller mindre traditionella uppställningar finns också
den svit bilder av högklackade skor utspridda på golvet i ett
annars tomt rum som visas här.

Åke Sidvall, som var kommissarie för utställningen på
Fotografiska museet 1984, skriver om landskapsserien *Motiv
från Rö* och gör samtidigt en karaktärisering av konstnärskapet
i sin helhet: ”Det gröna, tunga sommarlandskapet är i
Otmar Thormanns fotografier inte bara vackert utan samti-
digt också något allvarligt och gåtfullt, ruvande på hemlig-
heter som Thormann vill undersöka – inte för att avslöja vad
det är, men väl för att visa oss att det finns.”²⁴

På katalogen till Otmar Thormanns utställning på Camera
Obscura stod hans namn på omslaget med vita bokstäver
mot en grå bakgrund. Detsamma gällde Björn Dawidsson,
som ställde ut på galleriet 1980, men här i formen Dawid
och det är så vi känner honom sedan dess.

När Dawids arbeten betraktas i ett historiskt perspektiv
blir det tydligt att han alltid har sysslat med något eget, även
när de ingick i sjuttioalets politiska kontext. Ett sätt att be-
skriva egenarten är att hänvisa till bildernas singularitet och
deras inneboende dubbelhet. Motivet är som regel placerat i
bildens mitt och det har ofta en emblematiske karaktär, men
avgränsningen och närvaron skapar tillsammans en stark
integritet. Det är en kvalitet som inte upphör när bilderna
formar serier, vilka snarare uppstår som en ackumulation
av individuella bilder inom samma familj än utifrån en för-
utbestämd idé. Spänningen mellan det enskilda och det
gemensamma både vittnar om och framlockar en förhöjd
uppmärksamhet.

Dawids bilder har ofta väckt intresse utanför de fotogra-
fiska kretsarna. Han ställde ut i konstsammanhang i både
Sverige och internationellt och till dem som skrev om hans
arbeten hör kritikern Carl-Johan Malmberg, konstnären
Ola Billgren och författaren Stig Larsson, men också Johan
Ehrenberg från ETC. Om han står för en (odogmatisk) po-
litisk position, så representerar de tre övriga en mer språklig
och filosofisk orientering som blev en viktig del i receptio-
nen av Dawids arbeten.²⁵

Ett exempel på det senare är att kulturtidskriften Kris, som tidigt introducerade poststrukturalistisk litteraturteori i Sverige, publicerade arbeten av honom i två nummer i mitten av åttiotalet.²⁶ För att ge en bild av hur verken uppfattades i den här kontexten citerar jag avslutningen på en text av konstnären Jan Häfström: ”Under kopieringen av en bild nyligen (1660, 1984) upptäcker Dawid på ett av de tidningspapper som utgör ’motivet’ en ljusfläck som visar sig vara blänket i ett kameraobjektiv. Jag tror att han inregistrerar sådana fenomen med en allt större eftertanke. Hans nya bilder blir mer och mer öppna för den sortens ’meddelanden’. Vad handlar de om? Att den tystnad och stumhet som tingen besitter kommer att bestå: världen kommer förbli lika främmande, ofattbar och referenslös som hittills. Och att just detta är grunden för det vi kallar kommunikation: att vi aldrig når fram, att vi aldrig får veta. Den hemlöshet som möjliggör ett skapande. Ty vare sig denna åtrådda värld som vi ser på bilden gått förlorad eller aldrig existerat, så finns den i den dimension han har gett den. Dess yta är hans försvar för en mänsklig frihet, solidaritet. Denna ytas hårdhet är utopin i dess renaste form. ’Ingenting är vi, ingenting tillhör oss,’ säger Le Clézio. ’Vi är ingenting annat än genomfarer.’”²⁷

Varken referensen till en författare som Le Clézio eller resonemanget om skapandets förutsättningar, som Häfström talar om, är något man finner i de texter som publicerades inom ett mer avgränsat fotografiskt sammanhang. Där handlade det istället om fotografi och samhälle, om upphovspersonens biografi eller om estetiska egenskaper knutna till fotografen som medium och om hantverksmässiga och tekniska frågor. Mötet mellan Dawids arbeten och det poststrukturalistiska perspektivet skapade en helt annan typ av reflektion.

Av Dawids många serier från åttiotalet visas här exempel ur *Rost* och *Arbetsnamn skulptur*. Den förra ställdes ut på Fotografiska museet 1983 och mer än fotografier äger bilderna vid första anblicken karaktären av kalligrafiska tecken i svart tusch på vitt papper, ett intryck som accentueras av ramarnas lackröda färg. Den ovanliga och iögonenfallande inramningen är en del av verken som också präglade utställningens uttryck.

Även om bilderna påminner om andra tekniker så handlar de om fotografi. Rostiga föremål på ett ljusbord har fotograferats med storformatskamera. Föremålens ytor och konturer redovisas in i minsta detalj och detaljåtergivningen är fotografisk till sin karaktär. Upprepningen av unika men familjelika föremål skapar en samling, men inte av ting utan av tecken. Gestalter snarare än objekt skulle man kunna säga.

Rost saknar de aspekter som länge hade präglat svensk fotografi och när de först visades negerade bilderna rent av

de förväntningar som fanns. Visserligen avbildades fragment ur en marginaliserad verklighet (om än på tingens nivå), men bilderna handlar inte om något angeläget ämne, utan det som händer äger rum i och genom rostbitarnas åtbörder och de associationer till ansikten och figurer som de väcker hos betraktaren. När det gäller frågan om konstnären som subjekt bidrar serietiteln och den formalistiskt orienterade gestaltningen snarast till att upphovspersonen är helt frånvarande.

Att Dawid med sin praktik ifrågasatte invanda föreställningar om fotografi – hans vändande och vridande på mediets materiella, historiska och filosofiska betingelser – var ett viktigt skäl till det stora intresse som kritikern Lars O Ericssons visade för Dawids konstnärskap. Därigenom blev han i slutet av åttiotalet, till skillnad från de flesta i sin generation, inskriven i den postmoderna diskursen, något som fick en särskild betydelse när serien *Arbetsnamn skulptur* ställdes ut på Thielska Galleriet 1989.²⁸

Thielska Galleriets intendent var ingen mindre än Ulf Linde och i katalogtexten uttrycker Linde sin djupa leda inför den fotografiska bilden. Valet att trots detta visa *Arbetsnamn skulptur* motiveras med att det samtida måleriet befann sig på en så låg nivå att den främsta målaren paradoxalt nog var en fotograf.²⁹

Här fanns en konstnär som förenade de två antagonisterna och i sin uppskattande recension av utställningen skriver Ericsson att fotografen, som en av samtidens viktigaste uttrycksformer, äntligen gjort sitt inträde på den sista modernistiska bastionen, men att Linde inte förstätt vad som utgör Dawids storhet.³⁰

Arbetsnamn skulptur består av en serie stilleben av bemålade föremål i varierande konstellationer. Visserligen har, menar Ericsson, fotografierna måleriska kvaliteter med uppenbara kopplingar till Giorgio Morandis finstämda arbeten, men det centrala är något helt annat. Genom att kombinera skulptur, måleri och fotografi löser Dawid upp gränserna mellan medierna. Sett från en postmodern synpunkt ligger styrkan i *Arbetsnamn skulptur* i sättet på vilket bilderna underminerar etablerade uppfattningar om fotografins egenart och i förlängningen modernismens idé om uttrycksformernas renhet.

Ett sätt att närma sig fotohistorien är att ta fasta på platsen där bilden tagits: gatan eller studion. Fotografi är i många stycken ett urbant fenomen och det var i de stora metropolerna som de första porträttateljéerna etablerades under 1840-talet. Tidigt blev också gatan en arena för fotografernas sökande efter motiv och deras bilder skildrar städernas förvandling under senare delen av 1800-talet. Med ljuskänsligare film och mindre kameror blev fotografen snart en flanör som fångade människor och situationer i den ström

av händelser som ständigt utspelar sig i det offentliga rummet.³¹

Flera av de stora namnen inom gatufotografen – Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, William Klein, Helen Levitt och Roy DeCarava – visades separat på Fotograficentrum, Fotografiska museet och Hasselblad Center under slutet av sjuttio- och åttiotalet. Det fanns också tidigt svenska fotografer som hade gatan som sin arena. Efter kriget lockade Paris och där fångade inte minst Rune Hassner och Tore Johnson det skiftande gatue- och cafélivet. På femtiotalet var Jan Fridlund assistent åt William Klein och Fridlunds stadsbilder är också mer närgångna och intensivare än den äldre generationens mer anekdotiska bilder. Hans Hammarstiöld var anställd på brittiska Vogue ett par år i mitten av femtiotalet och mellan uppdragen utforskade han människor och miljöer i det då fortfarande synbart krigsdrabbade London. Hemma i Stockholm strövade vid samma tid Gunnar Smoliansky på Södermalm och kring Slussen och fotograferade med sin mellanformatskamera.

Att jag nämner deras arbeten, trots att bilderna tillkom decennier före den period som *Mellan verkligheter* omfattar, beror på att de i många fall fick en förnyad aktualitet under åttio- och nittiotalet. Flera av de ursprungliga medlemmarna i Tio Fotografer ägnades stora utställningar och deras äldre bilder publicerades i kataloger och tidskrifter. Även Gunnar Smolianskys fotografier av barn på Söder på femtiotalet blev både bok och utställning på Fotografiska museet 1982.³²

Per L-B Nilsson hör till dem som under åttiotalet ägnade sig åt gatufotografi med starka band till den nordamerikanska traditionen. Bakom sig hade han bland annat bildjournalistiska uppdrag för Sida, men 1981–84 studerade han vid Illinois Institute of Technology och kom där i kontakt med en fotografi, representerad av bland andra Harry Callahan, som kombinerade intresset för gaturummet med en formmässig strävan.

I likhet med förebilderna finns hos Nilsson en långt driven hantverksmässig nivå. Printarna är kontrastrika, men samtidigt finkorniga och med täckning i de mörka partierna.

Till dynamiken bidrar också den ofta låga kameravinkeln och spänningen mellan de slumpartade möten som fotografen har fångat och kompositionens struktur.

När Per L-B Nilsson kom hem från USA presenterade han bilderna för Åke Sidvall och Leif Wigh som på stående fot bestämde sig för att redan samma år, 1984, visa serien. Det fanns visserligen betydligt mer etablerade aktörer som kunde komma ifråga för en separatutställning, men banden som fanns till den amerikanska fotografi som Fotografiska museet särskilt hade intresserat sig för var, kan man konstatera, ovanligt starka.³³

Både gatan och studion var platser där Tuija Lindström un-

der åttiotalet skapade sin motivvärld, men oberoende av de yttre sammanhangen förenas i hennes arbeten en smeksam beröring med en närmast klinisk skärpa. Detta även när motivet beslöjas av den mjuktecknande softning som blev ett signum för Tuija Lindströms sätt att kopiera.³⁴

Bortom de formella aspekterna, som spelar en framträdande roll i bilderna, finns en blick som nyfiket och kritiskt söker sig under tingens och tillvarons ytor. Det finns en vilja att få veta hur allt hänger samman. Hur människors liv formas av inre och yttre omständigheter, av den personliga biografien och av relationer och släktband som sträcker sig både bakåt och framåt i historien. Det finns också en stark medvetenhet om kraften i de sociala och samhälleliga strukturerna som påverkar individen. En patriarkal betingad ordning som Tuija Lindström blottlägger – ofta med en detroniserande humor.³⁵

Det var dock i studion som Tuija Lindström i första hand skapade sina bilder. Skyddade av ateljéns avskildhet iscensatte fotografen och modellen situationer som präglas av både teatralitet och en avskalad närvaro. Hud och kropp kännetecknar dessa bilder och den fysiska nakenheten blir både en mask och ett framvisande av identiteter och begär. Åtrå och lust genomströmmar bilderna – även när motiven är arrangerade föremål eller växter.

Denna rörelse mot en både fysisk och mental plats – ”a room of one’s own” – sätter sin prägel på mycket av åttiotalets fotografi och såväl Stina Brockman som Tuija Lindström, men också fotografer som Helene Schmitz och Denise Grünstein, kom att utnyttja studions möjligheter på ett sätt som förändrade fotografen.

•

Parallellt med steget in i studion och iscensatta bilder fick också det fotografiska reportaget en nytändning. Mycket tack vare grundandet av ETC 1978. Det var en uttalad vänstertidning, men till skillnad från många andra organ inom vänstern var radikaliteten både politisk och estetisk. Bilden hade ett stort utrymme och den fick gärna skava och skaka om. Mycket av bildmaterialet i tidningen saknade en omedelbar koppling till artiklarnas innehåll och det experimentella draget förstärktes av layoutens montageartade karaktär. Nytt var också bejakandet av färgfotografi och intresset för populärkulturens uttryck och ämnen – något som tidigare sällan förekommit i Bildtidningen eller andra forum för den samhällsengagerade fotografen.

Ett stort antal fotografer medverkade genom åren och några återfinns på båda sidor om väggen som delar åttio-talsrummet: Dawid, Tuija Lindström och Ann Christine Eek. Andra var tydligare förankrade i det dokumentära, såsom Håkan Elofsson, Maud Nycander, Jefferik Stocklassa, Anders Petersen, Neil Goldstein och Hatte Stiwenius.

ETC publicerade reportage från politiskt händelserika eller

på andra sätt intressanta platser som Mexiko, Nicaragua, Filippinerna, Japan, Kina, Sovjetunionen och Irland. Det senare blev föremål för ett av tidningens ambitiösa temanummer. Ett tjugotal skribenter och fotografer vistades på Irland i flera veckor och kom hem med högst personliga berättelser om vad de hade sett och mött.

Med sjuttioalets dokumentärfotografi delade man viljan att berätta om människors liv i andra delar av världen, men skildringarna skiljer sig också åt. Från ett redovisande av sakförhållanden, där text och bild ofta hade en didaktisk karaktär, fick fotografens och skribentens upplevelser av det skildrade en ökad betydelse. Det var en aspekt som visserligen fanns tidigare, men inte i samma grad. Sambanden mellan bilderna är också mer associativa, kameran rörligare och i den meningen subjektivare. Färgen gör också sitt till och stämningar mer än fakta präglar bilderna.³⁶

Ett par år in på åttiotalet började ETC också ge ut fotoböcker. Anders Petersens skildring av människor på ett ölcafé i Hamburg hade tillkommit på sextioalets och samlats i en bok på det tyska förlaget Schirmer/Mosel 1978, men först med ETC:s utgivning av *Café Lehmitz* 1982 blev arbetet tillgängligt för en svensk publik. Året därpå, 1983, gavs Christer Strömholms bilder av transsexuella i Paris från femtio- och sextioalets ut i boken *Vännerna på Place Blanche*. ETC blev Strömholms viktigaste forum under åttiotalet och hans bilder förekom regelbundet i tidningen och han tillägnades det första numret av *Picture Show*, som var ett magasin som helt ägnades åt fotografi och utkom 1986–89. Det var också Johan Ehrenberg och Timo Sundberg från ETC som bistod Strömholm med urvalet till och hängningen av utställningen *Nio sekunder av mitt liv* på Moderna museet 1986.³⁷

Till de övriga fotografierna som särskilt lyftes fram i *Picture Show* hör Dawid, Anders Petersen och Kenneth Gustavsson, vars mörkt kopierade bilder har en stark prägel av film-noir och fiktion – ensamma gestalter på perronger, svarta fåglar mot ljusa himlar, gator och slutna fasader i städer som i hans skildringar får en arketypisk karaktär.

Från den äldre generationen var det bland andra Tore Johnson, som nyligen hade gått bort.³⁸

I likhet med de flesta andra sammanhang inom fotografin var dominansen av manliga utövare i ETC stor. Men omslaget till specialnumret av *Picture Show* om svensk fotografi 1988, som gavs ut med anledning av fotofestivalen i Houston, pryddes av en bild av Tuija Lindström och året därpå, 1989, gav man ut en påkostad bok med hennes bilder och en text av Johan Ehrenberg.³⁹

Delar av fotografen Åsa Francks dokumentation av boxare presenterades i ETC nr 3 1983 och ett av porträtten användes som omslagsbild. Under åren 1982–84 följde hon livet i ett par träningslokaler i både Stockholm och New

York, men mer än själva sporten handlar det om miljöns utpräglad maskulina karaktär. På ett inkännande sätt skildrar Franck den specifika form av social och fysisk gemenskap som boxningen skapar – en studie i homosocialitet skulle man ha kallat det några år senare.⁴⁰

På rummets vänstra långsida visas arbeten från åttiotalet av Kent Klich, Thomas Wågström, Catharina Gotby och Anders Petersen. I alla fyra fallen ingår bilderna i större dokumentära projekt och finns publicerade i böcker. Jämfört med tidigare har fördelningen mellan text och bild förskjutits mot det senare. Dessutom ger tryckkvaliteten också en större rättvisa åt fotografiernas tonomfång.

Om berättelserna på sjuttioalets handlade om vardagsliv och arbete har blicken i de aktuella fallen riktats mot helt andra verkligheter. Fotografierna har sökt sig till sammanhang och situationer som rymmer starka spänningar mellan individ och samhälle, men också mellan normalitet och utanförskap. De har levt sig in i och med kamerans hjälp gestaltat människors liv inom institutioner där frågor om disciplinering, kontroll och omsorg ställs på sin spets. Det handlar om barnhem, fängelse, missbruks- och mentalvård och försvaret.

Utställningen fortsätter i Stenahallen och passagen från Hasselblad Center är lägre och mörkare än den övriga lokalen. Genom dörröppningen ser man i fonden ett fotografi som är större till formatet än något av det vi hittills har mött. Motivet är Brandenburger Tor i Berlin där världspresen i november 1989 inväntar murens fall. Läktare och strålkastare gör det hela till en scen för en händelse som i samma stund den äger rum blir historia.

Till ironin hör att de första genombrytningarna inte skedde framför de samlade reportrarna, utan i en helt annan del av staden.⁴¹



NITTIOTALET

Kim Salomon skriver i sitt bidrag till katalogen att nittio-talet var ett decennium då den nya världsordningen inledningsvis väckte stora förväntningar hos många. Med murens fall upplöstes gamla konflikter och gränser och statsvetaren Francis Fukuyama såg slutet på historien i liberalismens och marknadsekonomins utbredning och dominans.

Det var visserligen en tid av stora omställningar men mycket var också sig likt. Kriegen och illdåden som präglade 1900-talet fortsatte och till de traumatiska händelserna hör de etniska rensningarna i samband med Jugoslaviens upplösning 1991–99 och massakern på tutsibefolkningen i Rwanda 1994.¹

Med den snabba utvecklingen inom informationsteknologi och en ökad rörlighet för människor, varor och kapital kom nittio-talet att präglas av globaliseringsprocesser. Transnationella företag växte sig starka och det blev allt svårare att avgränsa ekonomiska aktörer utifrån nationalstaten som analysenhet. Hur en värld av nätverk och noder ersatte den tidigare ordningen var ämnet för den spanske sociologen Manuel Castells uppmärksammade trilogi som inleddes med *The Rise of the Network Society* (1996).²

I början av nittio-talet drabbades Sverige av en kombinerad finans- och fastighetskris som fick långtgående konsekvenser för både arbetsmarknaden och de samhällsideal som hade präglat efterkrigstidens rekordår. Den ökade arbetslösheten som följde i krisens spår var, menar Kim Salomon, en av orsakerna till den växande rasismen i Sverige. Det är ett av decenniets mörka kännetecken och den tog sig bland annat uttryck i att det populistiska och främlingsfientliga partiet Ny demokrati röstades in i riksdagen 1991, men också i nedbrända flyktingförläggningar, våldsdåd av nynazistiska grupper och i ”Lasermannens” attacker på invandrare i Stockholm och Uppsala.³

Även medielandskapet förändrades med flera och privatägda tevekanaler, som ökade utbudet och valfriheten men också ledde till en tilltagande anpassning till kommersiella krafter. För att illustrera hur avlägset det politiskt medvetna sjuttio-talet var citerar Kim Salomon programledaren för *Så ska det låta*, som var ett av nittio-talets mest populära teveprogram. På frågan om orsakerna till den stora framgången svarade han: ”Ingen blir nedpressad i en soffa och avtvingad sina synpunkter på Kinas utrikespolitik eller dagsläget i Bosnien.” Samhällsklimatet var helt enkelt ett annat.⁴

På nyårsdagen 1995 blev Sverige medlem i EU, efter att ja-sidan vunnit i den rådgivande folkomröstningen året innan. De starkare banden till Europa påverkade bland annat diskussionerna om den svenska samtidshistorien. Redan 1991

hade dock Maria-Pia Boëthius publicerat *Heder och samvete: Sverige och andra världskriget*, där hon kritiskt granskar eftergiftspolitiken mot Nazityskland.⁵ Boken skapade en intensiv debatt om neutralitetspolitiken och stödet för nazismen i Sverige på trettio- och fyrtio-talet. Ett annat ämne som behandlades var tvångssteriliseringarna av så kallade sinnesslöa och promiskuösa åren 1935–75. Det var inga okända företeelser, men med de berättelser som de nya perspektiven formulerade krackelerade bilden av det alltigenom goda Folkhemmet.

Om man inte ser strikt till decenniegränserna avslutades nittio-talet lika dramatiskt som det inleddes. Med de kapade inrikesplanen som flög in i World Trade Center i New York den 11 september 2001 kraschades också förhoppningarna som murens fall hade skapat. Bilderna av de brinnande tornen sändes i realtid på en global arena. Kriget mot terrorismen tog sin början och snart var världen återigen delad – dock med gränser som löpte efter andra geografiska och ideologiska linjer än under det kalla kriget.⁶

Johan Fowelins bild i fonden är ett exempel på hur den politiska och samhällseliga händelseutvecklingen speglas i de arbeten som skapades under nittio-talet och det finns flera, även om också helt andra intressen och frågor formade agendan.

I den mörka passagen mellan åttio- och nittiotalsdelen hänger för sig självt ett verk av Tuija Lindström som på ett bokstavligt sätt förenar två aspekter som hör till de respektive årtiondena. Bilden från 1983 är ett svartvitt gelatinsilverfotografi och föreställer en naken kvinna sedd bakifrån. Hon trycker upp rumpen mot en immig glasruta, motljuset löser upp konturerna på den kurviga kroppen och i den svarta silhuetten där huden möter glaset anar man hennes kön. Kopian, som äger konstfotografins kännetecken, har placerats mellan två plexiglasblock som hålls ihop av fyra kraftiga bultar – en i varje hörn. Denna upptagenhet av bildens status som objekt blev ett centralt inslag under nittio-talet och den här unika versionen av bilden ingick i utställningen *Lika med* 1991.⁷

När vi fortsätter in i Stenasalen finns direkt till vänster delar ur Tuija Lindströms arbete *Kvinnorna vid Tjursjön* (1991) och här accentueras verkens materiella dimension av de fysiskt påtagliga ramarna av järn. Dessutom är formaten större än några av hennes tidigare bilder. Verkets ena del utgörs av en serie där kvinnor flyter i ett mörkt vatten som kontrasterar mot deras ljusa hy. Ytan speglar himlen och kvinnorna tycks samtidigt befinna sig i båda elementen – omslutna och närvarande i sig själva. Den andra delen av arbetet utgörs av närbilder av undersidan på strykjärn. Vardagliga objekt

från en traditionellt sett kvinnlig domän, men här fotograferade som monumentala stoder. I det här sammanhanget får metallen och vetskapen om strykjärnets utslätande hetta en hotfull karaktär. Det är en våldsamt som förstärks i de bilder där undersidan är täckt med ett köttigt och rött lager färg. Från en feministisk synpunkt rymmer *Kvinnorna vid Tjursjön* aspekter som handlar om att ta makten över representationen av kroppen. Med en slagkraftig metafor väcker serien också frågor om det utbredda våldet i hemmen, som statistiskt sett är en av de farligaste platserna att vistas i för kvinnor.⁸

Bredvid bilden av strykjärnet, här i en av de svartvita versionerna, hänger Ingrid Orfalas verk *The Sucker* (1989). Orfali trädde in på scenen i slutet av åttiotalet från ett helt annat håll än alla de fotografer som vi hittills har mött i utställningen. Hon är språkforskare och var rustad med en teoretisk referensram som få andra inom det fotografiska landskapet i Sverige hade vid den här tiden. Att Orfali ingick i grupputställningen *Matris* på Malmö konsthall 1988 med bland andra Barbara Kruger, Laurie Simmons, Cindy Sherman och Andy Warhol visar på hennes speciella position.⁹

Till skillnad från betoningen av kvinnors särart, som genomsyrade framför allt sjuttio-talets feministiskt orienterade konst, präglas Ingrid Orfalas arbeten av idén om den socialt och språkligt betingade konstruktionen av kön, genus och sexualitet. Hon har kombinerat olika föremål – som hajkäften och läppstiftet i *The Sucker* – och med surrealistiska tvetydigheter och ett humoristiskt drag skapat djupt subversiva verk. Med de mångtydiga titlarna, till exempel *Wemen* (1989) och *He – for There Could be no Doubt of His Sex* (1980-tal), skrivs bilderna dessutom in i ett vidare och ofta litterärt och teoretiskt präglat sammanhang där frågor om femininitet och maskulinitet, könsöverskridanden, begär, makt och våld vävs samman.¹⁰

Förutom återkommande teman arbetade Orfali genomgående med ett färgmaterial som blev vanligt under slutet av åttiotalet och präglade den postmoderna fotografins visuella uttryck: Cibachrome. Färgintensiteten och lyskraften bröt med den tidigare helt dominerande svartvita fotografins utseende och tradition. Flera av verken i utställningen är framställda i Cibachrome och det mest iögonenfallande exemplet är Fredrik Wretmans *American Floors*, som breder ut sig på golvet i första delen av Stenahallen.

