

BILAGA

INTERVJUER

Gemensamt för de intervjuade personerna är att de har haft framträdande position på svenska fotografiska institutioner, eller på annat sätt haft betydelse för utställandet av fotografi i Sverige från åren runt 1970 och framåt. Intervjuerna publiceras i en separat bok hösten 2014: *Fotografins institutionella landskap*. Den kommer att innehålla ytterligare tre intervjuer med personer knutna till Fotograficentrum.

Utöver de intervjuer som är samlade här finns flera intervjuer i projektets andra delar, bland andra intervjuas Leif Wigh i *Bländande bilder (återuppförd)*, Iréne Berggren, Hans Hedberg och Annica Karlsson Rixon i *Lika med (återuppförd)*, Yngve Baum, Stina Brockman och Lotta Antonsson i *Tre fotografer. Tre Tendenser*, Jean Hermanson och Petra Bauer i *Världar och verkligheter* och Tuija Lindström i *Tidslinjen*.

Bilaga till disputationssupplagan
av *Performing History*, 2014-06-03

INTERVJU MED PÄR FRANK 26 AUGUSTI 2013

Those were the days eller Allt är så länge sen

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Hur skulle du beskriva din egen bakgrund?

PÄR FRANK (PF): Jag kommer från en typisk medelklassfamilj med föräldrar som hade realexamen och folkhögskola i bagaget. Vi bodde i Vasastan längst ut mot Solna och jag gick först i Matteus folkskola fyra år och därefter i Norra Latin och tog studenten där 1951. Det var under gymnasieåren som jag blev fotointresserad på allvar. Min mamma hade en kusin som drev fotoateljé i Hälsingland (Stig Elvén i Edsbyn, som sägs ha lärt naturskildraren Hans Lidman att fotografera) och genom honom fick jag med hans rabatter köpa en förstoringsapparat och lite tillbehör. Vi var nämligen några grabbar i kvarteret som fotograferade och förstörde och ordnade med enkla mörkrum hemma. Jag minns att vi bar den där apparaten mellan oss i en skrymmande trälåda. Även på Norra Latin fanns ett litet fotolabb och ett tag höll jag i fotocirklar där och dessutom blev jag medlem i Fotografiska Föreningen omkring 1950.

NÖ: Vad var det?

PF: Fotografiska Föreningen som hade bildats 1888 var i första hand en amatörförening, men bland medlemmarna fanns också personer som professor Helmer Bäckström, de kända fotograferna Lennart af Petersens och Hans Hammarskiöld, Sten Didrik Bellander och flera av dem som senare bildade Tio Fotografer. När vi som gymnasister gick på mötena var det ofta bildbedömning på programmet, med bland andra Ulf Hård af Segerstad och Alf Nordström som imponerande kritiker och man tävlade med sina bildkolektioner – det var debutanttävlingen, novembertävlingen och februaritävlingen.

Som reaktion mot vad vi tyckte var för mycket teknisk snack bildades en livlig juniorsektion som leddes av konststudierande Gunnar Lindqvist, då ombudsman i Fotografiska Föreningen och senare känd museichef i Jönköping och Linköping. När föreningen flyttade från Klarakvarteren till KW Gullers tidigare lokaler vid Sankt Eriksgatan fick vi också ett eget mörkrum. Där hade vi våra ungdomligt heta bilddiskussioner och där arbetade Sune Jonsson med sina bilder till debutboken *Byn med det blå huset* (1959) och hade skrivit sitt omtalade manifest för en mer folklig och vardagsnära fotografi (i Fotografisk Årsbok 1957) än den som var på modet just då. Vi var naturligtvis epigoner de flesta av oss, fotograferade motiv och odlade bildstilar som härmade vad vi sett från de ”stora killarna”.

Ett slags genombrott 1955 blev det för Sune Jonsson och mig tillsammans med Lennart Wernström när vi efter

att ha vunnit en lagtävling i Fotografiska Föreningen hade skickat bilder till tidningen Foto och fick dem införda under rubriken Trio i natur 1955. Faktiskt fick vi också in bilder i schweiziska Camera och engelska Photography. Det slumpade sig också så att jag fick ett sommarjobb 1955 som praktiserande redaktör på Foto inom Nordisk Rotogravyr och i och med det en fot in i förlagsbranschen. Då hade jag också börjat läsa på Stockholms högskola och gjort lumpen.

NÖ: Vad läste du då?

PF: Nordiska språk, litteraturhistoria, historia, statskunskap och pedagogik för att bli läroverkslärare. Men när jag tagit examen 1958 sökte jag i stället ett redaktörsjobb på Natur & Kultur som jag inte fick, utan kom istället till Sven Lidman på Focus Uppslagsböcker. Ett par år senare, 1960, blev jag erbjuden att börja på Nordisk Rotogravyr som förlagsredaktör. Nordisk Rotogravyr var ju i första hand ett stort beställningstryckeri känt för sitt djuptryck i stora upplagor, bland andra tidningarna Vi och Turist, postorderkataloger, mode-magasin och liknande, men det fanns där också en förlagsavdelning som gav ut bild- och handböcker och tidningarna Foto och Radio och Television och en rad tekniska böcker kring detta. Det här var en tid när tekniska nyheter som teve och halvledare var högaktuella. Dessutom gav man ut olika prestigeverk som Suecia Antiqua i samarbete med Nordiska museet. Men det blev fotoböcker och naturböcker som kom att bli mina huvudområden.

NÖ: Var det någon på förlaget som hade särskild betydelse för dig personligen?

PF: Ja, det var förlagschefen Lars Wickman, som tillsammans med Lennart Bernadotte hade grundat tidningen Foto 1939 och som nu ledde tidskrifterna och bokutgivningen tillsammans med Bengt Söderstam, en av ägarna till Rotogravyr. Själv blev jag ansvarig för den välrenommerade Fotografisk Årsbok från 1961. Ulf Hård af Segerstad var anställd en tid på förlaget för att skriva böcker om konstthantverk och arkitektur, bland annat *Nordisk nyttokonst* (1961), och han hade ju tidigare haft stor framgång med sin banbrytande bok *Bildkomposition* (1952), men efter något år gick han till ett konsultjobb på Philips.

Rotogravyr, som hade ekonomiska problem, såldes 1965 i sin helhet till Esseltekoncernen och då delades verksamheten upp, och Norstedts förlag tog över utgivningen av Rotogravyrs fackböcker och leddes av Nils Dahlberg, och dit kom sedan Rune Jonsson som min efterträdare på Fotografisk Årsbok. Själv gick jag till Bonniers och Bokklubben Svalan och var där som informationsredaktör 1965–68.

NÖ: Hur var det att jobba med Fotografisk Årsbok?

PF: Det var jättekul och jag började göra den lite mer strukturerad som årsbok med översikter och årskrönikor utöver längre artiklar och en sektion som vi kallade Bildgalleriet till vilket såväl amatörer som proffs skickade sina bilder och som vi i en liten grupp bedömde för publicering. Vi kunde också efter några år öka formatet en del för att göra bildmaterialet större rättvisa. Jag försökte också förnya listan över författare bland kompisar och bekanta bland aktiva amatör-fotografer och proffs.

Några exempel är paret Annagreta och Eric Dyring som medverkade flitigt i årsboken, fjällfotografen Tore Abrahamsson, Sune Jonsson och Rune Jonsson, Kurt Bergengren, Per Hemmingsson, Lasse Swanberg, Mario Grut och Tor-Ivan Odulf. Det handlade om enkäter, reportage, tekniska artiklar och bilder.

I mitt uppdrag låg att utveckla utgivningen av i första hand fotoböcker och naturböcker. Jag samarbetade därför en hel del med förlagets trogna författare: bland dem Svante Lundgren, som var folkskollärare i Gästrikland och gjorde en rad fotoböcker om den svenska fjällvärlden, och Gösta Skoglund, också han folkskollärare – i Göteborg – som gjorde storsäljaren *Fotolärobok i bild*.

NÖ: Vilka mer kom du i kontakt med?

PF: Fotografi behandlades på den här tiden mycket seriöst på dagspressens kultursidor och fick ofta stort utrymme. Ulf Hård af Segerstad i SvD hörde naturligtvis till de mest dominerande men redan 1949 hade konsthistorikern Bo Lindvall skrivit om den uppmärksammade utställningen *Unga fotografer* i Rotohallen. Och honom kom jag senare att samarbeta mycket med i andra sammanhang på sjutioalet. Den kanske mest stimulerande och självständiga rösten i fotodebatten anser jag vara journalisten Kurt Bergengren i Aftonbladet, som ständigt efterlyste och uppmärksammade en samhällsskildrande fotografi i motsats till den alltför vanliga esteticerande bildsynen.

NÖ: Det var uppenbarligen många olika genrer och intressen som samsades om utrymmet. Hur skulle du beskriva din idé om fotografi vid den här tiden?

PF: Jag drev nog ingen speciell linje utan försökte göra en publikation som kunde intressera många och visa en mångfasetterad bild av vad fotografi var. Och huvudsakligen vände vi oss till landets många skickliga amatörfotografer och de livaktiga fotoklubbarnas medlemmar.

På den tiden var det nästan bara Rotogravyr som gav ut fotoböcker, till att börja med mycket inriktade på fototeknik. Men det fanns naturligtvis andra utgivare, däribland Spektra i Halmstad som gav ut moderna hobbyböcker om bland annat foto. Fotoillustrerade kulturhistoriska verk kom ut på Tidens Förlag där konsthistorikern Åke Meyer-

son var verksam och museichefen Olov Isaksson som gav ut böcker på LT:s förlag. Vi höll oss på Roto, som sagt, mer till det handboksmässiga och vände oss i första hand till amatörer, vilket inte hindrade att vi hade god kontakt med ett stort antal yrkesfotografer och bildjournalister.

Min viktigaste samarbetspartner var förstås Sune Jonsson, som jag ju träffat redan i Fotografiska Föreningen och höll nära kontakt med även sedan han flyttat till Uppsala för studier.

NÖ: Jobbade du med honom?

PF: Ja, men inte med hans debutbok *Byn med det blå huset* (1959), för den var precis färdig när jag började på Rotogravyr, men jag såg den växa fram i juniorsektionens mörkrum på Fotografiska Föreningen. Däremot redigerade Sune Jonsson och jag tillsammans den efterföljande *Timotejvägen* (1961). Han hade ju både skrivit texten och tagit bilderna och var oerhört bestämd över vad han ville, så det handlade snarast om att diskutera vilka bilder som skulle göras stora eller mindre. Vi gjorde en grovlayout och ett bildurval och sen var det den skicklige formgivaren Erik Pettersson på Rotogravyr som tog vid. Han svarade också för det mesta av layouterna i Fotografisk Årsbok och i serien med dokumenterade fotoutställningar som vi kallade Foto-Expo-böcker.

Sune lämnade tyvärr senare förlaget eftersom vi inte ansåg oss vara rätt förläggare och marknadsförare av hans tredje bok, en rent skönlitterär bok, novellsamlingen *Hundhälet* (1962) som i stället kom ut på LT:s förlag, vilket också i fortsättningen blev hans huvudsakliga förlag. För mig personligen var det ett mycket känsligt ärende att refusera boken och ett besvärande uppbrott, men för Sunes del helt rätt och för framtiden lyckosamt. Tack och lov var vi fortsatt goda vänner.

NÖ: Hade ni några förebilder?

PF: Sune Jonsson och vi andra i juniorsektionen tog ju sedan 1957, då den stora amerikanska utställningen *Family of Man* med tillhörande fina katalog visades i Stockholm, starka intryck av den sociala, dokumentära bildsynen som kom till uttryck där. Idag ser man också att den dessutom var starkt idylliserande på ett sätt som vi kanske inte var uppmärksamma på då. Sunes appell ”fotografi för folket” och hans inriktning på dokumentärfotot i kombination med egen text fick helt klart sin inspiration därifrån.

Jag gjorde också ett förlagsbesök i USA 1965 och fick då tillfälle att för årsbokens räkning träffa och intervju två ledande fotohistoriker och museimän, dels Beaumont Newhall vid George Eastman House, dels John Szarkowski som förestod fotografiavdelningen på Museum of Modern Art, och kom naturligtvis att imponeras av deras position i museivärlden där fotot hade en självständig plats och med

resurser som vi bara kunde avundas dem. Jag besökte också Library of Congress och deras omfattande fotosamlingar. Förhoppningen var att dessa texter på något sätt skulle uppmärksamma våra planer inom Fmv. Det var faktiskt ett scoop i sin tid, som Per Hemmingsson sa.

NÖ: Vad kände du till om fotografin och den fotografiska scenen i USA när du åkte?

PF: Inte mycket. När vi umgicks i juniorsektionen på femtiotalet var det faktiskt fortfarande efterkrigstid och importen av kameror och tillbehör var begränsad. Men svenska fotografier och bildjournalister tog sig ut i världen – Paris, London, Saarbrücken – och deras bilder publicerades bland annat i tidningarna Vi och Se. Amerikanska och andra utländska fototidningar kunde man köpa eller titta i hos främst Sandbergs bokhandel vid Sturegatan som hade ett oöverträffat sortiment av fotolitteratur, liksom i mindre omfattning de välsorterade fotoaffärerna Molanders och Forsners i city. Henri Cartier-Bresson och berömdheterna inom gruppen Magnum var ju välkända liksom Edward Steichen och Ansel Adams. Ett djupt intryck på flera av oss gjorde den till formatet oansenliga *The Sweet Flypaper of Life* (1955) med bilder fyllda av djup social medkänsla av fotografen Roy DeCarava och en starkt inkännande text av Langston Hughes. Den bästa fotoboken någonsin enligt Kurt Bergengren med flera.

För oss på förlaget handlade det om att försöka vara så bra och aktuella som möjligt och vi var som sagt inte ensamma på marknaden. Nu började också fotografi att ställas ut allt mera, bland annat på Galleri Karlsson i Vasastan. Det gav oss idén till dokumentationsserien Foto-Expo-böcker som jag nämnt tidigare.

NÖ: Vad minns du av de tidiga utställningarna?

PF: Det här var i början och mitten av sextiotalet och foto-utställningar fick som regel stort utrymme på de traditionella kultursidorna och recenserades av de välrenommerade kritiker jag nämnt tidigare, som Kurt Bergengren i Aftonbladet, Ulf Hård af Segerstad i SvD, Bengt Olvång i Aftonbladet och Gunnar Bråhammar i Sydsvenskan. Den stora boomen för fotoutställningar kom dock lite senare med främst Camera Obscura i slutet på sjuttioalet.

NÖ: Du var tidigt involverad i Fotografiska museets vänner (Fmv) och jag skulle gärna vilja att du berättade om föreningen och hur den skapades.

PF: Ja, jag var sekreterare i Fmv de första åren 1965–68. Bakgrunden till att föreningen bildades var att tidningen Foto hade haft något som kallades Fotografiska bordet – det här var före min tid – där man i rundabordssamtalets form debatterade fotografiska frågor och det fanns vilande en in-

tresseförening för ett fotografiskt museum. Den konkreta anledningen till starten tror jag var att fothistorikern Helmut Gernsheims så kallade dubblettssamling kunde köpas in av staten 1964. Initiativet hade tagits av Bo Lagercrantz, chef för Stockholms stadsmuseum. Lagercrantz lyckades intressera Åke Meyerson, som var sakkunnig på ecklesiastikdepartementet och utverkade ett statligt anslag för inköp. Likaså kunde staten köpa in framlidne fysikprofessor Helmer Bäckströms samling av fotografier och böcker 1965 efter skickligt förarbete av Bo Lagercrantz och Per Hemmingsson. Dessutom hade önskemålen och planerna för ett framtida fotomuseum debatterats ivrigt i fotopressen och på kultursidorna sedan Lagercrantz på Nordiska museet visat ett urval ur Gernsheim Collection redan 1957. I Fotografisk Årsbok 1965 (som kom ut hösten 1964) krattade vi manegen med en stor enkät på temat ”Vad väntar ni er av ett fotografiskt museum?” med ett 20-tal inlägg från museichefer, kritiker och fotografier, proffs såväl som kända amatörer.

Det måste ha varit i slutet av 1964 som vi så sakteliga kom igång. Det var förlagschefen Lars Wickman och bokförläggaren Bengt Söderstam, delägare till Nordisk Rotogravyr, som uppmanade mig att hålla i trådarna. Ulf Hård af Segerstad var också med från starten.

Vi bjöd in Åke Meyerson från ecklesiastikdepartementet för att diskutera hur en vänförening för ett fotomuseum borde agera på bästa sätt. Jag hade träffat honom tidigare som skribent i Foto och på Focus Uppslagsböcker där han var medarbetare en tid. Rådet vi fick av honom var att skapa en bred opinion och förankra intresset för ett önskat fotomuseum så brett som möjligt bland alla fotointresserade för att kunna påverka departementet. Om jag minns rätt bidrog Bengt Söderstam och Rotogravyr med en grundplåt på 10 000 kr till ett litet kansli och vi kunde i februari 1965 gå ut med ett upprop i hundratusen exemplar för att värva medlemmar, och det var då vi började göra föreningens medlemsblad som kom med sitt första nummer i mars, där vi återgav enkäten från Fotografisk årsbok och Bo Lagercrantz redogjorde för turerna kring köpet av Gernsheimsamlingen.

I den lilla interimsstyrelsen, där Ulf Hård var ordförande, ingick Eric Hagbrink från DN, Bertil Elfström från Kodak, museichefen Bo Lagercrantz och blivande länsantikvarien Alf Nordström och fotografen och filmaren Lasse Swanberg och jag som sekreterare. Redan första året lyckades vi samla över 350 medlemmar och kunde på hösten ha ett konstituerande sammanträde för att bilda en permanent styrelse som representerade olika delar av den fotografiska världen. Två museimän: Bo Lagercrantz och Mats Rehnberg, Ulf Hård af Segerstad som vår främste fotokritiker, fotograferna Kerstin Bernhard och Tore Falk och ekonomidirektören Eric Hagbrink samt från fotohandeln Jan-Adam Åstrand. Till ordförande hade värvats Carl-Adam Nycop, då direktör i Bonniers fackpressförlag, som tidningsmakare med bland

annat bildtidningen Se och Expressen i bagaget. Han hade naturligtvis ett stort kontaktnät och ansågs ha goda kontakter med Olof Palme och därmed möjligheter att föra fram våra önskemål i departementet. Dessutom hade vi – det vill säga främst skattmästaren Eric Hagbrink – på olika vägar sökt pengar och fått ihop 10 000 kronor i statligt anslag och över 15 000 kronor från bland annat DN-Expressen, Aftonbladet, Åke Bonnier och Anders Diös.

Vi lyckades också få Pontus Hultén intresserad av våra planer och han adjungerades senare till styrelsen.

NÖ: Hur gick det till?

PF: För det första var det naturligt för många att ett fotomuseum skulle knytas till Moderna museet och för det andra var vårt utställningsprojekt *Unga fotografier* ett direkt konkret samarbete mellan föreningen och museet. Och vi fick också från början hålla våra offentliga möten på Moderna museet. Styrelsen sammanträdde i regel på Stadsmuseet hos Bo Lagercrantz.

NÖ: Var du inblandad i *Unga fotografier*?

PF: Ja, jag var delaktig i de tidigaste tre–fyra åren och det gick till så att vi, via Foto och Fotografisk Tidskrift, bjöd in yngre fotografier att skicka in bilder. Tanken var att man på det sättet skulle skapa opinion för fotoutställningar och få kontakt med unga skickliga fotografier. Utställningarna visades först på Moderna och distribuerades sedan på en mängd landsortsmuseer i samarbete med Konstfrämjandet, fotoklubbar och studieförbund och det var ju ett kreativt sätt att göra vänföreningen till ett riksstipendium och skapa publicitet. Utställningarna fick också glädjande stor uppmärksamhet i pressen. KW Gullers skänkte pengar till ett ungdomsstipendium och vi engagerade andra året den kände Otto Steinert från fotoskolan i Saarbrücken som juryman och året där efter fotografen Stig T Karlsson, vilket naturligtvis ökade utställningarnas status. Min roll var att skriva och att få ut informationen, när det gäller hängningen av utställningen gjordes det mest av Åke Sidvall och personal på museet. Åke hade vi först engagerat för att reda upp i vårt arkiv.

NÖ: Hur kom det sig att det blev Åke Sidvall?

PF: Vi sökte någon person som mot arvode (lågt! – styrelsens ledamöter slet på fritid utan ersättning, förstås), och det var nog via Lasse Swanberg som valet föll på Åke, om jag inte minns fel. Åke var modellsnickare, duktig, mycket noggrann och praktisk. Eftersom jag var sekreterare var det nog jag som hade nöjet att engagera honom och vi hade naturligtvis mycket med varandra att göra när det hela skulle komma igång med att ordna upp föreningens arkiv. Vi hade ju redan första året fått stora gåvor av bilder och böcker och olika

bildsamlingar som förvarades i en hyrd källarlokal i Vasastan och Åke Sidvall gjorde ett mycket gediget arbete med att inventera och förteckna materialet.

Senare ordnade Bo Lagercrantz förvaring i arkivlokaler i Stadsmuseet och tidigare chefen för Pressens Bild, Harald Althin, engagerades för både arkivvård och utställningsuppgifter.

NÖ: Om vi backar lite. Är det något mer som du minns från de första åren?

PF: Den stora frågan var givetvis att få ett beslut eller löfte om pengar till Moderna museet för att kunna skapa ett museum. Den statliga utredningen MUS 65 bearbetades av oss med en ganska omfattande skrivelse om lokalbehoven för ett fotografiskt museum.

NÖ: Fanns det diskussioner om andra platser där museet skulle kunna lokaliseras?

PF: Ja, Tekniska museet nämndes nog ibland med tanke på kameror och annan teknisk utrustning. Men Moderna museet var för de flesta huvudalternativet eftersom Pontus Hultén var så välvilligt inställd och generös. Carl-Adam Nycop var väldigt aktiv i kontakter med kanslihuset för att få löften om pengar till ett museum men tyvärr hände det inte så mycket på den fronten.

NÖ: Du talar om att ni ville skapa opinion för ett fotomuseum. På vilka andra sätt bedrev ni vad man idag skulle kalla lobbyverksamheten?

PF: I första hand var det genom att värva medlemmar via styrelseledamöternas olika organisationer och nätverk: Svenska Fotografers Förbund, Pressfotografernas Klubb, Bildleverantörernas förening, fototidningarna och Fotografisk Årsbok och så vidare. Det fanns ju inga sociala medier på den här tiden, utan man ”kommunicerade” – som det heter idag – via våra medlemsblad som skickades ut till de ca 400–500 medlemmarna ett par gånger per termin och med pressutskick. Per Hemmingsson och Rune Jonsson redigerade våra bulletiner som hade en vacker logotyp som utförts av den skicklige formgivaren Erik Pettersson på Rotogravyrs ateljé och som svarade för många fina fotoböcker. Främst tror jag att det var de många utställningarna som effektivast visade publiken och museifolket vad ett fotomuseum kunde göra. Pressklippen blev uppmuntrande många!