American Floors visades ursprungligen på Moderna museet 1991 och då i en betydligt mer omfattande version och med ett tillägg i titeln som löd – *and Russian Slippers*.¹¹ På plats kunde man låna ryska filttofflor och gå på de utlagda bilderna, som är fotografier av golven på de amerikanska institutioner och gallerier som utgjorde den internationella konstscenen på åttiotalet. Det var en tid då man talade om axeln mellan Köln och New York som konstvärldens nav.¹²

Med ett ovanligt perspektiv riktar Fredrik Wretman uppmärksamheten på de rum där konsten och publiken möts. Platser som också har en avgörande roll i konstfältets ekonomiska och sociala system och med koder som för den oinvidige kan framstå som gåtfulla och exkluderande. Det här var sammanhang – och då avser jag i första hand de kommersiella konstgallerierna – som få inom svensk fotografi under sjuttio- och början av åttiotalet hade tillgång till eller sökte sig till. Från och med nu kom dock saken att bli en annan.¹³

Ändrades gjordes också konstens geografi och en bidragande orsak var det utvidgade Europasamarbetet efter murens fall och regionernas ökade betydelse. Förändringen avspeglades i Bildtidningens inriktning där de nordiska ländernas kulturella likheter och gemensamma intressen betonades allt mer. Ett samarbete med danska Katalog inleddes i början av decenniet och i slutet slogs tidskrifterna Index och Siksi, som hade sin bas i Helsingfors, samman och bildade *Nu – The Nordic Art Review*. Åren 1999–2002 var tidskriften ett viktigt forum för att väcka intresse för och sprida kunskap om den samtida nordiska konstscenen, som – i likhet med flera andra områden i den tidigare kulturella periferin – i slutet av decenniet fick en synligare position i den nu betydligt mer vittförgrenade konstvärlden.¹⁴

Fokuseringen på regionen märks också i utställningarna med unga fotografer i mitten av nittio-talet, till exempel *De utsatta: Nutida fotografi från Skandinavien* och *Stranger than Paradise: Contemporary Scandinavian Photography*, som båda visades 1994.¹⁵

Annika von Hausswolff hörde till de fotobaserade konstnärer som medverkade i flera grupputställningar av den här arten och bredvid Fowelins *Brandenburger Tor* hänger tre bilder i serien *Tillbaka till naturen* (1993). På var och en finns en naken eller delvis påklädd kvinna som ligger i naturen. Det är vid första anblicken allt som händer. Men bilderna är djupt oroande och deras dramatik ett resultat av både frånvaron av en uttalad berättelse och de synbara referenserna till andra typer av bilder som bidrar till att skapa mening.

Bland de frågor som motivet väcker är varför kvinnorna befinner sig där de är, vad som har hänt, om de lever eller är döda och om det hela är på riktigt eller iscensatt? Att associationerna går till våldsbrott handlar både om var och hur kropparna ligger, till exempel framåtstupa i en vassdunge med ansiktet i vattnet, och att de är fotograferade på samma sakliga sätt som brottsplatsbilder. Det är dock inte den enda genre som *Tillbaka till naturen* knyter an till. Associationerna går också till Anders Zorns målningar av nakna kvinnor på klippor och vid vattendrag. Bilder med ett starkt objektifierande drag. Denna dubbel exponering av referenser är en viktig orsak till verkets laddning, en annan är bildernas på samma gång både lockande och fränstötande karaktär.

Man blir som betraktare högst medveten om sig själv som voyeur.¹⁶

På den utskjutande väggen i mitten av rummet finns två stora verk av Annica Karlsson Rixon som knyter an till de feministiska perspektiv som präglar såväl Lindströms, Orfallis som von Hausswolffs arbeten, även om frågor om våld är underordnade andra aspekter. Fotografierna ingår i *Porträtt i nordiskt ljus* (1997–98), som är en serie parafrafer av målningar från förra sekelskiftet. Det är bilder som bidragit till att forma föreställningen om den nordiska naturen och dess kopplingar till identiteter, men också till den romantiska bilden av den idag legendariska kretsen av skandinaviska konstnärer i Skagen och franska Grez-sur-Loing. Genom att återskapa målningarna i ett annat medium, på andra platser och i en annan tid synliggör Annica Karlsson Rixon deras retoriska kraft och estetiska dimensioner, som hon också på ett lustfyllt sätt bejakar. Då som nu handlar bilderna om det dubbla perspektivet att både skildra den egna samtiden och att aktivt skapa historia, vilket har varit och är en viktig feministisk strategi som ligger till grund för flera av hennes arbeten. Den krets som Annica Karlsson Rixon porträtterar består också till övervägande delen av kvinnor, som är både kolleger, vänner och kärlekspartner. I verket till höger, *Tidigt sommarkväll i Los Angeles*, förekommer konstnären själv som en av de två avbildade och porträttet till vänster föreställer Annika von Hausswolff och Johan Zetterquist – alla förevidade som en del av millennieskiftets konsthistoria.¹⁷

Både färgmaterialet och de större formaten skiljer det tidiga nittioalets arbeten från de föregående decenniernas fotografiska praktiker. Men det handlar också om de nya kritiska perspektiven, som undersöker både fotografien och den meningsskapande kontexten för att blottlägga ”representationens politik”, det vill säga de mekanismer och maktstrukturer som bilderna både formas av och bidrar till att befästa. En strategi som ofta tillämpades var att använda befintliga fotografier och då ofta från medierna och reklamen. Genom att byta sammanhang och/eller göra andra ingrepp, som att addera texter till bilderna eller skapa montage, fick bilderna nya innebörder och ofta riktades uppmärksamheten mot hur de producerar föreställningar om normalitet och verklighet.

En som tidigt arbetade med appropriationer var Lotta Antonsson och i det verk som finns tar hon sig an ett av fotografins stora områden: Krigsskildringar. Hon har förstorat en telefaxprint från de allierade styrkornas förberedelser inför Gulfkriget 1991 – som i USA kallades *Operation Desert Storm*. Den svartvita bilden har fått en bred vit ram och under den finns, som en inramad bildtext, meningen ”Sky is Blue”. Formuleringen är hämtad från instruktionerna om hur bilden ska tryckas. De positiva associationer som tan-ken på en blå himmel väcker ställs mot krigets brutalitet och

hur kriget byggdes upp i medierna som något oundvikligt och nödvändigt. Texttraden i den andra bilden, som dock inte visas här, lyder ”Skin is Tan” och förstärker ytterligare kontrasten mellan den välregisserade bilden som förmedlas i medierna och krigets realiteter.¹⁸

Den roll medierna spelar i krig blev föremål för en satirisk Hollywoodfilm med titeln *Wag the Dog* (1997), där man i och genom medierna skapar ett helt fiktivt krig mellan USA och Albanien för att styra bort uppmärksamheten från en sexskandal i Vita huset.¹⁹

Ett annat ofta uppmärksammat arbete som bygger på appropriationer är Maria Miesenbergers serie *Sverige/Schweden* (1992–2000). Till skillnad från *Sky is Blue* handlar det dock om ett bildmaterial från sextio- och sjuttioalet, som dessutom är hämtat från ett betydligt mer personligt sammanhang – familjens egna fotoalbum. Pappan är den ursprungliga upphovspersonen och bilderna skildrar personer och händelser som utgör en väsentlig del av hennes egen historia. Album av det här slaget har blivit en del av historien och idag är det få som klistrar in fysiska fotografier på tomma ark och noterar vilka som avbildas och när och var bilden är tagen, som stöd för minnet om familjens gemensamma liv.

Den bearbetning som Maria Miesenberger har gjort är analog och genom att fylla i figurerna med svart färg har de förvandlats till mörka silhuetter och deras individuella drag har fyllts igen. Det finns något generiskt över scenerna och även om man inte var med är de välbekanta, men också främmande och rent av skrämmande. Att konstnären valt en novell av den österrikiska författaren Elfriede Jelinek som sällskap till bilderna i boken som samlar sviten i sin helhet pekar på de mörka underströmmar som är en viktig del av bildernas kraft.²⁰

Vid sidan om *American Floors* är verket *Stockholm* (1991) med sina nio delar (av totalt elva) det största i utställningen och med den monokroma magentafärgen också ett av de mest iögonfallande. Även här är tekniken Cibachrome. Det är ett gemensamt arbete av Jan Svenungsson och Ola Billgren.²¹ Under det röda skiktet, som är Billgrens del i det hela, finns fotografier av Stockholm tagna av Svenungsson. De är tillkomna tidiga morgnar och därför med något enstaka undantag helt folktomma. Förutom att verket inte har en unik skapare utan två samverkande upphovspersoner, förenar det också två medier: fotografi och måleri. Det senare som uttryck och inte som material i den mening som måleri traditionellt sett uppfattas, det vill säga som oljefärg på duk. Ytterligare två motstridiga aspekter möts i sviten, dels den romantiska klangen, dels bildernas blanka ytor som inte bär några spår av upphovspersonernas närvaro. Det är hetta och kyla på samma gång och i samma verk.

En liknande dubbelhet kännetecknar också Stig Sjölungs

hybridartade och tredelade verk med den till fotografi syftande titeln *Dokumentär* (1990). Det består av två abstrakta ”målningar” utförda i fotografiskt material (Cibachrome), som flankerar ett skulpturalt objekt som är ett faktiskt avloppsrör i plast. Om det dokumentära står för en övertygelse om fotografins realism är Sjölungs verk något helt annat. Genom sina kombinationer sätter han invanda föreställningar och kategorier i rörelse och stående inför det förbryllande verket kortsletter han varje tanke på en universellt giltig och oförmedlad representation.²²

•

Det var många som intresserade sig för de förändringar som Sverige hade genomgått under de senaste åren, något som också ledde till att man reflekterade över det nyss förflutna. Till dessa arbeten hör bland annat Leif Lindbergs bok *Den svenska modellen* (1990), som kan ses som en hyllning till den generation som formade välfärdssamhället.²³ Den presenteras tillsammans med en rad andra böcker i montern med böcker som publicerades på nittioalet. Här finns också bland annat Elisabeth Ohlson Wallins *Ecce homo* (1998), med bilder som skapade en stor debatt i medierna när bilderna visades i Uppsala domkyrka 1998, och JH Engströms bok *Härbärke* (1997) som innehåller porträtt av kvinnor på Stadsmissionens daghärbärke Klaragården i Stockholm. Fotografier som i båda fallen direkt och indirekt berättar om Sverige i slutet av nittioalet.²⁴

En samtidskildring som fick stor uppmärksamhet är Lars Tunbjörks *Landet utom sig: Bilder från Sverige* (1993). Författaren till en av bokens texter är poeten och debattören Göran Greider. Han skriver om det samhälleliga tillstånd som bilderna skildrar och varför det, enligt honom, blev som det blev. Arbetarklassen hade dragits med i åttioalets nyliberala yra och i köpfesten som rådde försvann frågor om solidaritet och det gemensamma från dagordningen. Det var värden som, enligt Greider, tidigare utgjorde samhällsbyggets stomme, men som nu överskuggades av ideal om valfrihet och självförverkligande.²⁵

Det land som Lars Tunbjörk skildrar består av parkeringsplatser, köpcentrum, gallerior, nöjesparker och campingplatser. Människorna på bilderna äter, handlar, umgås och roar sig. Jämför man med dokumentärskildringarna från sjuttioalet är det mer fritid och konsumtion än arbete och kamp. Göran Greider ser en kollektiv tomhet breda ut sig i landet och fotografiernas intensiva färger förstärker den underström av förtvivlan som genomsyrar bilderna.

Landet utom sig får mig att tänka på en bok som vi mötte i utställningens första del, Ralph Nykvists *I Sverige* från 1976. Det var en ovanlig bok när det begav sig och båda bygger på en blick för vardagliga absurditeter och känslan för formella

egenskaper som komposition och struktur. Förutom färgen är en skillnad att Tunbjörks bilder ofta är fotograferade med blick riktad rakt mot motivet. Det direkta ljuset slätar ut och gör det avbildade platt. Om man följer Greiders tolkning speglar betoningen av ytan ett samhällsklimat som sakta men säkert dränerar människornas inre.

Berättelserna om Sverige och intresset för frågor om svenskhet återkommer i flera av verken och tar vi oss från Tunbjörks arbeten till väggen mitt emot börjar den med tre porträtt i en större serie av Anders Kristensson. Den första bilden, *Familjen Mattsson, B&W Stormarknad, Göteborg* (1992), visar en man och en kvinna i yngre medelåldern med två små pojkar och liten flicka. Det är sommar och de står uppställda framför sin fyllda kundvagn på stormarknadens parkeringsplats. Kläderna de bär för tankarna till semester. Den andra bilden visar raggare från Halmstad och den tredje två unga kvinnor från Tyskland med cyklar och packning för camping.

Under mer än ett decennium reste Kristensson runt i Sverige och porträtterade människor av skilda slag och i sin recension av boken där projektet samlats karaktäriserar poeten Marie Lundquist bilderna på ett träffande sätt: ”Det finns en stark konsekvens i Kristenssons fotografi som besegrar mig, en genomförd estetik, en stram mångfald som skapar en motsägelsefull och komplex bild av ett land, en tid. Jag föreställer mig dessa porträtt inlagda i en rymdkapsel som cirklar runt jorden för att om något årtusende återigen landa på jordens yta och då betraktas som märkliga relikter från en fjärran värld. Vad kommer de att berätta för framtiden om oss som lever här och nu?”²⁶

Tanken klingar av Roland Barthes betoning av fotografien som ett avtryck och återfinns i bokens titel: *Spår av en befolkning* (2005).²⁷ Till skillnad från Tunbjörks reportageartade bilder har Anders Kristensson arbetat med en storformatskamera som ställts upp framför de porträtterade. Människorna är på ett högst synbart sätt medvetna om att de blir fotograferade och i likhet med August Sanders porträtt från Tyskland på tjuugo- och trettioalet framträder de som representanter för grupper av människor och samtidigt som individer formade av en tid och en plats. Stående inför bilden av familjen Mattsson räcker dock avståndet på ett par decennier för att den känsla av både närhet och distans som fotografien möjliggör ska finnas.

Det finns, precis som Lundquist berör, en saklighet och systematik i Anders Kristenssons arbete som är starkt förbunden med fotografi som medium. Denna vetenskapliga och arkivinspirerade aspekt gav under nittioalet upphov till en rad arbeten, bland annat Miriam Bäckströms undersökning av hur museer gestaltar det förflutna genom att skapa historiska tablåer.²⁸ Här visas ett urval ur *IKEA, Museum Collections and Reconstructions* (1999), som dokumenterar hur Ikea

skriver historia genom att i sitt eget museum skapa tids- typiska rum inredda med företagens möbler från de aktuella decennierna.

Ikeas betydelse brukar sammanfattas i formuleringen om att Socialdemokraterna byggde Folkhemmet och Ingvar Kamprad inredde det, och undersökningar visar att förtroendet för Ikea har varit grundmurat hos svenskarna. Ett avslöjande 1994 i Expressen, som sedan har följts upp med flera, visade dock att Kamprad hade varit aktiv i nationalistiska rörelser både före och efter andra världskriget, vilket han förklarade som ungdomliga ”förvillelser”. Det var ytterligare ett av de avslöjanden om den svenska historien som gjordes under nittioalet och som påverkade bilden av Sverige.²⁹

Genom att hänga verket i två rader på varandra med små och jämna avstånd mellan bilderna förstärker installationen den systematiserande aspekten. Direkt till höger på samma vägg presenteras tre fotografier ur ett på flera sätt likartat arbete. Det är Patrik Karlströms serie *Conference Tables* (1992–2004) som bygger på dokumentationen av styrelserum i svenska bolag och bilderna har ett motsvarande sakligt uttryck. Fotografierna visades tillsammans med målningar och objekt i utställningen *Inflytande* på Fotografiska museet 1993. Den recenserades av Lars O Ericsson i DN och – förutom att han säger att museet med sin nye chef Jan-Erik Lundström äntligen börjar öppna sig för samtidskonsten – lyfter han särskilt fram att Patrik Karlström inte är bunden endast till ett medium i sin undersökning av maktens innersta rum, men också hur fotografien synliggör hur den miljö som skildras är förbunden med den auktoritära formalism som Ericsson menar har vidare samhällsimplikationer. Här kommer det till uttryck i de av makten noggrant iscensatta miljöerna där pennor och block ligger symmetriskt på borden och stolar stå i snörräta rader.³⁰

Kopplingen mellan kunskap, ordning, makt och representation var ett återkommande tema under nittioalet. Men det fanns också en fascination för det undermedvetnas bortträngda, men ständigt verkande, kraft. Ett arbete som förenar det sakliga med det undanflyktande är Annika von Hausswolffs serie med en kvinna som blåser tuggummi-bubblor. Kontrasten mellan gestaltningens konkreta realism och handlingens (tvångsmässiga) upprepning skapar en lika fångslande som subversiv obegriplighet.³¹

I fonden finns två stora färgfotografier som är synliga redan från andra ändan av rummet. Båda avbildar en man som svävar i ett intensivt blått vatten, även om han är fastbunden med ett rep i botten. Konstnären är Martin Sjöberg och det är han som iscensätter den drunknade, eller dränkte, mannen i bilderna *Resuscitation #1* och *Resuscitation #2* (1998). Sjöbergs arbeten präglas genomgående av en

stark fysisk påtaglighet såväl till utförandet som innehållet. Frågor om maskulinitet, makt och galenskap gestaltas i och genom iscensättningar som inbegriper kroppar, våld och aggressivitet. Det finns ett performativt element i både hans och Annika von Hausswolffs arbeten, som till den iscensatta dimensionens fiktion också lägger en aspekt av drabbande realitet.³²

•

Det postmoderna genombrottet inom fotografien är i hög grad förknippat med den generation som i början av nittioalet hade gått på Akademin för fotografi på Konstfack eller Fotohögskolan i Göteborg. Mot slutet av decenniet var flera av dem som tidigt ställde ut och recenserades inte längre synliga på scenen, andra hade blivit etablerade konstnärer och i några fall med ett internationellt genomslag.³³ Dessutom hade en ny generation trätt fram, men det momentum som rådde några år tidigare fanns inte längre på samma sätt. Flera av de frågor som livligt diskuterades var i varierande grad inlemmade i fotografins och konstens mer allmänna förutsättningar. De konfliktytor som hade gett upphov till debatter var inte lika framträdande. Bland de yngre utövarna fanns starka band till den diskurs som tagit form med kritiska perspektiv kring frågor om inte minst representation, men intressant nog också till den subjektiva dokumentärfotografi som under nittioalet dittills hade haft en mindre framträdande roll.

JH Engströms bok *Härbärke*, som redan har nämnts, är ett av de tydligaste exemplen på det senare. Bilderna visades också i en utställning på Nordiska museet år 2002 och i presentationstexten beskriver Engström projektet. Perspektivet rymmer en stark valfrändskap med Anders Petersens och Christer Strömholms arbeten där det egna jaget och modet att möta omvärlden står i centrum. Det handlar i hög grad om närvaro och efter att Engström har nämnt att han fotograferat på Klaragården under flera års tid skriver han: ”De här bilderna är resultatet av mitt möte med de människor och den plats som Klaragården är för mig. Det är bilder som för mig handlar om den starka påtagligheten i mötet med en annan.”³⁴

Drivkraften inom den subjektiva dokumentärfotografien är att i och genom bilderna gestalta en djupt personligt upplevd verklighet, som i fallet med *Härbärke*. Skildringarna utspelar sig också som regel i fotografens omedelbara närhet och inre krets av vänner och kärlekspartners. Bilderna färgas av starka känslor och (livs-)berusning och miljöerna är påfallande ofta platser där människor söker varandras sällskap, som barer, klubbar och hotellrum. Begär och sexualitet är både en del av motivvärlden, blicken och drivkraften bakom fotograferandet. Nakenhet, hud och sårbarhet löper som en

röd tråd i vad som ofta har formen av ett ostoppbart bildflöde.

De bilder som ingår i *Mellan verkligheter* har tillkommit åren runt 2000 och finns samlade i boken *Trying to Dance* (2004) och de skildrar resor, vänner och platser där Engström har bott. En viktig aspekt är det associativa sätt som bilderna har sammanställts på och den öppna karaktären på de historier som skapas. Det är ett drag som i hög grad präglar Trinidad Carrillos arbetssätt. Även hon börjar inifrån det personliga och familjen och vännerna blir aktörer i serier som har en drömsk och sagoartad ton. Till detta bidrar att hon rör sig mellan två olika platser – Sverige och Peru – och skillnaderna i ljus och stämningar berikar berättelserna. Med sin betoning av det personliga och de uttalade dragen av fiktion och dramatisering kan man säga att Trinidad Carrillo i en viss mening överskrider gränser mellan fotografiska genrer som tidigare stod mot varandra.³⁵

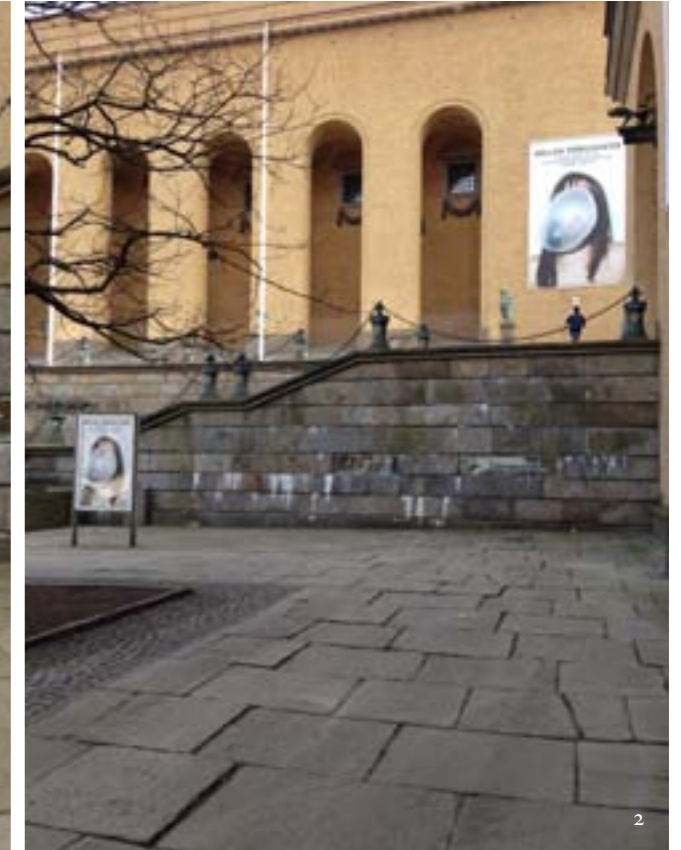
•

En av bilderna är placerad så att man som besökare ser den tydligast när man lämnar nittiotalsrummet i riktning mot entrén. Det är Cecilia Edefalks självporträtt där hon i ena handen håller en pistol som riktas rakt mot betraktaren och i den andra, men långt mindre synligt, en självutlösare med vilken bilden har exponerats. Kameran liknas ibland, särskilt inom bildjournalistikens område, vid ett vapen och aggressiviteten i fotograferandet finns i formuleringen att ”ta ett fotografi”.³⁶

Edefalks bild rymmer flera av de aspekter som är kännetecknande för fotografien under stora delar av nittioalet. Först och främst metaperspektivet och den dubbla blicken av både bejakande fascination och kritisk distans. Här finns en upptagenhet av fotografins indexikalitet och mediets legering av natur och kultur. Men pistolmynningen är också riktad mot den kameralins som samlar de reflekterade ljustrålarna från den porträtterade och skapar den synliga bildens källa – oavsett om det är ett analogt negativ eller en digital fil. Cecilia Edefalk ser tillbaka och hon uppmanar oss till vaksamhet inför fotografins retoriska kraft och realitets-skapande verkan.

Edefalk är primärt målare, men i likhet med Ola Billgren och Lars Nilsson har hon på olika sätt använt sig av fotografiska bilder i sitt eget arbete – inte sällan i approprieringens form. Ett av hennes mest uppmärksammade verk visades i utställningen *En annan rörelse* 1990 och bygger på ett reklamfotografi för en hudvårdsprodukt. Själva varan har dock avlägsnats och istället betonades, genom en sekvens av målningar i olika storlekar, både motivets sensualitet och fotografins förhållande till såväl ögonblicket som tiden i en mer utsträckt och fördröjd mening.³⁷

Under nittioalet blev fotografien i högre grad än tidigare en del av konstkontexten. Det bidrog, som vi har sett, till nya perspektiv och uttryck, men också till att somliga aspekter och fotografiska praktiker blev mindre synliga. Denna förändring blir man påmind om när man vänder tillbaka och på vägen ut – men nu från andra hållet – återigen möter bilderna från sjuttio- och åttiotalet.





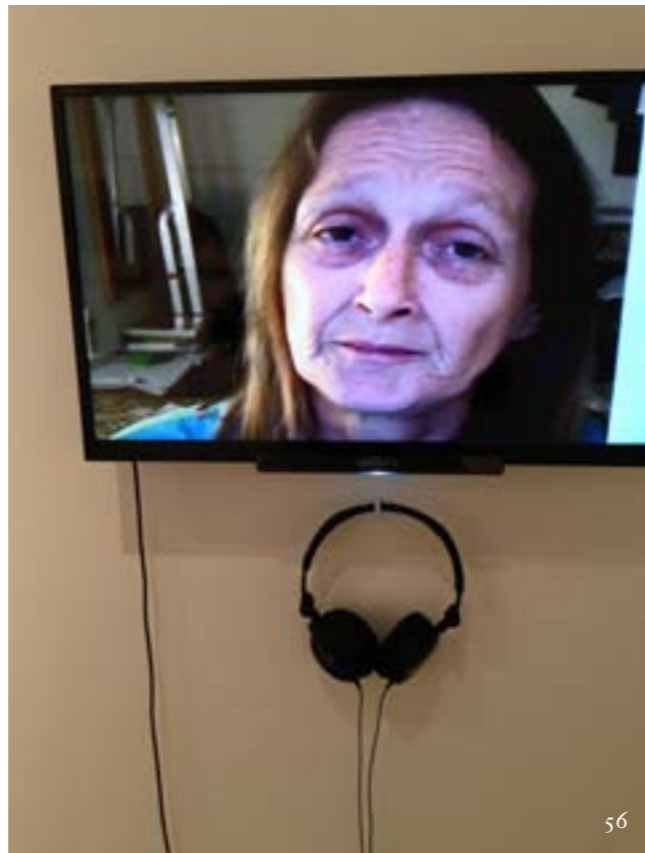
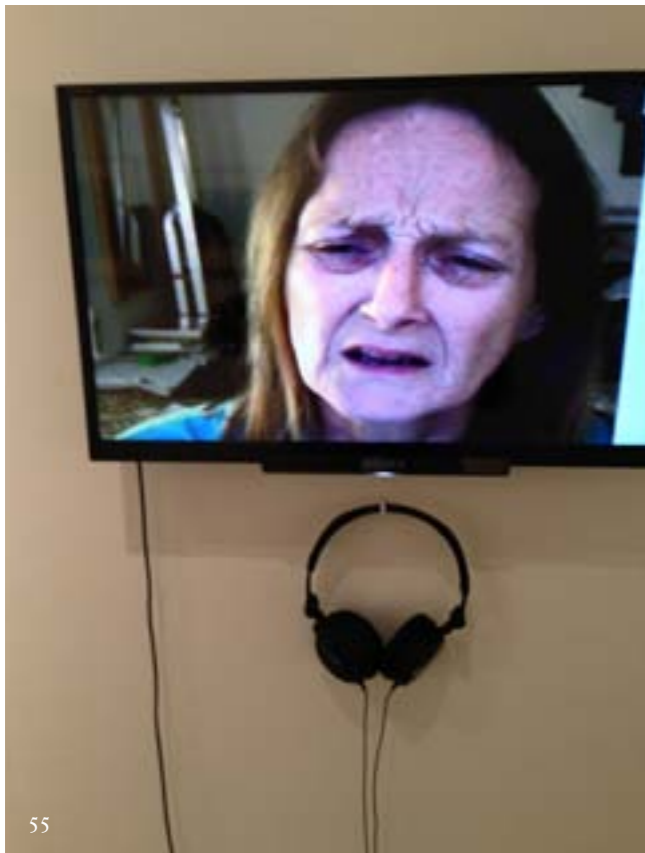
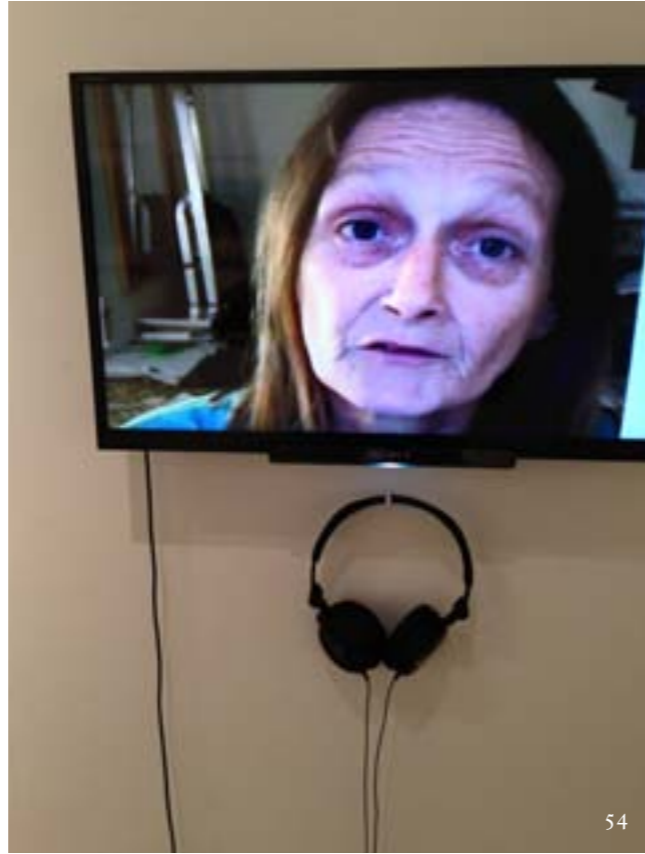








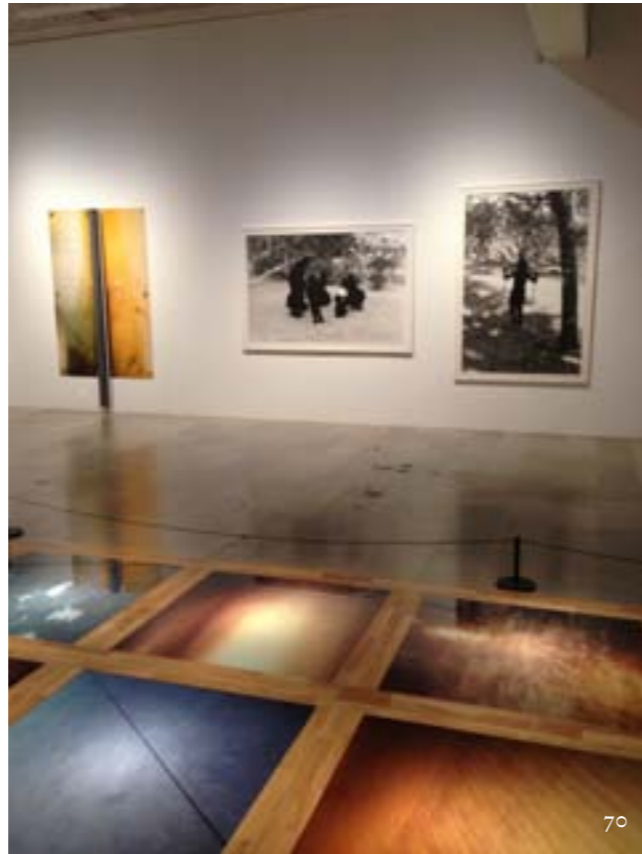








69



70



73



74



71



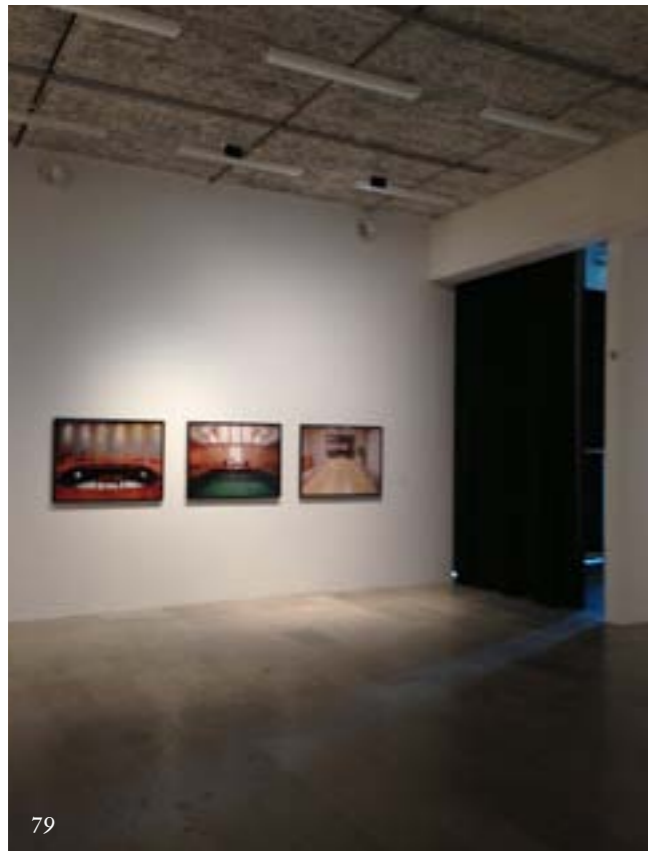
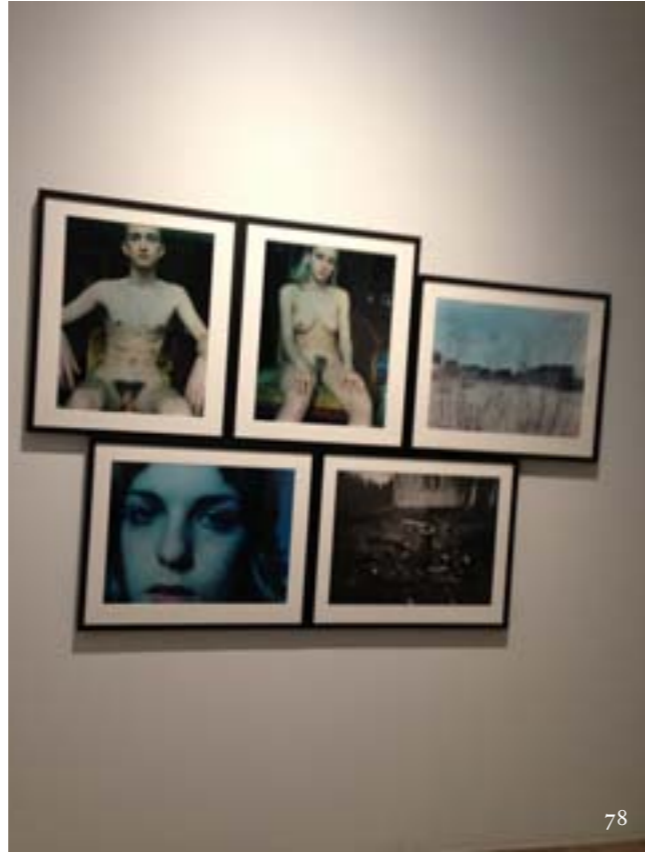
72

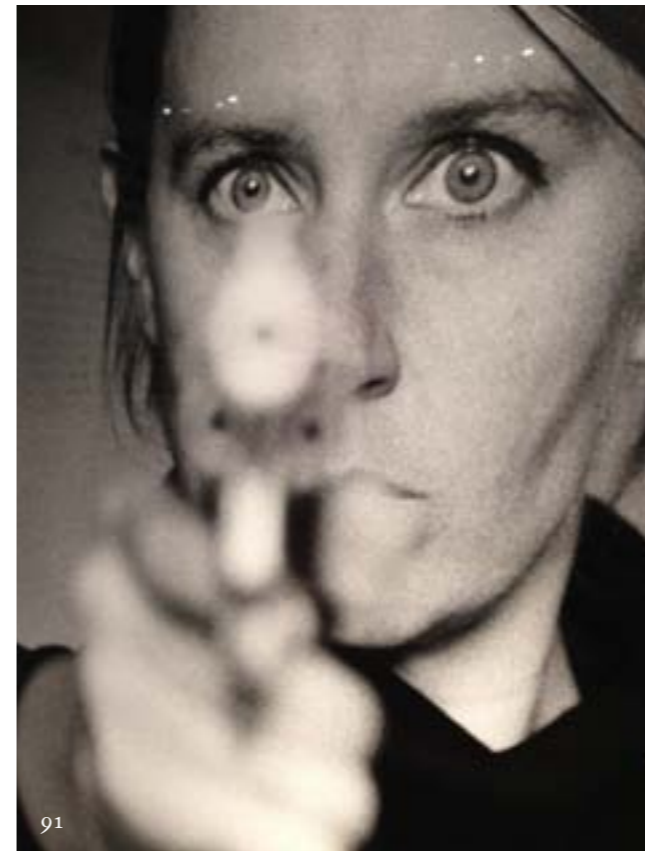
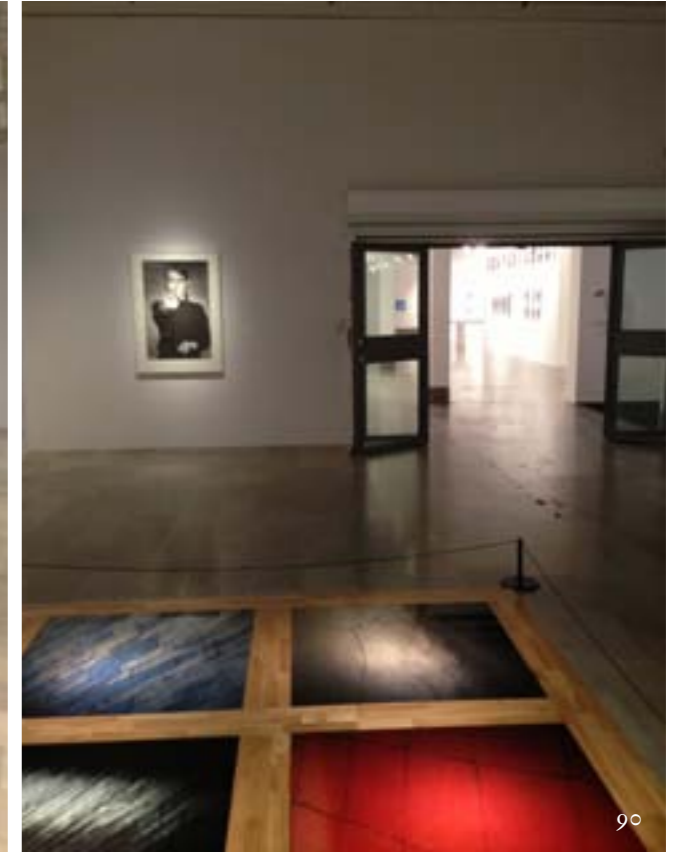
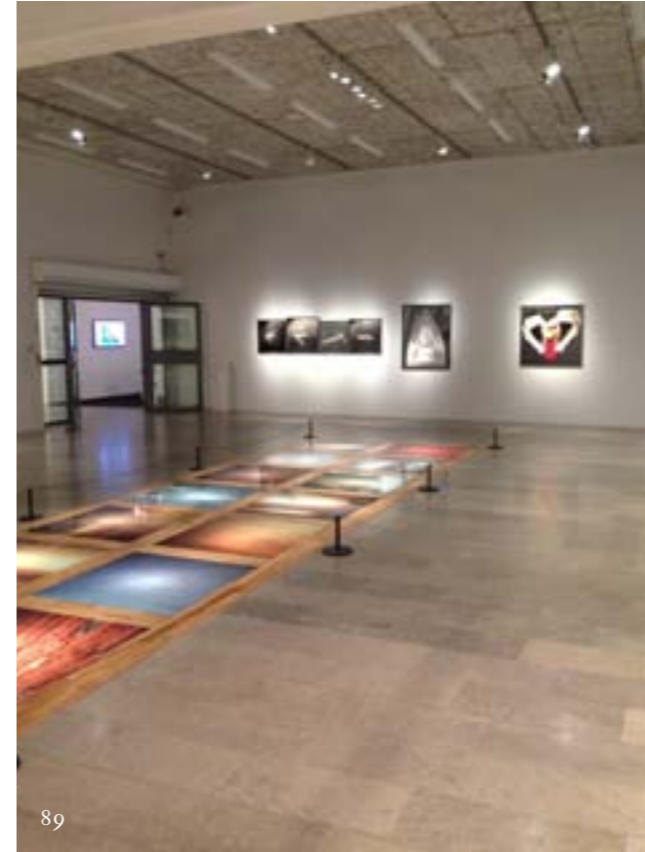


75



76









101



102



103



104



105



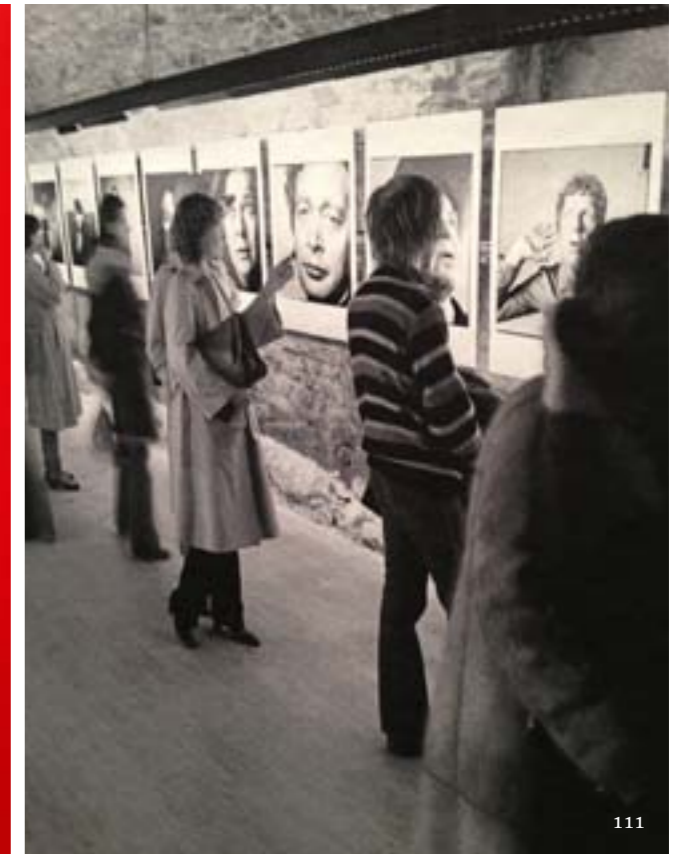
106



107



110



111



108



109



112



113

Dokumentation av vandring genom *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000*.

Fotograferade 2014-04-04 av författaren med Iphone 5.

1. Utställningsaffisch till *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000* med bild av Annika von Hausswolff, ur serien *Utan titel (med bubbla)*, 1997. Göteborgs konstmuseums fasad och i affischskåp framför museet.
2. Samma som ovan.
3. Samma som ovan, Göteborgs konstmuseums glasfasad.
4. Samma som ovan, anslagstavla på Humanistiska biblioteket, Göteborgs universitetsbibliotek.
5. Entrén till Hasselblad Center i Göteborgs konstmuseum.
6. Installation av sjuttiotalsdelen.
7. Installationsbild av sjuttiotalsdelen.
8. Installationsbild av sjuttiotalsdelen.
9. Monitor med bildspel av Jens S Jensen, *Hammarkullen: En berättelse om och av människor i Hammarkullen*, 1973.
10. Avfotograferade bokomslag tryckta på tapeter. Odd Uhrbom, *Mitt hem är Palestina: En utställning arrangerad av Fotografiska museets vänner*, 1971. Yngve Baum, *Skeppsvarv*, 1974. Ann Christine Eck (foto), Ann Mårtens, Kajsa Ohrlander (text), *Arbeta – inte slita ut sig. En bok om dubbelarbete idag och förr i tiden – för 6 timmars arbetsdag i framtiden*, 1974. *Människor på verkstadsgolvet. En utställning av Jean Hermanson, Folke Isaksson, Leif Zetterling*, Riksutställningar, 1971.
11. Avfotograferat katalogomslag tryckt på tapet. Bildaktivisterna, *Nej. Anteckningar om en utställning av engagerad nutidskonst*, Gävle museum, 1969.
12. Avfotograferat katalogomslag tryckt på tapet. *Med sikte på verkligheten: Svensk dokumentärfotografi. Fotograficentrum 10 år*, 2 mars–30 april 1985, Kulturhuset Stockholm.
13. Yngve Baum, *Utan titel, Matsal för högre tjänstemän, Utan titel, Matsal för arbetare*, ur serien *Skeppsvarv (Eriksberg)*, 1973–74.
14. John S Webb, *E22 Lund*, 1975, Dawid, 1977.
15. Ann Christine Eck, *Metallarbeterskor, Västerhaninge*, 1974. Baksida av fotografi.
16. Ann Christine Eck, *Metallarbeterskor, Västerhaninge*, 1974, *Karin, teckningslärarstudent, demonstration i Stockholm*, 1973
17. Christer Themptander, politiska affischer, *Friställd*, 1970 och *Leve det fria Palestina*, 1974.
18. Carl Johan De Geer och Jan Hannerz, omslag och bildspel *Pengarna eller livet*.
19. Micke Berg, ur serien *Mullvaden*, 1977–78, detalj.
20. Björn Rantil, bildspel *Klass mot Klass*, 1978–87. Bilderna från 4 oktober-rörelsens demonstration mot löntagarfonderna. Varannan bild Stockholm 1983, varannan från olika KPML(r)-demonstrationer i Göteborg. De två sista bilderna i bildspelet är från ett socialdemokratiskt förstamajtåg i Göteborg. Där tågar Sahlgrenska-spionen i täten och Olof Palme strax bakom. Ett antal bilder har publicerats i tidningen Proletären.
21. Samma som ovan.
22. Samma som ovan.
23. Samma som ovan.
24. Samma som ovan.
25. Christer Strömholm, i samarbete med Angelica Julner och Göran Pihl, *Utan titel*, 1977–1978, polaroidoriginal.
26. Gunnar Smoliansky, detalj av bild ur serien *Hemma, Saltsjö-Boo*, 1977.
27. Eva Klasson, *Paris*, 1975, ur serien *Le Troisième angle*.
28. Eva Klasson, *Paris*, 1975, ur serien *Le Troisième angle*, detalj.
29. Installationsbild av sjuttio- och åttiotalsdelen.
30. Samma som ovan.
31. Micke Berg, ur serien *Skogsnäskollektivet*, 1980–1984 och Bruno Ehrs, ur serien *Stockholmsutställningen*, 1982
32. Bruno Ehrs, ur serien *Stockholmsutställningen*, 1982, detalj.
33. Stina Brockman, *Mette*, 1981, detalj.
34. Stina Brockman, *Sven*, 1981, detalj.
35. Tuija Lindström, *Cotswold Park*, 1984, detalj.
36. Tuija Lindström, *Handen*, 1983, detalj.
37. Lennart Durehed, *Sundbyberg*, 1988, detalj.
38. John S Webb, *Hisingen, Göteborg*, 1987.
39. Gerry Johansson, *Väg vid Veinge*, 1983, *Väg vid Morup*, 1983, *Fredsmonumentet i Knäred*, 1983, *Allshögs gård vid Veinge*, 1983. Efter fotografi av C G Rosenberg 1932. Uppslag ur boken *Halland. Trettiotal och åttiotal*, 1985.
40. Sven Westerlund, ur serien *Kista*, 1987–88.
41. Monica Englund, *Paprika*, 1984, detalj.
42. Ann Christine Eck, *Kväll vid liten å, Dalarna*, augusti 1984.
43. Ann Christine Eck, *Björkar och skogsfräken, Dalarna*, juli 1983.
44. Åke E:son Lindman, ur serien *Naturalis*, 1989.
45. Walter Hirsch, omslag och bildspel *Bilder Dagbok*, 1988.
46. Otmar Thormann, *Interiör med högklackade skor*, 1983.
47. Gunnar Smoliansky, *Flät, 6 augusti, Flät, 29 juli, 1986, Urvädersgränd, 29 maj, 1978, 35 duvor på Mosebacke torg, 20 mars, 1977*.
48. Dawid, #887, ur serien *Arbetsnamn skulptur*, 1982.
49. Installationsbild av åttiotalsdelen.
50. Installationsbild av åttiotalsdelen. Avfotograferade tidningsomslag av tidningen ETC. Inramade fotografier av Åsa Franck, ur serierna *Boxare Stockholm*, 1982 och *Boxare New York*, 1983.
51. Kenneth Gustavsson, *Berlin*, 1983, detalj.
52. Åsa Franck, ur serien *Boxare Stockholm*, 1982, detalj.
53. Kent Klich, installationsbild från utställningen *A Family Story/Picture Imperfect*, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center 2006.
54. Kent Klich, stillbilder i monitor ur filmen *Beth's Diary*, 2006

55. Samma som ovan.
56. Samma som ovan.
57. Catharina Gotby, *Rålambshovs sjukhus, Stockholm*, 1985–1989.
58. Catharina Gotby, *Psykiatriska sjukhuset Managua Nicaragua*, 1985–1989.
59. Anders Petersen, ur serien *Fängelse, Österåkers fängelse*, 1984.
60. Thomas Wågström, ur serien *På insidan av allvaret*, 1989.
61. Installationsbild från övergången mellan åttio- och nittiotalsdelen i utställningen. Tuija Lindström, *Estella*, 1983.
62. Tuija Lindström, *Estella*, 1983, detalj.
63. Installationsbild av övergång mellan åttio- och nittiotalsdelen i utställningen.
64. Tuija Lindström, ur serien *Kvinnorna vid Tjursjön*, 1991.
65. Installationsbild av nittiotalsdelen, Stenahallen, Göteborgs konstmuseum.
66. Johan Fowelin, *Berlin*, 1989, detalj.
67. Installationsbild av nittiotalsdelen, Stenahallen, Göteborgs konstmuseum.
68. Samma som ovan.
69. Samma som ovan.
70. Samma som ovan.
71. Maria Miesenberger, *Utan titel/Ohne Titel (Gunga bak/Vorwärtsschaukeln)*, ur serien *Sverige/Schweden*, 1998/2011.
72. Annica Karlsson Rixon, *Porträtt av Annika von Hausswolff och Johan Zetterquist*, 1997, detalj.
73. Lars Tunbjörk, ur serien *Landet utom sig. Bilder från Sverige*, 1988–1991.
74. Samma som ovan.
75. Lars Tunbjörk, ur serien *Landet utom sig. Bilder från Sverige*, 1988–1991, detalj.
76. Samma som ovan.
77. Martin Sjöberg, *Resuscitation #1 och Resuscitation #2*, 1998.
78. JH Engström, ur serien *Trying to dance*, 1999–2001.
79. Patrik Karlström, ur serien *Conference Tables*, 1992–2004.
80. Miriam Bäckström, ur serien *IKEA Museum Collections and Reconstructions*, 1999.
81. Miriam Bäckström, ur serien *IKEA Museum Collections and Reconstructions*, 1999, detalj.
82. Samma som ovan
83. Samma som ovan
84. Samma som ovan
85. Anders Kristensson, ur serien *Spår av en befolkning*, 1992–2005.
86. Anders Kristensson, *Familjen Mattsson, B&W Stormarknad, Göteborg*, 1992, ur serien *Spår av en befolkning*, detalj.
87. Installationsbild av nittiotalsdelen, Stenahallen, Göteborgs konstmuseum.
88. Trinidad Carrillo, ur serien *Braiding*, 1997–2007.
89. Installationsbild av nittiotalsdelen, Stenahallen, Göteborgs konstmuseum.
90. Samma som ovan.
91. Cecilia Edefalk, *Självporträtt*, 1993, detalj.
92. Installationsbild av åttiotalsdelen, Hasselblad Center.
93. Samma som ovan.
94. Samma som ovan.
95. Samma som ovan.
96. Samma som ovan.
97. Installationsbild av rum med tema Serialitet, Andreas Gedin, ur serien *Stockholm/Beijing*, 1987.
98. Installationsbild av rum med tema Serialitet, Åke Hedström, ur serien *Näset. Nutidsarkeologiska promenader längs en skånekust*, 1977, 1988, 1999, detalj.
99. Installationsbild av rum med tema Serialitet, Monica Englund, ur serien *En födelse*, 1979, detalj.
100. Installationsbild av rum med tema Serialitet, Monica Englund, boken *En födelse*, 1982.
101. Installationsbild av åttiotalsdelen, Hasselblad Center.
102. Samma som ovan.
103. Samma som ovan.
104. Samma som ovan.
105. Stig T Karlsson, *I taxibil genom byn Noor Sarai*, 1968, detalj.
106. Bokmontrar.
107. Bokmontrar.
108. Bokmontrar.
109. Bokmontrar.
110. Installationsbild av Jens S Jensens utställning *Hammarkullen: En berättelse om och av människor i en förort i Göteborg*. Hammarkulleskolans bamba, 29/9 1974.
111. Installationsbild av Hans Geddas utställning *Fotografier av kända och okända*, på Galleri Obscura, 1978
112. Installationsbild av Dawids utställning *DAGRAM* på Malmö konsthall, 1989.
113. Installationsbild av Annica Karlsson Rixons utställning *Truckers and Others*, på Galleri Andreas Brändström, Stockholm, 1998.