Vi lyckades nämligen att med olika samarbetspartner skapa en rad olika intresseväckande utställningar och kataloger:

* Redan 1965 gjordes den första i Fmv:s regi, *Kamerans klassiker* på Moderna museet med bilder ur Gernsheims dubblettssamling, och den producerades av Bo Lagercrantz och Per Hemmingsson.

* 1966 kom så *Konstnärstiden – en epok i svensk fotografi* med bilder ur Bäckströmsamlingen på Stadsmuseet. Också den producerad av Lagercrantz och Hemmingsson.

* 1967 *Vi i bild* med material ur bland annat Bernadot-tearkivet. Då hade Harald Althin, pensionerad chef för Pressens Bild, kommit in i verksamheten som medhjälpare till Bo Lagercrantz på Stadsmuseet och han kom att i fortsättningen göra goda tjänster för fotosamlingarna och Fmv. Till den utställningen gjordes också en katalog i form av en pocketbok på bokförlaget Aldus.

* 1968 *OS i bild 1896–1968* med material bland annat från en stor bildsamling från Centralföreningen för idrottens främjande, också den på Stadsmuseet och ordnad av Harald Althin.

Många av våra utställningar visades i flera upplagor runt om i landet som vandringsutställningar. Allt för att skapa ett riksintresse och för att få publicitet.

Jag var på Bonniers fram till 1968 och höll där i produktionen av boken *Fotografica 67* som förlaget gjorde tillsammans med Fmv. Tanken var att det skulle kunna bli en årsbok och från föreningens sida var det ett sätt att manifesteras sig utåt, men den kom tyvärr bara med en enda årgång.

NÖ: Du nämnde att det inte hände så mycket trots att många var välvilliga. Vad tror du att det berodde på?

PF: Vi lyckades inte få staten att satsa helhjärtat på det här projektet under ”mina år” fram till ett museum. Kanske var det också så att Pontus Hultén inte heller engagerade sig i tillräckligt hög grad, och sen tror jag också att det blev för mycket av interna konflikter i föreningen, men det är något jag bara såg från sidan eftersom jag inte längre var med när det hände.

NÖ: Vad gällde konflikterna och vilka var skälen, tror du?

PF: Det har jag egentligen ingen uppfattning om. Åke Sidvall var ju inte den person som bråkade och mycket hade nog med Rune Hassner och någon till att göra efter vad jag hört. Men det här kan Per Hemmingsson berätta mer om.

NÖ: Hur fungerade styrelsearbetet under de första åren?

PF: Det löpte mycket bra, tycker jag. Alla var väldigt expedita och hade pondus och uppbackning i sina organisationer. Jag tänker inte minst på fotograferna Kerstin Bernhard och Tore Falk som lyckades engagera kolleger som KW Gullers och medlemmarna inom Tio Fotografer. En eldsjäl var Karl Sandels, som drev tidningen Fotonyheterna och var en stark supporter av Fmv. En person som alltid bidrog med idéer och hade ett stort nätverk var Bo Lagercrantz. Eric Hagbrink kämpade med tiggARBREV och ansökningar om bidrag och anslag. Styrelsen utvidgades också efterhand med bland

andra fotograferna Sune Jonsson och Rune Jonsson, efter några år med Pål-Nils Nilsson, Svante Hedin och Tor Alm från Riksförbundet Svensk Fotografi Göteborg, alltså de många fotoklubbarnas organisation. Styrelsen träffades i regel varannan månad men när vi höll på med utställningarna kunde det bli tätare mellan mötena.

NÖ: Vad skulle du kunna säga om den syn på fotografi som ni stod för?

PF: Vi höll mycket på fotografin i sin egen rätt. Foto var foto om du förstår vad jag menar och det ställdes ut som fotografi. Det finns ju många olika genrer, men den stora diskussionen handlade nog om dokumentärt och icke-dokumentärt foto. Och i synnerhet gällde det att blanda historiskt material med det nutida för att stimulera intresset.

NÖ: Du nämnde tidigare att utställningarna spelade en roll i ert opinionsarbete.

PF: Absolut, och inledningsvis var utställningsverksamheten den viktiga delen. Den skapade en ”museimässighet” och synliggjorde ett behov som vi menade fanns, men även arbetet med att ordna upp samlingarna och skapa ett arkiv var en väldigt viktig fråga. Här var det Åke Sidvall som inventerade och ordnade upp det disparata materialet som vi hade fått, bland annat hela bildarkiv från Svenska Turistföreningen, Pressfotografernas Klubb, fotoklubbarnas kollektioner från en dokumentation på temat *Bilder av nuet*, plus de inköpta Bäckström- och Gernsheimsamlingarna. Varje år växte beståndet.

NÖ: Jag är intresserad av hur det fotografiska fältet såg ut och hur det formades och återkommer därför till frågan om Åke Sidvall. Fanns det några andra personer som var aktuella för uppdraget, något jag undrar mot bakgrund av att han inte hade en direkt fotografisk inriktning?

PF: Nej, inte vad jag minns. Han var en duktig, arbetsam och seriös kille och vi var nog bara glada över att det fanns någon som faktiskt ville åta sig uppdraget, till en låg timpenning, dessutom.

NÖ: Du lämnade Fmv i slutet av sextioalet och museet grundades 1971. Vilken var din relation till Fotografiska museet när det väl blev till?

PF: Det kändes ändå skönt att det fick en plats vid Moderna i och med att man disponerade den gamla prästgården och kunde ställa ut i museet. Men arbetet inom Fmv följde jag bara på håll under sjuttio- och åttiotalet och såg naturligtvis alla utställningar som Sidvall och Wigh producerade.

Jag bytte nämligen jobb 1968 från Bonniers till att vara

fackbokschef vid Natur & Kultur och behövde koncentrera arbetstiden till det uppdraget. Det gick inte då att förena det ideella arbetet som jag hade lagt ner tidigare med jobb och familj. Dessutom kände jag efter de inledande åren att jag som sekreterare och verkställande för tillfället fått tillräckligt av all småtråkig formalia som hör till föreningsverksamheten. Och jag kunde lugnt lämna över till duktiga vänner som Rune Jonsson, Svante Hedin och Per Hemmingsson.

Under några år i slutet av sjuttioalet medverkade jag i Karl Sandels tidning Fotonyheterna och hade alltså fortsatt kontakt med den svenska fotovärlden. Senare när jag kom till LT:s förlag på åttiotalet fick jag glädjen att återknyta den yrkesmässiga förlagskontakten med Sune Jonsson och vi gjorde ytterligare ett par böcker tillsammans där, vilket kändes väldigt inspirerande och tillfredsställande efter våra första samarbetsprojekt några decennier tidigare.

Avslutande kommentar

När du Niclas nu satt mig på spåret och jag försöker minnas och formulera vad som hände för ca 50 år sedan, så känns det ändå som vi uträttade en del i Fmv, ett ideellt slit som till sist ledde fram till verksamheten inom Moderna museet. Det tog tid och vägen var krokig men stora bildsamlingar har räddats till eftervärlden och fått professionell skötsel, och mycket av materialet har kunnat visas i olika utställningar och dokumenteras i en rad kataloger. Intresset för fotografi – all slags – och fotoutställningar har ju ökat och breddats oerhört från 1970-talet och framåt.

Man ska komma ihåg att det lades ner mängder av ideellt arbete av många kunniga och hängivna personer som var genuint besjälade av att åstadkomma ett museum eller ett svenskt fotoarkiv. Resurserna var små men vi hade ju vaga löften om statens stöd och Moderna museets ambitioner, och vågar man använda ordet pionjärande så kunde jag sätta det som ett nyckelord över de här första åren. Alla kurvor pekade uppåt, framtidstron omisskännlig!

En sak som slår mig när jag tänker tillbaka är – med dagens mått mätt – hur lite professionellt det hela dock faktiskt genomfördes: ett ord som projekt fanns inte, inga av dagens tekniska kommunikationsmedel, inte ens fax – men tejp, post, fast telefon och analog fototeknik! Alla drog sitt strå till stacken, säkert amatörmässigt men välmenande. Vi förstod väl inte heller just då att vi fick uppleva inledningen av en storhetstid för svensk fotografi med skickliga fotografer, proffs och amatörer, som bedömdes och inspirerades av en krets kunniga kritiker som gavs stort utrymme i tidskrifter och på pressens kultursidor, som då var många och mångsidiga.

Alltså: för min del mest glada minnen att tänka tillbaka på!

Pär Frank 2014-01-17

INTERVJU MED PER HEMMINGSSON 17 JUNI 2013

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Hur skulle du beskriva din bakgrund?

PER HEMMINGSSON (PH): Min pappa var bondestudent från Vimmerby, det vill säga han kom från ett bemedlat jordbrukarhem och läste i Lund. Två av fem bröder fick studera. En blev läkare och min far blev läroverksadjunkt. Han tog en fil kand 1922 och senare en fil mag och läste bland annat filosofi för den legendariske Hans Larsson. Han läste också moderna språk och pedagogik. Efter ett antal provår på olika platser blev han adjunkt på Östra Real i Stockholm 1930. Ett arv från föräldrarna möjliggjorde en omfattande utlandsresa i Europa. Han träffade mamma, konstnärligt lagt arbetardotter från Sölvesborg, 1935 och de gifte sig den 4 januari 1937 i Hedvig Eleonora. Det var mitt första kyrkobesök, eftersom jag befann mig i mammas mage. När kriget bröt ut blev han inkallad som gruppbefäl. Mamma blev svårt sjuk och hon avled i maj 1940. Jag var knappt tre och min bror ett år. Vi blev omhändertagna av en kusin på morssidan. Det var turbulent med krig och allt. Sorg och rädsla för Hitler.

Pappa gifte om sig. Det blev besvärligt och jag saknade mamma, var svår att ha att göra med. Trotsig. Ville bli sedd och uppmärksam. Mitt stora intresse var att teckna. Bild, bild, bild! Jag läste också mycket. Pappa hade ett omfattande bibliotek och jag är uppvuxen med böcker. Men min barndom blev väldigt splittrad och jag gick i skolan från Umeå i norr till Skillingaryd i söder. Jag prövade in i läroverk och kom in på Norra Latin. Det fungerade tyvärr inte och det blev åter till folkskolan till min fars stora besvikelse. Han var hård och sa att det inte skulle bli något av mig – att jag inte var av rätta virket. Men det fick han äta upp framöver . . .

En yrkesrådgivare sa att jag hade konstnärliga anlag men varnade mig för att bli en målarkludd och rekommenderade yrken som konditor och silversmed. Efter plugget började jag arbeta som dekoratör på Oscaria och skyltade med skor och redan här kom bokstäver och typografi in som ett viktigt moment och det har följt mig hela livet. Jag gick en kvällskurs i frihandsteckning på Konstfack och där gick även Rune Jonsson, men vi kände inte varandra då. Sen kom Sturm und Drang-åren och jag umgicks med Metamorfosgruppen och satt på ”universiteten” (kaféer) i Gamla stan. Sommaruniversitetet var teserveringen i Kungsträdgården. In på kaféet kom en höstdag 1954 Tor-Ivan Odulf och med sig hade han en kortvuxen man som hette Christer Christian, som Strömholm kallade sig då. Där satt vi svartklädda och rökte franska cigaretter. Hade läst Sartre och Camus och tänkte djupa tankar. De hade kameror på magen och påstod att de kunde göra konst med sina maskiner och jag protesterade vilt. Strömholm bankade i bordet och sa att jag inte kunde avfärda fotografien utan att veta vad jag pratade om. För att råda bot på det sprang jag runt på stan och kollade i fotografernas skyltskåp och kunde konstatera att det

i Rolf Winquists bilder fanns grafiska kvaliteter, vilket jag meddelade Strömholm, som sa: ”Du är på rätt väg gosse!”

Min konstsyn vid den här tiden byggde mycket på läsning av Broby-Johansens arbeten och Ulf Hård af Segerstads bok *Bildkomposition*. Mitt intresse för fotografi tog sin början runt 1954 och i den vevan liftade jag ner till Europa. Alla i min generation ville ut till varje pris.

NÖ: Var det något särskilt som spelade roll för dig under de här åren?

PH: Ja, utställningen *H55* i Helsingborg. Det var en uppföljare till Stockholmsutställningen 1930 och det här var framtiden. Det var en stor upplevelse. Hela upplägget med keramik, textil, möbler, arkitektur och form. Olika omständigheter gjorde att jag i den vevan behövde tjäna lite pengar för att betala en hotellräkning och knallade upp till redaktionen på Nyköpings Tidningar och frågade om jag fick rita gubbar åt dem och så blev det. På den vägen var det och jag tecknade åt olika tidningar åren framöver och har klippböcker med allt. På en av tidningarna kom jag i kontakt med djuptryck, vilket var oerhört fascinerande och lärorikt. Jag fortsatte i dessa banor och träffade Börje Sandelin och arbetade med koppargrafik i hans ateljé hösten 1957 och våren 1958. Jag gjorde några blad (torrnål) och tyckte att det var något speciellt med mångfaldigad konst. Det finns en demokratisk aspekt i grafiken som också kännetecknar fotografien, och den hade jag som sagt snuddat vid tidigare, och snart skaffade jag mig min första fotobok.

NÖ: Vilken var det och hur kom du i kontakt med den?

PH: Det var Beaumont Newhalls *Masters of Photography* som jag köpte på känsla och strax därpå skaffade jag också hans *The History of Photography* i en upplaga från 1949. Det var inte helt lätt att komma över fotoböcker på den tiden, men Sandbergs bokhandel kunde fixa det mesta. Hur? Ja, dels var jag nyfiken på allting och tittade i Pn-hyllan för teknik och kommunikation där fotografi hamnade, dels pratade jag med Odulf som var en enastående pedagog.

NÖ: Vad hände sen?

PH: Jag blev arbetslös och stämplade, men jag sa till gubbarna på arbetsförmedlingen att jag ville ha en utbildning. De sa att jag skulle hitta på något och jag gick upp till Skolan för bokhantverk och sa: ”God dag, jag vill börja här”, och mot alla odds fick jag en plats på en kurs för GI-auskultanterna och blev kvar där nästan fyra månader. Vi lärde oss allt som har med sättning, ombrytning, bokbinderi, skisseringsteknik och tryckteknik att göra. Sen ut i kylan igen och en massa ströjobb, men en dag när jag kom hem sa min dåvarande

fru att de hade ringt från Sveriges Radio och sökt mig. Jag gick dit och fick veta att man ville anställa mig för att göra layouten till en jubileumsbok. Jag sa att jag inte kunde något och hade dåligt självförtroende. Manne Ginsburg, som var chef för förlaget, röt: ”Du får chansen, vi tar risken och du är så god att börja här!”

När jag frågade min närmaste chef, Bengt Segerstedt, hur de hade fått napp på mig berättade han att rekommendationen kom från rektorn för bokhantverksskolan där jag hade gått. De kände varandra och Bengt hade frågat efter någon som hade visat framfötterna, hade ett driv och kunde göra ett bra jobb. Jag började 7 februari 1961 och det blev sammanlagt nästan 30 år på radion, varav de första sju på Sveriges Radios Förlag som bland annat gjorde tidskriften Nutida Musik. Det innebar att jag kom i kontakt med hela avantgardet: Åke Hodell, Karl-Erik Welin, Lars-Gunnar Bodin. Bengt Emil Johnson, Torsten Ekblom och fluxusgänget med bland andra Sten Hanson, men också Lennart Rodhe som tecknat omslaget. Jag gjorde jobb åt alla avdelningar och det var lärorikt hur man blev bemött och vilka uppförandekoder som gällde. Dessutom var personalen övervakad och det fanns Säpo och IB-folk som infiltrerade. Från förlaget gick jag över till Skolradion, som sen blev UR och där stannade jag till 1988.

NÖ: Det här är alltså din professionella bakgrund?

PH: Här har du en ”outline” av mitt yrkesliv. Men när jag började på radion skulle man ge ut en nytgåva av Gunnar Olléns bok om Strindbergs dramatik och bland alla böcker som fanns utlagda på ett bord lånade jag *Strindbergs ansikte* av Torsten Svedfelt. Till min förvåning fann jag att Strindberg hade tagit flera bilder själv, men att ingen skrivit en rad om detta, bara korta bildtexter. Pappa hade lärt mig en hel del om arkivforskning och jag började en egen undersökning på Kungliga biblioteket, i Bonniers arkiv, på Strindbergsmuseet och lite andra ställen.

NÖ: Varför hade ingen uppmärksammat det tidigare?

PH: Det vet jag. Strindbergforskarna vågade inte ta i den tekniska biten och många fotointresserade var ointresserade av Strindberg. Så enkelt var det. Humanisterna var för fina i kanten och tyckte inte att fotografi var något. Däremot var *målaren* Strindberg uppmärksam. Det här var helt enkelt en nisch som ingen hade varit inne på. I den här vevan läste jag i tidningen att man skulle ha en utställning med Strindbergfotografier i Uppsala och jag tog kontakt med Sören Hallgren som höll i utställningen. Han blev häpen när han förstod vad jag kommit fram till. Sen tog jag kontakt med Lars Löfgren som var bas för Slottsspelet i Uppsala och berättade om mina fynd. Han bad mig att omedelbart komma upp och jag fick en beställning på att skriva en text. De

gjorde också om utställningen och istället för *Strindbergfotografier* fick den heta *Strindberg fotografen*. Det var våren 1962 och här är debuten (PH räcker över en utställningsfolder). Det finns en del småfel i den, men jag hade haft bråttom, var knappt fyllda 25 år. Men det blev en lödigare uppföljare året därpå.

NÖ: Var Strindbergtexten det första du hade skrivit?

PH: Jag hade med brustet hjärta skrivit några patetiska prosastycken innan, men om fotografi var det mitt första alster och det blev mycket uppståndelse kring utställningen. Kurt Bergengren skrev stort i Aftonbladet och Ulf Hård af Segerstad i Svenska Dagbladet. På jobbet sa man: ”Nu är du berömd.” Radion var en mycket intellektuell miljö med många akademiker. Många hade något vid sidan om och då begrep jag att här måste man ”vara någonting”. En av baktankarna med Strindbergprojektet var att bli något utöver en bra formgivare och förlagsredaktör och plötsligt var jag någonting. Det var stimulerande och miljön var som ett drivhus för en ung människa med ambitioner. Jag skrev brev till Åke Runnquist på Bonniers och berättade om Strindberg och fotografien. Vi träffades över en lunch och åter på förlaget fick jag skriva på ett kontrakt. Det var på hösten 1962. Förskottet på 2 500 kr, som var mycket då, gjorde att jag kunde ta ledigt och forska. I november 1963 kom boken *August Strindberg som fotograf* ut och 1989 en utökad upplaga.

Under arbetet med boken hade jag sökt upp professor Helmer Bäckström, primärt för att få veta lite mer om tidig färgfotografi. Han var nog den i landet som kunde mest om äldre fotografi och vi träffades några gånger på Tekniska högskolan där han, som pensionerad professor, hade ett emeritusrum. En gång sågs vi i hemmet på Eriksbergsgatan. Det var stiltigt och kultiverat med gamla holländare på väggarna och ett stort bibliotek. Bäckström fick förtroende för mig och hans hustru Olga var glad att en så ung person uppmärksammade Helmer Bäckström. Du förstår, han var ju nästan okänd för min generation!

Efterforskningarna tog mig också till Nordiska museet där det första Strindbergsmuseet hade varit inrymt. Bo Lagercrantz, som var intendent, och jag rotade på vindarna där det fortfarande fanns material som egentligen skulle vara på Strindbergsmuseet. Jag blev bekant med Bo och han var pragmatiker och såg när det fanns någon begåvning som han kunde ha användning för. Lagercrantz satte in mig i allt om Helmut Gernsheim och hans samling. Han hade haft kontakt med Gernsheim i samband med utställningen på Nordiska museet 1957. Den såg jag och även *Family of Man* som visades samma år på Liljevalchs.

NÖ: Vad mer hade du tillägnat dig om fotografi?

PH: Newhall var mitt höga föredöme och jag blev medlem

i Eastman House för att bland annat kunna köpa böcker billigt. Tidskriften Image har jag hela årgångar av. Naturligtvis läste jag även Helmer Bäckströms inledande kapitel i *Fotografisk handbok* och hans historiska artiklar i Nordisk Tidskrift för Fotografi, samt Helmut Gernsheims åtta långa texter i tidskriften Foto 1954 och i vilka han ”krattade manegen” för sin fotohistoria, som jag köpte 1962. Tor-Ivan Odulf hade också tipsat mig om tidskriften Camera och vidare skrev Kurt Bergengren bra artiklar i Aftonbladet och längre uppsatser i Fotografisk Årsbok. På Sveriges Radios bibliotek fanns en del fotoböcker, bland annat Henri Cartier-Bressons *Image à la Sauvette*. Raymond Lecuyers digra *Historie de la Photographie* (1945) hade jag som fjärrlån via Kungliga biblioteket och jag följde givetvis Ulf Hård af Segerstads krönikor i Svenska Dagbladet. När jag fick tips på texter i utländska tidskrifter kunde jag få kopior genom radions pressarkiv. Jag tillägnade mig kunskaper genom att läsa mycket, helt enkelt.

Men vi pratade om Lagercrantz. När Bäckström dog blev vi oroliga men Bo berättade att han hade opererat i smyg och bjudit Olga Bäckström på kaffe och prinsessbakelse på konditori och talat om samhällsnyttan och om att resa ett monument över Bäckström på Skeppsholmen. Hon föll för Bos charm och när Hasselblad erbjöd sig att köpa samlingen osedd för en miljon kronor så svarade hon: ”Tyvärr, den ska förvärfvas av staten.”

Bo hade fått min bok om Strindberg och sett litteraturförteckningen – så han förstod att jag hade läst på – och ansåg, i samråd med Åke Meyerson, att jag hade kunskaper nog för att inventera och värdera Bäckströmsamlingen och den 19 november 1964 satte jag igång med arbetet. Först i Bäckströms tjänsterum på KTH, där mycket material fanns; sen kom allt över till Stadsmuseet där Lagercrantz hade blivit chef. Jag disponerade en halv flygel och det var fullt med lärar med bilder, böcker och allt möjligt i en enda röra. Det var drygt 10 000 nummer och inventariet som jag upprättade användes i förhandlingen med sterbhuset. Köpesumman blev runt 35 000 kr – en struntsumma.

I samma veva var det nära att vi fick köpa den stora Gernsheimsamlingen också, men så blev det inte och turerna var många och komplicerade. Till slut såldes den till University of Texas och när jag som bäst håller på med Bäckströmsamlingen ringer Lagercrantz och säger att jag ska komma meddetsamma. Han läser upp ett brev från Gernsheim: ”Bäste Bo! Jag har varit tvungen att sälja min samling av främst viktoriansk fotografi till amerikanerna. Det är fullkomligt vansinnigt, tänk dig, min fina samling bland cowboyhattar, kaktusar och oljeborrtorn i Texas.”

Gernsheim hade emellertid en duplikatkollektion och den köpte staten för omkring 90 000 kr. När den kom till Moderna museet var Bo och jag där med en vaktmästare och bröt upp packlårarna och tittade på grejerna. Mycket var i dåligt skick. Bland böckerna fanns *Street Life in London* av

John Thomson. ”Har du inte läst den?” sa Bo. ”Nej, det har jag inte” sa jag. ”Gör det, läs den på tåget.” Så kunde det gå till då!