KAPITEL 3

Det avslutande kapitlet består av tre delar. I den första delen behandlar jag avhandlingens utställningar för att peka ut vad de bidrar med, hur de hänger ihop och vilken roll det curatorielle perspektivet har spelat. I den andra delen sammanfattar jag fotografins institutionella förutsättningar utifrån undersökningens avgränsningar och utgångspunkter. I den tredje delen formulerar jag en konklusion och resonerar utifrån avhandlingens resultat om möjliga riktningar för framtiden.

FOTOGRAFI, UTSTÄLLNINGAR OCH HISTORIA

Eftersom utställningarna och katalogerna har följt på varandra är det först nu berättelsen framträder i sin helhet. Det gäller också vilken betydelse de olika infallsvinklarna på materialet har för den historia som skapas. Delarna behandlas i den ordning de tillkommit åren 2009–2014.

TRE UTSTÄLLNINGAR. TRE DECENNIER

Återuppförandets gestaltande del präglas i första hand av ett genealogiskt perspektiv. Det har inte handlat om att rekonstruera de ursprungliga utställningarna som de en gång visades, utan istället om att konstruera modeller av dem utifrån en nutida blickpunkt. Med det menas att respektive utställnings uttalade och/eller implicita huvudtema har förstärkts i den återuppförda versionen.

De tre exemplen speglar sjuttio-, åttio- och nittioalets fotografi och utställningspraktiker. *Verkligen?! (1978)*, *Bländande bilder (1981)* och *Lika med (1991)* är också valda för att de ingick i de omförhandlingar som ägde rum vid tiden då de ursprungligen visades. Den jämförande analysen är central och betraktade i relation till varandra framträder bland annat den förändring som kan beskrivas i termer av en professionalisering av kommissarietrollen.

Professionalisering märks i utställningskommissarietrollens förändrade roll inom institutionen, och i förhållande till de utställande fotograferna och i arbetsfördelningen, samt i graden av specifik utställningsrelaterad kunskap och i contextualiseringen av den egna verksamheten. Det är värt att notera att termen curator inte hade börjat tillämpas i det sista exemplet och att Iréne Berggren, som gjorde den sista av de tre utställningarna, kan beskrivas som en aktör i en brytningstid. Det som snart skulle komma var en tilltagande formalisering med curatorutbildningar och en metareflekation kring frågor om curatorrollen.¹

Jämförelsen mellan utställningarna synliggör också en förskjutning i makten från upphovspersonen till förmedlaren, både när det gäller presentationen av verken, den

konceptuella inramningen och tolkningen. På Fotograficentrum ansvarade under sjuttioalets fotograferna själva för utställningens genomförande och det fanns ingen annan person inblandad med en gestaltande roll. Frågan om utställningskommissarietrollens uppdrag, legitimitet och makt diskuterades däremot i de två senare exemplen. I båda fallen riktades kritik mot vad kritikerna uppfattade som kommissarietrollens negativa styrning av både fotograferna och av publiken i mötet och tolkningen av verken.²

Utöver den gestaltande delen av projektet har jag också velat contextualisera respektive utställning, och då har i första hand ett genetiskt perspektiv tillämpats. Återuppförandena har varit ett sätt att få fram empiriskt material om utställningarnas bakgrund, tillkomst och mottagande. Med hjälp av de historiska dokumenten har jag medvetet försökt rekonstruera delar av den situation som rådde, dels kring utställningen, dels om hur aktörerna då förhöll sig till sin praktik och hur man positionerade sig i de konflikter som utställningarna gav upphov till och sammanhangen i vilket det hela ägde rum.

De involverade har också ombetts att från dagens position beskriva hur de minns och bedömer vad man gjorde och det som skedde, men också hur fotografen har förändrats. De här berättelserna är i hög grad formade av ett genealogiskt perspektiv. Material finns i båda fallen redovisat i katalogerna.

En fråga som återuppförandena väcker handlar om utställningarnas betydelse – deras kausala signifikans – i en historisk process.³ Om man ser till den direkta verkan, genererade utställningar debatter som präglades av motsättningar mellan skilda tolkningar av fotografins egenart och ”uppdrag” och om gestaltningens frågor som är kopplade till vidare sociala och kulturpolitiska, men också teoretiska, aspekter.

Även om de gav upphov till konflikter fångade utställningarna snarare upp och kanaliserade rörelser som redan fanns, än att de var den huvudsakliga orsaken till motsättningarna. De intressen som stod mot varandra kan utifrån fältbegreppet beskrivas i termer av dels den vänstra sidans strävan efter autonomi, dels en position i den högra sidan betingad av ett instrumentellt ideal där fotografen tjänar andra syften, som i detta fall var socialt och politiskt präglade.

Denna konflikt var särskilt framträdande i de två första exemplen, vilka ägde rum i skiftet mellan sjuttio- och åttioalets, och utkämpades mellan företrädare för den dokumentära genren och den inriktning som brukar kallas konstfotografi. Kritiken mot att *Verkligen?!* var intellektuellt och formalistiskt orienterad, och att den representerade något annat än vad som vanligen visades på Fotograficentrum var helt riktig, även om den också hade ett samhällskritiskt innehåll.

När *Lika med* ägde rum 1991 såg konflikten annorlunda ut. Dels hade det dokumentära inte samma starka ställning som tidigare, dels hade fotoscenen som helhet förskjutits mot fältets vänstra sida, vilket bland annat kom till uttryck i att man även inom dokumentärfotografen betonade den enskilda upphovspersonen, subjektiva perspektiv och utställningsformer som tidigare avfärdats som alltför konstnärligt orienterade.

Nu stod striden snarare mellan två konkurrerande rörelser inom samma subfält och i denna kamp representerade den modernistiska respektive den postmoderna positionen vad Bourdieu kallar ”det etablerade avantgardet” och ”avantgardet”. Den förra gruppen kämpade för att bevara sin ställning och den senare för att erövra makten och tolkningsföreträdet.

På den nivå som rör utställningsgestaltningen handlade det om att bryta med de modernistiska idealen som präglade Fotografiska museet och där både en bestämd kanon och vad man uppfattade som specifika fotografiska kvaliteter betonades. I *Lika med* gjordes det genom urval, hängning och det teoretiska ramverk som genomsyrade såväl utställningen som katalogen.

Striderna som blossade upp med anledning av de tre utställningarna var intensiva, men även om frågorna fortsatte att engagera aktörerna upphörde referenserna till utställningarna ganska snart. När det gäller den aspekt som handlar om hur senare aktörer har förhållit sig till utställningarna – den intentionalt förmedlade kausala signifikansen – kan man konstatera att *Verkligen?!* tills nu har varit i det närmaste bortglömd.⁴ När det gäller de två tematiska utställningarna *Bländande bilder* och *Lika med*, som båda byggde på en utställningskommissarietrollens aktiva val och uttalade ambition att formulera en tolkning av det samtida fotografiska fältet, har de vid senare tillfällen använts som referenser i andra liknande projekt. Därigenom har de skrivits in i berättelsen om såväl samtiden som historien. Det är en betydelse som återuppförandet bidrar till att förstärka.

TRE FOTOGRAFER. TRE TENDENSER

Med nästa del flyttades uppmärksamheten från utställningsarrangörerna och strider till fotograferna och rörelser sedda över längre tid. Utställningen innehöll arbeten av tre fotografer från skilda generationer. De hade sina genombrott vid tre skilda tidpunkter och kom tidigt att förknippas med tre olika inriktningar: Yngve Baum (sent sextioalets/dokumentärfotografi), Stina Brockman (tidigt åttiotal/konstfotografi) och Lotta Antonsson (tidigt nittioalets/fotobaserad konst).

När kampen och stridigheterna som skildrades i förra delen, åren runt 1980 och 1990, lagt sig och de nya etablerat sig, hade fältet i båda fallen förskjutits och de tidigare do-

minerande förhållningssätten och praktikerna trätt tillbaka och/eller omförhandlats. En fotograf som varit aktiv och synlig inom den äldre inriktningen förlorar ofta sin position när nya ideal och aktörer träder fram. Närvaron i form av utställningar och recensioner minskar eller till och med upphör. Synligheten och bedömningarna har en tendens att fluktueras med värderingen av den inriktning fotografen verkar inom och förknippas med – något som de tre fotografernas karriärer exemplifierar. Av intervjun med Lotta Antonsson beskrivs också ett annat skäl till växlingen mellan närvaro och frånvaro, som handlar om att framgångsfaktorer i samtiden kan upplevas som begränsande och bli en orsak till att man aktivt väljer att stiga åt sidan.⁵

När *Tre Fotografer. Tre tendenser* visades hade ingen av de tre medverkande haft en retrospektiv, men under den senaste tioårsperioden hade alla ställt ut separat och ingått i historiska presentationer om svensk fotografi. Kännetecknande för den allmänna fotohistorien är att enskilda fotografer representeras med något eller några återkommande bilder (ofta från deras tidiga produktion och/eller ett brytnings-skede), vilket också har varit fallet med Baum, Brockman och Antonsson.⁶ Att skriva historien som ett band av ikoniska bilder begränsar dock förstälelsen både av de enskilda fotograferna och det större historiska skeendet.

Tre fotografer. Tre tendenser var ett sätt att skapa en utställningsform som genererar en mer komplex historisk berättelse om deras arbete – oberoende av synligheten på fältet och hur de har bedöms över tid – och om de tre olika tendenserna, vilka oftare är åtskilda än sammanförda. Utställningsrummet och hängningen gjorde det möjligt att på plats och inför verken jämföra fotografernas arbeten och hur dessa både formats av och påverkats av de tre tendenserna över en längre tidsperiod än vad som brukar vara fallet.

Urvalet och hängningen följde en kronologisk ordning från de tidiga verken fram till idag. Det genetiska perspektivet var ett sätt att synliggöra hur deras arbeten förändrats över tid, hur verken kan förstås i ljuset av den historiska kontexten och hur de nya arbetena är förbundna med de tidigare, inte minst i och genom fotografens förankring i en specifik inriktning, vilket inte betyder att det också skett gestaltningens nyorienteringar. Intressant nog är de frågor och ämnen som upptar fotograferna mer eller mindre konstanta, vilket både avspelas i verken och framkommer i intervjuerna.⁷

Yngve Baums arbeten var under sjuttioalets svartvita och kontrastrikt kopierade på ett tunt högblankt papper i formatet 18 x 24 cm, vilket var ett sätt att optimera deras reproducerbarhet. De senare arbetena, från nittioalets och framåt, är mestadels i färg och betydligt större till formatet. Det var jag som av historiska skäl insisterade på att ställa ut vintageprintar. Själva ville Yngve Baum hellre visa senare

eller helt nya printar, eftersom han menar att de blir bättre som digitala utskriftar. I intervjun betonar han att den estetiska aspekten alltid har varit central för honom. Om det digitala hade funnits på sjuttioalet skulle han självklart valt det framför det analoga.⁸

Stina Brockmans porträtt och aktstudier från tidigt åttiotal är kontaktkopierade och formaten svarar mot negativens storlek, ofta 9 x 12 eller 18 x 24 cm. Både valen av fotopapper, sättet att framkalla och kontaktkopieringsförfarandet skänker bilderna ett taktilt uttryck. Brockman var en av dem som tidigt började experimentera med äldre tekniker och storformatskamera och hon berättar i intervjun om att processen var helt avgörande för hennes fotograferande och för bildernas uttryck.⁹ Printarnas visuella och materialmässiga egenskaper är svåra att återge i tryck och bilderna var i första hand tänkta att visas som original i utställningar.

Den mest framträdande skillnaden mellan de tidiga arbetena och hennes senare verk är formaten. Från vad som beskrevs i termer av intimitet, som både hade med motivet och storleken att göra, till meterstora bilder som med sin fysiska påtaglighet blir en del av platsen där de visas. Det är en aspekt som förstärks när verken hängt från taket och placerats ute i rummet. Stina Brockman har också rört sig från ett utforskande av den analoga fotografins till ett undersökande av den digitala fotografins möjligheter och särskilt intresserat sig för glapp och bristningar i tekniken, vilka blir en slumperoende men avsiktlig del av verkens uttryck.

Lotta Antonssons tidiga arbeten var appropriationer, det vill säga ett kritiskt återanvändande av befintliga bilder, som hon gav nya innebörder bland annat genom att infoga texter. Det var bilder från bland annat nyhetsmediernas flöde och från pornografien. Verken väcker frågor om representation, makt och underordning. Det var ämnen som återkom i serier där hon använde sig själv som modell och där förhållandet mellan subjekt och objekt osäkras på ett produktivt sätt. Formaten var stora och färgerna starka och de skapades i en konstkontext där unga gallerier mer än institutionerna utgjorde arenan. Serierna från början av 2000-talet med flickor i pubertetens gränsland är fortfarande stora till formaten men nu allt oftare svartvita. De drömska scenerna utspelar sig i naturen och ofta mot en nattsvart bakgrund.

Både helt annorlunda än och närbesläktade med de äldre verken var den nya grupp arbeten som hon visade i utställningen. De formar en enhet som består av en rad olika skapade och funna objekt som placerats på podier utplacerade i rummet – inte helt olik ett museidisply. Tingen är allt från drivved och naturalier från havet i form av snäckor och torkade koraller till fotoböcker och tidningar från sent sextio- och tidigt sjuttioal, det vill säga tiden för hennes egen uppväxt. Det är publikationer riktade till amatörer och yrkesfolk om natur- och aktfotografi; genrer som leder oss till fotografins barndom, men där de exempel som Antonsson har valt sällan har inlemrats i konstfältet.

Planen på podierna som föremålen står på är täckta med speglar som skapar en dubblering – en avbild likt ett icke-fixerat fotografi. På väggarna hänger collage av bilder med delar av kvinnokroppar hämtade från den typ av böcker och tidningar som nämnts ovan. Materia och minne är en röd tråd som binder samman de skulpturala och väggbaserade objekten. Det gör även de frågor som verken väcker om bilders betydelser i formandet av föreställningar om femininitet och kvinnor.

Både framskrivet i och genom gestaltningen och som en undertext finns också fascinationen för fotografi som process och material; betraktad närmast som en alkemisk förvandling av ljus och silversalter till bild. Av de tre fotograferna är det bara Lotta Antonsson som idag arbetar med och särskilt betonar det analoga fotografiet.

Betraktade bredvid varandra var skillnaderna mellan fotografernas arbeten iögonfallande och de har rört sig som parallella spår, men på ett plan fanns en stark gemensam nämnare – upptagenheten av människan och kroppen: för Yngve Baum den av arbete utsatta och förslitna kroppen, för Stina Brockman den av åtrå och sexualitet genomströmda kroppen, för Lotta Antonsson den klassificerade och begärda kroppen.

Fotoscenen i Sverige har inte varit eller är särskilt stor. När utställningen öppnade visade det sig dock att de tre fotograferna aldrig tidigare hade träffats. Detta trots att de har varit aktiva samtidigt i ett kvarts sekel och i Baums och Brockmans fall ännu längre. Om det fotografiska fältet kan man säga att det inte bara är litet – det är också segregat.

Betraktat som fält har de olika tendenser som fotograferna verkat inom stått mot varandra i en kamp om tolkningsföreträde och positioner. Olika symboliska kapital har krävts och varit giltiga i de respektive sammanhangen. Tillhörande olika generationer har också deras karriärer vid en synkron jämförelse befunnit sig i olika faser. Om man tar de första åren på nittioalet var Lotta Antonsson en uppmärksam ung konstnär som arbetar med fotografi på den snabbt snurrande postmoderna scenen. Stina Brockman befann sig i den skugga som paradigmskiftet placerade konstfotografen i och Yngve Baum var en respekterad företrädare för en historisk epok i svensk fotohistoria.

VÄRLDAR OCH VERKLIGHETER

Från enskilda fotografier och olika tendenser flyttades fokus i följande del till den genre som mer än någon annan färgade både praktiken och diskussionen om fotografi under den undersökta periodens två första decennier: Det dokumentära.

Det var i synnerhet från sent sextioal och tio år framåt som dokumentärfotografen dominerade utställningsutbudet och fotoboksutgivningen, men även om andra förhållnings-

sätt och praktiker gjorde sig gällande kom det dokumentära också i fortsättningsvis att ha en stark ställning. Mot slutet av åttiotalet ägde dock de sista större striderna rum där genren togs i försvar av aktörer som varit med sedan sjuttioalet.¹⁰

Dokumentärfotografen var föremål för återkommande debatter men begreppet var sällan tydligt definierat, och med några undantag var det först med det postmoderna genombrottet som reflektionen fick en uttalad teoretisk förankring i frågor om språk, representation och makt. Mer än olikheter präglades dock dokumentärpraktiken – i synnerhet under sjuttioalet – av starka gemensamma drag. Det är något som också bekräftas i de intervjuer jag har gjort med några av de mer inflytelserika dokumentärfotograferna. Fokus i undersökningen har dock inte legat på förståelsen av begreppet, utan hur aktörerna i och genom sina arbeten exemplifierar vad det dokumentära innebar.¹¹

I likhet med de tidigare delarna är upplägg komparativt och sjuttioalets dokumentärfotografi jämförs med exempel från den samtida fotobaserade konsten som inte definierar sig som dokumentärfotografier, men använder dokumentära praktiker och strategier. Det skedde genom tre parallella utställningar på två olika institutioner som hölls ihop av titeln, koordinerad marknadsföring och vernissage samt en gemensam katalog.

Den historiska delen ägde rum på Läns museet Gävleborg och under samma period visades projektets två andra delar på Gävle konstcentrum. Den första var en gruppställning med verk av Kerstin Hamilton, Johannes Samuelsson, Lars Wallsten, Viola Hallberg och Annica Karlsson Rixon. Den andra delen var en separatutställning med Petra Bauer som följde direkt på den tidigare.

En viktig förutsättning för den historiska utställningen var att flera arbeten lånades direkt från fotograferna, vilket gjorde det möjligt att visa bilderna i sin ursprungliga monter. Det gäller bland annat Monica Englunds förlösningssvit, där bilderna limmats i grupper på svarta pappersark med handskrivna texter utan glas och ram. Den informella och informativa presentationen kännetecknade också de tematiska och feministiskt inritade utställningar som verket har ingått i, till exempel *Livegen – eget liv* (1973) och *Moder-skap, modersmyt och mänskenskap*, som ägde rum på Göteborgs konsthall 1979.¹²

Dokumentärfotografi är som regel berättande och består av serier och därför var varje medverkande representerad med flera exempel ur någon eller några av böckerna där fotografierna publicerades, vilka ofta också har visats i utställningsform. Det fanns bilder ur Odd Uhrboms *Gruva* (1968), Yngve Baums *Ujamaa: Människor i Tanzania* (1970) och *Skeppsvarv* (1974), Jean Hermansons *Nere på verkstadsgolvet: En bok om metallarbetare* (1971), *Exemplet Guinea-Bissau:*

Ett reportage om en befrielseörelse (1973) och *Bilder från norra Vietnam* (1975) och Lars Johanssons *Skrivet i vatten* (1986). Förutom fotografierna visades böckerna i montrar. Där fanns också flera exempel på annan dokumentaristisk litteratur från tiden, såsom Maja Ekelöfs *Rapport från en skurhink* (1970) och Göran Palms *Ett år på LM* (1972). Det här var inga renodlade fotoböcker och av intervjuerna framgår att genren och förlagen ställde krav på att det skulle finnas en författare.¹³

Utställningen ägde rum i en sal med en frihängande skärmvägg fäst i taket och man fick en god överblick av helheten var man än befann sig. Intrycket var grafiskt eftersom alla arbeten är svartvita och som regel kopierade på det hårda sätt som var vanligt. Merparten av bilderna visades utan ram och de grupperades utifrån de ämnen som behandlades inom den dokumentära genren: arbete, rapporter från länder i det som då kallades tredje världen och socialistiska stater som Kuba, Polen och Kina, sjuk- och åldringsvård samt människors vardagsliv.

En aspekt som tydliggjordes var att det är svårt att utifrån stilistiska och utförandemässiga kriterier avgöra vem som är bildens upphovsperson. Det är motivet och ämnet som står i centrum och få exempel synliggör fotografen som subjekt. Ett undantag värt att nämna är en av Stig T Karlssons bilder från hans resor i Indien. Han har fotograferat sig själv i en spegel och står omgiven av människor som får hans annorlundahet att framträda, men också bilden där han har fotograferat från baksätet på en bil och fönstret ramar in ansikten på personer som skeptiskt blickar tillbaka.

Det fanns en uppfattning om fotografins unika förmåga att skildra verkligheten, synliggöra människors livsvillkor och lyfta fram orättvisor i samhället. Bakom denna tanke låg föreställningen om den fotografiska bildens realism och universalitet. Det betyder dock inte att fotografi var sann i någon absolut mening, utan det fanns en uttalad medvetenhet om perspektivets och sammanhangets betydelse. Bland annat diskuterades hur medierna och reklamen med hjälp av fotografi producerade en förvrängd verklighetsbild, som dokumentärfotografen också sågs som ett alternativ till – inte minst genom att man riktade blicken mot andra verkligheter och hade ett kritiskt och marxistiskt präglat perspektiv på sakernas tillstånd.¹⁴

Även om fotografierna på sjuttioalet gestaltade vad man uppfattade som aktuella samhällsproblem och brister rymmer det dokumentära en historieskrivande dimension. Den verklighet som skildrades skulle snart bli berättelser om det som varit. Betraktat ur ett historiekulturellt perspektiv speglar dokumentärfotografernas val av verkligheter ett ideologiskt och moraliskt historiebruk. Med den marxistiska grunden, som man delade med svenskt kulturliv i stort, var det arbetarnas och i viss mån böndernas perspektiv som var det primära – grupper som man menade var underrepre-

senterade i historieskrivningen.¹⁵ Varken tjänstemännens arbetsvillkor eller medel- och överklassens vardagsliv har dokumenterats. De arbetsplatser som ägnades uppmärksamhet var i första hand tunga kroppsarbeten inom verkstadsindustrin och gruvnäringen, vilka hotades av globala strukturomvandlingar och där hoten om nedläggningar var ett faktum. Kvinnors arbetsliv skildrades enbart i undantagsfall och frågan om jämlikhet mellan könen var inom dokumentärfotografen underordnad klassperspektivet.

De internationella utblickarna var många och socialistiska länder lyftes fram som alternativ till den västerländska kapitalismen. Med tanke på den närvaro USA hade i det offentliga samtalet är skildringarna från USA påfallande få och de som finns är kritiska.

Sjuttioalets sexuella liberalisering har lämnat få spår och frågor om sexuella identiteter påfallande frånvarande. Det hänger affischer från porrtingningar i arbetarnas lunchrum, men det är i stort sett allt.¹⁶

Den betydelse bildtexten har för vår tolkning och förståelse av ett fotografi, vilket inte minst Roland Barthes har gjort oss uppmärksamma på, är ett curatoriskt problem som det är angeläget att förhålla sig till och redovisa.¹⁷ Den stora utmaningen med att göra en grupputställning om sjuttioalets dokumentärfotografi är, som jag ser saken, att bilderna förlorar kontakten med sitt textuella sammanhang. Yngve Baum säger visserligen i intervjun att han strävade efter att göra bilder som i sig själva gestaltade det han ville förmedla, men faktum kvarstår att skildringarna i hög grad byggde på ett samspel mellan text och bild.¹⁸ Ett bra exempel är Joanna Helanders bok *Kobieta: En bok om kvinnor i Polen* (1978). Bilderna av kvinnor i olika åldrar som fotograferats i sina hem och på arbetsplatser kompletteras med intervjuer och berättelser. Texterna ger information om och inblickar i deras skilda livsförhållanden och om samhället i stort. Boken som helhet utgör ett unikt och viktigt historiskt dokument och mycket går förlorat när bild och text separeras.

För att hantera problemet lyftes relationen mellan text och bild fram i utställningen på olika sätt, bland annat genom att visa de fysiska böckerna, presentera förstora uppslag som gav exempel på samverkan mellan bild och text, men också programpunkter med högläsning ur böckerna och föreläsningar om bland annat rapportboken som genre.

Den överblick som en grupputställning av den här arten skapar kan – i en fortsatt undersökning av sjuttioalets dokumentärfotografi – kompletteras med en helt annan utställningsstruktur. Till exempel skulle en serie presentationer av enskilda arbeten, som inte visas samtidigt utan efter varandra, möjliggöra en annan typ av fördjupning.

I *Världar och verkligheter* studerades inte successiva förändringar och kontinuiteter över tid, utan i stället jämfördes två grupper av arbeten som är skilda åt av tre decennier.

Gemensamt för de nutida exemplen är att de använder fotografi och film för att berätta om och kritiskt reflektera över sociala, politiska och ekonomiska verkligheter.

Graden av återkoppling till, bejakande av eller avståndstagande från den dokumentära traditionen varierar mellan de olika exemplen. Beröringspunkterna mellan då och idag finns i det selektiva urvalet, som är grundat i ett ideologiskt och moraliskt historiebruk, och på det tematiska planet handlar det om ett kritiskt granskande av hur strukturomvandlingar påverkar människors livsbetingelser och om att synliggöra grupper som aktivt kämpar mot orättvisor och en bestående ordning. Narrationen betonar i flera fall det emancipatoriska.

På en gestaltningsmässig nivå är olikheterna mellan då och nu slående, men den centrala skillnaden är trots allt en annan. Mer än att bilden fungerar som ett fönster – för att använda en ofta brukad metafor – genom vilken världen kan betraktas, finns i de senare verken självreflekterande aspekter som riktar uppmärksamheten mot representationen i sig. Det kan vara berättelser som från olika perspektiv berör samma händelse eller fenomen, kritiska anteckningar om den egna processen och svårigheterna att skapa ett autentiskt möte med de personer vilkas verklighet som man har föresatt sig att skildra, eller dramaturgiska och retoriska markörer och iscensättningar.

Världar och verkligheter visar hur starkt kopplad sjuttioalets dokumentärfotografi var till den vidare samhällspolitiska och kulturdemokratiska tendensen. Den var också del av en större dokumentariskt rörelse inom filmen och litteraturen, och motsättningarna till trots fick i praktiken det dokumentära starka gemensamma drag.

I de samtida exemplen behandlas likartade ämnen och man tillämpar strategier och praktiker som har beröringspunkter med det dokumentära, men skillnaderna är också betydande. Det är inte heller i första hand inom konstfältet som traditionen från sjuttioalet har förvaltats, utan inom den kulturhistoriska kontexten och där är också kontinuiteten påfallande stor.¹⁹

TIDSLINJEN

Utbildningarna hör inte till avhandlingens huvudspår, men när det har funnits skäl att inkludera dem har det gjorts. Ett sådan är Högskolan för fotografis trettioårsjubileum 2012, som också blev skolans sista år som fristående institution. Därefter kom utbildningen att ingå som ett av flera program i den nya organisationen Akademin Valand. Det är en strukturell förändring som fotografifältet hade genomgått på flera andra håll redan i slutet av nittioalet, vilken innebar att betoningen på fotografi som en egen disciplin, tradition och praktik tonades ned till förmån för en förståelse och tillämpning av mediet inom konstfältet.

Betraktat i ett historiskt perspektiv hade diskussion om utbildningens profil inletts redan innan skolan startade 1982, även om den då handlade om konflikten mellan yrkesinriktad och gestaltande fotografi, som kunde vara både dokumentär och konstnärlig till sin karaktär. Från nittioalet och framåt kom skolan att vila på en konstnärlig grund, vilket präglade de frågor som undervisningen fokuserade på och studenternas arbeten.²⁰

Med anledning av jubileet, som pågick hela 2012 under den samlade titeln *30 år för fotografien*, genomfördes projektet *Tidslinjen*. Den blev ett sätt att visuellt gestalta utbildningens inriktning över tid, vilket skedde genom en utställning och katalog med bilder av flertalet av de både svenska och utländska fotografer/konstnärer som undervisat på skolan. De hade ombetts att mejla en digital fil på en bild som de gjort samma år som de var på skolan första gången i den rollen. Bilderna skrevs ut på skolan i ett enhetligt format och upplägget betingades av både praktiska och curatoriska skäl. Fotografins reproducerbarhet och mångfaldigande är ett återkommande tema i avhandlingen. Från dagens perspektiv där konstmarknaden premierar fotografi som original i begränsade upplagor, vill jag lyfta fram också den för fotografien fundamentala aspekten att en och samma förlaga – analoga negativ eller digitala filer – kan uppföras på skilda sätt och att fotografi som ”original” är en av många framträdelseformer.

I utställningen nålades bilderna upp i kronologisk ordning på en svart linje som löpte längs gallerirummets väggar, vilket skapade en rörelse som synliggjorde vad som skett över tid. Variationen var det mest framträdande och varje år fanns olika genrer och uttryck närvarande i materialet, men man kunde också se signifikanta förändringar, bland annat i förhållandet mellan svartvit fotografi och färg och där den senare kom att bli helt dominerande i den andra hälften av tidslinjen. Ytterligare en skillnad som delar tiden före och efter nittioalet är den iscensatta fotografien, som tidigare inte fanns i den bemärkelsen. Härifrån och framåt är inte heller idealen om närvaro eller det avgörande ögonblicket representerat annat än i undantagsfall.

Med *Tidslinjen* presenterades bilder av fotografer som skolan valt att bjuda in, ofta som tillfälliga gästlärare, och som studenterna mötte i undervisningen. Exemplen speglar rörelsen mellan skolan och fältet och självklart fanns det andra aspekter som påverkade de referensramar skolan skapade, bland annat ämnet fotohistoria och den med tiden tilltagande teoriundervisningen.

Under arbetets gång fann jag en artikel om Fotohögskolan skriven av en kritisk student från den första årskullen.²¹ Den är illustrerad med en bild tagen när klassen gör ett studiebesök hos den brittiske fotografen Paul Hill. Eftersom jag har undervisat på skolan de senaste fem åren var det ett par

saker som jag särskilt lade märke till och som skiljer sig från vad jag ser i de seminarierum där mina möten med studenterna ofta sker. På bilden från 1982 står Rune Hassner tillsammans med en grupp enbart manliga studenter. Så är det inte idag. Det andra är att alla bär en småbildskamera om halsen. Så är det inte heller idag. Vem som vill gå och kommer in på en högre fotoutbildning, vad det innebär att vara fotograf, hur det manifesterar sig och arbetssätten är inte längre desamma.

Den omorganisation som genomfördes 2012 adderade en oväntad och närmast ironisk metanivå. Forskarutbildningen inleddes på Högskolan för fotografi och när den färdiga avhandlingen läggs fram sker det inom ramen för Akademi Valand – just den förskjutning som den här historien berättar om.

MELLAN VERKLIGHETER

De föregående delarna har undersökt specifika ämnen, ofta innehållit ett komparativt element och växlat mellan längre och kortare tidsperspektiv. *Mellan verkligheter* har istället en syntetiserande karaktär – även om jämförelser spelar en stor roll även här – och den formulerar en sammanhängande historia om fotografien i Sverige åren 1970–2000.

Både Maria Lind och Andreas Gedin lyfter fram det redaktionella som en central aspekt av det curatoriska.²² Det handlar om att initiera, selektera, kombinera och att skapa ett sammanhang där helheten formas av delarna, men också synliggör nya sidor och innebörder hos delarna. Detta redaktörskap genomsyrar hela projektet, men får i *Mellan verkligheter* en mer uttalad koppling till rollen som katalogredaktör. Publikationen med samma titel som utställningen är projektets mest omfattande och den har dessutom producerats för att kunna fungera i flera olika kontexter.

En av katalogens viktigaste funktioner är att samla texter och bilder av fotografins aktörer och urvalet bidrar till berättelsens flerstämmighet. De medverkande hör till olika generationer och befinner sig på skilda positioner inom det fotografiska fältet. Artiklarna spänner över en rad ämnen och i flera fall är det historier som bygger på författarnas egna erfarenheter och verksamheter.

I katalogen finns också mer omfattande presentationer av sammanlagt fjorton fotografer, vilkas arbeten har varit synliga i utställningar och publikationer under den aktuella perioden. Dessutom behandlar tre av texterna sjuttio-, åttio- och nittioalets samhälleliga och politiska klimat och förankrar berättelserna om fotografins historia i en vidare kontext.

Merparten av katalogens bildmaterial består av utställningsrelaterade trycksaker och böcker som har reproducerats i faksimil. Materialet visar både vad som har ställts ut och var, hur utställningarna har kommunicerats och i vissa

fall också vad man skrev. De historiska exemplen som har valts skapar tillsammans en representativ berättelse om foto-utställningar i Sverige under perioden 1970–2000. Visserligen är perspektivet nationellt, men det handlar inte enbart om svensk fotografi och i redovisningen finns genomgående fotografier från andra länder som ställt ut här. Det är ett inflöde av bildmässiga och teoretiska impulser som tas upp i den inledande essän och i ett par andra texter. Dessutom handlar det om utställningar med både samtida och historisk fotografi.

Katalogen fördjupar och nyanserar den övergripande tendens om utställningen visar fram och den kronologiska ordning som präglar katalogen finns också i utställningen. Syftet är att steg för steg visa hur det fotografiska landskapet har formats och förändrats över tid. Det genetiska perspektivet är bärande och besökaren rör sig bokstavligen framåt i tiden när hon eller han går från det första rummet, som ägnas sjuttio- och åttiotalet, till det andra rummet där nittioalet presenteras. Utställningen har gestaltats för att underlätta jämförelser och när man går tillbaka blir tidsresan dessutom den omvända.

En tanke med upplägget har också varit att lyfta fram exempel på fotografiska uttryck som avvek från den dominerande tendensen och i en viss mening förebådade det som skulle komma, vilket var fallet i sjuttiotalsdelen (Christer Strömholm, Gunnar Smoliansky, Eva Klasson). Det handlar också om hur rörelser omförhandlats och fanns kvar men som ett av flera alternativ, som dokumentärfotografen under åttiotalet (ETC, Kenneth Gustavsson, Åsa Franck, Anders Petersen, Kent Klich, Catharina Gotby och Thomas Wågström).

I den sista delen var denna aspekt inte lika tydligt rumsligt gestaltad och de aktuella verken, som dock snarare visar på kontinuiteter än brott, fanns i passagen mellan åttio- och nittiotalsdelen och på olika platser i nittiotalsrummet. Det var dels konstfotografi från åttiotalet som kan ses som en brygga till de nya praktikerna och synsätten (Tuija Lindström och Sven Westerlund), dels exempel på den fortsatta närvaron av det dokumentära i både en samhällskritisk och mer subjektiv form, men där gestaltningen förändrats jämfört med de tidigare decennierna (Lars Tunbjörk, Anders Kristensson, JH Engström och Trinidad Carrillo).²³

Bilderna som ingår i utställningen har tidigare ställts ut och publicerats och därigenom bidragit till att skapa fältet. Nu ingår de som delar i en historisk berättelse och formar förståelsen av det förflutna. I valen av verken och sätten på vilka de har installerats och kontextualiserats är det flera perspektiv som möts. Bilderna är på samma gång exempel på enskilda upphovspersoners arbete, de representerar en tendens och en historisk period, men de är också aktanter i sin egen rätt, för att återknyta till Maria Hirvi-Ijäs tankar om den framställande gestalten.

Ur ett curatoriskt perspektiv är det viktigt att skapa ut-

rymme för de olika funktionerna som verken fyller i utställningen. Den sista aspekten – verket som aktant – är i hög grad en fråga om hängning. Det handlar om att ge bilderna det utrymme som behövs, att skapa en rytm och relationer till de omgivande verken som gör att den får ett spelrum – en scen där de olika rollerna kan realiseras i mötet med betraktaren. Den gestaltande principen i *Mellan verkligheter* har varit att premiera denna ”verksrymd” framför att för-täta informationen med fler exempel. Det är den uppgiften som katalogen är tänkt att fylla.

I relationen mellan enskilda fotografier och de större rörelserna ligger betoningen i *Mellan verkligheter* på det senare. Det är ett val som syftar till att skriva in fotografierna och deras arbeten i en vidare historisk kontext, snarare än att forma berättelsen utifrån aktörerna. Ett curatoriskt grepp är dock att många av fotografierna förekommer vid flera tillfällen och i olika sammanhang i berättelsen, vilket är ett sätt att gestalta hur de enskilda aktörerna och de större strukturerna ömsesidigt påverkar varandra.

Om man tar Dawid som exempel finns han med på väggen med vintagebilder från början av sjuttioalet, en snarlik bild pryder omslaget till boken *Bilsamhället* som ligger i montern med sjuttiotalsböcker. På en egen vägg visas exempel från serierna *Rost* och *Arbetsnamn skulptur*, som ställdes ut på Fotografiska museet 1983 respektive Thielska Galleriet 1989. I katalogen finns en omtryckt artikel om Dawid skriven av målaren Ola Billgren från ett nummer av Paletten 1984 och han omnämns i texten om tidningen ETC, där han ofta medverkade framför allt i slutet på sjuttioalet. Dawid är en av de fjorton fotografier som får en separat presentation, och i hans fall är texten författad av Lars O Ericsson.

Han är inte representerad med något verk i utställningens nittiotalsdel, vilket han skulle kunnat ha varit. Skälet är att det fanns andra konstnärskap som tydligare representerade fotografins rörelse mot konstfältet, vilket både är en fråga om generationstillhörighet och hur man förhöll sig till frågor om kön, genus, sexualitet och identitet som var centrala för denna omförhandling. Däremot återkommer han i *Det synliga. Samtida svensk fotografi* med nya arbeten som problematiserar fotografrollen.

Dawids och Håkan Linds gemensamma arbete *Verkligen?!* behandlas utförligt i serien med återuppföranden och en av Dawids bilder ingick i *Tidslinjen*.

Även om omfattningen varierar kan liknande ”kartor” tecknas över de flesta deltagarnas närvaro i projektet.

Utställningarna är betydelseskapande gester och framvisandet av de faktiska fotografierna skapar en ”här och nu-känsla” som gör verken tillgängliga och närvarande, men ur ett historieskrivande perspektiv finns också risken att detta döljer utställningens karaktär av iscensättning. Även om det är samma fysiska printar som ställs ut idag som för trettio

år sedan är de i en viss mening inte längre samma bilder. Lager av blickar och betydelser har ackumulerats, tiden är en annan vilket också gäller kontexten.²⁴ För att fästa uppmärksamheten på att den aktuella gestaltningen och berättelsen är en av flera möjliga har dokumentationsbilder från tidigare utställningar inkluderats. På plats har besökaren kunnat jämföra utställningen som de själva vandrar igenom med andra sätt på vilka fotografierna har presenterats.

DET SYNLIKA. SAMTIDA SVENSK FOTOGRAFI

Parallellt med *Mellan verkligheter* visades utställningen *Det synliga*. Till skillnad från den förra var den senare en tolkning av samtiden, vilket här innebar att verken som ingick inte var äldre än fem år. Den bild – snarare än berättelse – som utställningen skapade av dagens fotografi byggde på ett möte mellan tre olika generationer, vilkas inträde på fältet ägt rum vid tre skilda tidpunkter. Den första i början av åttiotalet, den andra under nittioalet och den tredje från 2000 och framåt. Fotografierna i de två tidigare generationerna har med sina arbeten, och i flera fall även lärargärning, bidragit till att skapa den kontext i vilken den tredje generationen etablerades. De verk som ingick i utställningen har dock tillkommit på en scen som alla tre generationerna formar, formas av och är synliga på.

Den ena utgångspunkten för *Det synliga* är två historiska förändringar som behandlades i *Mellan verkligheter*. Dels att antalet fotografier som är kvinnor och ställdes ut och/eller publicerades sina bilder ökade från åttiotalet och framåt. Genombrotten skedde på nittioalet. Då blev också feministiska perspektiv starkt närvarande i både fotografins praktik och teori, vilket innebar att representationsfrågor blev mer framträdande än tidigare. Dels att postmodernismens etablering och fotografins förskjutning mot konstfältet fick konsekvenser för bland annat synen på subjektet och rollen som fotograf och/eller konstnär.

Utgångspunkt nummer två är historiografisk. Svensk fotohistoria handlar ofta om ett mindre antal kanoniserade fotografier och vad som brukar beskrivas i termer av en subjektiv dokumentärfotografi – en tradition där fotografen och hans eller hennes inre och yttre livsvärld står i centrum.²⁵

Med utgångspunkt i ett genealogiskt perspektiv formulerar *Det synliga* ett alternativ till en ofta framförd tolkning av både historien och samtiden. Sett från den narrationsteoretiska position som präglar studien handlar det dock inte om att den nyare berättelsen är en sannare. Det handlar inte heller om att de framlyfta fotografierna och den tradition de verkar inom skulle vara ”förlegad”, utan om att historieskrivningen skymmer andra förhållningssätt och uttryck. Den upphöjda position som inte minst Christer Strömholm fått riskerar att skymma sikten för deras arbeten.²⁶

I *Det synliga* lyftes Tuija Lindström fram som en form av

utgångspunkt. Det var inte ett byte av en fotograf mot en annan i en personorienterad berättelse där mästaren följs av adepten som axlar den fallna manteln.²⁷ Valet av Lindström är betingat av strukturella aspekter och av att hon står för både kontinuitet och förändring. Till skillnad från många svenska fotografier var hon aldrig elev på den legendariska Fotoskolan och hade inte de band till Strömholm som annars var vanligt. Under åttiotalet verkade hon dock i en näralligande anda och ingick i gemensamma kretsar, bland annat kring tidskriften ETC, men Tuija Lindström förde också in nya aspekter, inte minst genom att arbeta med iscensättningar i studion. Enbart det faktum att hon var framgångsrik och kvinna var betydelsefullt och provocerande. Att det var flera fotografier från samma generation som bidrog till förändringarna avspeglas i utställningen, men det var Tuija Lindström som 1992 blev professor på Fotohögskolan efter Pål-Nils Nilsson. En maktposition som skapade möjligheter att göra skillnad.²⁸

Betraktar man samtiden utifrån den här historiska kontexten framkallas en annan bild än om utgångspunkten är Strömholm. Påfallande många av de medverkande i *Det synliga* hade studerat på Fotohögskolan eller Akademin för fotografi på Konstfack. De verkar i lite olika delar av konst- och fotoscenen, både den mer renodlade konstscenen med gallerier som Andréhn-Schiptjenko och Cecilia Hillström Gallery och den med en starkare koppling till en fotografisk tradition och historia med visningsforum som Centrum för fotografi, Hasselblad Center och Abecita. Till den första gruppen hör Annika von Hauswolff, Tova Mozard och Linda Hofvander och till den senare bland andra Catharina Gotby och Pernilla Zetterman.

Tematiskt märks ett starkt intresse för att utforska möjligheterna i mötet mellan fiktion och fotografins realitetsskapande dimension. Sekvenser av bilder formar ofta associativa berättelser där hängningen av verken har en redaktionell och betydelseskapande funktion.

Flera arbeten vänder sig inåt mot fotografen som material och historia, dess koppling till minne och förnimmelse, men också till fotografins kulturella och sociala sidor. Andra vänder sig utåt mot politiska och ekonomiska verkligheter och riktar uppmärksamheten mot orättvisor och maktstrukturer här och nu. Fotografens starka koppling till vetenskapens insamlande, klassificeringar och arkiv är något som lyfts fram. Här vävs tankar om kunskapssökandets fåfänglighet samman med sidor som handlar om kontroll och dominans.

Utforskandet av identiteter, rollspel och relationer pågår och personliga erfarenheter ses i ljuset av politiska aspekter. Gestaltningmässigt finns allt från svartvita analoga fotografier och polaroidbilder till stora digitala färgutskriftar, men också projektioner, fotografiska skulpturer, montage och fotoböcker.

Det här är arbeten som bottenar i ett avsteg från den mas-

kulint kodade fotografroll som präglar den subjektiva traditionen. Merparten av dem som bidragit till att formulera en annan position är kvinnliga aktörer, vilket markerades med urvalet till *Det synliga* som innehöll verk av tjugo kvinnor och en man.

FOTOGRAFI I SVERIGE 1970–2014

Publikationerna har fungerat både som utställningskataloger och delar i avhandlingen. Tillsammans med ytterligare två volymer formar delarna ett sammanhängande verk med titeln *Fotografi i Sverige 1970–2014*. Det presenteras i fyra boxar och utkommer i oktober.

De två kommande delarna är *Fotografins institutionella landskap* och *Tidens långsamhet och livets flykt*. Den första är en fristående intervjubok som samlar röster från personer som har haft ledande befattningar på Fotografiska museet i Moderna museet, Fotograficentrum, Camera Obscura och Hasselblad Center. Jag har också intervjuat personer som spelade en framträdande roll i Fotografiska museets vänner under delar av sextio- och sjuttioalet och som därigenom bidragit till det institutionella landskapets etablering.²⁹

Den andra delen är katalogen till utställningen *Tidens långsamhet och livets flykt. Fotografi från 1800-talet till idag i kulturhistoriska samlingar och arkiv*. Den visas på Västerbottens museum hösten 2014 och behandlar fotografi inom den kulturhistoriska kontexten, vilket förutom utställningar omfattar även fältarbete och samtidsdokumentation, insamling av bygdefotografi och privatpersoners fotoalbum.

Relationen mellan det fotografifält som avhandlingen tar fasta på och det kulturhistoriska har präglats av spänningar. De främsta källorna till konflikter har varit de skilda sätten att förhålla sig till upphovspersonen och vad som ska samlas och visas och på vilka sätt. Motsättningarna var som intensivast under den period när Fotografiska museet starkt betonade fotografi som en konststart i sin egen rätt.³⁰

När de olika delarna sammanställs förtydligas undersökningens resultat. Vad berättelsen på en övergripande nivå handlar om är den rumsliga förflyttning som fotografen har gjort från ett socialt, politiskt och ekonomiskt sammanhang till ett annat, och hur denna förskjutning har påverkat både fotografins och utställningarnas gestaltning och innehåll. Förändringen gäller också både fotografens och utställningskommisariens roller, som rört sig mot konstnärens respektive curatorns positioner.

Ett sätt att illustrera förskjutningen är att jämföra den dokumentation av Jens S Jensens utställning *Hammarkullen* från 1974 som ingår i *Mellan verkligheter* och en motsvarande bild från *Det synliga* våren 2014.

I det första fallet var bilderna som ställdes ut svartvita och plastlaminerade, fotograferade med småbildskamera och kopierade av fotografen själv. Eftersom det handlar om utställningsbilder var formaten lite större än de kopior som användes som tryckförlagor, det vill säga 30 x 40 istället för 18 x 24 cm. Det fanns ett ideal om att fotografera i befintligt ljus och därför pressades som regel filmen med en viss kornighet som följd. Översiktsbilder av området blandades med porträtt på människor både utomhus och i deras hemmiljöer. För att skapa en berättelse finns också flera serier där Jensen följt enskilda personer eller grupper, till exempel ungdomarna på fritidsgården. Bild och text hade kombinerats som sidorna i en bok med intervjuer med de avbildade om deras vardagsliv och syn på det nybyggda förortsområdet.