Få se nu hur det är med kronologin ... Innan Lagercrantz fick uppdraget av departementet att förhandla med Gernsheim, hade en grupp personer med koppling till förlaget Nordisk Rotogravyr, bland andra Pär Frank, Hård af Segerstad och Bengt Söderstam, tagit kontakt med staten för att få till ett fotomuseum. Ärendet delegerades till Åke Meyerson på Ecklesiastikdepartementet. Han var oerhört mångkunnig, en riktig renässansmänniska. Meyerson var med på ett möte och sa: ”Bilda gärna en förening, men den ska vara riksomfattande så att vi kan se vilket intresse som finns.” Fotografiska museets vänner (Fmv) kom till i samtal mellan olika personer 1962–63 och ett par år senare, 1965, slog man klubban i bordet och valde Carl-Adam Nycop till första ordförande. Tyvärr.

NÖ: Varför tyvärr?

PH: Nycop var socialdemokrat och styrelseproffs och kunde mycket om pressfoto och bildjournalistik, men knappt något om äldre fotografi. Ulf Hård af Segerstad däremot hade både bredd och djup i sitt kunnande om ämnet. Han var interimsortdförande och hade gärna varit kvar, men eftersom vi hade en socialdemokratisk regering trodde de att han var moderat bara för att han skrev i Svenska Dagbladet. Det var han inte utan snarast socialliberal – och Segerstad fick inte uppdraget som ordförande. Själv blev jag tillfrågad om att vara sekreterare i föreningen, men jag hade familj och jobb att sköta och ville inte binda upp mig mer och tackade nej.

NÖ: Vem på Moderna museet var det som fick saker att hända?

PH: Det var Pontus Hultén. Han var smart och visste precis hur korten skulle läggas. När Bo Wennberg, som var den första chefen på Moderna, gick tillbaka till Nationalmuseum för att ta hand om måleriavdelningen fick Pontus jobbet. Precis som på MoMA i New York ville han ha en film- och fotoavdelning, men då höll Harry Schein på att bygga upp Filminstitutet så Moderna fokuserade på foto. Redan 1965 gjorde Bo Lagercrantz och jag *Kamerans klassiker* på Moderna museet med material från Gernsheimsamlingen och det var den första utställningen som gjordes i Fmv:s regi.

NÖ: Vad hade du för erfarenheter av att göra utställningar?

PH: Jag gick mycket på utställningar och var en rätt driven layoutare och kunde lägga upp sidor. Alla pratade om *Family of Man*, men den var så banbrytande i utformningen att många inte såg bilderna utan bara layouten. Det får inte

vara så. Gestaltningen ska vara ledande men inte ta över. Jag hade, som sagt, målat och tecknat och på förlaget jobbade jag mycket med bildflödet i böcker och hade en känsla för det. Sen samarbetade jag med Åke Sidvall och han var styv på att hänga bilder. Vi gjorde utställningen *Hill & Adamson: Två kameraklassiker* på Galleri Karlsson 1970 och samma år gjorde vi utställningen *Oscar Gustav Rejlander. Svensk fotograf i Victorias England* i Filmsalen på Moderna museet. Det var jobb dag och natt och så här efteråt undrar jag hur jag orkade.

NÖ: 1970 publicerades också din bok *Fotohistoriskt*. Hur gick arbetet med den till?

PH: Jag hade skrivit om fotografi i nästan tio år och publicerat texter i tidskrifter, dagstidningar, årsböcker och i samband med utställningarna. Förutom de redan nämnda även *Konstnärstiden: En epok svensk fotohistoria* som visades på Stadsmuseet 1966 och innehöll bilder ur Bäckströmsamlingen. Jag var också inblandad i en utställning 1967 som hette *Kameran* och producerades av Riksutställningar. 1967 satt jag i juryn för svensk bokkonst tillsammans med Kurt Bergengren och några andra. Det var ett omfattande uppdrag och man träffades, om jag inte minns fel, varje vecka i flera månader. Både Kurt och jag bodde i Näsby Park. Han hade gett mig goda recensioner och jag hade stor respekt för honom och det visade sig att han också var uppvuxen intill Odenplan. Kurt frågade mig om skolor och jag sa som det var att jag hoppade av från Norra Latin. Då sa han att vi tillhör det internationella brödraskap som slutade skolan för att det störde våra studier. Själv hade han lämnat Södra Latin i andra ring och fortsatt sina studier i konstrummet på Stadsbiblioteket. Det var precis vad jag också hade gjort!

Kurt och jag kom varandra ganska nära och det var få som gjorde. Vid något tillfälle sa jag att han borde samla ihop sina artiklar i Fotografisk Årsbok och från andra ställen till en bok. ”Äsch”, sa han, ”nu håller jag på med annat, nu är det stadsplanering som gäller, men gör det själv.” Jag hade nog tänkt tanken innan, men Kurt satte fart på mig och jag plockade ihop fjorton bitar som jag tyckte dög. Först gick jag till Åke Runnquist på Bonniers, som hänvisade mig till Jan Cornell. Han föll i farstun för det hela och tog det, även om han hade velat ha mer naket – så var han. Redaktör för boken var Tage Nilsson. Han hade jobbat hos Otto G Carlsund och kunde berätta en hel del roliga historier. Tyvärr blev trycket uselt. Bildmaterialet kom från olika håll och kanter och så var det repro på repro på repro. Det blir inte bra, men vid den tiden fick man nöja sig med det. Men boken fick bra recensioner och Rune Hassner beskrev den i förordet som ett pionjärbete och det fanns faktiskt inget liknande utgivet på svenska då.

NÖ: Vad hade du för förebilder för boken?

PH: Inga alls. Möjligtvis Newhalls *Masters of Photography*. Kanske, men det kan vara en efterkonstruktion. Boken innehöll förstås en hel del om Strindberg eftersom jag hade sysslat så intensivt med honom. Alla texter hade publicerats tidigare, men jag utökade flera av artiklarna och bearbetade dem på olika sätt. Den fick som sagt gott mottagande och Teddy Brunius ville ha den som kurslitteratur på konstvetenskapen i Uppsala. De utökade ämnet till att omfatta även textil, keramik, fotografi och andra genrer och boken listades som bredvidläsning. Den gav i alla fall en hint om vad fotografi kunde handla om.

Även Gunnar Berefelt på Stockholms universitet ville ha den, men den var för dyr. Istället användes en lång artikel jag skrivit för Fokus konstlexikon till ett kompendium som jag sammanställde. Perspektivet var ursprungligen internationellt men jag fyllde på med svensk fotografi och kompletterade det hela med ett diabilspel, som användes på konstvetenskapen i drygt tio år.

Jag medverkade också i boken *Sätt att se* som ingick i Eioserien som Berefelt höll i. Det var en artikel om Rejlander och bilderna av flaggresningen på Iwo Jima. Man kan undra vad de har med varandra att göra – jo, i båda fallen handlar det om manipulering. När jag beställde en bild från US Information Service fick jag en stillbild av en flaggresning ur spelfilmen *Den blodiga stranden*. En fejk av en fejk helt enkelt! Jag höll på med ett jobb om film med bland andra Leif Furuhammar och fick se en bok med en ganska dålig bild av den ursprungliga flaggresningen. Det var nog en av de första texterna i Europa om ”the first flag rising” och vad som hände med Joe Rosenthals bild. Hur den blev frimärke och en massa annat. I det ena fallet härmade Rejlander bland andra preraphaeliterna, främst i montaget *The Two Ways of Life*, och i det andra fallet härmade skulptörer och andra ett fejkat fotografi.

Gunnar Berefelt ville också att vi skulle översätta Gisèle Freunds avhandling till svenska. ”Den håller inte” sa jag. Jag tyckte inte att den var särskilt aktuell längre, men den kom senare ut i bearbetat skick i Panserien med ett förord av Rune Hassner.

NÖ: När man får en samlad bild av vad du gjorde från början av sextioalet, och inte minst åren kring 1970, blir det tydligt att du hörde till de mest aktiva, både vad gäller utställningar och publicerade texter. Det här är också tiden när Fotografiska museet tar form. Jag undrar om du såg dig själv som en av de personer som borde finnas med som en av nyckelpersonerna i det sammanhanget?

PH: Nja, när det var nästan klart att köpa in Gernsheimsamlingen så ställde Helmut och hustrun Alison krav på att få chefa för det hela, ha paradväning på Strandvägen, limousin, livräntor och gud vet vad. Det var ingen som gick på det, men om staten hade gjort det såg Bo Lagercrantz mig som

deras assistent. Sen, när man förvärvade duplikatkollektionen och planerna för ett fotomuseum formulerades, sa Bo att jag var den självklare chefen för det museet. Då sa jag nej. Jag ville inte binda upp mig och bli sittande som en administratör och skriva på fakturor och taxikvitton. Nej, jag ville kunna vara amatör i ordets egentliga mening; en som tycker om något och kan välja. Jag ville vara oberoende och göra saker åt dem, men inte vara fast anställd. Mitt jobb på radion gav mig den frihet som jag ville ha och behövde.

Det var i den vevan Åke Sidvall kom in i bilden som ett slags amanuens. ”Vaktmästare” skriver Anna Tellgren i *Historieboken*, skamligt! Jag har läst på. Han var amanuens, extra ordinarie, eftersom han fick sin lön av staten via Fmv. Åke hade gått handlag och var väldigt receptiv och ambitiös och det gillade jag. Vi jobbade bra ihop, gav varandra impulser och kunde resonera med varandra. Jag såg hur Åke gjorde stora framsteg – han skrev mycket bra och blev med tiden en vass katalogskribent – men problemet var att han inte gillade offentliga framträdanden. Han var lite blyg och tillbakadragen och ville ha någon som kunde ta hand om den biten och då hittade han Leif Wigh. Det lät ju bra, men jag kände inte alls till honom. Åke bjöd på en gemensam lunch och efteråt frågade han mig vad jag tyckte: ”Ja, snacka kan han, men passa dig för den killen, det är en expansiv natur och jag har mött många av den sorten på radion. Han är en som vill ta över. Wigh är din kompis, så du har svårt att se det, men jag ser det meddetsamma.” Så sa jag till Åke.

Det var förstås bra att Wigh kunde prata, men Åke och Wigh blev som ler och långhalm och de slöt sig alltmer och agerade helt utifrån egna idéer. Prästgården på Skeppsholmen, som Fotografiska museet var inrymt i och som var platsen för kreativ fantasi och inspiration, blev nu i mångas ögon ett ”svårskött pastorat” eller ett elfenbenstorn. Hassner, jag och en del andra tyckte inte att det gick de vägar vi ville och det var då kriget mellan Fmv och museet började.

NÖ: Vad ville ni göra?

PH: Dokumentärfotografin låg i tiden, rapportböckerna började komma i en strid ström, men till skillnad från Hassner ansåg jag att begreppet rymde en bredare repertoar än den ”soptunnerealism” han förespråkade: Riis, Hine, Felix Man och hela det gänget. För mig omfattar det bland annat krigsfotografi, reportage, idrottsbilder och till och med mode. När den stora utställningen *Tusen och en bild* skulle göras blev jag ombedd att medverka, men det var en svår period i mitt liv med skilsmässa och mycket alkohol så det gick inget vidare. Då tog Wigh över och han började dominera och köra över Åke så att vi inte längre kunde samarbeta med honom. Men Wighs inflytande på Åke var faktiskt både bra och dåligt.

NÖ: På vilka sätt då?

PH: Wigh hade nog en del bra idéer och kunde hålla låda. Det var också bra att Åke fick sköta administrationen och ligga bakom och bromsa när Wigh gick för hårt fram, även om det inte alltid lyckades. Nu hoppar jag tillbaka i tiden till den första utställningen som gjordes av Fotografiska museet. Det var med André Kertész 1971 och idén kom ursprungligen från Douglass Kneedler. Han hade kontakt med både Edward Weston och Kertész, men eftersom Kneedler inte mätte bra psykiskt fungerade det inte, vilket framgår av korrespondensen mellan museet och Kertész. Då tog Sidvall och Pontus Hultén över och Hassner hade gjort en intervju med Kertész i New York som skulle presenteras i utställningen. Eftersom Åke inte var så pigg på att visa utställningen och Hassner drog sig undan så blev jag involverad. Jag passade på att plocka fram bilder ur samlingen som gav exempel på vad som gjordes vid samma tid och hur Kertész alltid låg steget före.

NÖ: Så att jag förstår dig rätt: du tog alltså fram ett jämförelsematerial som skulle sätta Kertész arbete i ett vidare sammanhang?

PH: Jag hämtade verk från samlingarna och på samma sätt gjorde jag när vi körde Bäckström på Stadsmuseet. Där berättade jag också om andra samlare som, precis som Bäckström, samlade på allt som var relaterat till fotografi. Helt utan urskiljning.

Kertész var en riktigt stor grej och trots att Kneedler hade initierat utställningen tog Hassner och Hultén bort hans namn i katalogen. Med mycket möda lyckades Åke till sist få med det. Men innan dess, 1962–63, visade Moderna museet Strindbergs måleri och då var min bok på gång. Jag pratade med Carlo Derkert, men han sa: ”Åh, fotografi är väl ingenting. Alla hade ju en kamera vid den tiden.” Jag sa att det var skillnad på hur kameran hanterades och om de nu körde måleriet borde de även visa hans fotografi. Det fanns en skärmutställning som Svenska institutet hade gjort. Efter mycket om och men gick Carlo med på det, så egentligen är Strindberg den förste fotografen som hade en separatutställning på museet. Till den skrev jag fem A4-sidor som bladades in i katalogen till Göran Söderströms förtrytelser, och när Carlo visade utställningen pekade han ut hörnet där fotografierna fanns och gick vidare. Hans insats för fotografien på museet är, till skillnad från vad som sägs i bland annat en lite skruvad text av Anna Tellgren i *Biblis* (nr 57/2012), betydligt överdriven.

NÖ: Ointresset, rent av motståndet, tycks ha varit ganska utbrett, men det fanns också många interna konflikter mellan er som arbetade för fotografien. Vilka personer spelade, som du ser saken, en särskild roll under den här tiden?

PH: Jag håller Ulf Hård af Segerstad väldigt högt, liksom

Fmv:s sekreterare Pär Frank. En trevlig kille, skarp hjärna och bra fotograf som också hade ansvarat för Fotografisk Årsbok. Frank var ordningsmannen och Segerstad var den store humanisten som hade många strängar på sin lyra. Bägge försökte gjuta olja på vågorna och överbygga motsättningarna. Sveriges Radios Förlag var en tid under sent sextio-tal inrymt i Philipshuset och då jobbade Segerstad där som designkonsult. Vi åt ofta lunch tillsammans. Många har undrat varför han skrev en bok om Carl Larssongården, men det fick jag veta. Ulfs föräldrar var vänner till Larssons och han var tillkommen där i en fällbänk. Boken gjorde han tillsammans med Karl-Erik Granath som också var en drivande person i Fmv. Han höll i fotoundervisningen på Konstfack och bad mig komma dit och föreläsa, vilket jag också gjorde.

NÖ: Du nämnde att det en bit in på sjuttioalet uppstod åsiktsskillnader och konflikter om vad Fotografiska museet skulle vara. Kan du berätta mer om vad Fmv och du stod för och hur du uppfattade Sidvalls och Wighs inriktning?

PH: Åke var både självständig och formbar. Jag vill nog påstå att Hassner använde Åke på ett fult sätt ibland. Åke var receptiv och i början på någonting medan Hassner var gammal och garvad och han kunde vara dominant och bestämmande. Även jag hade varit med ett tag, men Åkes och mitt samarbete fungerade bra. När Wigh kommer in i bilden blir det krångel och det hade i hög grad med bildsyn att göra. Vi var fast i den dokumentära bilden. I Hassners fall var det, som sagt, ”soptunnerealismen” som gällde, medan jag hade ett vidare perspektiv. Mitt hjärta klappade också hårt för bland annat den unga Sovjetgenerationens fotografi, konstruktivister som Aleksandr Rodtjenko och El Lisitskij med flera. Jag hade forskat mycket på kulturtidskriften Spektrum och deras typografi och var intresserad av det historiska, inte minst det som hände under mellankrigstiden med Bauhaus och annat.

Konflikten låg nog i att det inte blev som vi ville. Jag hade dessutom ett ”vänsterperspektiv”. Visserligen kom jag från borgerliga förhållanden, men hade tidigt förstått att det fanns djupa ojämlikheter i samhället och tog stark ställning. Jag har aldrig varit knuten till VPK eller SKP, men däremot en lös knytning till Föreningen för socialistisk kultur, där bland andra Torsten Bergmark ingick. Jag gick på en modest linje till vänster om socialdemokratin och tillhörde den ”allvarliga” vänstern. Inte ”flumvänstern” med brass och drakfester på Gärdet och sänt, utan jag läste Kritiska häften från Unga filosofer, gick på grundkurs i praktisk marxism och var aktiv i FNL-rörelsen. Min politiska inriktning gick inte ihop med Wighs lika sanslösa som pretentiösa svammel och Åkes ryggande, så Hassner och jag röt till. Vi ansåg att det de höll på med delvis avvek från den politiska linje vi omfattade; bland annat tyckte vi inte att *Tusen och en bild* var helt schyst.

NÖ: Varför då?

PH: I stort tyckte åtminstone jag att utställningen var bra, men vi gillade till exempel inte Jerry Uelsmann och några andra katter bland hermelinerna. Det var en del underliga, lite reaktionära val. Wigh hade en bredare syn på vad som framför allt hände i USA. Det hade inte Åke. Hassner var starkt inriktad på Frankrike och jag tog ställning för bra fotografi var den än kom ifrån. Det skar sig och blev debatter och Leifs eländiga katalogtexter väckte ont blod och särskilt den till *Bländande bilder*. Jefferik Stocklassa blev rasande, Hassner var mer farbroderligt tillrättavisande och läser man mellan raderna i Pär Rittsels recension så var han också kritisk. Den ende som svalde utställningen med hull och hår utan förbehåll var Per Falkman i teve. När Fotograficentrum gjorde en motutställning som hette *Blandade bilder* skrev jag en skarp text i Stockholms-Tidningen och du har citerat inledningen och avslutningen i ett av dina häften, men artikeln som helhet är betydligt mer sansad. Jag tyckte att grabbarna på Skeppsholmen inte skulle spänna hängslena för mycket, utan komma till Fotograficentrum och köpa bilder där istället för att gå till Camera Obscura och köpa fotografier till överpriser. En av de stora och dyra handlarna var Harry Lunn jr som Leif Wigh köpte bilder av i Washington istället för att söka upp fotografierna och göra inköp. Jag blev förbannad. Det var slarv med offentliga medel. Dessutom hade jag pratat med den amerikanska fotografen Lisette Model i Arles 1978, som också var sur på Lunnns dubiösa affärer och inte kunde förstå varför Wigh gick till honom. Åke berättade emellertid långt senare att det var svårt att handla direkt av fotografierna som ofta hänvisade till sina agenter, varav Lunn var en.

Nu kommer jag in på en annan sak. 1991 gick jag, Walter Hirsch och Rune Jonsson på öppningen av *Lika med*. Bägge tyvärr borta nu. Vi fattade ingenting av det postmodernistiska greppet och tyckte bara att det var konstigt, framför allt katalogen och Jan-Erik Lundströms bidrag. Iréne Berggren, som var kommissarie för utställningen, och jag hade varit arbetskamrater och vad som hade hänt med henne förstod jag inte.

NÖ: Varför angrep du somliga personer i dina skrivelser?

PH: Det var för att jag tyckte att de hade hamnat fel. Min långa artikel om *Bländande bilder* fick rubriken ”Normlösheten som dygd eller trendige Wighs nygamla lyckopiller” och publicerades i FiB/Kulturfront. Jag hade sett utställningen två, tre gånger och fann att mycket av det här redan var gjort – aningslöst epigoneri och nonsensfotografi i en salig blandning. Några undantag fanns och det står i artikeln, men katalogen var så svamlig och konstig att det inte gick att låta bli att racka ner på den. Hela utställningen var

underlig och jag vet att det fanns de som funderade på att plocka ner sina bilder. FiB/Kulturfront var en plattform för det fria ordet där man kunde ta ut svängarna ordentligt. De bad att jag också skulle ta upp problemen på Fotografiska museet mer allmänt och det blev hårt, men någon enskild utställare gav jag mig inte på!

Till saken hör att jag 1990–91, i samband med min fars bortgång, skrev brev till några som jag gått för hårt åt för att be om ursäkt. Jag ringde Sidvall och bad om ursäkt för alla invektiv jag hade vräkt över honom. Han godtog det och kom hit och gav mig en packe böcker. Wigh däremot tvekade länge, men till slut sa han ett halvhjärtat okej. Det var en del spetsfundiga sarkasmer som jag tog tillbaka men i sak stod jag fast vid mina tidigare synpunkter.

NÖ: Det är intressant med olika uppfattningar, men det är klart att man kan diskutera formerna för och tonen i debatten. Du återkommer till att du stod till vänster och att det fanns vissa politiska skäl till motsättningarna. Om du återigen skulle formulera vad dessa olika positioner bestod i, vad skulle du säga då?

PH: Det politiska spelade helt klart roll, men det som verkligen var betydelsefullt var vilka bilder man valde att visa. Vi tyckte ofta att det de ställde ut inte höll måttet och då hade vi våra egna mätstickor. Hassner hade en lång erfarenhet från Paris och skrev redan i slutet av fyrtioalet om de stora franska fotografierna. Han kunde inte godkänna utställningspolicyn och det kunde inte jag heller. Och det var inte enbart av politiska skäl. Dessutom kunde man ställa krav på ett statligt museum att det fanns ett samhällsuppdrag, en didaktisk uppgift och att verksamheten inte bara vara en spelplan för vissa intendenters privata smak. Vi ansåg att Fotografiska museet hade en folkbildande funktion och då ska man inte leka för mycket. Visst kan man utmana, men inte för mycket. Provokatörerna Ture Sjölander och Bror Wikström stack ut hakan redan på sextioalet, det var uppfriskande – Dawid är en av de få från den här tiden som jag kan godkänna. Hans krumsprång var roliga och intressanta och han gjorde saker som låg utanför det mesta, även om det fanns lösa band till Bauhaus. Sedan får man inte glömma surrealisterna som Ruth Hillarp och Sune Nordgren. Visst visade man ofta bra fotografi, men vi tyckte ibland att Fotografiska museet gjorde felaktiga val. I mina ögon var frågan om bristerna i det pedagogiska och folkbildade uppdraget helt avgörande. För mig som är frihetlig socialist är det kopplat till frågor om rättvisa och att samhällsnyttan ska komma i första rummet.

NÖ: Vad hade du velat visa istället och fanns det några uttalade tankar om ett alternativ till det program Sidvall och Wigh genomförde?