Kritiken riktades mot vad Jensen uppfattade som mediernas stereotypa bild av förortsbon och mot de strukturovandringar som präglade tiden. Det är en dokumentation färgad av en tro på fotografiets förmåga att avbilda verkligheten och av synen på fotografi som ett medel snarare än ett ändamål i sig. Bildernas utförande har formats av pragmatiska överväganden och i enlighet med de gestaltningsmässiga ideal som präglade dokumentärfotografen på sjuttioalet. I linje med de rådande kulturdemokratiska idealen ställdes arbetet ut i ett sammanhang nära människorna – Hammarkullsskolans matsal – och det var Jensen själv som gjorde utställningen.

Det andra fallet exemplifieras med ett tidstypiskt verk från de senaste åren av Miriam Bäckström. Det består av cirkelformade, meterstora och specialtillverkade objekt av spegelglas. I mitten finns en mindre cirkel, som pupillen i ett öga, med ett porträtt på en person som självmedvetet tittar tillbaka. Det vilar ett drömskt drag över det hela – miljön där de befinner sig, varför de är där och vilka de är, eller snarare, vilka rollfigurer de ska föreställa i bilden. Det är kända skådespelare, men verkens teatralitet gör att det inte handlar om porträtt i en traditionell bemärkelse.

En effekt av spegelglaset är att man som betraktare inte kan undgå att se sig själv i bilden. Man ser också det omgivande rummet och vad som finns på den bakomliggande väggen. Där hänger ett annat verk av konstnären. Ett kluster av åtta bilder i olika storlekar. Alla i färg och avbildande en och samma kvinna, fotograferad i exakt samma ögonblick av åtta olika och synkroniserade kameror som placerats runt henne i 360 grader. Optikens olika brännvidder gör att perspektivet växlar mellan närstudier och distansbilder. Titeln är *Irene Lind* (2008). Även hon är skådespelerska – en person vars yrke handlar om att träda in och ut ur olika roller.

I Bäckströms båda verk fästs uppmärksamheten på mediet i sig, på bildens materialitet och estetiska dimensioner, samt på kontexten och förhållandet mellan verket, betraktaren och sammanhanget. Bilderna gestaltar konstruktioner av identiteter och bygger på ett spel mellan subjekts- och

objektspositioner. Framträdande är också den dubbla närvaron av fotografins realitetsproducerande egenskaper och iscensättningens fikcionalitet.

Platsen för denna typ av arbeten är konstens avgränsade rum, såväl offentliga institutioner som kommersiella gallerier. Här visades utställningen på en privat konsthall och den har sammanställts av tre curatorer, installerats av ett teknikerteam och professionella ljussättare, marknadsförts i medier och sociala nätverk av press- och kommunikationsansvariga och förmedlats till publiken av pedagoger på plats.

Till skillnad från Jensens arbeten har produktionen av Bäckströms verk lagts ut på specialister och bilderna har redan från början ett ekonomiskt värde i egenskap av konstobjekt.

Förutom att den här tolkningen av fotografins historia präglas av den curatoriska infallsvinkeln, formas den också av de två olika sammanhang där avhandlingen ingår: vetenskaps-samhället och konstvärlden.

På de platser där utställningarna har visats vänder man sig till en konst- och kulturintresserad allmänhet och både urvalet och gestaltningen har styrts av en kombination av estetiska, kritiska och pedagogiska överväganden. Institutionerna arbetar på olika sätt med att skapa upplevelserika och kunskapsgenererande möten mellan besökarna och konsten, bland annat med introducerande väggtexter, infofilmer och guidade visningar. En följd av den pedagogiska syntetiseringen, som är tänkt att svara mot målgruppens olika behov, är att aspekter som komplicerar den historiska berättelsen tonas ned.

Det är ett bruk som inte entydigt svarar mot Klas-Göran Karlssons typologier, men utställningarnas sätt att rama in och använda historien ligger nära det kommersiella historiebuket.³¹ Den ekonomiska aspekten finns med när institutionerna lägger sina program. Det handlar om såväl kostnader och intäkter som mer symboliska tillgångar. Målet har varit att utställningarna ska generera både biljettintäkter och kapital i form av bland annat bevakning i för fältet viktiga mediasammanhang. Det kommersiella historiebuket manifesterar sig främst i hur utställningarnas berättelse kommuniceras och där marknadsförare har ett stort inflytande över val av titel, affisch- och pressbilder.

Det vetenskapliga historiebuket är här kopplat till att det förflutna används för att skapa en berättelse om fotografins historia i Sverige, som svarar mot de krav som ställs på en doktorsavhandling. Dock är det en avhandling inom ramen för den konstnärliga forskningen och den gestaltande nivån har en annan roll och betydelse än inom de flesta vetenskapliga discipliner.³²

Jag avslutar den här delen av sammanfattningen genom

att peka på några områden som varken källmaterialet eller avhandlingens delar berör i någon större utsträckning. Av aktörernas definitioner av sin verksamhet, samt deras uttalande och underförstådda markeringar mot olika fotografiska praktiker, framgår ganska tydligt vad som inte passade in. Om man dessutom ställer det mot ett bredare empiriskt material förstärks bilden av vad som har exkluderats. Även om det varierar över tid och mellan institutionerna finns signifikanta likheter. Den kategori som är marginellt representerad i utställningsutbudet är kommersiell uppdragsfotografi. När den har inkluderats har det primärt handlat om historiska bilder och fokus har förskjutits från den ursprungliga kontexten till formella aspekter och frågor om fotografens biografi och oeuvre. Denna typ av material visades på Camera Obscura, Fotografiska museet och på Hasselblad Center, men inte på Fotograficentrum. Ett exempel på avståndet mellan den kommersiella fotografen och institutionerna är att den första större utställningen om modiefotografi visades så sent som 1993 på Fotografiska museet.³³

Förhållandet till pressfotografi var delat och den är inte heller särskilt närvarande i det undersökta materialet. På institutionerna låg fokus på de historiska exemplen. Den samtida pressfotografen visades i andra forum, bland annat på Galleri Kontrast. Till dem som kritiserade Fotografiska museet fanns företrädare för just pressfotograferna, vilket inte är så förvånande.

På Fotograficentrum fanns en stark skepsis mot den kontext i vilken pressbilden förekom och mot pressfotografernas arbetssätt. Från deras position var problemet dels att pressfotografen var beroende av de kommersiella och borgerligt styrda medierna, dels att den handlade om dagsaktualiteter, dels att genren saknade förutsättningar för den närvaro och det ansvar som var dokumentärfotografens viktigaste etiska ideal. Dock visade man ett par utställningar med mer renodlad bildjournalistik. Genren hade framför allt en plats på Hasselblad Center, vilket kan förklaras med att Rune Hassner, som ledde verksamheten fram till 1994, var specialiserad på bildjournalistikens historia.

Naturfotografi finns representerad endast undantagsfall. Det är ett område som engagerat stora grupper av amatörfotografer, vilket bland annat avspeglas i de kommersiella fototidskrifterna. Skillnaden i värderingen av genren blir tydlig om man jämför med Bildtidningen, där det under mer än tjugo år inte förekommer en enda artikel om eller med naturfotografi.

Vad som däremot visades och fick en seriös behandling var landskapsfotografi och framför allt på Fotografiska museet. Den hade en starkare koppling till fotografens – i förlängningen även måleriets – historia och rymde en kombination av estetiska och kulturella aspekter som svarade mot de krav institutionen ställde. Det gällde också den så kallade

nya topografiska fotografien som avbildade det moderna kulturlandskapet.

Amatörbilden är en grupp där förändringen i attityder och synlighet över tid är påfallande. År 1974 arrangerade Filialen, som var en experimentverksamhet på Moderna museet, en utställning om familjebilder. Allmänheten bjöds in att medverka och på affischen står skrivet: "Obs! Inga proffsbilder.", vilket är typiskt för de kulturdemokratiska idealen som präglade tiden.³⁴

Inom Fotograficentrum hade man ett tveeggat förhållande till amatörfotografi. Problemet var, som man såg saken, kameraindustrins inflytande över människors fotograferande, samtidigt som det fanns en subversiv potential i de redskap som inte minst Kodak tillhandahöll.³⁵ I Bildtidningen publicerades artiklar om hur amatörfotografien kunde radikaliseras och man redovisade projekt med barn som fick lära sig att fotografera och med kameran gestalta sin egen tillvaro. Även Norrbottens bildgrupp hade ett nummer av sin tidning 1978 som handlade om de alternativa vardagsberättelser som väntade på att skildras.³⁶

Fotografiska museet ordnade en fotografisk vårsalong 1977 med inslag av amatörfotografi, men under åttiotalet förekom inga bilder av det slaget i deras utställningsprogram. Det kunde dock finnas amatörmässiga drag – framför allt på motivets nivå – hos arbeten av etablerade fotografer, vilket Melissa Shooks bilder av sin familj, som visades i *Se dig om i glädje* 1981, är ett bra exempel på.

Med postmodernismens bejakande av fotografins heterogenitet förändrades synen på bland annat amatörbilden och när den inkluderades skedde det – som i *Lika med* – inom ett uttalat teoretiskt ramverk. Även i den konstnärliga praktiken använde man amatörbilder. Ett tidigt och uppmärksammat arbete som bygger på familjefotografier är Sverige/Schweden av Maria Miesenberger. Serien visades på Galleri Adlercreutz-Björkholmen 1993 och jämför man det sammanhanget med Filialens presentation av familjebilder 20 år tidigare får man ytterligare en tydlig bild av den förändrade situationen.³⁷

En annan aspekt av amatörfotografien är den fotoklubbsrörelse som sträcker sig tillbaka till sent 1800-tal och med tävlingar och utställningar som ett bärande element. Klubbarna verkar på lokal och nationell nivå, men också internationellt. I synnerhet inom de piktorialistiska nätverken under 1900-talets två första decennier skickades tävlingsbidrag till klubbar runt om i världen. Med postväsendets hjälp uppstod en internationell fotografisk tävlings- och utställningskultur där även svenska fotografer deltog.³⁸

Fotoklubbarna uppmärksammades ur ett historiskt perspektiv av bland andra Fotografiska museet, men rörelsens samtida utövare, från sjuttioalet och framåt, har sällan inkluderats. Den möter man istället i föreningarnas egna

organ eller tidskrifterna Foto och Aktuell Fotografi, som regelbundet har rapporterat om klubbträffar och tävlingsresultat.

Avhandlingen formar en berättelse där delarnas vridningar bidrar till att fånga in olika aspekter, men med andra perspektiv på det befintliga materialet och ett annat urval skulle andra och – från den narrationsteoretiska utgångspunkten – lika giltiga historier kunna skrivas. När det gäller fotografien i Sverige finns det många skäl till att fortsätta gestalta det nära eller mer avlägsna förflutna.



FOTOGRAFINS INSTITUTIONELLA FÖRUTSÄTTNINGAR

Från den historia om fotografi och utställningsmediet som avhandlingen gestaltar riktas nu blicken mot institutionerna, det vill säga platserna där utställningarna ägde rum, personerna som höll i trådarna och förutsättningarna för det hela. När den första institutionen i Sverige med uppdrag att visa och samla fotografi grundades skedde det i formen av en avdelning inom ett statligt konstmuseum och den korrekta benämningen var Fotografiska museet i Moderna museet. Året var 1971. Moderna museet hade dock funnits sedan 1958.¹

En förklaring till skillnaden i förekomsten av denna typ av konsekurerande institutioner är att fotografin har en betydligt kortare historia jämfört med måleri och skulptur, det vill säga kärnan i det som präglade Moderna museet – även om verksamheten åren runt 1970 på flera sätt vittnar om sextiotalets öppna konstbegrepp.² Men skälen till att fotografi, betraktat ur ett fältperspektiv, har haft problem att etablera sig institutionellt ska också sökas i mediets heterogenitet. Det är helt enkelt svårt att dra någon entydig gräns kring fotografin, eftersom den finns inom vitt skilda områden och praktiker, bland annat vetenskapliga, konstnärliga och kommersiella.

Det finns omständigheter kring grundandet av Fotografiska museet som är talande för fotografins situation och som återkommer över tid. I intervjun med Åke Sidvall, som var den förste att anställas på den nya avdelningen, framkommer hur informellt rekryteringen gick till. Tjänsten utlystes inte och det fanns få andra personer som, enligt informanterna i intervjuerna, kunde komma ifråga för posten. Det fanns inte heller några uttalade krav på formella meriter. Åke Sidvalls försprång gentemot andra eventuella kandidater var att han redan arbetade för Fotografiska museets vänner med att organisera de samlingar som fanns och nu skulle överföras till Moderna museet, samt att han höll i den utställningsverksamhet som föreningen bedrev i samarbete med andra aktörer, bland annat Moderna museet och Galleri Karlsson. Enligt uppgifter från berörda var Sidvall ambitiös och hade gjort bra ifrån sig.³

Konstruktionen att förlägga Fotografiska museet i Moderna museet kan knytas till den avdelning för fotografi som inrättades på Museum of Modern Art i New York redan 1940. Även om det fanns en tung förebild, samt att fotografin och den moderna konsten vid flera tillfällen möttes, till exempel inom surrealismen, framstår Fotografiska museets samling och program en bit in på sjuttioalets närmast som en anomaly. Verksamheten omfattade till exempel fotografins hela historia, vilket betyder att perioden från 1840-talet till sekelskiftet låg helt utanför huvudmuseets ansvarsområde, som tog och tar sin början runt 1900. I utställningsprogrammet samsades uppdragsfotografi med så kallade egna arbeten och

amatörer fick dela plats med yrkesfolk, samtidigt som man också visade mer renodlad konstfotografi. Förutom att man på detta sätt blandade bilder från det bourdieuska fältets två motstridiga sidor fanns fotografi på en rad andra institutioner, utan att några tydliga gränser hade upprättats mellan de olika kontexterna – allt från kulturhistoriska, tekniska och medicinhistoriska museer till bibliotekssamlingar och olika typer av arkiv. Sett från konstfältets perspektiv fanns en risk för sammanblandning och behovet att profilera verksamheten blev framöver ett återkommande tema.⁴

Ur ett fältperspektiv hör Moderna museet i egenskap av positionen som statligt ansvarsmuseum till den mest legitimerade och konsekurerande institutionen. Här fanns – och finns – ett omfattande symboliskt kapital samlat, men när fotografin etablerades som en egen avdelning kom bokstavligen två olika sociala världar att rymmas under samma tak. Visserligen hade Sverige genomgått du-reformen och det fanns en anda av att se bortom socialt betingade skillnader mellan människor, något som också bekräftas i intervjuerna.⁵

Dock var de olika förutsättningarna ett faktum och förhållandena kan synliggöras om man tänker sig ett grupporträtt som samlar museets personal någon gång i mitten av sjuttioalet. Fotografiet skulle vara i svartvitt och den höga kameravinkeln gör att en stor del av salen där bilden är tagen kommer med. På väggarna finns museets kända målningar och på golvet en och annan sockelförsedd skulptur. Även om fotografen försökt styra upp det hela har personerna, egensinniga som de är, ställt sig där det behagat dem. Med dagens mått är styrkan inte särskilt stor, sammanlagt ett tjugotal personer – vaktmästare och kassapersonal inräknad.

Mitt i skaran står Pontus Hultén. Han är chef och ler med hela ansiktet. Han är på väg att lämna Moderna museet för en toposition i Paris, vilket inledde en framgångsrik karriär som internationell museiman. Med sig i bagaget hade Hultén en rad uppmärksammade utställningar som grundlagt hans anseende och skapat ett omfattande nätverk bland andra högt uppsatta museipersoner och konstnärer i Europa och USA. Här fanns också en lic-avhandling i konsthistoria och vägen till chefstjänsten på Moderna museet hade gått via Nationalmuseum, vilket innebar en grundlig inskolning i yrket. Pontus Hultén växte upp i villastaden Djursholm strax norr om Stockholm och pappan var chef för Naturhistoriska riksmuseet.

Bredvid Hultén står Ulf Linde. Han ler inte. Uppvuxen på Östermalm och med vänskapsband med många i det kulturbärande skiktet. Han var från unga år konstkritiker på Dagens Nyheter (1956–68). Endast runt trettio år publicerade han boken *Spejare* (1960) om den öppna konsten och skapade sig en unik position som konstteoretiker. Intendent 1973–76 och auktoritet på Marcel Duchamp – en konstnär som lite längre fram kom att betraktas som en av 1900-talets mest inflytelserika. Linde var professor i konstens te-

ori och idéhistoria vid Kungliga Konsthögskolan 1968–76. Från 1966 ledamot i Konstakademien och från 1977 även i Svenska Akademien – samma år som han blev chef för Thielska Galleriet.

På Hulténs högra sida står en gladlynt gestikulerande man: Carlo Derkert. Han är museets karismatiska och älskade konstförmedlare med betyg i konsthistoria och en bakgrund som skänker tyngd i kulturens kretsar. Han är son till den respekterade och stridbara modernisten Siri Derkert och den finske och förtidigt bortgångne målaren Valle Rosenberg. Det var en barndom präglad av de umbäranden och äventyrligheter som adlar i konstens värld och skapar beundran och fascination hos den kulturälskande borgerligheten.

Här finns också målaren Philip von Schantz. Som framgår av namnet adel, men framför allt professor i grafik vid Kungliga Konsthögskolan 1963–73, där han studerade i sin ungdom, och ledamot av Konstakademien. Utställd på framträdande gallerier och museer i Sverige och utomlands och chef för Moderna museet åren 1973–77.

Chef under en kort period, 1977–79, var också en av de få kvinnorna i sällskapet, Karin Lindegren. Hon var intendent under sextio- och början av sjuttioalet, konsthistoriker och erkänd expert på tysk konst och kultur. Dessutom var hon översättare med tyska som specialitet och bland annat kulturråd i Bonn 1974–77, samt gift med poeten och ledamoten i Svenska Akademien, Erik Lindegren.⁶

En bit till höger och lite för sig själva står Åke Sidvall och Leif Wigh, som tidigt kom in i verksamheten på tillfällig basis.⁷ Sidvall ser samlad ut men Wigh ler. Båda kommer från arbetarhem och redbara men små omständigheter. Sidvall är uppvuxen på Söder i Stockholm och i Gnesta dit föräldrarna flyttade för att driva en kiosk. Skolgången var haltande och tidigt hade han ströjobb av olika slag, men också ett längre engagemang som modellsnickare hos en arkitekt i Bromma. Han var, som han själv sagt, praktiskt lagd och driftig. Till detta måste även nyfiken och kunskapsstörstande läggas. Sidvall gick en kurs på Stockholms fotografiska skola där han kom i kontakt med bland andra Leif Wigh och Walter Hirsch, som båda var lärare. Under ett antal år hade han, som tidigare nämnts, haft vad som kan beskrivas i termer av en amanuensis tjänst på Fotografiska museets vänner.⁸

Även Wigh kom från ett hem utan studietradition och gick inte heller vidare efter folkskolan. Han är uppvuxen i en förort söder om Stockholm och via en släkting kom han tidigt i kontakt med fotografi, vilket blev hans stora intresse tillsammans med jazzen. Det var också som uppdragsfotograf, främst inom scen och teater, och som fotolärare han försörjde sig fram till att tim- och projektanställningarna på Fotografiska museet ledde fram till en fast tjänst 1977. De blev båda kvar på sina poster: Åke Sidvall fram till 1990 då

han mot sin vilja omplacerades till annan tjänst inom Stans konstmuseer. Leif Wigh förblev intendent med ansvar för fotografi fram till pensioneringen 2004. Idag driver Sidvall förlaget Nya vyer som specialiserat sig på fotoböcker, och Wigh är en flitigt anlita föreläsare, jazzmusiker och en av fotoexperterna på Bukowskis auktioner.⁹

Betraktade på detta sätt, du-reformen och den gemensamma stilen till trots – som var tjänstemannamässigt korrekt eller drog åt det lite mer bohemiska hållet – blir de strukturella skillnaderna inom museipersonalen påtagliga. Jämfört med kultureliten på Moderna museet var fotografins företrädare svaga. I den konstkontext som fotografin hade inlemmats i var deras kapitaltillgångar, såväl socialt som utbildningsmässigt, ytterst begränsade. Inom Moderna museet hade man dessutom ackumulerat erfarenheter av att samla, ställa ut och skriva om konst. Det var områden där Åke Sidvall och Leif Wigh var nybörjare och det fanns framför allt inte en motsvarande tradition att falla tillbaka på. De fick inte bara lära sig museirycket under arbetets gång, utan också göra det på en offentlig och tidigare obetradad arena.

Av undersökningen, och då inte minst intervjuerna med nyckelpersoner inom svensk fotografi, framgår att Fotografiska museet i det här avseendet inte var en isolerad företeelse, utan att det finns ett socialt mönster som sträcker sig över tid, även om det också har skett förändringar. Med några få undantag hade (och har) fotografins institutionella företrädare i Sverige en låg utbildningsbakgrund och ytterst få var (eller är) via familjebakgrund eller andra nätverk förankrade i kulturlivets elitskikt.

Om man uppehåller sig vid tiden före och kring Fotografiska museets grundande och de som då var aktiva som utställningskommissarier och skribenter inom fotografins område är det särskilt två personer som utmärker sig: Per Hemmingsson och Rune Hassner. I likhet med de flesta andra saknade de högre formell utbildning, men – precis som i fallet med Sidvall och Wigh, som bland annat byggde upp stora delar av museets fotosamling – det hindrade inte dem från att göra betydande insatser. Hemmingssons bok *Strindberg som fotograf* publicerades på Bonniers 1963 och är fortfarande ett standardverk i ämnet. År 1971 utkom på Norstedts förlag *Fotografiskt: Kring fotografins pionjärer och deras bilder*, som var den första fotohistorien i sitt slag skriven av en svensk författare. Rune Hassner omfattande studie av massmediebildens historia, *Bilder för miljoner*, gavs ut på Sveriges Radios Förlag 1977. Hassner, som sedan femtioalet var en väletablerad fotograf och filmare, blev en internationellt erkänd fotohistoriker och hade framträdande positioner på åttio- och början av nittioalet inom utbildningsväsendet och institutionsvärlden.¹⁰

Per Hemmingssons karriär såg annorlunda ut. Han hade en tjänst på Sveriges Television och verksamheten som ut-

ställningskommissarie och fotoskribent skedde på frilansbasis. Avbrotten för arbetet med fotografiprojektet finansierades delvis via stipendier från bland annat Författarfonden. Hemmingssons insatser som utställningskommissarie skedde under sextio- och början av sjuttioalet. Han verkade dock som kritiker fram till 2009 och följer fortfarande vad som sker och inte minst på det institutionella planet.¹¹

Vad exemplen med Sidvall, Wigh, Hemmingsson och Hassner visar är att nyckeln till att skaffa sig en position inom det förmedlande sammanhanget länge var självstudier och ofta praktiska erfarenheter som fotograf, men också, vilket framgår av intervjuerna och indirekt av aktiviteterna, en stark drivkraft att vilja åstadkomma något och att göra skillnad. En strukturell orsak till nödvändigheten av att ta saken i egna händer var att det saknades högre utbildning i fotografi i Sverige fram till 1982, vilket kan jämföras med att de högre utbildningarna inom konstområdet kan ledas tillbaka till grundandet av Konstakademiens ritskola 1735.¹²

Inom konsthistorieämnet på universitet och högskolor hade fotografi en marginell plats. Det ändras när ämnet i början av sjuttioalet blev konstvetenskap och både fler områden och vetenskapliga perspektiv inkluderades. På konstvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet inrättades en tiopoängskurs med inriktning på den fotografiska bilden vårterminen 1977. Den leddes av professor Jan-Gunnar Sjölin, som även verkade som fotograf med utställningar och fototidskrifter som forum.¹³

En möjlighet till förkovran var att söka sig utomlands och påfallande många som har arbetat med förmedling av fotografi, i form av utställningar, undervisning och skrivande, har vistats kortare eller längre tid i främst USA. Det gäller till exempel Lennart Durehed och Lars Hall, som 1977 grundade fotogalleriet Camera Obscura i Stockholm.

Durehed hade varit i New York 1973–76 som assistent hos Irving Penn. Den fotografiska scenen i USA blomstrade och när Lennart Durehed kom hem till Sverige upplevde han situationen som en ”öken”. Art Directorn Lars Hall hade rest till New York i tjänsten och även han gått på foto-utställningar. De möttes i Stockholm – Lennart Durehed skulle visa sin portfoliö – och ganska snart kom idén upp om att skapa ett galleri för fotokonst av den typ som fanns i New York. Enligt intervjuerna hade båda haft tanken oberoende av varandra. När förslaget förankrats bland de övriga delägarna på den reklambyrå som Hall var partner i och som bekostade det hela, var steget från idé till realisering kort.

Det var mötet med andra typer av fotografi och utställningspraktiker som gav impulsen och motivationen fanns i bristen på möjligheter att se fotografi i Sverige. Deras erfarenheter av galleriverksamhet var obefintlig, annat än från besökarens perspektiv, och man gjorde en gemensam studieresa till New York för att knyta kontakter och se hur

ett galleri drevs. I likhet med Sidvall och Wigh fick de lära sig hur man gör genom att göra det själva. Så kan det förstås också vara om man öppnar ett konstgalleri, men för fotografins del fanns varken förebilder i Sverige eller en publik som var bekant med vad man skulle visa eller sammanhanget: fotografisk konst presenterat i ett kommersiellt galleri.¹⁴

Tre år tidigare, 1974, hade Fotograficentrum grundats. Det var en av flera centrumbildningar som etablerades som en del av sjuttioalets progressiva kulturpolitik och verksamheten stöddes ekonomiskt av Statens kulturråd. I grunden handlade centrumbildningarna om att förbättra kulturarbetarnas villkor, inte minst när det gällde makten över distributionen. Knutet till statsbidraget fanns också ett arbetsförmedlande uppdrag.