PH: Vad jag minns att jag vände mig mot var Wighs och Sidvalls urval. Främst till *Bländande bilder*. Det var Wigh som körde sitt race, men Sidvall var ansvarig för det hela och fick sin släng av slevan när vi sa vad vi tyckte. De tog sig friheter och vi kanske började bli gamla och sura och var till viss del fast i det dokumentära. Mina ideal fanns dock i Weimarrepublikens verkligt gränsöverskridande fotografi och det var något som jag personligen ägnat mig mycket åt. *Film und Foto*-utställningen i Stuttgart 1929 är oöverträffad och jag blir aldrig färdig med den, både hur den var upplagd, vad som presenterades och hur den togs emot. Det enda Moderna museet visade från den tiden var John Heartfields fotomontage 1967, verk av Raul Hausmann och experimentfilmer av Viking Eggeling och Hans Richter.

Jag hade höga krav på bra fotografi och tyckte att man borde ställa ut mer av fotografer som Jean Hermanson, Odd Uhrbom och Sune Sundahl. Hos Sundahl fanns raka linjer och diagonaler och det ville jag se mer av. För mig var *det* konstfotografi. Jag tyckte C G Rosenberg var bra, men honom visade man bara en gång.

Vi blev frustrerade för det blev inte som vi hade tänkt oss från början. Pär Frank var nog också lite besviken. Du ska förresten intervjua honom! Jag har berättat för Pär vad du håller på med och du är välkommen att höra av dig till honom. Som du märker har jag temperament och tar ut svängarna när jag får en mikrofon under näsan, men Pär är lugn och sansad. Man kan nog säga att ingen i Fmv egentligen var nöjd med sakernas tillstånd och det blev många debatter om hur verksamheten på Skeppsholmen skulle skötas. När Pontus Hultén lämnade Moderna museet 1974 tog Philip von Schantz över och han var inte så värst engagerad när det gäller fotografi; Karin Bergqvist Lindegren, som var chef en tid, var otroligt kunnig framför allt när det gäller Weimarrepubliken. Även vänföreningen hade problem och det var avhopp och byten av ordförande och jag förlorade med tiden kontakten med Fmv, men när den skulle uppgå i Moderna museets vänner, då hade det gått för långt. Det här var under David Elliotts tid som chef. Han hade många bra idéer. Jag hade kontakt med honom redan 1979 med anledning av en katalog om Rodtjenko som han hade gjort i Oxford. Elliott kom ihåg det när han började på Moderna museet och vi resonerade en del om Malevitj, van Doesburg, Maholy-Nagy och den experimentella konsten och fotografien under mellankrigstiden och han var väldigt kunnig. Han vantrivdes tyvärr i Stockholm redan från början och det blev ingen lång period. Han hade det inte lätt här.

NÖ: Jag vill gärna återknyta till din gärning inom fotografien och hur du ser på mediet. Jag tänker på din kritik av *Bländande bilder* och hur du beskriver att du var förbryllad av utställningen *Lika med*. Vad anser du har varit mest centralt för fotografien i Sverige under den här perioden och när börjar det bli mindre angeläget för dig?

PH: Fotografi har fortfarande stor betydelse för mig personligen, men Fotografiska museet är något förgånget. Det var kul till att börja med, men när Wigh, som gärna satte sig på höga hästar med näsan i vädret, kom in i bilden förändrades det hela. Men det kanske inte bara var hans fel – det kanske var tiden, vem vet? Jag släppte taget om Fotografiska museet, men höll ögonen på Sidvall och Wigh och angrep när de gjorde dumheter. Det fanns gott om akilleshälar och ett stort problem var att insynen i verksamheten var dålig.

Åke och jag upplevde pionjäråren från 1967 och framåt som en gudabenådad tid då vi kunde experimentera och leka fram utställningar. När jag kom tillbaka från London 1969 med material om Oscar Gustav Rejlander gick Åke och jag in till Karin Bergqvist Lindegren och berättade att han var betydelsefull. ”Okej” sa hon, och Carlo Derkert stod bredvid och sa okej han också. Så kunde det gå till då, men sen skulle allt dras i långbänk och sammanträden. De första tio åren var kreativa och roliga. *Bländande bilder* uppfattade jag som ett lågvattenmärke, men idag ser jag saken lite annorlunda och är mer tolerant. Postmodernismen kom med Lars O Ericsson i täten och Hans Hedberg med anhang – vilkas konstmetafysiska floskler många i min generation hade svårt att svälja. Fotograficentrum sprack och bytte namn till Index. Det var massa diskussioner och Jefferik Stocklassa fick sparken. Jan-Erik Lundström var också en huvudperson i det hela. När han fick jobbet som chef för Fotografiska museet gick jag igenom hans handlingar och överklagade. Han är kunnig men helt ostrukturerad och har bluffat sig fram och föll slutligen på eget grepp.

NÖ: Vad tycker du om sammanslagningen av Fotografiska museet och Moderna museet?

PH: Till en början trodde många på det, men jag trodde i vanlig ordning inte på det. Jag är född skeptisk som du märker. På ett möte på Konstakademien när sammanslagningen av vänföreningarna diskuterades så ställde sig Neil Goldstein, som var gift med Iréne Berggren, upp och sa med sin baryton ”Detta är mycket olyckligt!”. Det dröjde inte heller länge innan man dödade Fmv:s inflytande inom Mmv.

Fotografiska museet i Moderna museet var en underlig konstruktion – både språkligt och idémässigt galen. När samlingarna 1998 uppgick i varandra tyckte jag att det var dåligt, men idag tycker jag att det också har sina små poänger, trots en flagrant marginalisering vad beträffar fotografien inom Moderna museet. Jag ser dock inte fotografi som en solitär utan det är en uttrycksform mitt i allt det andra: konsten, arkitekturen, typografien och den tryckta bilden. Fotografien är beroende av andra uttryck och påverkar i sin tur såväl konsten som enskilda människor och samhället i stort. En bild är en bild är en bild, och det finns inga skäl att i vår föränderliga tid sätta upp några skarpa gränser. Men hjärtat sitter fortfarande till vänster ...

INTERVJU MED ÅKE SIDVALL 28 DECEMBER 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Skulle du kunna berätta om dig själv, om din bakgrund?

ÅKE SIDVALL (ÅS): Det var det jag hoppades slippa. Jag kommer från ett arbetarhem på Söder och hade en normal skolgång. När jag gick i andra klass flyttade familjen till Gnesta. Pappa var målare och föräldrarna skulle starta en kioskrörelse där nere. Så jag är både stadspojke och landspojke. Vi bodde där nere i tio år och på många sätt var det en väldigt positiv period. Men jag kom utifrån och hade svårt att hävda mig för jag är absolut ingen idrottskille. Efter två år i realskolan började jag jobba.

NÖ: Av vilket skäl då?

ÅS: Jag tog för lätt på saken. Det gick bra men jag fick inte godkänt. Jag fick läsa upp mig i första klassen och i andra hade jag fem underkända ämnen och skulle bli tvungen att gå om. Det ville jag inte göra. Jag skämdes och det fick bli korrespondensstudier i stället, men det lyckades jag aldrig fullfölja. Det var lite störningar i hemmet med pappa och så.

NÖ: Hur var det med dina föräldrars skolgång?

ÅS: De hade inga högre studier bakom sig. Mamma var hemmafru och pappa var en skicklig målare och det var starka färger på den tiden och många dog eller fick problem med spriten. Men han hade intresse för litteratur och musik. Spelade själv fiol och vi sjöng tillsammans ibland. Han hade varit i Frälsningsarmén i yngre år och var politiskt åt vänster. Det var ingen hemlighet och jag präglades naturligtvis av det. Men det var ett bra hem, kärleksfullt och fint på många sätt även om det var fattigt. Så småningom flyttade vi tillbaka till Stockholm. Där fanns möjligheter att gå på allt möjligt och jag utvecklade mitt intresse för film. Det var ur filmen som fotointresset växte fram.

NÖ: Hur tog det sig uttryck?

ÅS: Jag gick en kurs i filmredigering på Kursverksamheten med Tor-Ivan Odulf. Det var en rolig farbror, men också med fotografen Lasse Sterner. Han tog bland annat porträtten till en serie i Populär fotografi där alla möjliga figurer i den svenska fotografien intervjuades av Jan Olsheden, om jag inte minns fel. En betydande man som inte är omskriven nu men gjorde mycket bra saker.

NÖ: Berätta mer om filmskolan.

ÅS: Det var inga märkvärdigheter; ett antal kurskvällar med samtal, bildvisning och annat. Allt var ytterst löst hållet och man kan undra hur det var tänkt egentligen.

NÖ: Gjorde du någon egen film?

ÅS: Jag filmade med 8 mm-kamera en enda gång, sen inte mer. Jag såg liksom ingen mening med det. Jag fotograferade själv en hel del och började på Stockholms fotografiska skola. Lasse Svanberg var avgående rektor och jag kom in i skiftet när han efterträddes av Walter Hirsch.

NÖ: Vad var det för skola?

ÅS: Den låg först i Gamla stan och flyttade sen till Söder. Det var riktigt roligt. Det var också där jag träffade Leif Wigh. Det var många som hade föredrag på skolan och visade bilder, Lasse Sterner var där en gång och Walter pratade och självklart den alltid förekommande Rune Jonsson. Anders Petersen kom till skolan och han hade en ”air” omkring sig. Det var något speciellt alltså. Han kom in med en brun sliten skinnjacka och någon stilig tjeje.

NÖ: Var det någon som gjorde särskilt starkt intryck på dig?

ÅS: Nej, det tror jag knappt. Det kommer jag inte ihåg. Anders Junborg var en stor behållning för mig. Vi hade ett likartat tänkesätt och båda var väldigt intresserade av film och han fotograferade på ett trevligt sätt, privata lite intima bilder och hade en Canon Dial.

NÖ: Hur fotograferade du?

ÅS: En gång hade jag en idé om att fotografera i det speciella ljus som finns när man plötsligt står inför motivet. Bilderna visade jag på en elevutställning och jag minns att Gunnar Smoliansky tyckte att det var intressant. Själv frågade jag ofta: ”Varför ska jag ta den här bilden?” Och tog den inte. Jag såg inte meningen med det.

NÖ: Hur länge gick du på Fotoskolan?

ÅS: Två år och efter tiden som elev blev jag handledare.

NÖ: Men du gick aldrig på Christer Strömholms Fotoskola?

ÅS: Nej, man sökte dit och det låg inte för mig. Jag hade mina övriga pyssel och många jobb samtidigt, bland annat med modellbygge hos en arkitekt i Bromma där vi bodde då. Via Walter Hirsch fick jag jobb som filmsynare på Cavall film. Det handlade om att syna och skicka ut filmer till biograferna. Det var inga märkvärdigheter. Man skickade också ut affischer och bilder som sattes upp i skyltskåpen. Det höll jag på med några timmar varje vecka. Det var vad Walter i själva verket gjorde, även om han pratade mycket om att han arbetade med PR i filmbranschen. Jag jobbade också på ett fruktlager i Årsta och packade varor. Medan jag gick på

Fotoskolan kom jag i kontakt med Riksutställningar och Fotografiska museets vänner (Fmv) och de sökte en kraft som var villig att jobba med lite allt möjligt. Det var oglamoröst men jag behövde påhugg och de någon som kunde jobba med utställningar och ordna med samlingarna. Jag tyckte det var kul och såg att det kunde utvecklas.

NÖ: Vem hade du kontakt med på Fmv?

ÅS: Först var det Pär Frank. Vi träffades ett par gånger på Sigtunagatan där samlingarna var inhysta i en gammal källare med jordgolv. Det var viktigt att man var självgående, kunde ta initiativ och såg vad som behövde göras. De fick förtroende för mig och när jag kom med idéer om förbättringar så var det bara att göra det. Först fick jag betalt per gång, men så småningom fick jag en anställning och det handlade mycket om att kunna hantera de olika frågor som kom upp.

NÖ: Vad var det för frågor?

ÅS: Det handlade om att bringa reda i samlingarna och hjälpa till med utställningarna när de skulle förverkligas. En av de första var *Unga fotografer* på Gröna Lund. Jag var inte in dragen i de första 1965 och 1966, men sen blev det en i lilla filmsalen på Moderna museet.

NÖ: Var det din första utställning?

ÅS: Jag hade redan gjort ett par elevutställningar med Stockholms fotografiska skola. Vi var i en banklokal vid Kungsträdgården och hängde bilder. Många är handfallna inför nya uppgifter och kan inte göra någonting, men jag har alltid varit praktiskt lagd och tycker att det är kul. Jag hade ingen utbildning men var, som Björn Springfeldt beskrev mig, en naturbegåvning som passade perfekt in i tiden och sammanhanget.

NÖ: Hade du några förebilder när du gjorde de första utställningarna?

ÅS: Nej, det hade jag inte. Jag var tidigt intresserad av fotografi, men det var på ett enkelt sätt och jag prenumererade på någon fototidning och köpte Popular Photography och Photography Annual. Av någon anledning minns jag nu en händelse i Gnesta samrealskola. Vid ett tillfälle var vår teckningslärare sjuk och det kom in en konstnär som hade undervisningen en tid. Den ordinarie läraren brukade säga att mina teckningar var dåliga och helt plötsligt fick jag beröm för det jag gjorde: ”Det där kan du utveckla, det där kan du göra på ett annat sätt.” Så jag började se det på ett nytt sätt, att ingenting var dåligt utan att det gick att utveckla. Det där har naturligtvis påverkat mig undermedvetet. Det är otroligt viktigt att ungarna får uppskattning och stöd.

NÖ: Hur många år var du på Fmv?

ÅS: Den första avlönade tiden var på Galleri Karlsson och pågick under ett års tid. Fmv sökte en utställningslokal på stan för att komma igång innan det hägrande med Moderna museet skulle börja. Man gjorde utställningar och var tidigt på Stadsmuseet. Bo Lagercrantz satt i Vännernas styrelse. Han var en trevlig, drivande och talangfull människa, men också krävande. Där gjordes utställningen *Vi i bild*. Jag tror att Harald Althin var inkopplad. Han var pensionerad bildbyrådirektör och jobbade mycket med gamla kungabilder och det präglade katalogen. Sen gjorde man en utställning med idrottsbilder och det var ju lärorikt, men ”so what”.

NÖ: Var du involverad?

ÅS: Jag var med i det praktiska genomförandet, inte på annat sätt. De jobbade med gamla förstoringar och det var ingen riktig mening med det hela. Jag kommer ihåg att Inger Roos skrev väldigt negativt om det i förbundstidningen. Hon sa att det här inte var någon framtid för fotografien och att Fmv fick skärpa sig, eller något sådant.

NÖ: Hade du någon roll i etablerandet av samarbetet med Galleri Karlsson?

ÅS: Nej, och jag vet inte hur det gick till, men han var en driven gallerikille och tidningsman och gjorde utställningar som präglades av den politiska inställning som rädde då. Jag hade inte någon direkt kontakt med honom. Han dog för några år sedan.

NÖ: Men du satt på galleriet?

ÅS: Ja, jag var stationerad på galleriet vid Odenplan och där hade vi telefon. Men alltsammans var oerhört improviserat. Det var en tid för initiativ och det gick att sätta igång saker. Där genomförde vi flera bra utställningar, bland annat gjorde Per Hemmingsson och jag *Hill & Adamson*. Per hade tidigare gjort *Kamerans klassiker* på Stadsmuseet, eller om det var på Moderna, det kommer jag inte ihåg. Mitt intresse för de gamla bruna bilder som fanns i samlingarna var inte utpräglat på något sätt, men jag kom tidigt i kontakt med Hemmingsson och han var redan igång, så att säga.

NÖ: Vilka andra var det som höll på?

ÅS: Althin var en förvaltare, men han hade inga föreställningar om att fotografi var ett medium med sociala och konstnärliga dimensioner. Han satt i ett rum på Stadsmuseet och jobbade för Lagercrantz. Där träffade jag också Rolf Söderberg. Märklig man. Han talade otroligt långsamt. När jag trodde att samtalet var avslutat och var på väg ut

genom dörren, då kom resten av meningen. Det var framför allt Hemmingsson och Rune Hassner som var aktiva. Hemmingsson hade en central position i styrelsen, men jag tycker inte att han utnyttjade det på något sätt som kunde uppfattas som hotande och min frihet var väldigt stor. Verksamheten hade inte några riktiga konturer – vart det syftade och vad det skulle bli. Jag trodde aldrig att jag skulle få någon position, om man uttrycker sig så, utan var en intresserad kraft som ville hugga tag i olika saker.

NÖ: Gjorde ni något mer tillsammans?

ÅS: Vi gjorde Oscar Gustav Rejlander. Det var i lilla filmsalen på Moderna museet och då stod det fortfarande stolar i hela lokalen och bilderna hängde runt väggarna. Självklart kunde man plocka ihop stolarna och göra det mer likt ett galleri, men det är nog svårt att föreställa sig idag hur det var då.

NÖ: När började Leif Wigh och du samarbeta?

ÅS: Det första vi gjorde ihop var Japan och Kuba-utställningen 1974. Wigh kom in i Vännernas styrelse tidigt och då fick vi mandat att göra en serie utställningar. Vi pratade bland annat med två kommersiellt verkande fotografer, Hans Gedda och Rolf Samuelsson, men det blev aldrig något.

NÖ: Av vilket skäl då?

ÅS: Det var svårt att få ihop det, helt enkelt.

NÖ: Om vi backar lite. Hur gick det till när Fotografiska museet etablerades och du fick din position?

ÅS: Jag jobbade på timme och det blev en halvtid när vi flyttade till Skeppsholmen. Fmv fick disponera en del av Prästgården: församlingssalen, vestibulen, ett litet kontorsrum och en toalett. Det var själva embryot. Utställningarna skulle göras inne på Moderna museet, tillfälligt någon gång då och då. Till att börja med satt jag själv i Prästgården och det var fortfarande Fmv:s kansli, men blev snart kansli för Fotografiska museet. När Philip von Schantz var chef för Moderna museet frågade han Fmv:s styrelse på en sammankomst om namnet. Jag föreslog Fotografiska museet i Moderna museet och det var ingen som opponerade sig.

NÖ: Var det fortfarande Fmv som betalade din lön?

ÅS: Nej, nu hade vi gått in i Moderna museet och med att det kom ett anslag från departementet.

NÖ: Hur gick det till när du fick tjänsten?

ÅS: Det var ytterst informellt och det fanns ingen riktig tjänst egentligen. Det fanns ingenting att aspirera på, något att knuffa sig fram till; det var inte glamoröst och det var ingen som riktigt ville ha det här av de fina killarna. Jag vet inte hur det förhöll sig med Hemmingsson, om han var intresserad eller hade bespetsat sig på någonting. Han hade ju gjort två böcker ganska snabbt, den om Strindberg och fotografin och sen *Fotohistoriskt*.

NÖ: När du säger de ”fina killarna”, vilka tänker du på då?

ÅS: De som hade en befattning. Per Hemmingsson var en sådan. Han var förlagsredaktör på Sveriges Radio. Rune Hassner var bara fotograf, men med fotografihistoriska projekt och ambitioner. Rune Jonsson kanske kunde ha varit en, inte omöjligt, men han hade sitt.

NÖ: Det som etablerades var den första statliga institutionen för fotografi i Sverige, men det fanns ingen direkt tjänst knuten till verksamheten?

ÅS: Nej, så var det.

NÖ: Kan du säga något mer om tillsättningen?

ÅS: Pontus Hultén var chef och vi hade en bra kontakt redan från början. Jag gillade honom och kommer mycket väl ihåg hur det gick till. Jag satt på Pontus tjänsterum när han pratade med förvaltningschefen på Statens konstmuseer. Han sa att det inte var någon diskussion om vem som ska ha det här jobbet: ”Åke jobbar för Fmv och han är den ende som fattar vad det handlar om.” Det var inte bara det här med fotohistoria utan också att kunna fungera praktiskt i det här embryot till någonting. Det kommer jag väl ihåg och det gladdade mig långt efteråt. Men Pontus var i en uppbrotsställning, Sverige började bli för litet för honom och han skulle till Paris och Pompidou. Det var en väldigt speciell tid. Allting var i rörelse och när Moderna museet skulle byggas ut stod han på gården med arkitekten och pekade ut, att så och så ska det vara. Ytterst informellt och det var så den första utbyggnaden av museet kom till. Pontus var ”anti” väldigt mycket och den minst byråkratiska person man kan tänka sig. Milla Trädgårdh, som var hans sekreterare, kunde hitta viktiga papper undanstoppade på olika ställen. Han kunde lägga handlingar som han inte ville veta av uppe på ett skåp.

NÖ: Vad gav du dig i kast med när du fått uppdraget och ansvaret?

ÅS: Jag hade en liten budget. Det fick vi via regleringsbrevet även om det inte var mycket. Första året var det 12 000 kr eller någonting sånt. Pengarna skulle räcka till mycket. Det

köptes in hyllor och jag drev frågor med Byggnadsstyrelsen så att vi fick en anständig matta på golvet. Väldigt basala saker och det fanns ingen att vända sig till för att få det gjort.

NÖ: Det är svårt att föreställa sig sett med dagens perspektiv.

ÅS: Idag kommer man in med doktorshatten och pratar inte med vanliga dödliga, men så var det inte då. Som jag uppfattade uppdraget skulle vi driva verksamheten, sätta upp utställningar då och då, och framför allt få ordning på samlingarna. Pontus sa vid ett tillfälle att det skulle vara bra att få reda på vad som egentligen finns i samlingarna. Ingen visste och jag jobbade intensivt med det. Efter en tid kom jag med några A4-sidor: ”Här har du samlingarna” sa jag. Han blev helt perplex att det fanns ett papper på vad den innehöll med numrerade poster.

NÖ: Vad hade du för idé om hur arbetet skulle läggas upp när du började genomgången av samlingen?

ÅS: Tidigt var jag klar över att det skulle samlas på och organiseras utifrån fotografer.

NÖ: Hur kom du fram till det?

ÅS: Fotograferna är huvudpersonerna. Vi fanns ju i ett konstmuseum och där är det fotograferna som betyder nått i första hand. I de blivande samlingarna skulle det finnas bilder av betydande fotografer. Det fanns från början ett ohanterligt material och saker som över huvud taget inte borde ha kommit dit. Jag gjorde en utredning om vad samlingarna innehöll och vad man skulle kunna göra sig av med för att få det hela mer hanterligt. Arkiven var omfattande men det är ingenting som säger att 200 000 bilder i sig är någonting som har relevans.

När det gäller samlingen med idrottsbilder gjorde vi en utställning som hette *Sekunder, centimetrar, passningar och mål*. Det var kul, idrottsfolket gillade det och prins Bertil invigde. Men det är inte så man bygger en fotografisk avdelning. Felet från början var att man hade tagit emot de här disparata och osorterade bildarkiven. Det skapade också en schism i förhållande till de kulturhistoriska institutionerna. Nordiska museet trodde att vi skulle lägga rabarber på allting. Problemet var att målet aldrig var klart utsagt från början. Det borde det ha varit.

NÖ: Vad ansåg du att en fotografisk avdelning skulle ägna sig åt och hur skulle den avgränsas?