Fotograficentrum var en medlemsorganisation med en riksstyrelse i Stockholm och lokalavdelningar runt om i landet, bland annat Örebro, Malmö, Göteborg och Luleå. Arbetet sköttes i olika grupper som ansvarade för bland annat utställningsverksamheten och föreningens tidning. Ordförande på det konstituerande mötet var fotografen Ann Christine Eek och till de tidigt aktiva som har gjort avtryck hör bland andra fotograferna Stefan Ohlsson, Jefferik Stocklassa, Mikael Cronwall, Hans Hedberg och något senare Birgitta Forsell.

Till skillnad från Fotografiska museet och Hasselblad Center, där aktörerna har haft sina tjänster under längre tid, upp till tjugo–trettio år, gjorde Fotograficentrums organisatoriska struktur dock att enskilda personer inte fick ett lika stort inflytande.¹⁵

Av Fotograficentrums stadgar framgår att man aktivt skulle verka för den dokumentära och samhällsengagerade fotografien och dess spridning. Det skedde inte minst i och genom de utställningar som arrangerades på föreningens egna gallerier, man publicerade också en katalog 1975 (den andra utkom 1981) där ett hundratal av medlemmarnas utställningar och diabildsföredrag presenterades. Katalogen distribuerades till bibliotek, skolor, arbetsplatser, läns museer och andra offentliga platser. Formatet var som regel skärmutställningar eller plastlaminerade bilder, vilka lätt kunde transporteras och installeras närmast oberoende av hur rummet var beskäffat.¹⁶

Av stadgarna framgår också att Fotograficentrum var partipolitiskt obunden, men det fanns här, som i kulturlivet i övrigt under sjuttioalet, ett uttalat vänsterperspektiv och både bilder och presentationsformer sågs i ljuset av den politiska agendan. Graden av betoning och beroende av det politiska perspektivet varierade inom föreningen och förändrades över tid. Ur ett fältperspektiv kan man dock konstatera att legitimiteten och makten att konsekra var beroende av aspekter som låg utanför det fotografiska fältet.¹⁷

I ett stencilerat informationsblad från Fotograficentrum be-

skriver man sin egen historia bara några år efter grundandet; en reflektion som var påkallad av förändringar inom både fotografien och samhället:

”För fotografien innebar de aktiva åren, framför allt 1968, att fotografiet utvecklades som ett instrument i kampen mot det kapitalistiska samhället bland annat genom grupper som ’Bildaktivisterna’. Resultatet blev en rik flora av utställningar och en plötslig förändring av det fotografiska bildspråket. Här framställdes nya motiv, nya värderingar och här fanns en levande diskussion om bildspråkets särart. Idag 1977 är situationen förändrad, det politiska läget ett annat, men de goda intentionerna från 60-talet finns kvar och vi verkar inom Fotograficentrum för att föra dem vidare.”¹⁸

Till detta förändrade landskap hörde Camera Obscura och genom den kritik som kretsen kring Fotograficentrum riktade mot galleriets kommersiella inriktning tydliggörs deras olika positioner. Att sälja fotografi som konst var, enligt kritikerna, att med ekonomiska intressen begränsa fotografins demokratiska potential.

Fram till 1976–77 hade både Fotografiska museets och Fotograficentrums utställningsprogram fokuserat på svensk samtida dokumentärfotografi, men nu hade museets verksamhet börjat ta en annan riktning, vilket intressant nog hänger samman med en längre studieresa till USA som Leif Wigh gjorde 1975.¹⁹

När Camera Obscura etablerades kom en helt ny aktör in på scenen, vilket förtydligar både skillnaderna och de förskjutningar som pågick. Å ena sidan fanns Fotograficentrums politisk-instrumentella profil och där de fotografiska och estetiska aspekterna var underordnade ett större ”uppdrag” utanför fotografins fält, vilket innebar att man befann sig i en position inom fältet för storskalig produktion. Å andra sidan förenades Camera Obscura och Fotografiska museet i synen på fotografi som konst utifrån en idé om det mediespecifika. Deras positioner på fältet var dock vitt skilda, det ena ett kommersiellt galleri och det andra ett från kommersiella intressen helt frikopplat statligt museum. Glappet mellan de två motsatta positionerna, som är central i Bourdieus fältbegrepp, blev också påtagligt när Fotografiska museet och Camera Obscura inledde ett samarbete. Det väckte starka negativa reaktioner som handlade om att museets trovärdighet sattes på spel och man efterfrågade ett alternativ till galleriets allt starkare inflytande över fotografien i Sverige.²⁰

Om man jämför vad de tre institutionerna visade framkommer att de i flera fall ställde ut samma fotografier, till exempel Lewis Hine, Diane Arbus, Édouard Boubat, Henri Cartier-Bresson. Bortom striderna om dokumentär eller konstnärlig fotografi handlade konflikten om de skilda rum – socialt, ekonomiskt och politiskt – där bilderna ställdes ut.

När Camera Obscura stängde 1983 hade kritiken från

Fotograficentrum tystnat och Peder Alton, som varit en av de argaste, var nu fotokritiker på DN och skrev att galleriet hade varit viktigt för svensk fotografi.²¹ Med tanke på att just de tendenser som man hade befarat skulle bli en konsekvens av galleriets verksamhet och starkt vände sig mot – en ökad betoning av den estetiska dimensionen och fotografien som samlarobjekt – faktiskt hade förstärkts, visar att fältet som helhet hade förskjutits. Rörelsen från en marxistisk kritik av synen på fotografi som konst och handelsvara, till att Fotograficentrum i mitten på åttioalet började sälja en mapp med signerade och numrerade originalfotografier av tio dokumentärfotografer, är ett talande exempel.²²

•

När det gäller frågan om aktörernas symboliska kapital utgör Gunilla Knape ett avvikande och på flera sätt intressant exempel. Hon har varit såväl prefekt på Fotohögskolan (1983–94), som intendent och chef för Hasselblad Center (1995–2007) och dessutom forskningsansvarig på samma institution fram till pensioneringen 2011. Till skillnad från den övervägande majoriteten av fotografins institutionsföreträdare har Gunilla Knape en gedigen akademisk bakgrund och är filosofie doktor i fysik. De två enda för mig kända undantagen utöver Knape, är dels fotografen Teddy Aarni, som hade disputerat på en avhandling i religionshistoria och en kort tid var lektor på Fotohögskolan, dels Anna Tellgren, som sedan 2004 är intendent med ansvar för fotografi på Moderna museet och, vilket tidigare har nämnts, disputerade på en avhandling om gruppen Tio Fotografier.²³

Vad Gunilla Knape dock delar med de övriga aktörerna på ledande befattningar inom fotografien är att hon kom in i ett sammanhang som hon inledningsvis saknade både erfarenhet av och kunskap om i någon djupare bemärkelse. Hennes ingång till fotografien var teknisk och hon hade hållit i kurser på Chalmers om optik och ljuskänsliga material utifrån rent naturvetenskapliga perspektiv. Detta blev också hennes huvudsakliga uppgift undervisningsmässigt när hon började på Fotohögskolan. Det var också där hon erövrade kunskaper om fotografins historia och de estetiskt orienterade perspektiv som spelade en framträdande roll i den för henne nya kontexten. Störst betydelse, enligt Knape, hade Rune Hassners föreläsningsserier, men också möten med de många fotografier som kom till skolan och visade vad de arbetade med, samt kontakten med kollegerna.

Tjänsten på Fotohögskolan ledde vidare till positionen som chef för Hasselblad Center. Här förväntades hon att både curera utställningar och skriva om fotograferna och deras bilder. Hon hade tidigare varken gjort det ena eller andra och genom att låta fotograferna själva vara ledande i utformningen av utställningarna och se hur de gjorde lärde

hon sig successivt mer och mer. I intervjun uttrycker Knappe en känsla av otillräcklighet som följde henne. För att fylla det ökade behovet när Hasselblad Center 1996 flyttade in i nya och större utställningslokaler inrättades en tjänst som konstnärlig ledare och Knappe fick en mer administrativt inriktad chefstjänst. När det gäller skrivandet sökte hon sina förebilder bland de stora internationella namnen, som Susan Kismaric, John Szarkowski och Peter Galassi, mer än bland de svenska kollegerna.²⁴

•

Fram till slutet av åttiotalet hade fotografins företrädare förhållandevis likartade kapitaltillgångar, trots att förmågan att förvalta resurserna varierade och aktörerna inbördes sällan erkände varandras kunskaper. Det är konflikter som, vilket framgår av intervjuerna, efter drygt trettio år fortfarande väcker starka känslor.

Detta kom att förändras med det postmoderna genombrottet i svenskt konstliv och där märkesåret i historieskrivningen är 1987. På hösten publicerade DN:s kultursida tre artiklar av filosofen och kritikern Lars O Ericsson som handlade om åttiotalets konst och den förändrade situationen, vilket utlöste en kris och en intensiv strid om positioner. Samma höst visade Moderna museet utställningen *Implosion – ett postmodernt perspektiv*. Den curerades av Lars Nittve och var en introduktion till den internationella postmoderna konsten och dess historia. Att ensidigt knyta genombrottet till dessa två händelser är dock, vilket forskningen har visat, en förenkling av de omförhandlingar som ledde fram till paradigmskiftet och hur det gick till, bland annat med avseende på de geografiska variationerna.²⁵ Det som kommer att beläsa här är hur postmodernismens etablering påverkade fotografin när det gäller frågor om utbildnings- och kunskapskapital, institutionella plattformar, sociala och ekonomiska rum och nätverk.

Med namn som Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jeff Wall och Richard Prince, som i flera fall visades för första gången i Sverige på *Implosion*, fick fotografen en plats inom konsten som den historiskt sett inte hade haft i en motsvarande utsträckning eller art.²⁶ Därigenom blev fotografi en uttrycksform som ställdes ut, skrevs om och bedömdes av curatorer och kritiker inom ett annat och – med avseende på symboliskt kapital – starkare fält än fotografins eget.

Fram tills nu hade fotografins aktörer kunnat verka vid sidan om (eller som en särskild del inom) konsten, med egna forum, kritiker och utställningskommissarier. Antingen genom att ta avstånd från idén om fotografi som konst och betona bildens berättande uppdrag, eller att hävda fotografins estetiska egenart och tradition. Att fotografi, för att spetsa till det, blev en angelägenhet också för en kritiker som Lars O Ericsson förändrade förutsättningarna. I Sverige blev han

snabbt en nyckelperson inom postmodernismen och utifrån sin unika position som kritiker på DN både konsekurerade och fällde han i den strid som pågick.²⁷

Skiftet från modernism till postmodernism var både en estetisk och en epistemologisk omorientering och i kampen blottades skillnaderna i kunskapskapital mellan de etablerade aktörerna och det så kallade nya avantgardet inom både fotografen och konsten. Även om det riktades kritik mot fotografins institutionsföreträdare var deras position dock alltför perifer för att någon av dem skulle kvalificera sig som stridens verkliga motståndare. Det var en roll som i Ericssons fall reserverades åt en betydligt mäktigare aktör som vi mött tidigare: Ulf Linde.²⁸

Vad som hände de här åren inom fotografen var också att det trädde fram personer inifrån det egna fältet med ett annat och för den nya situationen mer giltigt kunskapskapital. Bland dessa märks inte minst Irène Berggren, Jan-Erik Lundström och Hans Hedberg.²⁹ De två senare hade, i likhet med många av de äldre etablerade aktörerna, en bakgrund som utövande fotografer. Hedberg hade gått på Konstfacks fotoutbildning och Lundström hade studerat fotografi vid Rochester Institute of Technology i början av åttiotalet. Även Berggren hade bott i USA en tid i mitten av decenniet och läst fotohistoria på såväl International Center of Photography i New York som Princeton University. Därigenom hade båda kommit i kontakt med de nya strömningarna inom fotografen och fototeorin tidigare än de flesta andra i Sverige. Genom artiklar, föreläsningar och utställningar blev de introduktörer av postmoderna perspektiv och praktiker i ett mer avgränsat fotografiskt sammanhang.³⁰

Inom Fotograficentrum, där Hans Hedberg fanns med redan på sjuttioalet och där han nu hade en framskjuten position, pågick under andra hälften av åttiotalet en konflikt mellan företrädarna för den dokumentära och postmoderna falangen. Det gällde inte minst vilken typ av fotografi och vilka perspektiv som skulle ges utrymme i föreningens galleri och tidning. En i striden avgörande händelse var årsmötet 1991. Då ändrades stadgarna och man strök formuleringen från 1974 om att föreningen särskilt skulle verka för den dokumentära och samhällsengagerade fotografen. Enligt både Jefferik Stocklassa, som tillhörde grundarna av föreningen, och den dåvarande ordföranden Jan Fridlund, som också avsattes på årsmötet i fråga, skedde det hela under vad de kallar ”kuppattade” förhållanden.³¹ I den förändring som pågick en tid, vilket är tydligt när man tar del av innehållet i Bildtidningen, gav stadgeändringen en förstärkt legitimitet och ett större handlingsutrymme åt aktörerna inom den postmoderna synen på fotografi.

Kring Fotograficentrum, Bildtidningen och Akademin för fotografi på Konstfack, men också Fotohögskolan i

Göteborg, skapades åren runt 1990 och en bit in på nittioalet en samverkan mellan skribenter, curatorer, kritiker, fotografer och studenter och det producerades en stor mängd utställningar och texter som försköt fotografen mot konstfältet. Om man jämför Irène Berggren, Jan-Erik Lundström och Hans Hedberg med Lars O Ericsson kan man konstatera att de är betydligt mer förankrade inom en mer specifik fotografisk kontext och kan beskrivas som en brygga mellan både två olika men överlappande sammanhang och två konkurrerande paradigmer. Ett konkret exempel är det synbara intresset för svensk fotohistoria under nittioalet och som manifesterade sig i omfattande artiklar i Bildtidningen/Index av Hans Hedberg, Jan-Erik Lundström med flera. Perspektiven var andra än i den historieskrivning som producerats av Sidvall, Wigh, Hemmingsson, Hassner, Söderberg och Rittsel. Det var inte enbart samtiden som omförhandlades utan även det förflutna.

Leif Wigh och Åke Sidvall saknade visserligen det symboliska kapital som gav legitimitet i de generationsmässigt och/eller strukturellt sett nya aktörernas ögon, men för denna grupp var Fotografiska museet som institution åtråvärt som både möjlighet och position. När Sidvall, efter påtryckningar inifrån museet, omplacerades 1990 blev tjänsten som förståndare ledig. Inte heller denna gång utlystes den, utan Jan-Erik Lundström handplockades av Moderna museets chef Björn Springfeldt. I intervjuerna säger Springfeldt att han aldrig förstätt poängen med uppdelningen i fotografi och konst. För honom var det angeläget att områdena närmade sig varandra och Lundström hade, enligt Springfeldt, den teoretiska kunskap och erfarenhet som svarade mot de nya kraven.³²

Låt oss för ett ögonblick återvända till 1987. Året var en brytpunkt inom konsten, men för fotografens del finns det andra skäl än postmodernismens genombrott att uppehålla sig just där. Ett är knutet till ekonomi. Åttiotalet var ett decennium som för Statens konstmuseers del präglades av upprepade sparbetning. Neddragningarna hade fördelats jämt genom att man skar i budget enligt osthyvelsprincipen, vilket saktat men säkert försvagade verksamhetens olika delar. För att markera konsekvenserna av de försämrade ekonomiska ramarna innehöll anslagsäskandet till kulturdepartementet 1987 en mer drastisk lösning: Fotografiska museet skulle stängas tills situationen förbättrades.

Även om förslaget var strategiskt betingat har ekonomiska kriser en tendens att blotta de underliggande värderingarna. Reaktionerna från fotografer och andra fotointresserade var starka och Moderna museets chef Olle Granath svarade i ett inlägg publicerat i Fotografiska Tidskrift nr 6 1987. Efter en kort inledning om den vikt som Statens konstmuseer, enligt Granath, hade tillmätt sin yngsta föremålsavdelning skriver han:

”När nu besparingskraven drivs vidare, krav som vilat över oss under hela det innevarande decenniet, har vi, i årets anslagsäskanden föreslagit att Fotografiska museet läggs i malpåse enligt den hårda regel som på arbetsmarknaden säger att sist in får lämna först vid permittering. Vid närmare eftertanke borde det knappast förvåna någon att konstmuseerna, efter att i femton år avstått utställningslokaler, personal samt inköps- och utställningsmedel väljer denna väg snarare än att offra någon av de avdelningar som har en betydligt längre tradition inom organisationen.”³⁴

Gammal är äldst och som Granath framställer saken är museets medel inte gemensamma utan man har, som det uttryckligen står, ”avstått” resurser till Fotografiska museet. Det finns, menar Granath, en så självklar hierarkisk ordning att även kritikerna måste förstå det rimliga i förslaget. Måleri och skulptur – inte fotografi – var museets kärnverksamhet och tydligare kan det knappast ha sagts.

Att händelsen var viktig i det här sammanhanget beror också på att debatten handlade om de strukturella problem som fotografen brottades med och om de svårigheter som aktörerna hade att enas och tillsammans att motverka den underordning och beroendeställning man identifierade.³⁵ Det var också en händelse som, mitt i försvaret för Fotografiska museets existens, även aktualiserade frågor om den inriktning som verksamhet hade rört sig mot sedan slutet av sjuttioalet. Kritikerna menade att fokuseringen på fotografi som en konstform i sin egen rätt var ett alltför snävt perspektiv och det som behövdes var ett fristående fotografiskt museum med en bred och inkluderande hållning. Alternativet till den rådande ordningen formulerades i hög grad utifrån yrkesfotografernas intressen och en position i fältet för storskalig produktion, men kritiken mot den estetisk-modernistiska orienteringen skulle snart – som vi precis har sett – också drabba Fotografiska museet från en ny position inom konstfältet.³⁶

Under det nittioal som följde konsoliderades det postmoderna perspektivet. Paradigmskiftet var också ett maktskifte och handlade om högst konkreta stolar och med Jan-Erik Lundström som ansvarig fick Fotografiska museet en annan profil och därmed en förändrad legitimitet. Man befann sig nu ”i fas med tiden” och betraktades av det nya avantgardets alltmer etablerade företrädare som en av de drivande institutionerna.³⁷

Från kampens andra sida såg situationen självklart annorlunda ut. De aktörer som inte kunde eller ville växla om fick se sina mer eller mindre legitimerade (och konsekurerande) positioner övertas av andra; alternativt försvinna ut i fältets periferi. Både dokumentärfotografen och konstfotografen fanns kvar under nittioalet, men deras utrymme och synlighet krympte.³⁸

Till förändringarna hör också att skillnaden i symboliskt

kapital som fanns mellan Fotografiska museets och Moderna museets personal i mitten på sjuttioalet hade minskat. Orsakerna var flera. Dels hade mer än två decenniers kontinuerlig verksamhet med utställningar, publikationer, programpunkter och förvärv till samlingen skapat en institutionell status – om än ofta ifrågasatt – som inte hade funnits när Åke Sidvall inledde det hela. Dels var Jan-Erik Lundström när han tillträdde 1992 en etablerad frilanscurator, skribent, föreläsare och fototeoretiker med professionella nätverk inom både fotografin och samtidskonsten i såväl Sverige som internationellt.³⁹

På en grupp bild från mitten av nittioalet skulle Åke Sidvall inte längre vara med; däremot en fotokonservator och bibliotekarien för fotobiblioteket, två tjänster som hade inrättats respektive utvidgats när avdelningen växte under åttioalets första hälft. Denna gång ser Leif Wigh mer uppgiven än förväntansfull ut. Hur hade det gått för honom? Efter att tydligt markerat avstånd mot postmoderna tendenser och curerat den polemiskt inriktade utställningen *Paradigm* (1990), som ur ett fältperspektiv var ett strategiskt misstag baserat på oförmågan att behärska de nya spelreglerna, fick han träda tillbaka. Han fortsatte visserligen som intendent, men var inte längre den omstridda frontmannen för Fotografiska museet, utan en försvagad aktör vars modernistiska hållning, enligt kritikerna, var passé.⁴⁰

Med händerna i sidan och blicken i kameran lyser Jan-Erik Lundström av handlingskraft. Hän är klädd i bruna manchesterbyxor och t-shirt och jämfört med intendenterna på Moderna museet var apparitionen inte fullt så museimannamässig. Tiderna och klädkoderna hade förändrats och med Bourdieus terminologi skulle skillnaden kunna förklaras i termer av det förkroppsligade symboliska kapital som benämns *habitus*.

Situationen för Moderna museet var, som sagt, komplicerad och den fräcka munterhet som Pontus Hultén utstrålade tjugo år tidigare präglar inte Björn Springfeldt. I egenskap av chef hade han anledning att vara betydligt mer samlad. Museet var pressat av både dålig ekonomi och man saknade flera inflytelserika aktörers förtroende som konsekurerande instans.

När Moderna museet, efter ett par år i Spårvagnshalarna, flyttade in i de nya lokalerna 1998 hade Springfeldt blivit kulturråd i Bonn. Ny chef var David Elliott och av den tidigare intendentkåren återstod enbart Sören Engblom och Leif Wigh och bland de nya fanns Maria Lind, Iris Müller-Westermann och Cecilia Widenheim. Jan-Erik Lundström lämnade sin tjänst 1997 för att bli chef för Bildmuseet i Umeå. Någon efterträdare utsågs inte.⁴¹

Den postmoderna kritiken av modernismen riktade särskilt in sig på idén om det mediespecifika, det vill säga tanken att varje konststart ska förtydliga och utveckla sin egenart genom

att avgränsa sig mot andra uttrycksformer. Denna strävan efter mediernas renhet hade, menade kritikerna, ideologiska implikationer långt bortom den estetiska dimensionen och, som i Lars O Ericssons analys, landade i det totalitära politiska landskapets domäner. Alternativet som lyftes fram och favoriserades var hybriden, där olika medier och traditioner blandades, men också den disciplinöverskridande praktiken: konst och vetenskap, konst och politik, konst och design och en rad andra konstellationer.⁴²

En konsekvens av det mediespecifika perspektivets kollaps var att institutioner som hade en uttalad fotografisk profil uppfattades som ett problem från den dominerande positionen. Den konsensus som rådde och tendensens styrka kan exemplifieras av att två tongivande fotografiska institutioner och en utbildning under loppet av ett år i slutet av nittioalet integrerades i konstkontexten. Det var Fotografiska museet som upphörde till namnet och helt inlemades i Moderna museet, Fotograficentrum som lades ned och ombildades till Index – the Swedish Contemporary Art Foundation – samt Akademin för fotografi på Konstfack som 1997 uppgick i en för flera medier gemensam avdelning för fri konst.⁴³

Kvar av de specifikt fotografiska institutionerna som hade etablerats på sjuttio- och åttioalet fanns Höskolan för fotografi och Hasselblad Center i Göteborg. Den förra hade dock, som sagt, från tidigt nittioal närmast sig konstfältet och var en helt annan utbildning än när skolan startade med Rune Hassner och Pål-Nils Nilsson från Tio Fotografer som lärare. På Hasselblad Center, där Hassner som sagt spelade en avgörande roll fram till 1994, var situationen delvis en annan. Hasselbladstiftelsen, i vilken Hasselblad Center ingår, har sedan 1980 delat ut Hasselbladpriset och mottagarna speglar stiftelsens och institutionens inriktning. Fram till slutet av nittioalet hade det uteslutande gått till fotografer inom den humanistiska reportagetraditionen eller till fotografer verksamma inom den modernistiska konstfotografien. Det är namn som Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat och Irving Penn.

Med 1999 års pristagare belönades för första gången en utövare som arbetar med fotografi, men vars huvudsakliga hemvist är konstvärlden: Cindy Sherman.⁴⁴

Låt oss stanna här – på gränsen till det nya millenniet. Äntligen hade fotografi, för somliga, fått sitt erkännande och blivit en självklar del av konsten. Den var rent av en vanlig företeelse på gallerier och konstinstitutioner och det skrevs regelbundet om fotografi i konstkritiken. På Moderna museets dök fotografi upp i den ordinarie samlingshängningen och oväntade perspektiv öppnade sig i berättelsen om modernismens framväxt.

Inlemmandet i konsten innebar också att fotografi be-

fann sig i ett ekonomiskt system med betydligt högre priser. Till viss del berodde det på de ökade produktionskostnaderna för den typ av verk som marknaden begärde än för små svartvita printar. Konkurrensen var hård, men för dem som hade framgång fanns andra möjligheter än tidigare.

Det här är den ena sidan av saken. Vänder man sig om och blickar ut över det historiska landskap som breder ut sig, hör de röster som larmar och bråkar om fotografins olika tillämpningar och sammanhang, så är det också påfallande tyst där man står.

Ett fält i Bourdieus mening förutsätter att aktörerna strider om något för dem gemensamt, och att de är överens om vad man strider om och att själva striden är viktig. Sett mot den bakgrunden är tystnaden ett tecken på att fotografi som fält betraktat inte hade stärkts av närmandet till konsten.