ÅS: Det handlade om att ta fram det väsentliga i svensk fotografi för att kunna beskriva utvecklingen. Det kunde innebära att man hade ett mindre antal bilder av en fotograf och mycket av en annan. Leif Wigh och jag hade helt olika åsik-

ter där. Jag menar att man måste ta hand om ganska mycket för att sen kunna särskilja vad som är bra. Wigh hade en idé om att fotograferna skulle göra sig av med negativerna och att det enbart var originalen som betydde något. I mina ögon var det stolligt att tänka sig att man skulle behöva kasta negativ och som utvecklingen gav sig gör man nu tryckbara original från negativerna. Men det var oerhört svårt att avgränsa och bedöma vad man skulle spara på.

NÖ: Kan du säga något mer om utgångspunkten och formerna för arbetet, men också om hur schismerna med de här kulturhistoriska museerna tog sig uttryck?

ÅS: När Fotografiska museet föddes var det egentligen inget fotografiskt museum och till en början var jag den ende tjänstemannen. Jag minns att Carl-Adam Nycop, tidningsmannen och ordförande i Fmv, varnade mig för det: ”Vet du vad du ger dig in i?” frågade han. Det kunde jag ju inte veta, utan det här var någonting som skulle leda framåt, någonting skulle byggas upp och det här var förutsättningarna. Förmodligen hoppades man att mycket skulle komma ur ett nära samarbete mellan Fmv:s styrelse och tjänstemannen på museet. Det försökte Bo Lagercrantz utnyttja och vi rök ihop ordentlig en gång när han hävdade att vänföreningen och museet var samma sak. ”Det kan du väl inte säga” sa jag.

Mitt arbete gick, som jag såg saken, ut på att försöka samla ihop och få ordning på det som redan fanns och sedan gällde det att få in kollektioner med speciellt framtagna bilder av fotografer till den växande elitsamlingen. Det är ett farligt ord och det använde Nordiska museet emot oss. De såg oss som ett hot och det var en tjejpå Riksutställningar, Eva Persson, som vi tidigt kom i konflikt med. Hon kritiserade oss för att vi inte samarbetade med Nordiska museet, men hur skulle vi kunna göra det? ”De har sitt ansvarsområde och vi har vårt” sa jag till henne. Vi ska marknadsföra fotografin mot det stora fotografifientliga samhället som finns utanför. Det var så det var och fotografin är fortfarande inte accepterad.

NÖ: Det vore intressant och höra mer om de tidiga utställningarna; om hur ni samarbetade med fotograferna, om gestaltningen och vem som gjorde urvalet av bilderna.

ÅS: Det byggde mycket på att fotograferna själva var aktiva. Många fick tidigt ett förtroende för mig eftersom jag hade en förmåga att urskilja bra bilder och ställa samman dem osv. Alla visste villkoren. Det fanns inga pengar, men många var angelägna om att ställa ut och då måste man bjuda till för att det skulle bli någonting. Man underordnade sig, tog fram bilderna och lät museet hänga och fixa alltsammans. När utställningar skulle göras hjälpte Leif till, men det grå vardagsarbetet fick jag sköta själv. Det skedde ett medvetet avsteg från *Unga fotografer*, eftersom det inte längre gick att

fortsätta på det sättet. Samhällsutvecklingen och det politiska klimatet ställde andra krav. Den sociala fotografin var väldigt stark och i den andan gjorde vi flera utställningar med nutida fotografier. *Genom svenska ögon*, som kom några år senare, var rolig att göra och där medverkade Gunnar Smoliansky med en ny typ av bilder, även om han också inledningsvis var en social fotograf och medlem i Bildaktivisterna.

NÖ: Hur gick det till när programmet bestämdes? Fick ni lägga fram era utställningsförslag och idéer för museiledningen?

ÅS: Det var inga problem. Vi var helt självständiga. Jag kommer ihåg när jag kom till Pontus och berättade vad vi ville göra: ”Sätt inte igång för mycket bara” sa han.

NÖ: Ni var väldigt aktiva.

ÅS: Det var viktigt. Eftersom vi inte hade några pengar gällde det att få förtroende från fotograferna. Att se till att de förstod att vi skulle bygga upp samlingarna. Det får inte bli så att man jobbar med en ambitiös utställning och sen försvinner allting och ingenting finns kvar. Därför gjordes katalogerna. Jag var besatt av att det skulle bli någonting på sikt och det redan från början. Ibland blev det problem med enstaka fotografier. Några menade att det inte gick att sälja till för lågt pris till museet och då kom de tyvärr ofta inte med i samlingen.

NÖ: Vad hade ni för anslag?

ÅS: De var löjligt små. Men jag utvecklade ett kommersiellt tänk som gick ut på att lägga in kostnader i utställningsprojektet som gjorde att det blev 5 000 kronor till bildinköp. Det löste en del problem. Några var väldigt angelägna om att komma in i samlingarna, en del var bara bussiga och tyckte att det är kul att det fanns bilder i museet. Vi förvärvade bilder av Otmar Thormann, som var en personlig vän från Fotoskolan, och jag tror att vi betalade 500 kronor per bild. Köper man 12–15 stycken blir det bra både för samlingarna och fotografen.

NÖ: Man ska ha i minnet att det länge inte fanns någon egentlig marknad för fotografiska printar, utan det var som reproducerad bild fotografin var en inkomstkälla.

ÅS: Det stämmer.

NÖ: Hur skulle du beskriva ditt intresse för trycksaker och vilka var dina referensramar?

ÅS: Eftersom jag aldrig hade gjort några trycksaker tidigare

frågade jag Karin Lindegren, som var här uppe någonstans (markerar en hög höjd med handen), vänlig och så där men höll sig på sin kant. Hon tittade på mig och sa att jag skulle prata med Gösta Svensson på tryckerigruppen i Malmö. Han var faktor och jobbade mycket med Moderna museet. Jag ville göra en katalog och hade ingen utbildning för det, men var nyfiken och det är intressant att se hur långt man kan komma. Gösta Svensson och jag började samarbeta och för det mesta blev det riktigt bra och jag gjorde alltid stora upplagor för att kunna skicka ut i världen.

NÖ: Vilka var dina erfarenheter av det internationella fotografiska fältet?

ÅS: Vi plockade på oss de kontakter som gick att få och skrev brev och frågade om vi kunde byta kataloger. Inledningsvis fanns inte så mycket, men efterhand hade vi alltid trycksaker att skicka ut och det var så vi gjorde. Jag har alltid haft en förmåga att få bra kontakt med människor så vi fick hjälp på alla sätt och vis.

NÖ: Vad visste du om fotoavdelningen på MoMA i New York och när åkte du dit första gången?

ÅS: Det var 1982 tror jag. Mina utlandsresor är sparsamma. Jag såg MoMA som en förebild och ville skapa en stark och autonom verksamhet inom Moderna museet och inte bara drunkna i någonting annat. MoMA, men också några institutioner i San Francisco, var viktiga för att de kunde profitera fotografin inom ramen för ett stort museum och dessutom var de alltid aktuella. För vår del var det nödvändigt att få ett permanent utrymme i Moderna museet och tack vare att den dåvarande chefen Philip von Schantz var väldigt positivt inställd möjliggjordes Västra galleriet.

NÖ: Dessförinnan disponerade ni Kasern 3 under en tid. Vad kan du berätta om den verksamheten?

ÅS: Det var kul. Moderna skulle stänga inför ombyggnaden och jag minns att Björn Springfeldt var väldigt positiv till att vi höll ställningarna och visade att Moderna fanns på ön. Det gick lätt att dra igång det hela och vi fick hjälp från hantverkare och tekniker på Nationalmuseum. Under ett par år drev vi en kontinuerlig verksamhet med utställningar av olika slag, men vi importerade också utländska fotoböcker som såldes till rätt hyggliga priser. Det var väl ett och annat som kanske inte var helt lyckat, men vi försökte i alla fall och programmet tilldrog sig rätt stor uppmärksamhet.

NÖ: Bland de medverkande fanns Gun Kessle och Jan Myrdal, som gjorde utställningen *Folket och maktens murar*, men också Rune Hassner. Kan du berätta lite mer om ert samarbete?

ÅS: Hassner var en energisk person. Han jobbade med sina projekt och för 5 000 kronor fick man underlaget för en katalog och väldigt mycket annat. Han fixade och hade kontakter ute i världen. Men han var krävande. Jag undrar om han hade några ambitioner för egen del, att han skulle få någon anställning. Han drog hur som helst vidare till Göteborg och Hasselbladstiftelsen.

NÖ: Även om du anställdes på museet 1971 dröjde det flera år innan du fick tjänsten som föreståndare.

ÅS: Ja, det var i samband med omorganisationen på Moderna museet 1976. Alla var tvungna att söka sina egna tjänster och i mitt fall blev den också uppgraderad. Jag vet inte om någon annan sökte jobbet, men när Leif Wigh skulle få en personlig tjänst något år senare var saken en annan och hans redogörelse i din intervju med honom stämmer inte. Det blev rent ut sagt ett jävla liv och alla som kunde komma ifråga för intendenttjänsten sökte.

NÖ: Kommer du ihåg vilka det var?

ÅS: Det var drygt tio personer och meningen var att blockera tillsättningen. De kom överens om det, bland andra Rune Hassner, Per Hemmingson, Bo Nilsson, som jobbade på Kulturrådet, och Thomas Hård af Segerstad. Han var disputerad, vilket är ovanligt inom fotografi, och ett antal till. Jag blev chockad när jag fick reda på det, eftersom tjänsten var skraddarsydd för Leif med utåtriktade pedagogiska uppgifter. Museets administrativa chef Karin Bergkvist var väldigt upprörd. Från Kulturrådet fick hon beskedet att om tjänsten tillsattes trots protesterna skulle man inte få några pengar i andra sammanhang. Det var märkliga turer och Wigh fick gå på lösa boliner ett tag till innan han blev fast anställd.

NÖ: Striden om tillsättningen indikerar att det fanns flera personer som ville komma ifråga för den här typen av positioner inom fotografin.

ÅS: Just det. Nu var det ju någonting. Ett upparbetat område alltså. Men jag har kommit ifrån ämnet, vi talade ju om MoMA som en förebild. Det var viktigt att inte gripa efter för mycket och mot oss stod Nordiska museet och andra kulturhistoriska museer. Fotografiska museet började från ingenting och skulle bli någonting som inte fanns. Det skulle fylla ett tomrum och ge utrymme åt fotografin på ett nytt sätt. Det var viktigt att bygga upp samlingarna, men också ett bibliotek, som också började i en liten skala och länge drevs utan bibliotekarie. Jag ansåg att kunskapen som behövdes faktiskt fanns inom myndigheten. Det var bara att prata med rätt personer och jag sökte tidigt kontakt med Per Bjurström. Han sa att vi inte skulle samla på för mycket. Problemet var att en stor del av det som Fmv hade dragit

ihop var ointressant i det här sammanhanget och därför blev liggande och till sist ohanterligt.

NÖ: Förutom arbetet med samlingen gjorde ni också flera omfattande utställningar, som *Tusen och en bild*. Hur tänkte ni kring dem?

ÅS: Skulle man komma någon vart med att få in betydande utländska fotografier måste man göra ambitiösa projekt och så kom *Tusen och en bild* till. Det var Leif som hittade på namnet; han var bra på det där med titlar. Annars jobbade vi väldigt mycket tillsammans. Han gjorde intervjuer för att kunna skriva sina texter och jag redigerade katalogerna. Jag har alltid varit road av trycksaker och det var något jag ville göra, men det blev också en hel del av den administrativa biten. Det kanske inte är så kul men någon måste göra det. Genom *Tusen och en bild* fick vi fin kontakt med utländska gallerister och Hemmingsson, som ständigt skulle attackera oss för alla fel som begicks, sa att det hade varit bättre att gå direkt på fotograferna. Men hur gör man när fotograferna hänvisar till galleristen som representerar dem? Det hade inte blivit billigare att gå någon annan väg. De fixade alltsammans och man fick bra betalningsvillkor. Det var inte särskilt svårt att sätta ihop utställningen. Vi valde så mycket vi kunde visa och en hel del fanns faktiskt i samlingarna.

NÖ: Det låter inte som det var särskilt komplicerat och göra utställningar?

ÅS: Nej, det var det inte. Det var bara en utställning som – tyvärr måste jag säga – inte blev av och det var en dokumentärt inriktad historia med Saftra-gruppen. Den kom aldrig till stånd, eftersom de inte kunde bestämma sig för vilka som skulle vara med och välja bilder. Till sist sa jag, vilket de fick formellt skriftligt, att de måste ta fram ett material och boka en tid för utställningen och om det inte gick, ja då får vi flytta på det, sa jag, och försöka göra något längre fram. Pär Stolpe blandade sig i det hela. Han tyckte att jag var för drastisk och sa att jag inte kunde hålla på så här.

NÖ: Vad svarade du då?

ÅS: Jag sa att det var nödvändigt att ha en planering. Det var också något som roade mig starkt att se hur delarna i programmet hakade i varandra och formade verksamheten.

NÖ: Det andra av de stora utställningsprojekten i slutet av sjuttioalet var Bäckströms bilder.

ÅS: Ja, och det var faktiskt krävande. Vi gjorde det svårt för oss genom valet av katalogform där varje bild skulle beskrivas med en text. Ibland visste inte Leif så mycket om vare sig bilden eller fotografen och kunde inte heller gräva fram

något substantiellt och då blev det väldigt korta texter. Det där skulle vi förstås ha gjort på ett annat sätt.

NÖ: Var fick ni idén till upplägget?

ÅS: Det fanns hela tiden bra exempel att titta på. Jag älskar böcker och har alltid fått mycket inspiration genom böcker. Det här med att ha en bild till höger och sedan en beskrivande text till vänster, som Szarkowski gjorde i *Looking at Photographs*, är ett föredöme även om det för vår del skapade ett enormt arbete. Det blir rena och snygga sidor. Olle Granath frågade vad det var för ordning i boken. Jag sa att det inte var någon riktig ordning, utan upplägget anpassades efter de tryckmässiga förutsättningarna. Det var en tid när duplex inte fanns och att trycka bruna bilder i fyrfärg förekom inte heller. Men det blev ändå ett hyggligt resultat. I efterhand kan man vara kritisk, men det var resurserna vi hade då.

NÖ: Du var med från allra första början. När du tittar tillbaka är det någon period eller händelser som har varit särskilt betydelsefulla för museets och din egen roll?

ÅS: Det är svårt att säga för det var så mycket som pågick hela tiden. Jag hade ett tungt ansvar för och drev frågor om att vi skulle få bättre arkivlokaler, vilket blev akut när jag med fasa upptäckte att det fanns skadeinsekter i samlingarna. Det hade med klimatiseringen av lokalerna att göra och Byggnadsstyrelsens svala attityd var ett stort problem. En höjdpunkt var förstås när Västra galleriet blev en permanent plats för fotografi. Det var något jag hade drivit väldigt hårt. I annat fall tvingades man bygga upp intresset på nytt inför varje utställning, men nu fanns möjligheten till en helt annan kontinuitet. Vi hade avancerade utställningsplaner och nu kunde vi också utvidga programmet. Leif var besatt av att det skulle vara mycket hela tiden och serien med fotografiklassiker var ett sätt att påminna om vad som hade varit. Det var också väldigt kul att göra.

NÖ: När du började måste dina fotohistoriska kunskaper varit ganska begränsade?

ÅS: Ja, det är riktigt. Man lär sig genom att titta på vad andra har gjort. Det var min möjlighet och genom att man har ett intresse så växer kunskapen, man vill helt enkelt veta mer. Det var fantastiskt när vi packade upp bilder som kom från USA och fick se originalen med egna ögon; se hur de var gjorda och hur de var insatta i passepartout och allt sånt där. Vi fick bra respons från dem som lånade ut grejerna. Galleristen Leo Castelli, som hjälpte oss med Ralph Gibsons bilder, skrev ett tackbrev där han sa att han hade haft med många att göra men ingen som hade returnerat bilderna på ett lika bra sätt. Det var ett fint erkännande.

NÖ: Camera Obscura öppnade 1977. Hur uppfattade du deras verksamhet och vilken roll spelade galleriet för dig?

ÅS: Det var roligt att se att det gjordes på rätt sätt och där fanns en professionalism som var helt avgörande. Jag kände igen kritiken som också museet fick för att vi ”märkvärdigserade” fotografien när bilderna inte längre monterades på masonit utan satt i passepartouter och bakom glas. Det var ju helt nödvändigt. Och det gör man inte för att göra de märkvärdiga utan för att bilderna ska få en fin presentation och vara skyddade.

NÖ: Gick du regelbundet på galleriet?

ÅS: Jag såg allt på Camera Obscura. Det var alltid meningsfullt att gå dit och titta på både utställningarna och böcker. Maud Hall som stod bakom disken sa alltid: ”Titta här kommer Fotografiska museet.” Hon höll alltid på och larvade sig så där för både Leif och jag var ganska strama.

NÖ: Jaså, varför då?

ÅS: Det vet jag inte. Jag ser alltid allvarlig ut och han gömde sig bakom sin mustasch. Vi hade ett bra samarbete, synd att det gick åt helvete. Det hade kanske kunnat undvikas.

NÖ: En annan av de stora aktörerna var Fotograficentrum. Hur såg du på deras verksamhet?

ÅS: En hel del som de gjorde var ganska tråkigt. Jag vet inte riktigt hur jag ska säga det, mycket var inte bra, men de hade sitt engagemang och dokumentärfotografien som fanns under sjuttioalet var ett uttryck för det rådande samhällsklimatet.

NÖ: Men du gick på deras utställningar?

ÅS: Ja, det gjorde jag. Inte alltid men ofta.

NÖ: Ni fick omfattande och hård kritik för ert sätt att driva verksamheten på Fotografiska museet. Hur såg du på den?

ÅS: Det var slitigt. ”Jag förstår inte hur ni står ut” sa Olle Granath vid ett tillfälle. Vi hade ett uppdrag som vi försökte genomföra, men vi fick för mycket kritik och det var inte rättvist tycker jag. Vi jobbade för en god sak och byggde upp någonting. Det var inte ett vanligt jobb och med den dåliga utbildning jag hade så fanns inte någonting direkt att luta sig mot. Siktet var riktat framåt.

NÖ: Är det någon kritik som var särskilt drabbande eller som var svår att ta?

ÅS: Ja, det var vid ett tillfälle när flera personer som företrädde olika organisationer hade en gemensam artikel i Expressen och smällde till med att vi var för ensidiga osv. Jag var beredd att gå i svaromål men Leif stoppade mig.

NÖ: Vad skulle du ha svarat?

ÅS: Att vi hade den allsidigheten som de efterfrågade, men att man måste se det över en längre tid. De utgick ifrån att vi hade mer resurser än vad vi i själva verket hade. Det här var en avdelning på två personer som drev en omfattande utställningsverksamhet och det gjorde vi för att väcka uppmärksamhet för fotografien, för vår existens och för att få in bilder till samlingarna. Varje utställning skulle avsätta resultat till samlingarna, så att man kontinuerligt byggde upp något. Visst, vi hade kunnat lägga av också. Det fanns inga krav uppifrån på att det skulle vara så många utställningar, men det var kul att visa grejerna.

NÖ: Hur tänkte du kring publiken?

ÅS: Leif Wigh anställdes för att sköta det utåtriktade medan jag mer var förvaltaren. Man ska göra det man är bra på och road av. Det fanns inte några utvecklade idéer om hur vi skulle kunna göra särskilt mycket mer än vad vi gjorde. Vandringsutställningar var en tanke för att nå ut till fler människor. Men hur skulle det ha kunnat genomföras? Resurserna räckte inte till. När Per-Uno Ågren gjorde en utredning om vår verksamhet inledde han med att säga: ”Fotografiska museet är en besvikelse.”

NÖ: Av vilket skäl då?

ÅS: Att vi ägnade oss för mycket åt utställningar och att programmet var för ensidigt. Men utan utställningar så dör ju institutionen och vi var en liten verksamhet inom Moderna museet. Man efterlyste att vi skulle utveckla ett vårdprogram för samlingar, men även det lyckades vi med. Akta dig bara vad jag fick slåss för det här med en konservator. Vi fick in en kille som själv var fotograf och började med att skära passepartouter och av eget intresse utvecklade sig till konservator. Att få till stånd en arbetsplats för honom nere i Torpedverkstaden var nästan omöjligt, men även det gick att fixa trots hårt motstånd. Det här är saker man aldrig fick någon respons för.

NÖ: Mycket av museiarbetet har inte en publik karaktär. Du nämnde att ni var en liten del inom Moderna museet. Hur var det att företräda fotografien inom den större organisationen?

ÅS: De hade full respekt för vad vi gjorde. Vid något tillfälle frågade Nina Öhman hur vi kunde åstadkomma så mycket

med så lite och göra trycksaker med mera. Trots all kritik kom det mycket positivt från olika håll och det gällde att fixa resurserna till det praktiska arbetet. Pontus var ju Pontus och någon gång ibland hölls formella möten inne hos honom. Det var inga problem, eftersom jag var självgående och kunde ställa de rätta frågorna, ta reda på det jag behövde och använda det i arbetet. Alla var väldigt positiva och hjälpsamma. Trots det var det inte helt lätt när Per Bjurström ville att jag skulle vara med i nämndmötena på Nationalmuseum – jag med mitt akademikerkomplex alltså.

NÖ: Kan du beskriva det där akademikerkomplexet lite närmare?

ÅS: Att de kan mer än jag, helt enkelt, men också en känsla av att man förväntas vara på ett visst sätt.

NÖ: Var frågor om klass någonting som du tänkte på och fanns det känsla av att personerna på Moderna museet och Nationalmuseum tillhörde någon annan social grupp?

ÅS: Nej, det tycker jag inte. Jag har alltid haft ett starkt självförtroende via mina föräldrar. Personerna som jobbade där var trevliga, men de var hemskt upptagna och man kunde inte komma och knacka på dörren eller slå sig ner och prata. Att vara med i nämnden var i alla fall väldigt bra och utvecklande.

NÖ: Vilken typ av frågor behandlade ni?

ÅS: Det var mest att rapportera om nyförvärv. Det var hur som helst kul att se de stora elefanterna.

NÖ: Det hände mycket inom fotografien i början av åttiotalet som också påverkade utställningsidealerna. Ni hade disponerat Västra galleriet sedan 1976. Hur påverkade det ert sätt att arbeta?

ÅS: Det var roligt att det gick att åstadkomma så mycket inom den här begränsade ytan. Vi jobbade effektivt med skärmväggar som vi färgsatte på olika sätt. Men det var ett slit alltså. Jag utvecklade montrar som en kompis till mig hjälpte till att ta fram. Han hade en fabrik som tillverkade stäldörrar. Vi hade sammanlagt tio montrar där vi nålade fast bilder, små skyltar och texter. Utställningarna förbereddes inne i Prästgården och sen bars allt över till Västra galleriet. Ibland regnade eller snöade det och vi fick svepa in montrarna i papper. Det mesta gick bra för det fanns en entusiasm.

NÖ: Under mitten av åttiotalet fick Statens konstmuseer ett kraftigt sparbetning och ett förslag gick ut på att man skulle lägga Fotografiska museet i malpåse. Hur såg du på det?