SLUTKOMMENTAR

Under tiden avhandlingen har genomförts har det skett förändringar inom det institutionella landskapet som både kastar nytt ljus över och kan förstås mot bakgrund av det nyss förflutna. Våren 2010 öppnade Fotografiska museet på Stadsgården i Stockholm. Grundarna är entreprenörerna och bröderna Jan och Per Broman. De har starka band till den yrkesorienterade fotografien och hade tidigare bland annat arrangerat fotomässor med utställningar som ett av inslagen.⁴⁵

Från sin position på fältets högra sida identifierade bröderna en brist, eller med Bourdieus formulering: ”ett rum av möjligheter”, och agerade. Valet av namn väckte dock starka reaktioner. Från Moderna museets sida menade man att Jan och Per Broman på ett oförsvärligt sätt drog nytta av den historia och position som Fotografiska museet i Moderna museet representerade. Man menade också att den nya aktören inte var ett riktigt museum, eftersom man saknade en samling och att namnet därför gav en missvisande bild av verksamheten.⁴⁶

En aspekt som ofta har påtalats är att Fotografiska är privat. Det behöver inte vara ett problem i sig, men deras uttalat kommersiella inriktning skapar inte legitimitet i svenskt kulturliv, annat än hos borgerliga kulturpolitiker.

När jag mot bakgrund av studiens kultursociologiska perspektiv betraktar dessa reaktioner – eftersom Fotografiska inte gick i polemik är det svårt att tala om en konflikt – tycks Bourdieus fältbegrepp närmast ha fungerat som en handbok för sättet att positionera sig i förhållande till den nya aktören. Behovet av att markera distans var påfallande och det vänstra fältets representanter formerade sig kring sitt kärnvärde – autonomin – och man definierade Fotografiska genom att betona aspekter som är förbundna med en position i det högra fältet, bland annat snabba ekonomiska vinster.⁴⁷

Skillnaden har på ett drastiskt sätt formulerats av kri-

tikern Nils Forsberg med anledning av Moderna museets fotosatsning 2011. På Expressens konstblogg skrev han att institutionerna överhuvudtaget inte spelar i samma liga och att: ”Fotografiska är färdigpackad snabbmat. Moderna museet ett genomtänkt långkok. Vad som är bäst i längden behöver inte ens diskuteras.”⁴⁸

Den indelning i fyra olika genrer, som Hayden White menar präglar historieskrivningen, har fungerat som en teoretisk horisont – en riktningsgivare och markering om formens betydelse i förmedlingen av det förflutna. När berättelsen lider mot sitt slut gör perspektivet sig dock påmint i en konkret mening. Efter att ha följt spåren av de många aktörer vilkas bilder, utställningar och aktiviteter har format det fotografiska fältet; och som med passion stridigt för olika ideal och ståndpunkter och vilkas karriärer inte sällan har präglats av svaga kapitaltillgångar på ett fluktuerande och sällan särskilt starkt fält, blir jag drabbad av det större sammanhang som framträder. Av genrererna i Whites modell: komedin, satiren, romansen och tragedin, tycks historien om fotografi i Sverige vara mer lämpad för den sista än någon av de andra.

Av studiens många intervjuer framgår att historien har gett upphov till flera och ofta konkurrerande berättelser. De formar en historia om fotografins institutionalisering, om mediets sanningsanspråk och starka band till samhälleliga frågor, om beroendet av det skrivna ordet och av politiken och – inte minst – om fotografins komplexa förhållande till konsten.

Från ett kulturdemokratiskt perspektiv har aktörerna tagit avstånd från konsten som något borgerligt och begränsande och istället värnat om tillgänglighet och bredat deltagande. För andra har konsten varit ett eftersträvat sammanhang, under förutsättning att fotografins legitimitet knutits till mediets estetiska egenart, praktiker och historia. I en tredje konstellation ingår fotografien som en av flera uttrycksformer inom ramen för ett utvidgat konstbegrepp.

Att relationen mellan fotografi och konst har gett upphov till stora oenigheter är högst begripligt, eftersom de olika positionerna har påverkat var och hur fotografien har visats, för vem och varför, men också bildernas form och innehåll, vilka traditioner som har lyfts fram, karaktären på det kritiska samtalet och fotografins ekonomiska värde.

Av berättelserna framgår också att det i hög grad är en historia som handlar om förhoppningar om ett fotografiskt museum som visserligen kom till men ändå inte infriades, eftersom aktörerna har haft så skilda behov och föreställningar om vad det skulle vara: En plats för yrkesfotografer som arbetar med allt från reklam och mode till nyhetsreportage

och industrifotografi. Ett forum för engagerad dokumentärfotografi som skapar utrymme för genomarbetade skildringar av verkligheten. Ett museum som samlar, vårdar och visar fotografi som speglar det svenska kulturarvet, eller ett museum där fotografin som estetiskt uttryck och medium står i centrum. En institution som tar aktiv del i det pågående konstlivet och både är en plats för framvisande, produktion och reflektion.⁴⁹

Önskemålen har varit många och det har funnits visioner om att förena fotografins olika grupper i ett gemensamt museum, men inför frågor om utrymme, synlighet och resurser har de skilda positionerna snabbt gjort sig gällande. Mer än samverkan har det fotografiska fältet präglats av att aktörerna bevakat sina egna intressen – som vore det ett nollsummespel.

Tragedin bygger, som Hayden White beskriver genren, på att någon eller något offras, men den rymmer också möjligheten att dra lärdom eller nytta av historiens erfarenheter. Det vill säga att berättelsen kan hjälpa oss att navigera i den situationen som råder och inför det som kommer.⁵⁰

Om man tänker sig den här historien som en tragedi, vad har i så fall offrats och vilka är konsekvenserna för fotografins utställningspraktik idag och i framtiden? Svaret på vad som har försakats skulle kunna vara strävan efter autonomi. Det blev – för att gå till den konsekvrerande kärnan – aldrig något fristående fotografiskt museum i linje med de visioner som formulerades i mitten av sextioalet; och när Fotografiska museet återuppstod 2010 var det i egenskap av en aktör positionerad på det autonoma fältets diametralt motsatta sida.

Hur blev det så här? Svaret är att det beror på en rad samverkande faktorer: fotografins heterogena karaktär, dess beroende av andra fält och aktörernas begränsade kapitaltillgångar skapar tillsammans den svaga institutionella struktur som berättelsen handlar om. En struktur som dessutom har saknat kontinuitet och ofta även legitimitet. Att Statens konstmuseer i ett ekonomiskt trängt läge till kulturdepartementet formulerade ett förslag om att placera fotografins tyngsta konsekvrerande instans i ”malpåse” framstår ur ett fältperspektiv som helt begripligt.

Hur skulle en lösning kunna se ut? Handlar det om en förnyad kamp för ett fristående fotografiskt museum som är förankrat i den vänstra delen av fältet med allt vad det kan innebära i form av legitimitet och oberoende? Eller om att skapa en fördjupad samverkan mellan de redan befintliga institutionerna? Det senare förutsätter att olikheterna ses som en tillgång och inte fortsätter att vara en källa till allt överskuggande interna konflikter. Svaret kan också vara något helt annat och min förhoppning är att avhandlingen kan inspirera till vidare diskussioner om fotografins historia, om den nutida belägenheten och om strategier för framtiden.



EFTERORD

Under arbetets gång har det slagit mig att den konstnärliga forskningen, som är avhandlingens ramverk, delar en rad förutsättningar med det område som jag har studerat. Även den konstnärliga forskningen är ett förhållandevis nytt fält i ett institutionellt sammanhang med betydligt äldre anor och i likhet med fotografin brottas den med frågor om legitimitet. Dels internt där olika skolbildningar och aktörer strider om positioner och om det rätta sättet att förstå och bedriva konstnärlig forskning, dels i förhållande till de två fält som inriktningen är en del av: konsten och vetenskapen.

Kritiken från den förra har handlat om att konsten akademiseras och byråkratiseras och att den inom forskningskontexten tvingas göra avkall på sin frihet. Andra bedömningsgrunder än konstfältets egna får betydelse vid bland annat tillsättningen av tjänster, vilket kritikerna menar i förlängningen påverkar konstfältets framtid på ett negativt sätt. Från vetenskapens håll har frågan gällt vad man uppfattat som fältets ovetenskapliga syn på kunskap och de metoder och teorier med vilken den på ett legitimt sätt produceras inom akademin. Det senare har ofta varit tydligt när opponenter vid disputationerna kommit från vetenskapsfältet.

Försvaret för den konstnärliga forskningen har gått ut på att den skapar en ny och annan plattform inom konstfältet som ger tid och resurser och makt åt utövarna – inte minst i förhållande till kritikerna och marknaden. Man har också hävdat rätten till och legitimiteten i andra kunskapsideal och metoder än akademins.⁵¹

Det är viktiga frågor, som jag här dock inte kommer att gå in på närmare. Avhandlingen får istället vara ett svar på vad konstnärlig forskning kan vara, hur den kan genomföras och vilka kunskaper den kan leda till. Jag har försökt ta vara på de möjligheter som de olika fälten rymmer. Konstens offentliga forum, nätverk av olika kompetenser och finansieringsformer har skapat förutsättningarna för de gestaltande momenten, samt att utställningarna och katalogerna mött en publik och har blivit föremål för offentlig kritik och skrivits in i ett vidare sammanhang. Med verktyg från vetenskapen har den framvisande och pedagogiska nivån kunnat kompletteras med ett mer analytiskt och självreflekterande perspektiv. Arbetet har vid olika tillfällen lagts fram och prövats inom både den konstnärliga forskningens kontext och akademins. I och genom processen har de praktiska och teoretiska delarna, och den erfarenhetsbaserade och teoretiska kunskapen, ömsesidigt påverkat varandra. Den berättelse som arbetet formar är en kombination av gestaltning och reflektion som på det här sättet, mig veterligen, är ovanlig utanför den konstnärliga forskningens praktik.

NOTER

KAPITEL 1

¹ Samtidskonstbegreppets historia och varierande användning diskuteras i Dan Karlholm, ”Surveying Contemporary Art: Post-War, Postmodern, and then what?”, Dana Arnold (red), *Art History: Contemporary Perspectives on Method*, Malden, Massachusetts 2010, s 56–77.

² De tillsvidareanställningar jag har haft är följande: Chef för Gävle konstcentrum (1998–2001), intendent på Liljevalchs (2001–2007), chefsintendent på Åmells konsthandel (2007–2008), doktorand vid Högskolan för fotografi (2008–2014) och under samma tid en 25-procentstjänst som universitetslektor.

³ Den sista delen i projektet, som dock ligger utanför själva avhandlingen, behandlar den fotografiska utställningspraktiken på de kulturhistoriska museerna och visas på Västerbottens museum i Umeå hösten 2014.

⁴ En introduktion till en av hermeneutikens huvudtänkare finns i Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod (i urval)*, Göteborg 1997.

⁵ Maria Lind, ”The Curatorial”, Brian Kuan Wood (red), *Selected Maria Lind Writing*, Berlin & New York 2010, s 63–66. Texten publicerades ursprungligen i Artforum October 2009.

⁶ Avhandlingen har genomförts i samarbete med i första hand curatorerna på institutionerna. Både utställningarna och katalogerna är resultatet av ett kollektivt arbete där jag har varit initiativtagare och haft grundidén, som sedan vidareutvecklats och fördjupats i en gemensam arbetsprocess. Genomförandet av respektive utställning har varit beroende av institutionernas olika resurser. Jag har ansvarat för avhandlingsprojektets övergripande perspektiv, logistiken och delarnas samverkan och avslutningsvis för kappan. Alla kataloger och trycksaker inom projektet är formgivna av Petter Antonisen. Personerna som har medverkat finns upptagna i kolofonerna i respektive katalog, se: Bilaga: Utställningsdokumentation.

⁷ Se sammanfattningen i Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gestalten: Om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen*, Stockholm 2007, s 237–246.

⁸ Performativitet har i det här sammanhanget en mer vardagsspråklig innebörd i det aktiva framvisande som utställningar och pedagogiskt arbete innebär. Maria Hirvi-Ijäs tankar om den framställande gestalten är en referens i synen på utställningsmediets performativa egenskaper. För en mer utförlig begreppsutredning rekommenderar jag kapitlet ”Begrepsafklaring” i Camilla Jalving, *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode*, Köpenhamn 2011, s 29–66.

⁹ Tre arbeten som har varit inspirerande är Martin Gustavsson, *Makt och konstsmak: Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Stockholm 2002, Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling, *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008*, Göteborg 2012, och Marta Edling, *Fri konst? Bildkonstnärliga utbildningar vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl Konsthögskolan 1960–1995*, Göteborg 2010.

¹⁰ Donald Broady, ”Inledning: En verktygslåda för studier av fält”, Donald Broady (red), *Kulturens fält: En antologi*, Göteborg 1998, s 11–26, citatet s 11.

¹¹ Mikael Börjesson, ”Konstnärliga utbildningar och produktion av exklusivitet”, Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling, *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008*, Göteborg 2012, s 60–61.

¹² Broady, 1998, s 19–20.

¹³ Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling, *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008*, Göteborg 2012, s 14.

¹⁴ Ibid, s 13–16.

¹⁵ Ibid, s 13–16.

¹⁶ Ibid, s 13–16, 32–34.

¹⁷ Broady, 1998, s 13.

¹⁸ Klas-Göran Karlsson, *Europeiska möten med historien: Historiekulturella perspektiv på andra världskriget, förintelsen och den kommunistiska terrorn*, Stockholm 2010, s 53–56.

¹⁹ Ibid, s 76–88.

²⁰ Ibid, s 88–91.

²¹ Ibid s 40–53.

²² Ingmarie Danielsson Malmros, *Det var en gång ett land: Berättelser om svenskhet i historieläroböcker och elevers föreställningsvärldar*, Höör 2012, s 26–28.

²³ Ibid, s 29–43.

²⁴ Ibid, s 27, 42.

²⁵ Hayden White, ”The Burden of History”, *History and Theory* 1966:5, Se även Torbjörn Gustafsson Chorell, *Studier i Hayden Whites historietänkande*, Skellefteå 2003, s 20–21.

²⁶ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1975 (1973), s 1–42.

²⁷ Herman Paul, *Hayden White*, Cambridge 2011, s 42 ff.

²⁸ Fotograficentrums tidning har utkommit under olika namn från 1977: 1977 Spegelbild 1978–1985 Fotograficentrums bildtidning 1985–1988 Bild: Fotograficentrums bildtidning 1989–1992:1 Bildtidningen: Fotograficentrums bildtidning 1992:3–1998:3 Index (nummer 2 utkom ej)

²⁹ Se kapitlet ”Face-to-Face, One-to-One: Production of Knowledge in and through Narrative Interviews.”, Mika Hannula, Juha Suorante, Tere Vadén, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, New York & Berlin 2014, s 37–51.

³⁰ Se till exempel Paul, 2011, s 114 ff.

³¹ Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, New York 1990 (1960), s 50–51.

³² Texten i katalogen är skriven av Åke Sidvall och har titeln ”Tillväxt” och handlar i första hand om Fotografiska museets samling och de svårigheter museet brottas med när det gäller resurser och lokaler, Fotografiska museet, *Fotografi 150 år: Svensk och utländsk fotografi ca 1840–1989 ur museets samlingar: Fotografiska museet i Moderna museet 8 juli–24 september 1989*, Stockholm, 1989, s 5–6.

³³ Fotografiska museet, *Fyra svenska fotografer, 1975, Genom svenska ögon, 1978*: <<http://www.modernamuseet.se/Moderna-Museet/Om-museet/Historia/Kronologi/Kronologi-1970-1979/>>, 2014-05-04.

Fotografiska museet, *Bländande bilder: New Trends and Young Photography in Sweden, 1981*: <<http://www.modernamuseet.se/sv/Moderna-Museet/Om-museet/Historia/Kronologi/Kronologi-1980-1989/>>, 2014-05-04.

Med sikte på verkligheten: Svensk dokumentärfotografi (1985), Kulturhuset: Ann Eriksson (red.), *Med sikte på verkligheten: Svensk dokumentärfotografi: Fotograficentrum 10 år: 2 mars–30 april 1985, Kulturhuset Stockholm*, Stockholm, 1985.

Clausson, Malin, ”Mapplethorpe och Smith till Fotografiska”, Göteborgs-Posten 2011-03-30 : <<http://www.gp.se/kulturnoje/1.588138-mapple-thorpe-och-smith-till-foto-grafiska>>, 2014-05-04

Dawid (Björn Dawidssons hemsida): <<http://www.dawid.nu/?galleri=4>>, 2014-04-12

Forsberg, Nils, ”Klasskillnad”, 2011-02-25: <<http://bloggar.expressen.se/konstbloggen/2011/02/killnad/>>, 2014-05-04

Fotografiska museet, *Se dig om i glädje. Sex fotografier, sex temperament*: Kerstin Bernhard, Lotten von Düben, Julia Pirotte, Birgitta Ralston, Melissa Shook och Henny Lie, 1981: <<http://www.modernamuseet.se/sv/Moderna-Museet/Om-museet/Historia/Kronologi/Kronologi-1980-1989/>>, 2014-05-04

Fotografiska museet, *Bländande bilder: New Trends and Young Photography in Sweden*, 1981: <<http://www.modernamuseet.se/sv/Moderna-Museet/Om-museet/Historia/Kronologi/Kronologi-1980-1989/>>, 2014-05-04

Fotografiska museet, *Fyra svenska fotografier, 1975, Genom svenska ögon, 1978*: <<http://www.modernamuseet.se/Moderna-Museet/Om-museet/Historia/Kronologi/Kronologi-1970-1979/>>, 2014-05-04

Fotografiska museet, *Lika med: Samtida svensk fotografi, 1991, Paradigm, 1990*: <<http://www.modernamuseet.se/sv/Moderna-Museet/Om-museet/Historia/Kronologi/Kronologi-1990-1999/>>, 2014-05-04

Franck, Åsa, bilder från Moskva: <<http://asafranck.com/-1989>>, 2014-05-04

Glasberg, Ann-Charlotte, *Tuija Lindströms bildsvit ”Kvinnorna vid Tjursjön – ett sökande efter identitet*, C-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 1995: <<http://www.brottsrummet.se/sv/valdinom-familjen>>, 2014-05-04

Index Foundations hemsida, före detta Fotograficentrum: <<http://www.indexfoundation.se/scripts/Page.asp?id=268>>, 2014-05-04

Kardemark, Oskar, ”Fotofika med Eva Klasson”, Svenska Fotografers Förbund: <www.sfoto.se/f/porrtratt/fotofika-med-eva-klasson>, 2014-05-04

Klasson, Eva, *Aspekter av en kropp*, utskat, Konsthallen Hishult 2010: <www.hishult.com/kataloger/2010/Eva_Klasson.pdf>, 2014-05-04

Konstfack: CuratorLab – Curatorial Program for Professionals in Arts, Crafts and Design: <<https://www.konstfack.se/curatorlab>> 2014-05-04

Krispinsson, Charlotta, *Ung, samtida och postmodern. En studie av det svenska konstfältet under 1980-talet utifrån Lars Nilssons konstnärskap*, Södertörns högskola, 2009: <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:304944/FULLTEXT01.pdf>>, 2014-05-04

Kristoffersson, Sara, ”Kamprad Persona”, Hjärnstorm, nr 110: <http://www.hjarnstorm.com/nummer/110/110_SK.html>, 2014-05-04

Kulturhuset, *Instabilt: Nya riktningar i svensk fotografi*, 2004: <<http://www.xposeptember.se/archive/2004/?pgId=1>>, 2014-05-04

Lissing, Thomas, ”Den tredje vinkeln”, recension av *Aspekter av en kropp*, Eva Klasson, Konsthallen Hishult 2010: <www.omkonst.com/10-klasson-eva.shtml>, 2014-05-04

Lundquist, Marie, ”Ett allvar som föder ödmjukhet”, Svenska Dagbladet 2005-09-29: <http://www.svd.se/kultur/litteratur/ett-allvar-som-foder-odmjukhet_31650.svd>, 2014-05-04

Moderna museet Malmö, *Ett sätt att leva. Svensk fotografi från Christer Strömholm till idag*, 2014: <http://www.modernamuseet.se/Malmo/Utstallningar/2014/Ett-satt-att-leva/>, 2014-05-04

Moderna museet, *En annan historia*, 2011: <<http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Utstallningar/2011/Moderna-Museets-samling/>>, 2014-05-04

Moderna museet, *Ater till verkligheten. Fotografier ur Moderna museets samling*, 2009: <<http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Utstallningar/2009/Ater-till-verkligheten/>>, 2014-05-04

Nordiska museet, *Härbärke*, fotografier av JH Engström, 2002: <<http://www.digitaltmuseum.se/things/nordiska-museet-utstallning/S-NM/NMA.0000637>>, 2014-05-04

Sjöland, Marianne, *Det kommersiella historiebruket*, 2011: <<http://www.hist.lu.se/fhd/publikationer/historia%20i%20magasin.pdf>>, 2014-05-04

Smoliansky, Gunnar hemsida: <<http://www.gunnarsmoliansky.se/en/utstallningar/>>, 2014-05-04

Stockholms universitet: Curating Art. International Master’s Programme in Curating Art, including Management and Law: <<http://www.arthistory.su.se/english/curating-art>>, 2014-05-04

Thormann, Otmar, Citat ur *Otmar Thormann*, utskat Camera Obscura, Stockholm 1979: <<http://www.otmarthormann.com/biography.html>>, 2014-05-04

TV 2 Rapport 18 sep 1978, mediedatabasen Kungliga biblioteket: <http://www.kb.se/nyheter/handelser_mullvaden.html>, 2014-04-04

Wag the Dog, 1997: <http://en.wikipedia.org/wiki/Wag_the_Dog>, 2014-05-04

Wigh, Leif, Moderna museets hemsida: <www.modernamuseet.se/Stockholm/Utstallningar/2009/Ater-till-verkligheten/Nar-tiden-star-still/>, 2014-05-04

ARKIVMATERIAL:

”Några exempel ur Bildaktivismens historia” i *Bilder: Norrbottens bildgrupp nr 1* (utan årtal, troligen 1978)

Fotografiskt Meddelande 1984:1-2

Informationsblad från Fotograficentrum i författarens ägo

Kopia av affischen finns i författaren ägo

Olson, Dan, *Galleri Camera Obscura – en utställningsepok i svensk fotohistoria*, C-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 1989

Sessler, Georg, *Bildaktivisterna. Fotografi är som spaghetti*, uppsats i fortsättningskurs i etnologi vid Stockholms universitet, VT 1994

Stencilavtryck av Bildaktivisternas målsättning och organisation, signerad Bildaktivisterna februari 1969 (finns i författarens ägo)

TACK

Ett drygt hundratal personer och institutioner har medverkat, samarbetat och på andra sätt bidragit till avhandlingens genomförande – till alla er riktar jag ett varmt tack.

Ett särskilt tack vill jag framföra till dem som följt arbetet under resans gång: min huvudhandledare Mika Hannula, bihandledarna Marta Edling och Ulf Zander, mina doktorandkolleger och vårt ständiga stöd Anna Frisk, Petter Antonisen som har formgivit alla böckerna och Anders Ekberg som sett till att de kommit ut, översättaren Andrew Young och språkgranskaren Katarina Norling. Avhandlings-

arbete är påfrestande för omgivningen och ett tack för tålamodet riktas till Carin Antonisen och Dragana Vujanovic.

Avhandlingen har en förhistoria i utställningen *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970 till idag*. Eftersom det projektet har varit inspirerande både vad gäller samarbetsformerna och tiden som undersökts vill jag sända en hälsning till de personer som ingick i arbetsgruppen. Flera har medverkat i *Performing History. Fotografi i Sverige 1970–2014*.

Performing History. Fotografi i Sverige 1970 till idag

Författare: Niclas Östlind

Assistent: Katrin Källeskog

Korrekturläsning: Katarina Norling

Formgivning: Petter Antonisen och Lena Gerkens, Reijs & Co

Repro/Prepress: Reijs & Co

Tryck: Tryckeri F4, 2014

Papper: Omslag Plike Royal Blue, 300 g, från Papyrus

ISBN: 978-91-981712-0-4 (Disputationsupplaga)

Doktorsavhandling ledande till filosofie doktorsexamen i ämnet Fotografi vid Akademin Valand, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Art Monitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser nr 46

Serien Art Monitor ges ut av

Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Art Monitor

Göteborgs universitet

Konstnärliga fakultetskansliet

Box 141, 405 30 Göteborg

www.konst.gu.se

Fotografer (Bilaga: Utställningsdokumentation)

Cecilia Sandblom: s 6–47, 114–141

Jean-Baptiste Béranger: s 52–65, 146–161

Kerstin Hamilton: s 70–75

Johannes Samuelsson: s 76–79

Gävle konstcentrum: s 84–85

Tomas Jakobsson: s 86–97

Thomas Schön: s 102–109

Sidorna 15, 33, 53, 63: Weld Company uppför det platsspecifika verket *Unfolding* av Anna Koch, i utställningen *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000* på Hasselblad Center och Göteborgs Konstmuseum, 7 maj, 2014. Foto: Cecilia Sandblom.

Errata

I katalogen *Det Synliga. Samtida svensk fotografi* (2014)

föll två namn bort i presentationen av böckerna.

Det ska vara som nedan:

Wikiland, Klara Källström & Thobias Fäldt.

We Look and We See, Kristina Bengtsson & Lotten Pålsson.

Tack till Adelbertska Stiftelserna