ÅS: Frågan är hur pass reellt det där var, men vi reagerade väldigt häftigt och valde att på ett tidigt stadium gå emot. Det hade kanske funnits fördelar och utvinna om man hade spelat med. Per Bjurström var en ganska fyrkantig person på gott och ont, men en motståndare som man visste var man hade. Olle Granath däremot, som också deltog i det där spelet, är en undanlidande och mer svårbemött maktperson. Hans mål var att begränsa oss. Vi var för starka och det var det som var problemet.

NÖ: På vilket sätt då?

ÅS: Vi krävde för mycket och genomförde projekt som blev för kostsamma, jag vet inte. Men, som jag nämnde tidigare, så uppstod en klyfta eller konflikt mellan Wigh och mig. När jag hade varit pappaledig en vecka, förlåt, en månad, blev jag ombedd att komma till ett möte hos Olle Granath. Även Björn Springfeldt var närvarande. Man hade listat tolv punkter på saker som jag inte var bra på, men jag fick inte se listan förrän senare. Det var Björn som var hederlig nog att visa den. Det var grovt alltså. Folk som jag hade jobbat med och anförtrött uppgifter. De sista orden Granath sa när vi skildes åt efter mötet var: ”Så länge som ni höll ihop kunde jag inte komma åt er.” Det är starka ord och det var han som gav mig silkessnöret.

NÖ: Kände du inte innan att det var någonting som inte stämde eller, när du såg de tolv punkterna, att det fanns saker som du kanske hade kunnat göra bättre eller att verksamheten hade kunnat drivas annorlunda?

ÅS: Det är klart att man alltid kan göra saker på ett annat sätt, men jag tycker inte att det var motiverat att låta mig gå. Vad som föregick det hela var att jag hade föreslagit Olle Granath att vi skulle ändra på föreståndarskapet för avdelningen. Det gick ut på att dela upp avdelningen så att jag skulle ta ansvar för samlingen och det administrativa och Leif ännu tydligare skulle hålla i det pedagogiska och det utåtriktade.

NÖ: Ungefär som arbetet var uppdelat i praktiken?

ÅS: Precis. Det förhandlades och facket var inblandat och jag fick ett fint stöd, men det gick inte. Jag skulle bort till varje pris. Och jag vet fortfarande inte varför, men det hände i samma skede som Per-Uno Ågrens kritiska utredning. Det var en historia som präglade mitt liv rätt starkt.

NÖ: Det förstår jag. Men såg du inga förändringar på det fotografiska fältet som påverkade kraven och förväntningarna på den verksamhet ni bedrev?

ÅS: Det fanns ett tryck utifrån att förändra verksamheten

och det hade jag kanske kunnat sett på ett tidigare stadium. Vi skulle naturligtvis ha gjort andra typer av utställningar, men hur det skulle ha blivit kan man ju bara spekulera om. En kille som tidigt hörde av sig och ville komma in var Jan-Erik Lundström. Jag vet att Björn Springfeldt var väldigt imponerad av honom för han gjorde så mycket själv. Han tog sig till Amerika och tittade på och skrev om fotografi.

NÖ: Träffade du Jan-Erik?

ÅS: Nej, jag har aldrig träffat honom. Men han skickade faktiskt en resväska med bilder till oss i mitten på åttiotalet, utan att egentligen säga vad han ville förutom att visa vad han höll på med. Det berörde varken Leif eller mig. Det växte fram en ny attityd och många fler ville vara med och formulera agendan. Fmv bytte ordförande, men det fanns ingen riktigt stark linje där och jag var kritisk till att deras styrelse bestod av fotografer. Det var många som talade i egen sak och som var ute efter att få in en fot på museet. Allt fler önskade sig något annat än den verksamhet vi bedrev. Tiden och kraven hade förändrats.

INTERVJU MED JAN-ERIK LUNDSTRÖM 20 SEPTEMBER 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Du var i USA på åttiotalet. Vad gjorde du där och hur såg den fotografiska scenen ut?

JAN-ERIK LUNDSTRÖM (J-EL): Jag flyttade dit 1980, om det inte till och med var på hösten 1979, för att börja på Rochester Institute of Technology (RIT). Jag ville ha en yrkesutbildning i fotografi och det fanns ingen på högskolenivå i Sverige eller Skandinavien vid den tiden. Det var en fyraårig Bachelor of Arts i fotografi, men jag kunde plocka med mig en del poäng från studier i estetik så själva utbildningen avverkade jag på två och ett halvt, tre år. RIT var ett stort tekniskt universitet med en School of Photography på vilken det då fanns närmare sexhundra studenter. När det gäller fotografiska utbildningar fanns då också konkurrenten Brooks Institute i Santa Barbara i Kalifornien, men RIT var den största och den främsta. Till saken hör att staden Rochester var ett megacentrum för den fotografiska industrin, eftersom Kodaks huvudkontor och fabriker fanns där. Det var en oerhörd produktionsapparat som befann sig i sitt zenit. Kodak hade som mest över 100 000 anställda bara i Rochester, men marknaden började falla samman redan under åttiotalet med den digitala fotografins framväxt. Hur som helst var det en gedigen yrkesutbildning med en praktisk och teknisk inriktning formad för blivande yrkesfotografer: reklamfotografer, porträttfotografer, pressfotografer et cetera. Mitt fokus var åt ett mer konstnärligt håll och jag valde kurser vinklade mot vad som kallades ”fine art photography”.

NÖ: Hur skulle du beskriva dina arbeten från den tiden?

J-EL: Det var i mångt och mycket studentarbeten, konkreta skoluppgifter som att fotografera glas i studio, ta porträtt eller göra reportage. Jag utforskade också diverse kopieringstekniker och olika ädelförfaranden. Min egen svart-vita fotografi som växte fram under de åren och som jag fortsatte att utöva under nästan hela åttiotalet var ett slags gatufotografi med fokus på en medial kultur – alltså mot en urban värld med skyltar, tecken, språk och bilder.

NÖ: Hur såg det teoretiska landskapet ut?

J-EL: Teori var relativt frånvarande i utbildningen i sig. Det fanns en del som handlade om kameror, fotokemiska processer och optik och där bedrevs mycket avancerade studier. Sen fanns det en fotohistorisk bit i undervisningen. Den byggde mycket på amerikansk fotohistorisk forskning av den typ som Beaumont Newhall och John Szarkowski stod för. Eller en Helmut Gernsheim. Men det fanns en annan teoretiskt avancerad miljö i Rochester som jag blev engagerad i. Det var en institution som hette Visual Studies Work-

shop. Den hade ett mastersprogram, ett galleri och framförallt drev man ett antal workshoppar som löpte under året. Grundaren är Nathan Lyons och Visual Studies Workshop var inte kopplat till något universitet utan ett helt fristående institut. Man hade också ett förlag med fokus på artist books och man drev dessutom tidskriften Afterimage. Jag tror att man kan säga att Visual Studies Workshop då stod på sin topp, att åttiotalet var dess glansperiod, inflytelserik och uppmärksam. Kombinationen av masterprogram, föreläsningar och gästande konstnärer och miljön kring tidskriften skapade ett kraftcentrum för en tidig fotografisk teori och en plattform för video, konstinstallationer, kritisk dokumentärfotografi och kritisk teori. Det blev på sätt och vis mitt hem i Rochester. Där kunde jag vidareutveckla mitt intresse för studiet och tänkandet kring fotografi, för fältet visuell kultur, för nya sätt att tänka fotohistoria, men också för en mer samtida konstnärlig fotografisk praktik. En praktik som hade lämnat sina modernistiska rötter och på ett helt annat sätt tagit sig en ett bredare konstfält.

NÖ: När återvände du till Sverige och vad gjorde du då?

J-EL: Till att börja med var det ett växelspel mellan USA och Sverige under några år. Jag bodde i New Mexico en tid och jobbade som skribent, också kopist på ett snabblab. När jag återvände till Sverige i mitten av åttiotalet livnärde jag mig på olika fotografjobb, bland annat som pressfotograf och museifotograf. Jag jobbade vidare med min, som man kallade det då, egen fotografi och hade ett par utställningar. I första hand i Norrbotten där jag då var stationerad och min sista egna utställning visades på Norrbottens museum 1987 och hette *Stranger than fiction*. Titeln kom från en text som fanns i en av fotografierna.

Det var alltså både en fotografisk yrkespraktik och egna arbeten. Under några år hade jag också min främsta inkomstkälla som skribent. Framförallt som kulturskribent för dagspress och för kulturtidskrifter. Allt efterhand blir fotografi mitt främsta ämne. Det är under de här åren som de europeiska fototidskrifterna växer fram och jag började skriva för tidskrifter som European Photography, Photo Vision, Katalog, m fl. Ambitiösa tidskrifter som alla föds ungefär samtidigt i början av åttiotalet. Jag släpper de fotografiska jobben för att i stället bygga upp en bredare praktik inom fotografi genom att skriva, föreläsa, kurera och organisera. Allt på frilansbasis.

NÖ: Hur kom du in i kretsen kring Fotograficentrum och Bildtidningen?

J-EL: Det börjar med att jag blev inbjuden att undervisa på Konstfack. Jan Fridlund var fortfarande huvudlärare och Hans Hedberg hade just börjat jobba som lärare och det var nog han som plockade in mig. Först gav jag kurser i foto-

historia och det var en utpräglad fotoskola, men successivt förändrades kursutbudet och vi lyfte in mer samtida internationell fotografi och teori. Hans Hedberg hade samtidigt tillträtt som redaktör för Bildtidningen, som ju drevs av Fotograficentrum, och så inviterades jag att också skriva för Bildtidningen. Båda – Konstfack och Bildtidningen – blev till ett intensivt samarbete som sträckte sig över många år.

NÖ: Hur uppfattade du den svenska scenen efter vistelsen i USA?

J-EL: Jag såg det nog helt enkelt som ett slags tidsförskjutning och att det fanns likartade rörelser på gång, men att de landade med ett halvt decenniums fördröjning. Med det tillägget att Sverige fortfarande hade en ganska unik dokumentärfotografisk dominans. Lite förenklat kan man säga att både den nordamerikanska fotografiska miljön och den franska eller tyska hade en bred modernistisk strömning, medan det i Sverige fanns ett helt annat fokus på dokumentära praktiker. Det berodde bland annat på det institutionella landskapet och att Fotograficentrum blev en så pass stark aktör från mitten av sjuttioalet och präglade uppfattningen om fotografi under decenniet. Det här fanns kvar när jag kom tillbaka, men det var också en tidpunkt då saker och ting började förändras och det dök upp andra praktiker och perspektiv på fotografi.

NÖ: Du blir föreståndare för Fotografiska museet 1993. Hur skulle du beskriva vägen dit?

J-EL: Vägen dit är helt enkelt att jag från mitten av åttiotalet bedriver en bred fotografisk praktik, allt, kan man säga, utom att själv fotografera. Jag undervisar på Konstfack och på Fotohögskolan, curerar utställningar och fotofestivaler, jobbar med det nystartade museet för fotokonst i Odense i Danmark och skriver för en rad fototidskrifter – inte minst för Bildtidningen. Jag börjar också publicera en del i bokform, bland annat en titel i Alfabetas pocketfotobokserie och översättningen av Vilém Flussers *En filosofi för fotografien*. Så småningom kommer jag också ut med antologin *Tankar om fotografi* som är en samlad introduktion av teoretiska perspektiv. Jag hade också en institutionell position före Fotografiska museet, eller två: dels som doktorand vid Linköpings universitet, där jag påbörjade en ännu ofullbordad avhandling om fotografins ankomst till Skandinavien, dels som konstnärlig ledare för det som fortfarande heter Nordliga fotocentret i Uleåborg. Det här arbetet med fotografi från olika positioner är den grund som gör att jag blir erbjuden tjänsten som chef för Fotografiska museet i Moderna museet.

NÖ: Vilken roll spelade Björn Springfeldt för dig?

J-EL: Det var han som bjöd in mig till Fotografiska museet.

Han hade någonstans snappat upp vad jag gjorde och tyckte att jag var en person som skulle kunna ta hand om den avdelningen. Han var själv relativt nytillträdd som chef för Moderna museet och ville se till att utveckla Fotografiska museet.

NÖ: Tidigt gjorde du också en utredning om Fotografiska museet med förslag på ett framtidsscenario.

J-EL: Formellt var jag tillförordnad chefsintendent och parallellt fick jag ansvaret för att göra en utredning om just Fotografiska museets framtid. Utredningen finansierades av Kulturrådet och utgångspunkten var att både Kulturrådet och Statens konstmuseer, som Fotografiska museet ingick i, ansåg att avdelningen behövde finna nya vägar för sitt arbete. Det gällde såväl förvaltningen av fotografisamlingen och biblioteket som utställningsverksamheten och det publika arbetet överhuvudtaget. Uppdraget sträckte sig ett år och utredningen kom att heta *Fotografi och fotografiskt museum* (1994). Min medarbetare var Gunilla Norming, som också var anställd för att jobba med utredningen.

NÖ: Vad var det för plats du kom till?

J-EL: Jag kom till en ganska bortglömd, instängd och eftersatt institution. Fotografiska museet som avdelning inom Moderna museet grundades i början av sjuttioalet. Det fanns en stark önskan om en självständig fotografisk institution, men den visionen fick aldrig stöd från moderinstitutionen eller i svensk kulturpolitik. Avdelningen lyckades inte heller bygga upp en solid praktik som rättfärdigade fotografiets position inom samtida bildkonstformer. Jag upplevde som att den ofullbordade drömmen om ett självständigt museum blev ett slags hämsko och avdelningen hittade helt enkelt inte vidare.

NÖ: Vad gjorde du när du kom dit?

J-EL: Först och främst initierade och utvecklade jag en mer uppgraderad utställningsprofil. Jag ansåg att det var nödvändigt att vi som institution formulerade utställningspraktiken i dialog med en bred fotografisk samtid. Det fanns ett betydligt vidare fotografiskt landskap och en långt mer mångfasetterad fotografisk praktik än den museet tidigare hade relaterat till. Den behövde vi fånga upp och göra till en del av vår verksamhet. Jag tror också att man kan säga att en del av förändringen helt enkelt handlade om en internationalisering. Vi etablerade kontakter och gjorde en rad utställningar som presenterade internationella konstnärer med bas i fotografi.

NÖ: Vilka av utställningarna uppfattar du idag som särskilt viktiga och där du fick möjlighet att formulera dina tankar om institutionen och om fotografi?

J-EL: En av de första och viktigaste var *Prospekt*. Den hade några föregångare som jag var inblandad i innan jag började på Fotografiska museet – bland annat Index, som gjordes för museet i Odense men även visades i Sverige. Index var något av en generationsmanifestation som fångade upp debuterande konstnärer med en plattform i fotografi, bland andra Martin Sjöberg, Annika von Hausswolff, Lotta Antonsson, Patrik Karlström, Maria Miesenberger och många fler. *Prospekt* var lite grand av samma karaktär, men mindre tematiskt driven och öppnare i format, en utställning som artikulerade en ny generation, en ny tid och ett nytt förhållningssätt till det fotografiska mediet. Men som också innehöll arbeten av då mer etablerade konstnärer som Gunnar Smoliansky, Dawid och Otmar Thormann. På det sättet var *Prospekt* mån om att visa upp kontakter och rörelser såväl bakåt som framåt, en tidigare generation och en tänkt och möjlig framtid.

Jag var också väldigt tillfredsställd med en serie projekt som vi kunde genomföra med konstnärer som Alfredo Jaar, Karen Knorr, Allan Sekula, Hiroshi Sugimoto. Exempel på viktiga internationella namn men med olikartade praktiker. Nan Goldin var en annan betydelsefull utställning och *Hur landet ligger* var ett projekt som fångade upp ny finsk fotokonst. En annan pusselbit var att vi gjorde flera projekt som öppnade sig mot en mer klassisk och modernistisk fotografi, som t ex retrospektiver med Irving Penn och Hans Hammarskiöld. Det var också viktigt med utställningar som vette mot andra bilduttryck och bland dessa ingick *Cat Walk*, som handlade om samtida svensk modefotografi. Ambitionen var att röra sig i ett brett fotografiskt fält, och den visuella kulturen i allmänhet, ett perspektiv som jag senare kom att vidareutveckla på Bildmuseet.

NÖ: Ett museum bygger också på en samling och hur tänkte du kring den?

J-EL: När jag kom till Fotografiska var det ett slags dubbelt uppdrag, eller dubbla insatser som krävdes. Det handlade om utbudet, alltså utställningsverksamheten, och allt som vi gjorde runt omkring som föreläsningar, artist talks etcetera. Men det handlade lika mycket om interna frågor och en viktig del av det var arbetet med samlingarna. Det fanns allmän slutenhet och ingen riktigt fungerande praktik som gjorde samlingarna tillgängliga för forskare eller för en intresserad allmänhet. Vi fick loss en del resurser till både katalogisering, digitalisering och till förvärv, att börja uppgradera samlingarna på samma sätt som utställningspraktiken, det vill säga att fånga upp den internationella fotografien och en fotografi med basen i en bredare samtidskonst.

NÖ: Hur uppfattade du relationen mellan avdelningarna på museet?

J-EL: Ja, egentligen var det väl en ganska märklig institutionell arkitektur och konstruktion för det fanns inga andra avdelningar. Alltså, det fanns en underavdelning och det var Fotografiska museet. Resten var Moderna museet och allt utom fotografisk bild hörde så att säga till Moderna museet. Det dök upp fascinerande definitionssituationer som när till exempel verk av Cindy Sherman köptes in, av mig och Springfeldt. Då klassificerades den som ett verk hörande till Moderna museets allmänna samling och inte den fotografiska samlingen – trots att det var ett fotografi.

NÖ: Hur motiverades det?

J-EL: Det kommer jag inte med säkerhet ihåg i detaljer, men det hade att göra med diskussionen om den förmenta skillnaden mellan en ”fotograf” och ”en konstnär som använder sig av fotografi”, en diffus gränsdragning mellan någon slags ”straight photography” och en konceptuellt grundad fotokonst. Till detta kopplades ju också ett slags identitetsdiskussion, vem som uppfattar sig som en ”fotograf” och vem som uppfattar sig som en ”konstnär”.

NÖ: Du beskrev Fotografiska museet som en underavdelning. Var det någonting som man märkte i till exempel budgettilldelningen och i andra liknande sammanhang?

J-EL: Som det såg ut på Moderna museet innan jag kom dit var det mycket tydligt en underavdelning och den fungerade mer eller mindre isolerat från den övriga verksamheten. Men jag fick gott om utrymme och under min tid var vi inte diskriminerade, ekonomiskt eller på något annat sätt, utan hade gott stöd och hyggligt med ekonomiska muskler att jobba med. En avgörande del för mig i mitt arbete var att se till att Fotografiska museets utbud presenterades på samma nivå, att det fick samma mediala backup och stöd inifrån som allt annat och verkligen blev en del av Moderna museets utbud. Det var ett arbete för att integrera projekten som min avdelning gjorde i Moderna museet. På sätt och vis blev det fysiskt genomfört redan på Skeppsholmen, eftersom flera projekt visades i andra delar av museet än i Västra galleriet, som när jag kom dit var avsett för de fotografiska utställningarna.

NÖ: Du var frilansande när du kom till museet, vilken roll spelade de olika positionerna för ditt sätt att tänka kring fotografien och dina möjligheter att verka?

J-EL: Den viktigaste förändringen var att jag fick en institutionell ekonomi som stöd för att arbeta med fotografi. Resurser i form av pengar, medarbetare och en produktionsapparat runt omkring som gjorde det möjligt att göra saker. Det innebar också en möjlighet att konsolidera de nätverk och kontakter som jag hade byggt upp som frilansare och

det var förstås mycket enklare att vidareutveckla det med en institution som bas.

NÖ: Du lämnade Fotografiska museet 1997 och gick vidare till Bildmuseet. Hur kom det sig?

J-EL: Jag fick möjlighet att bli chef för ett museum och inte enbart för en avdelning. Det som intresserade mig med jobbet var helt enkelt de två sakerna att basa för en egen institution och för en verksamhet som inte uteslutande hade fotografien som sitt medium, utan ett museum för samtidskonst och bildkultur.

NÖ: Hur skulle du beskriva verksamheten på Bildmuseet?

J-EL: Det är klart att det program som vi byggde upp på Bildmuseet hade en stark relation till fotografiska uttryck. Men jag såg det helt enkelt som ett utfall av att mycket av den intressantaste konsten då gjordes med det fotografiska mediet som instrument. Men Bildmuseet var inte en fotoinstitution, utan ett museum för samtidskonst och bildkultur. Jag skulle beskriva arbetet på Bildmuseet på tre sätt. Ett mycket starkt fokus på egenproduktion och samproduktioner. Att man som konstinstitution måste artikulera egna projekt och producera och curera utställningar. Det var väldigt viktigt och på Bildmuseet fick jag en helt annan plattform för en utställningspraktik där institutionen själv formulerar sina idéer och projekt och tar initiativen. Det andra var att vi på Bildmuseet såg det som angeläget att öppna för en sant global konst och vi drev därmed en rad projekt och utställningsinitiativ som inviterade och introducerade konstnärskap med bas i Afrika och Latinamerika och gjorde en serie projekt med arabisk kultur i samarbete med den franska curatören Catherine David. Vi formulerade en bred global profil med samtida konstuttryck. Det tredje var att Bildmuseet blev en plats där det var möjligt att skapa ett program som tog sig an bild från andra perspektiv än konstfältet, utställningar som handlade om t ex kartans historia, arkitektur, kommersiella bildformer eller vetenskapliga praktiker.

NÖ: Du hör till dem som trädde in på fältet före nittioalets professionalisering av curatoryrket och har en bakgrund som fotograf. Hur skulle du beskriva utställningsmediets möjligheter och begränsningar och gärna i relation till det fotografiska?

J-EL: Jag påbörjar en praktik på egen hand under sent årtiotal och formulerar utställningsprojekt utifrån ett slags autodidakt position kan man säga. Det sker just innan curatorpraktiken teoretiseras och problematiseras och så småningom institutionaliseras. Även om det saknades utbildningar fanns ändå en tidig teoribildning som jag tog del av

och dessutom bidrog till att introducera i Sverige. På något sätt var det en ganska lycklig resa. Jag kunde ta mig an fotografiet genom ett brett intresse för den då snabbt expanderande fotografiska teoribildningen och en mycket föränderlig praktik. Det handlar inte enbart om den postmoderna generationens ”landvinningar”, utan också om en kritisk dokumentärfotografi och de förskjutningar som sker med den digitala bildens intåg och alla produktiva frågeställningar som växer fram ur bildkulturen och ämnet visuella studier. Det var inte särskilt svårt att den vägen etablera en position och curatorpraktik med större tyngdpunkt på tematiken än på fotografierna och där formen problematiserades genom tematiska kopplingar och frågeställningar.

NÖ: Vilken är din syn på utställningsmediet idag?

J-EL: Det är en outtömlig kommunikationsform som har denna märkvärdiga kombination av tänkande och handlande, alltså av möjligheten att med utställningen ta sig an, artikulera, fånga upp och problematisera vad konsten gör, men också olika teman, motiv och kunskapsfält, dialogen med andra medier och uttrycksformer. Det är ett slags kunskapsproduktion som också har en estetisk dimension och den är helt avgörande. Praktiken kräver fingertoppskänsla och resultatet är beroende av kombinationen av idé och rumslig gestaltning. För mig rymmer utställningsmediet möjligheter som aldrig upphör att fascinera.

INTERVJU MED LARS HALL 15 OKTOBER 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Skulle du kunna berätta om dig själv och om vem du var tiden kring grundandet av Camera Obscura?

LARS HALL (LH): Det är länge sen. Jag var runt 40 år och väldigt målmedveten art director och delägare i en byrå. Jag var mitt i karriären, kan man säga. Vårt företag gick bra och genererade hyggliga vinster varje år. Vi var rätt nyetablerade med allt vad det innebar av nya kontakter och nya uppdrag. Under den tiden kom Lennart Durehed för att presentera sitt arbete. Han kom direkt från New York och vi började prata om ett galleri. Jag vill bara säga att jag redan tidigare hade nämnt tanken på ett galleri för en kollega som heter Ove Pihl. Han hade hunnit lite längre i karriären än vad jag hade gjort och drev en egen byrå. Han var också intresserad av fotografi så jag ringde honom när jag hade läst om en utställning i New York och föreslog att vi skulle driva något liknande i Stockholm. Här fanns ju ingenting. Vi funderade till och ifrån, men sen backade han ur och i samma veva möttes Lennart Durehed och jag. Han hade samma tankar.

NÖ: Om vi stannar lite vid byrån och ditt arbete där.

LH: Jag jobbade med ganska oansenliga uppdragsgivare, men vi försökte göra så mycket som möjligt av det. Ett exempel är tidningen ... nu tappade jag tråden, det kommer jag att göra många gånger ... Land heter den. Det var ingen som brydde sig om den. Vi fick tillfälle att bearbeta annonsmarknaden och gjorde några trycksaker som väckte rätt stor uppmärksamhet och blev recenserade i dagstidningarna. På den tiden kunde man göra så. Vi jobbade för linje 3 i kärnkraftsomröstningen och var med att lansera Barnens rätt i samhället (Bris). Vi gjorde en utställning på Kulturhuset med syftet att få till stånd en förändrad lagstiftning som gjorde läkarna rapporteringsskyldiga när de fick in ett skadat barn. Fram till dess behövde de inte göra någonting och kunde blunda för saken. Det var barnboksförfattaren Gunnel Linde och samhällsdebattören Berit Hedeby som låg bakom grundidén, men Jan Cederquist, min dåvarande byråpartner, och jag sammanställde fotografier av barn hämtade från en rättsobducent. Det var en tydligt opinionsskapande utställning och ett exempel på var vi befann oss och hur vi jobbade då.

NÖ: Om du skulle beskriva dig själv vid denna tid, vem var du och var kom du ifrån?

LH: Jag är uppvuxen i västra förorterna. Gick fem år på Konstfack och gjorde som man brukade – började jobba, stannade några år för att sen gå vidare. Redan på Konstfack fick jag en tillsägelse av min huvudlärare att jag inte var där för att plåta. Han sa: ”Du är här för att lära dig rita, tänk

på det.” Jag försökte ofta använda fotografier för jag tyckte de kommunicerade mycket bättre, men han var inte av den sorten, utan ansåg att man skulle teckna och måla. Jag insåg fotografins möjligheter och mitt intresse var väckt för evigt.

NÖ: Så du kom in i fotografien genom att själv fotografera?

LH: Ja, det kan man säga, men också genom byråbranschen där det fanns ett behov av och en tradition att använda bilder. Tidigt i den vevan fick jag kontakt med fotografen Janne Bengtsson och vi jobbade ihop i tjugo-trettio år. Vi gjorde väldigt mycket jobb tillsammans.

NÖ: De första tankarna om ett galleri som du talade om – hade du några förebilder eller idéer om hur ett sådant skulle se ut?

LH: Jag hade inte sett många fotoutställningar över huvudet taget. Med Konstfackskolan gick vi på Liljevalchs för att se *Family of Man*. Tror att det var 1957.

NÖ: Men du var i New York innan ni öppnade?

LH: Jag flög över några gånger. Lennart och jag gjorde studiebesök på flera av fotogallerierna och såg hur de exponerade bilderna och hur de arbetade. Vi vände oss till de ledande personerna inom konstfotografien i västvärlden, bland andra Harry Lunn i Washington, Peter McGill i New York och Christian Caujolle i Paris, för att lära oss hur man gör och hur bilder ska hanteras. Idag är mycket självklarheter, men ingenting av det här fanns i Sverige på den tiden. Man kan säga att Lennart och jag införde en internationell standard när det gäller fotografi i ett samhälle som både var starkt vänsterorienterat och isolerat.

Väl hemma pratade jag varmt om det här med mina partner. Av skäl som jag fortfarande inte riktigt begriper så accepterade de att vi skulle starta någonting. Stefan Skoog, som var företagets dåvarande VD, fixade lokalen i Gamla stan genom bekantas bekanta och Jan Cederquist hjälpte till med texterna.

NÖ: Hur fick du kollegerna på din sida?

LH: Antagligen överdrev jag hur lönsamt det skulle bli. Det blev det ju aldrig. Så mycket visste jag dessutom fotohistoriskt att det fanns många som var väldigt duktiga och att det fanns en bredd och det måste jag ha lyckats förmedla.

NÖ: Var kom dina fotohistoriska kunskaper ifrån?

LH: Vi hade konsthistoria på Konstfack och där fanns också ett väldigt bra bibliotek som var viktigt för mig. Bland annat tog bibliotekarien in *Moments Preserved* av Irving Penn

rätt tidigt och den satte spår på många sätt. Den fick mig att förstå hur man kunde fota och att fotografi var många olika saker.

NÖ: Vilken roll spelade mötet med Lennart Durehed?

LH: Det var helt avgörande. Jag minns att vi åkte till ön, som Karin och jag har nu, och att hans barn och dåvarande fru var med. Lennart och jag skrev en önskelista med de fotografier som vi ville ställa ut. Överst på den listan fanns Irving Penn. Vi åkte till New York och träffade honom och fick okej på att han skulle ställa upp. Då hade vi precis tagit över lokalerna som arkitekten Lars Fahlsten hjälpte oss att förvandla till ett galleri. Honom lärde vi för övrigt känna genom Hans Gedda.

NÖ: Hur växte idéerna om utformandet av galleriet och trycksakerna fram?

LH: Jag var och är fortfarande fångslad av Bauhaus och ville att det skulle vara enkelt och tydligt. Man kan väl säga att det blev ett samlat uttryck efter hand, eftersom vi var verksamma så pass länge och hann göra så många saker. Framförallt gjorde vi en serie affischer till varje utställning och fick faktiskt en förfrågan från MoMA i New York om att sälja dem där. Då förstod jag att vi var inne på någonting som var ganska bra. Det blev också flera kataloger och när det gäller bildbehandlingen var idealet en bild per sida. Att inte stöka till det så mycket, utan lugnt och fint så här (bläddrar i en av galleriets kataloger). Bilderna ska göra jobbet, kan man säga.

NÖ: Hur skulle du beskriva den plats ni skapade?

LH: På sätt och vis var lokalerna omöjliga: en tunnel av mörka stenvälv och framförallt fanns det ingenting att sätta upp bilder på. Vi fick hitta på en helt egen konstruktion som monterades på väggarna. Den fungerade väldigt bra och utställningarna kunde hängas på ett par timmar. Vi köpte spotlights och satte upp men märkte att det blev för mycket reflexer. För att få det att fungera konstruerade vi en egen belysning och lät tillverka den. På det sättet fanns det inga begränsningar. Det var en enorm fördel med partner som backade upp oss. Men sen, när vi drog igång det här, blev det en chock att träffa allmänheten.

NÖ: På vilket sätt då?

LH: Jag trodde inte att det skulle komma så många människor och som dessutom skulle ha åsikter om allting. Det var plågsamt tycker jag. Men för många var det nog ett slags vändpunkt och en ny möjlighet att lära sig. En sak som påverkade fleras uppfattning när de besökte galleriet var att de

först kom in i ett rum som var fyllt med tryckta alster, där fanns mängder av böcker, ett par hundra olika vykort och affischer. Gick man ner en trappa passerade man ett litet rum där det ofta visades äldre fotografi i ett försök till en historisk redovisning. Jag hade drömmar om att också ställa ut kameror och apparater, men så blev det inte. Sen kom man ner till själva galleriet och det var med dåtidens mått en ganska stor lokal. Tydligen var det ett av de största fotogallerierna i Europa då, fick vi veta.

NÖ: Vad var idén med bokhandeln?

LH: Mitt intresse för böcker spelade en roll i det hela. Visst fanns det lite böcker på gallerierna i New York, men det var inte någon annan som hade satt det i system. Det var rätt kul för det fanns en kille som var ganska skeptisk i början, Kurt Bergengren på Aftonbladet, och när han hörde att vi skulle slå igen galleriet gav han tjejerna som drev bokhandeln en eloge och sa att den var den bästa i sitt slag. Det var väl också den enda delen som genererade någon avkastning.

Idag tror jag att det har gått så långt att boken kommer att bli viktigare än fotografiska printar. Reprotekniken har utvecklats så långt att jag inte ser något skäl till varför man ska köpa en sådan här cigarettbild till exempel (visar en bild av Irving Penn i en nytgivnen bok) när den ser så vacker ut i tryck.

NÖ: Du kom från en affärsdrivande verksamhet – en reklambyrå – och etablerade en rörelse på ett nytt fält. Gjorde ni några marknadsundersökningar eller andra strategiska förberedelser?

LH: Nä, det gick bara på känsla. Både Jan Cederquist och jag var faktiskt motståndare till den typen av undersökningar som var i ropet då. Vi fick fakta efter ett tag och såg hur det gick och hur våra kunder funkade. Mycket av galleriets födelse och liv bygger på instinkt, kan man säga.

NÖ: Dina erfarenheter att driva galleri var egentligen obefintliga?

LH: Det stämmer. Lennart hade jobbat med Irving Penn och lärt sig en del den vägen och skaffat sig kontakter. Det hela byggde på föreställningen att om man tycker om någonting så finns det chans att andra också gör det. Att man inte är så udda trots allt. Svårare än så var det egentligen inte.

NÖ: Fanns det några namn på er utställningslista som särskilt intresserade dig?

LH: Jag vet inte om jag kan rangordna fotografierna på det sättet. Men jag har alltid tyckt om Henri Lartigue, en rolig herre och lustfyllda bilder av hans personliga och privilegi-

erade liv. Redan som barn plåtade han sina släktingar och vänner när de lekte eller gjorde andra upptåg under helger och på sommarhalvåret. Något han gjorde på ett väldigt fint sätt. Honom träffade vi en gång i Paris. Jag skrev och bjöd över honom till Sverige men han tackade nej. Utställningen kunde vi få göra, men han skulle inte komma själv. ”Det är för kallt”, sa han och signerade brevet med sin lilla sol. Brassai är också en personlig favorit. När vi hade betat av listan blev det många namn som jag inte kände till, men som Lennart var bekant med. De var ofta lite mer experimentella.

NÖ: Vad är det med fotografi som fascinerar dig?

LH: Det är att fotografi kan vara så otroligt vackert. Om du tar en fotograf som Karl Blossfeldt som gör så rasande vackert ifrån sig. När jag hade sett hans bok med bilder av växter gick jag ut på landet och plåtade. Det blev en bok som heter *På väg till vedboden* och på en sträcka av 50 meter plåtade jag hundratals bilder. Självklart blev det något helt annat, men det som inspirerade var Blossfeldts enastående förmåga att gestalta. Jag tycker nog fortfarande att han och Charles Jones, engelsmannen som fotograferade växter och grönsaker i slutet av 1800-talet, tillhör de främsta.

NÖ: Irving Penn fanns högst på önskelistan och det blev också invigningsutställningen.

LH: Ja, och han kom över tillsammans med Lisa. Jag tror att han var väldigt nöjd med det han såg. Lennart hade gjort ett väldigt fint jobb med passepartouter, belysning och hängning – alltihop.

NÖ: Ni fick inledningsvis kritik från vänsterhåll. Hur såg du på det?

LH: Några påstod att galleriet skulle förstöra för den fotografiska bilden. De hade förstås rätt i att fotografien kan mångfaldigas, men för mig var det väldigt fyrkantigt tänkt att man inte kan sälja nummerade och signerade printar. Några av de där killarna var väldigt kategoriska.

NÖ: Blev du förvånad över de här reaktionerna?

LH: Jag hade inte tänkt i de banorna och hade nog dålig känslighet för de olika positionerna. Framförallt förstod jag inte varför de blandade in politik, för man kunde mycket väl dela synpunkterna utan att göra allt så partibundet. Men de sa att det var fel att rama bilderna och att de skulle nålas upp. De hade en massa vanföreställningar, tycker jag. För mig finns ingen motsats mellan att bejaka kvalitet och engagemang.

NÖ: Ni fick också mycket positiva reaktioner. Är det något särskilt du minns i den vägen?

LH: Jag var glad över att det var många som skrev om det vi gjorde. Det fanns en kille på teve som är borta nu och jag minns tyvärr inte vad han hette, som kom ner med sin kamera och filmade och frågade. Det var generellt sett väldigt positivt, men vi gjorde ett klavertramp med en svensk fotograf och då var det några som gick i taket och tyckte att vi helt hade havererat.

Författaren Ivar Lo-Johansson hörde till de återkommande och mycket uppskattande besökarna. Jag frågade om han kunde skriva en text till en katalog. Det gjorde han gärna och undrade när vi behövde den. Jag svarade att när han fick tid. Efter fjorton dagar kom det en text på en A-4 med kommentaren ”Om det duger? Ivar”. En annan gång satt han i galleriets lilla kök – han hade lärt känna tjejerna i bokhandeln – och jag trängde mig in med Richard Avedons bok *The Family*. Han tittade i den och när jag frågade vad han tyckte svarade han ”Utmärkta passbilder”.

NÖ: Är det någon utställning eller något möte med en fotograf som haft särskild betydelse för din syn på fotografi och vad det innebär att driva ett galleri?

LH: Jag kan svara väldigt konkret på den frågan: det var när vi gjorde utställningen med Christer Strömholm. Allting var väldigt nära och dimensionen att det fanns en värld utanför galleriet saknades nästan. När det gäller Christer blev det väldigt mycket som handlade om Christer och hans värld. Inte så mycket om publikens värld.

NÖ: Affischerna och inbjudningskortet som ni gjorde är väldigt kommunikativa. Om vi backar lite och om du skulle kunna beskriva den miljö som en byrå utgjorde i mitten på sjuttioalet. Hur var det att jobba där? Hur tänkte och resonerade man?

LH: Jag minns det som väldigt lustfyllt och ganska fritt från krav. Det handlade om att göra saker och hinna med. Vi drev vårt företag med speciella förtecken och det paradoxala var att vi aldrig tänkte att nu ska vi tjäna så mycket pengar som möjligt, men så blev det. Det var en bra rörelse kanske just tack vare att vi inte hade fokus på stålarna.

NÖ: Vad tänkte ni på istället?

LH: På idéer och hur vi skulle göra tydliga lösningar så att så många som möjligt förstod.

NÖ: Hur var era roller i arbetet?

LH: Man kan säga att vi var varandras motsatser. Jan Cederquist var en behaglig person på många sätt, väldigt artig och uppmärksam. Jag representerade snarast sluggern. Det sattes i system så till vida att det var Jan som fick träffa

pressen. Han hade bra tumme med pressen, medan jag alltid blev upprörd. Det kändes som om de ville oss något ont och pressmänniskor framkallade dåliga sidor hos mig. Jan var också snabb att haka på nya trender och var väldigt känslig för tidsfenomen. Han hade bott i Amerika rätt länge, vilket kan förklara en del. Jag däremot var väldigt skeptisk till sånt som jag inte förstod eller kände till. Så där skilde vi oss åt och det blev ofta en källa till diskussion. När Jan stack iväg till Tibet en gång plåtade han och printade upp tio bilder som vi gjorde en liten utställning med på galleriet.

NÖ: Du tog initiativet till två tematiska utställningar med titlarna *Ett glas vatten* och *Lust*. Hur gick det till?

LH: Idén till den första föddes i kontakten med ett otroligt bra tryckeri. Vi skulle göra det enkelt och jag skrev ett brev till ett trettiotal duktiga fotografer och frågade om de ville fotografera ett glas kallt vatten. Vi skulle göra en utställning och bok med bilderna. Det var inte så svårt att få med dem. En rolig detalj är att när den utsatta tiden hade gått ut ringer Gunnar Smoliansky och säger att han har en bild på ett glas vatten och frågar om den kan vara med. Självklart fick han det.

NÖ: Hade du några förebilder i andra utställningar när du gjorde de här projekten?

LH: Nej, det handlade mer om att testa olika idéer.

NÖ: Verksamheten på Camera Obscura lockade många fotografer och jag gissar att ni måste ha fått en ganska unik inblick i svensk fotografi.

LH: Jag fick väldigt mycket kontakter och många vänner. Personer som fortfarande är vänner. Jag kände nog att galleriet representerade någonting som var fyllt av möjligheter, men så dök det upp en väldigt förenklad bild bland de politiskt aktiva på Fotograficentrum. De levde i föreställningen att orättvisor kunde fotograferas bort, vilket inte gick då och inte är möjligt nu heller. Enligt dem skulle Camera Obscuras blotta existens förstöra för fotografen. Jag ska inte överdriva men det där har förföljt mig hela livet. Anders Petersen, som var rätt verbalt lagd, uttryckte förakt för det som vi representerade, men samtidigt hade han gjort någonting som i min begreppsvärld välter allt på ände. Ta till exempel bilderna ur Café Lehmitz där människor fotograferats i kraftfull berusning utan tillsynes värme, respekt eller kärlek. Några av de bilderna fanns förra året på Paris Photo. Inramade med passepartout kostar de 40 000–50 000 kronor styck. Hur svarar det mot de ideal han stod för och vad har de avbildade att säga till om att de hänger där? Jag tycker att det ligger mycket i vad Christer Strömholm ofta sa: ”Fotografen måste ta ansvar för sina bilder.”

NÖ: Det är uppenbart att kritiken drabbade dig väldigt starkt.

LH: Jag tyckte då och idag att det är för få som pratar om värdet i bilden. Man pratar om de ekonomiska värdena, men inte om bildens betydelse och konstnärliga värde.

NÖ: Efter sex år av intensiv verksamhet avvecklades rörelsen. Hur såg du på det och vilka var skälen som du uppfattar saken?

LH: I mitt fall var det nog en mental trötthet snarare än ekonomiska bevekelsegrunder. Uppreandet är tröttsamt, men det fanns också en press på att vi skulle vara först och presentera nya saker och mina referenser var begränsade.

NÖ: Hur minns du nedläggningen?

LH: Det var en räcka av vemodiga händelser. Vi hade gjort ett hundratal större och mindre utställningar och jag gav mig fan på att galleriet skulle kunna leva vidare. Jag sökte upp flera institutioner och frågade om de var intresserade att ta över verksamheten. Hasselblad och några andra fotoföretag tillfrågades. Tio Foto hade kunnat ta över, men de tyckte att det skulle bli för tungt. Vi frågade väldigt många och då pratade vi aldrig om några pengar, men det var ingen som nappade.

NÖ: Vilka är dina största lärdomar av åren med Camera Obscura?

LH: Det är att du ska lita på dig själv. Lita på ditt eget omdöme när du gör någonting. Min och Lennarts roller fungerade också rätt bra. Någon gång visade han upp moderna fotografer som jag inte förstod varför vi skulle ställa ut, men det var aldrig någonting som vi bråkade om. Vi hade på sätt och vis så otroligt mycket att reparera, eftersom det fanns så många fotografer som aldrig hade visats här förut. Mycket av det som vi ställde ut var elementa, som till exempel Eugène Atget och Lewis Hine. Men när vi så småningom fick över Duane Michals som gäst och gjorde programpunkter tillsammans med Fotografiska museet tog det hus i helvete och det skrevs elaka kommentarer. Samtidigt önskade jag att vi hade gjort mera av just detta. Jag tror faktiskt att det betydde en hel del.

Jag pratade med Per Hemmingsson på telefon här om dagen. Ett samtal på två-tre timmar. Vet du att han berättade för mig att det där tegelhuset mitt emot (LH pekar ut genom fönstret) som är ett gammalt ölbryggeri var en av de platser som undersöktes för det som sen blev Fotografiska museet 1971. Jag tänker på vårt samtal och vad mycket jag fick reda på. När vi skulle starta, det kanske Lennart redan har nämnt för dig, så köpte vi rätten att översätta och ge ut

en skrift som förklarade olika fototermer och tekniker. Samma dag som vi skulle öppna ringer Hemmingsson och säger att den där foldern får ni allt dra in för det finns ett allvarligt korrekturfel. Hur han hade fått tag i den kan man fråga sig, men jag gissar att vi hade skickat den på kul till Rune Hassner, som antagligen skickade den vidare till honom.

NÖ: Det tycks ha funnits ett folkbildande ideal på galleriet?

LH: Det var viktiga aspekter tycker jag. När det gäller fotografi finns det mycket som är märkvärdigt och jag tyckte att det var angeläget att visa hur det gick till rent tekniskt och vem som gjorde vad i historien, till exempel att Henry Fox Talbot var först med att göra negativen så att man kunde framställa flera printar.

NÖ: Galleriet stängde och det blev ganska tyst. Du har tidigare sagt att det idag finns en del mytbildning kring verksamheten. Vad tänker du på då?

LH: Det mest märkvärdiga är att det är många som påstår att de har varit där och sett varenda utställning. Ibland nämns fotografer som jag inte ens känner igen. Det kan mycket väl stämma – jag har blivit så glömsk – men myterna är nog större än verkligheten.

NÖ: Är det någonting mer du vill berätta eller kommentera om ditt intresse för fotografen eller om att driva galleriet?

LH: Ja, att vi skulle ha varit modigare. Ju mer etablerat det blev så avtog entusiasmen och det kommer en trötthet som gör att man inte ids längre. De tidiga åren är ofta de mest dynamiska. Jag tror inte att det blir bättre och bättre, utan att det blir mera. Det ska du tänka på.

NÖ: Jag redigerar det här och sen så får du en utskrift och kan både lägga till och dra ifrån.

LH: Ja, det är bra, lova det.

INTERVJU MED LENNART DUREHED 5 JUNI 2012

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Vad gjorde du åren innan Camera Obscura öppnade?

LENNART DUREHED (LD): När jag gick på fotoskolan i Göteborg tittade vi mycket i Vogue, Harper's Bazaar, Life och Look för att se det bästa inom fotografi. Vi var två som åkte över till USA och sökte jobb. I första hand hos Irving Penn, eftersom han hade haft svenska assistenter tidigare. Bo Kågered fick jobb först, men tre år senare började jag. Det var 1973 och jag stannade hos Penn till 1976. På helgerna gick jag på gallerier. Då fanns inget motsvarande i Sverige, men här hade fotogallerier etablerats och på MoMA och ytterligare några museer visades regelbundet fotoutställningar.

NÖ: Är det några särskilda utställningar som du minns?

LD: På Witkin Gallery fanns backar med bilder av bland andra Edvard Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham och Minor White där man kunde stå och bläddra. Allting kostade 100 eller 200 dollar. Det var riktiga fina åtta-tio-tums kontaktkopior, men det var mycket pengar på den tiden. Jag minns kanske mer onsdagsföreläsningarna på ICP. Jag gick på 20–30 stycken med Cornell Capa, Ralph Gibson, Duane Michals, Ernst Haas och många fler. En helg deltog jag i en workshop med Richard Avedon. På söndagen skulle vi gå igenom allas bilder, men det blev inställt. Han höll på med *The Family* och fick med kort varsel åka till San Francisco för att porträttera någon höjdare.

När jag flyttade hem till Sverige 1976 var det en öken. Förutom utställningarna på Fotografiska museet fanns det inte mycket att titta på. Jag frilansade och hade gått igenom Guldgäggsvinnarna för att orientera mig. Det stod Lars Hall på det mesta som såg intressant ut, så jag sökte upp honom. Redan första gången vi träffades pratade vi om att det vore kul att starta ett galleri. Mest på skoj som man gör, men så var det.

NÖ: Kände du honom innan?

LD: Det gjorde jag inte, men jag började fotografera för byrån som han var delägare i, Hall & Cederquist, och vi gjorde många jobb tillsammans. Då och då pratade vi om att starta ett galleri och tankarna tog form. Ett förslag lades fram för de andra på byrån, som tyckte att det var okej. VD:n Stefan Skogh hittade en lokal i Gamla stan och Janne Cederquist, som var Sveriges bästa copywriter, och jag skrev ett brev som skickades ut till andra gallerier för att berätta om våra planer och undersöka möjligheterna till samarbeten.

NÖ: Men ingen av er hade några erfarenheter av att jobba med galleriverksamhet?

LD: Nej, det hade vi inte. Lars var art director och själv hade jag bara tittat på utställningar, men aldrig jobbat med det, egentligen.

NÖ: Hur resonerade ni när idén för galleriet skulle formuleras?

LD: Vi tyckte att det var rätt enkelt. Det fanns många utställningar som det vore kul att ta hit. Inget visades ju i Sverige och jag visste att det skulle funka om man bara hade resurser och ett ställe.

NÖ: Vad är det första ni gjorde rent programmässigt?

LD: Det var så självklart alltihop. Jag kom ihåg att vi var på Lars sommarställe ute i skärgården och skrev en drömlista på vad vi ville visa. Det var Richard Avedon, Diane Arbus, Ralph Gibson och allt vad de hette. Men vi kunde inte bara ta hit en massa amerikaner. Det hade blivit lite för ensidigt. Vi måste ställa ut européer och svenskar också, annars blir det ointressant, så tänkte vi. Allt som vi visade de första åren listades den helgen.

NÖ: Hade ni en likartad syn på vad som var bra fotografi eller fick ni kompromissa?

LD: Vi hade ungefär samma smak men lite olika referensramar, skulle jag säga. Jag föreslog fotohistoriska exempel typ August Sander och Brassai, som jag inte tror att Lars hade kommit på. Han var mera inriktad på moderna fotografer, Avedon och Penn givetvis. Penn fanns högst upp på bådask lista.

NÖ: Vad hade du fått din fotohistoriska kunskap ifrån?

LD: På fotoskolan men mest i USA. Det fanns affärer på 32:a gatan i New York som sålde fotoböcker och jag köpte några antologier med historiska texter. Jag försökte hänga med i det som gällde i samtiden, men också historien och läste om Alfred Stieglitz som startade galleriet 299 och Camera Work. I USA var historia något många kunde. Det fanns en bredare kunskap om konstfotografi. Det var mycket mer allmänt accepterat, en större grej helt enkelt.

NÖ: Vilka kontakter tog ni med andra aktörer innan galleriet öppnade och undersökte ni marknaden?

LD: Egentligen inte. Vi såg inte verksamheten som kommersiell på det sättet. Vi ville få hit det här och försäljning var inte det första vi tänkte på. Jag var fotograf och ville visa bilderna och Lars Hall ville ha ett galleri. Men vi hade kontakt med flera internationella gallerier om samarbeten och med Fotografiska museet. Åke Sidvall hade jag kontakt

med redan under tiden i USA. För att förlänga mitt visum behövdes en officiell person och jag visste ingen annan än Åke Sidvall.

NÖ: Gallerier är som regel affärsdrivande, så det var en ovanlig utgångspunkt.

LD: Det är många som efteråt frågat om inte jag skulle vilja starta ett galleri igen, men, precis som du säger, de förutsättningar som vi hade var verkligen speciella.

NÖ: Ni öppnade i december 1977. Vad minns du av reaktionerna?

LD: Det var helt svart med folk första dan och det hade jag inte riktigt trott. Visserligen var det mycket förhandspublicitet och folk hade hört talas om Irving Penn. Han hade inte visats här och var oerhört restriktiv. Få museer fick ställa ut honom och gallerier var det inte tal om. Men det var för att jag kände honom och för att han uppskattade det vi ville göra och hur allt skulle utformas.

NÖ: Den grafiska profilen (betydelse) hade betydelse, som du uppfattar saken?

LD: Absolut. Så var det. Men hade vi inte haft innehållet så hade givetvis paketeringen inte betytt någonting.

NÖ: Var kom förhandsintresset ifrån?

LD: Tydligast kommer jag ihåg att Kurt Bergengren från Aftonbladet var salig när han gick i utställningen. Vi visste inte hur han skulle reagera. Det var kommersiellt och Irving Penn sysslade med reklam och mode, men han skrev upp det i en stor artikel före öppningen. Det betydde jättemycket för oss. Teve kom och det spred sig. Jag kan tänka mig att Hans Hammarskiöld hade många vänner som berättade om det. Hela första månaderna var det packat med folk. Vi hade också en boklåda där man kunde köpa affischer och fotoböcker som inte hade sålts i Sverige tidigare.

NÖ: Vems var idén att kombinera galleri och bokhandel?

LD: Det var antagligen Maud Hall som kom med idén, eller möjligtvis Lars. Hur som helst var det våra fruar som drev den och Maud höll i den med järnhand. Alison skrev brev till förlagen och vi hamnade snabbt på kartan och hade ett bra utbud.

NÖ: Hur gick arbetet med installationerna till rent praktiskt?

LD: Jag gjorde alla utställningarna rent fysiskt. Putsade glas

och ramade in bilderna. Vi köpte in riktig lumpkartong från USA som inte existerade i Sverige på den tiden och gjorde passepartouter. Det hade jag sett på gallerierna i New York. Det var närmast en kult kring hur det var gjort och att det var lumppapper rätt igenom och så vidare.

NÖ: Men hade du hängt några utställningar tidigare?

LD: När jag arbetade hos Penn hade han utställningar, men vi var inte direkt involverade i det. Däremot såg jag hur det skulle vara. Jag hade faktiskt en utställning med egna bilder när jag bodde i New York där och ägde en passepartouterkniv som jag köpt där.

NÖ: Man skulle kunna säga att jobbet på galleriet lärde dig att göra utställningar, helt enkelt?

LD: Det kan man säga.

NÖ: Vilket inflytande hade ni över Penn-utställningens utformande?

LD: Vi talade om hur stort utrymmet var och antalet bilder vi önskade. Sen gjorde Irving Penn och hans galleri ett urval på runt 100 bilder. De skickade kontaktkartor och från dem valde vi ett 80-tal printar till utställningen. Lars och jag gjorde det tillsammans och det var aldrig några problem.

NÖ: Hur gick hängningen till?

LD: Vi hade faktiskt fria händer. Jag ramade in allting och ställde ut bilderna på golvet i en preliminär ordning utifrån de olika verksamheterna. Lars kom ner efter jobbet på byrån. Vi flyttade runt bilderna tills det kändes rätt och sen skruvade jag upp dem. Mycket var självklart. Men det varierade och i några fall bollades det fram och tillbaka rätt mycket. Georg Oddner var nog den som höll på mest och hängningen höll på ett bra tag, men det är resultatet som räknas och bra blev det.

NÖ: Hur såg den dagliga verksamheten på galleriet ut?

LD: De stora utställningarna hängde i fem veckor och i det lilla galleriet på övervåningen hängde det i tre veckor ungefär. Om jag inte putsade glas och ramade in bilder skrev jag brev till dem som ville ställa ut. När det gällde till exempel August Sander så representerades han av galleri Kicken, som då låg i Köln. Jag korresponderade med honom om procent-satser, hur många bilder vi måste sälja för att det skulle vara någon idé för galleriet och sådana saker.

NÖ: Vilka var villkoren?

LD: Generellt sett var fördelningen att fotografen eller galleriet som representerade fotografen fick 60 och vi fick 40 procent på försäljningspriset. Dessutom förband vi oss att sälja runt 10 procent av utställningen. Vi kunde inte skicka tillbaka alltihop och säga tack för lånet.

NÖ: Du berättade att det kom mycket folk och att Kurt Bergengren var oväntat positiv, men det var också starkt negativa reaktioner på galleriet.

LD: Det var främst Peder Alton och Bildtidningen. Det kanske ser mycket ut när man tittar i tidningarna, men jag tror inte att folk i allmänhet delade deras åsikter. Det var överlevargänget från Saffra och kretsen kring Fotograficentrum som tyckte att vi var kommersiella. Det var ingenting jag brydde mig om egentligen och jag upplevde aldrig dem som en stor grupp. Lasse blev upprörd av allt det där, men jag hade gått i fotoskolan (i Göteborg) i slutet på sextiotalet. Jag hade tagit ställning för länge sen och blev faktiskt pressfotograf i stället för reklamfotograf.

NÖ: Det var ett medvetet politiskt val?

LD: Det första jag gjorde efter fotoskolan var att praktisera på en reklamstudio, men jag tyckte inte att man skulle hålla på med reklam. Det blev jobb som bildjournalist på GT och sen som dokumentärfotograf. Men jag ville hellre få en snygg bild än berätta en story, som man borde om man var journalist. Mitt intresse låg någon annanstans och när jag fick möjlighet att jobba hos Penn tog jag den. Då hade jag jobbat på tidningen i tre år.

NÖ: Du var alltså väl införstådd i den dokumentära traditionen?

LD: På fotoskolan fanns det några riktigt radikala som inte kunde tänka sig att ta uppdrag överhuvudtaget. De blev inte fotografer utan jobbade på sjukhus eller med något annat. Jag var medveten om hela den här diskussionen, men det var nog inte Lasse, eftersom han höll på med reklam och gjorde jättebra ifrån sig i den världen.

NÖ: Hade ni någon kontakt med Fotograficentrum?

LD: Jag visste vad de höll på med och tyckte att det var intressant. De gjorde bra utställningar men det var ingen finish på någonting. Kontakt hade vi kanske inte, men många av de aktiva kom till galleriet och då pratade jag med dem.

NÖ: Hur upplevde du deras reaktioner på det ni gjorde när de väl var där?

LD: De flesta var väldigt positiva. Anders Petersen tyckte att

det var jättebra. Jag vet inte om man upplevde det som ett problem att bilderna var till salu. Det var ingen som sa något om det till mig i alla fall. Nej, det var framförallt i Bildtidningen som kritiken formulerades.

NÖ: Ni fick hård kritik när ni visade Lewis Hine?

LD: Vi tog rätt många utställningar från en stor dealer i USA som hette Harry Lunn, bland andra med Diane Arbus och Robert Frank. Han var före detta CIA-agent och med mullrande mörk röst sa han: ”I think we should do this.” Han föreslog Lewis Hine. Det var historiskt intressant och en riktigt bra fotograf. Jag tänkte inte på att det hamnade i ett kommersiellt galleri. Visst sålde vi bilder men det var inte det primära för mig egentligen. Det borde jag kanske ha listat ut innan att det inte skulle funka. Hines bilder skulle ha hängt någon annanstans, på Fotograficentrum, till exempel. Det var synd att det hamnade så snett.

NÖ: Var det många fotografer som ville presentera sitt arbete för er?

LD: Jättemånga. Bland andra kom Dawid in genom dörren och sa att han hade bilder att visa. Han hade med sig stora printar och boken *Verkligen?!* och berättade om sin utställning på Liljevalchs 1973. Jag tyckte att det var jätteintressant och Lasse kom ner och tittade. Dawid var den förste som vi gjorde en stor utställning med utan att vi visste vem det var innan. Otmar Thormann hade studio i Gamla stan och kom förbi varje dag. Vi lärde känna honom. Han hade ställt ut nere i Europa. Som svar på vårt första utskick fick vi en rekommendation från ett österrikiskt galleri att det fanns en fotograf i Stockholm som var intressant för oss: Otmar Thormann. Det blev en stor utställning med katalog, precis som till Dawid. Men vi började med de fotografer som vi redan kände till och gillade, som Hans Gedda, medlemmarna i Tiofoto och Christer Strömholm.

NÖ: Strömholm var inte särskilt synlig i Sverige under sjuttiotalet.

LD: Nej, men han var självklar. Jag hade inte bott i Sverige och förstod först senare att han hade varit bortglömd, eller vad man ska säga. För mig var han alltid jättestor.

NÖ: Hur gick arbetet med utställningen till?

LD: Christer var öppen och tyckte om när man rotade i lådorna hos honom och kombinerade bilder. Han tyckte det var intressant. Ingen annan utställning hade så många bilder – fler än 80 och det var inte mycket luft mellan dem. Vi hade ett jättebra samarbete och gjorde två utställningar. Christers son Joakim var inte involverad på den tiden, men

Christer hade alltid folk omkring sig och Håkan Elofsson gjorde kopiorna.

NÖ: Vad hände när galleriet etablerat sig?

LD: Det blev annorlunda när vi närmade oss slutet på listan. Vi trodde inte att det var sant men vi lyckades till 90 procent och hade visat nästan allting som vi tänkt oss från början. Efter fyra år gjorde vi den första jubileumskatalogen. Sen blev det annorlunda. Vi hamnade i någon form av curatorskap och då måste man tänka på ett annat sätt. Lars bjöd in tjugo fotografer som skulle ta en bild av ett glas vatten och gjorde en utställning och katalog av det. På ett likartat sätt var det med utställningen och katalogen *Lust*. Det här låg lite utanför mitt intresse. De som ägde galleriet började också undra om vi inte skulle fokusera mer på att sälja bilderna.

NÖ: Vad gjorde du?

LD: Det kom in förslag hela tiden, bland annat från tyska gallerister som jag hade lärt känna och det ledde till en tysk grupputställning. Det blev en norsk grupputställning också. Vi skickade ut flera av våra utställningar, bland annat visades Diane Arbus på Fotogalleriet i Oslo och Anders Tornberg i Lund ställde ut Christer Strömholm. Jag kontaktade Sune Jonsson, men han tyckte inte att sammanhanget passade honom. Efter fyra år blev det lite otydligt för mig vad jag ville med galleriet. De sista två åren provade vi olika saker, men det var inte mycket som jag var helt bekväm med. Andra personer började lägga sig i och det blev inte lika intressant längre. Jag tröttnade och när kritiken kom höll jag ofta med.

NÖ: Berätta mer om turnerandet?

LD: Vi förmedlade bland annat utställningar med Hans Hammarskiöld och Lennart Olson till Los Angeles. Ett galleri i San Francisco ställde ut Hammarskiöld, men också Dawid och Otmar Thormann. Jag tror inte de fick någon separatutställning men de visade enstaka bilder.

NÖ: Ni fungerade som en kanal för svenska fotografer till en internationell scen.

LD: Det var inget man tänkte på då, men vi skickade ut rätt mycket bilder till Europa och USA. När jag i dag bläddrar i pärmarna blir det tydligt.

NÖ: Hur såg man på svensk fotografi utifrån?

LD: Vi gjorde aldrig någon museiutställning och det är väl då man får reaktioner, egentligen. Skickar man till ett galleri –

och de flesta var betydligt mer kommersiella än vi – handlar det mycket om vad som går att sälja. Hans Hammarskiölds bilder sålde stort i San Francisco och då tyckte galleriet förstås att de var bra. På det sättet var det enklare. De ville hitta nya bilder till sitt galleri, men jag tror inte de hade någon direkt uppfattning om svensk fotografi i allmänhet. Jag skulle inte heller säga att vi skapade så mycket av det här egentligen – det bara hände. Det fanns ingen plan på att exportera svensk fotografi, men i praktiken blev det så, eftersom vi tog fotografer från utländska gallerier och de frågade vad vi hade. På den vägen var det.

NÖ: Du säger att ni fick byta strategi. Hur skulle du beskriva förändringen?

LD: Det fanns som sagt olika viljor. Jag ville fortsätta ställa ut konstfotografi och vi tog in Jan Groover från New York. Det var jättebra men ganska smalt. Här visste ingen vad det var så det vare sig såldes eller skrevs om. Att introducera fotografer som inte alla kände till var viktigt, men i längden var det svårt att göra utställningar som bara kostar när ingen reagerar. Det är bara stora namn som drar folk. Vill man göra smala utställningar på en hög nivå måste man ha bra på fötterna och i plånboken. Om galleriet hade varit mitt och resurserna obegränsade, så kanske jag hade kört vidare på den linjen. Det saknades en grogrund, så det funkade inte. Vi trevade och gjorde några utställningar, men det blev aldrig någonting. Nu ville jag börja fotografera igen. Jag kände mig som en fotograf som höll på med ett omfattande sidoprojekt.

NÖ: Under den här tiden var du alltså inte verksam som fotograf?

LD: Inte kommersiellt men jag tog egna bilder på helgerna och somrarna. När det kom in för många åsikter om galleriet kände jag att det nog var klart för min del och började leta lokal. Lars ville också att det drevs vidare och vi skrev brev till folk och frågade om de ville ta över.

NÖ: Var det någonsin ett kommersiellt galleri i strikt mening?

LD: Egentligen inte.

NÖ: Hur tycker du att det fotografiska landskapet förändrades under den tid ni drev Camera Obscura?

LD: Jag tror att Åke och Leif på Fotografiska museet tyckte att det var kul. Att de rent av kanske gjorde lite bättre utställningar för att de kände konkurrens. De kom alltid och tittade och köpte en del bilder till samlingen. Det blev ett par samarbeten i form av föreläsningar och workshoppar. Vi

samarbetade även med Galleri Gauss, som också låg i Gamla stan. Jag kan tänka mig att Camera Obscura faktiskt genererade utställningar på en lite högre nivå än vad det hade varit tidigare. Att ribban höjdes.

NÖ: Den brist på utställningar som du upplevde 1976, hur såg det ut när ni stängde 1983?

LD: Vi hade tagit hit det vi tyckte var viktigt och min roll i det här sammanhanget var fullbordad. Jag slutade inte att titta på utställningar, men det blev mest när jag reste. För att komma ikapp med min egen fotografi hade jag svårt att hinna med vad som hände i Sverige. Studion tog mycket tid.

NÖ: Är det någonting särskilt som tiden med Camera Obscura lärde dig?

LD: Vi tittade på bilder hela tiden och reste rätt mycket. Jag var i Toronto på seminarium och det fanns fotofestivaler och mässor överallt. Även om jag egentligen aldrig var gallerist så lärde jag mig mycket om yrket. En annan sak var hur man presenterar bilder. Många av dem som kom och visade sina arbeten hade dåliga mappar.

NÖ: Märkte du någon förändring under den tid ni drev galleriet?

LD: Många tyckte själva att de hade jobbat igenom materialet och att presentationen var bra. Det är svårt att säga att det inte är tillräckligt genomtänkt – det var inte min roll riktigt. Jag antar att de flesta gallerierna som regel själva söker upp fotograferna de vill visa.

NÖ: Det måste också ha genererat ett stort kontaktnät?

LD: Jag fick brev flera år efteråt om utställningar och annat, men skrev tillbaka och berättade att galleriet stängt. Det var många som tog för givet att jag skulle starta ett nytt galleri, När Kicken kom från Tyskland och hälsade på i min studio frågade han vad jag gjorde där. ”Här kan du inte visa och sälja fotografier.” Han sa att jag kunde bli en ”private dealer”, som han kunde ha glädje av. Jag hade sålt rätt mycket bilder från hans galleri, men det var inte alls min grej.

NÖ: Hur skulle du beskriva marknaden här?

LD: Sverige är jättelitet om man jämför med till exempel New York. Det finns folk som har gått om pengar även i Sverige, men de har inte varit fotointresserade. De senaste fem åren har folk i allmänhet förstått att man lika gärna kan köpa ett fotografi som en målning, men så var det inte när vi höll på. Det var framför allt några stycken i reklambranschen som köpte fotografi. De kanske hade en öppnare syn på det här med konst.

NÖ: Jobbade ni på något särskilt sätt för att få kunder?

LD: Det borde vi förstås ha gjort. Det var bara det att jag aldrig tyckte att det var jag som skulle göra just det. Det låg inte för mig, helt enkelt.

NÖ: Vilket är ditt största minne från Obscuratiden?

LD: Det måste vara när vi installerade den första utställningen och Irving och Lisa Penn kom till galleriet. De tyckte det var fantastiskt och vi fick deras godkännande, eller vad jag ska säga. Sen gick vi ut och åt allihop. Det kändes väldigt bra. Sammanlagt gjorde vi fyra utställningar med Penn och de blev mer och mer inriktade på vissa delar av hans arbeten och på nya verk. Vi blev ett slags europeisk filial till hans galleri i New York.

NÖ: Möjligheten att gör de här utställningarna måste ha varit kopplade till dina personliga kontakter?

LD: Absolut. Utan dem hade det inte funkat. Det visste jag eftersom jag hade sett det på nära håll. Dagligen kom brev till Penns studio från både museer och gallerier som ville ställa ut hans bilder. Det blev alltid nej.

NÖ: Var det någon fotograf som du tycker att det hade varit intressant att visa men som ni av olika skäl inte presenterade?

LD: Runt 1981 och 1982 tog det skruv med auktionspriserna. Många bilder som vi hade sålt kostade året därpå dubbelt så mycket och det bara fortsatte. Priserna gick från 200 dollar till 300, 500 och sedan till 1 000 och 5 000 dollar. Mot slutet försökte vi ställa ut Richard Avedon och hade långa förhandlingar, men deras ekonomiska krav var för stora. En annan är Gunnar Smoliansky, som jag då knappt visste vad han gjorde. Han såg alla utställningar och vi snackade alltid när han kom in, men han pratade aldrig om sin egen fotografi eller visade några bilder. Visst hade jag sett exempel i Fotografisk Årsbok och visste att han var en bra fotograf, men han framhävde aldrig sitt eget, så jag hade inte en tanke på att ställa ut honom. Det hade varit roligt att göra. Jag vet att han var med i *Ett glas vatten*, men bilderna från Slussen och allt det andra kom senare.

NÖ: Kan du säga något mer om hur utställningarna genomfördes rent praktiskt.

LD: Ja, till exempel damp Duane Michals utställning ner i brevlådan. Han hade lagt sina printar i en fotokartong och postat den. Om det var större saker så körde jag ut till Arlanda, fyllde i tullpapper och plockade ut bilderna. Det tog väl en dag. Jag hängde på Arlanda en gång i månaden för

att hämta material, sen åkte jag till galleriet och putsade glas och skar passepartouter. Lars gjorde allting med kataloger, affischer, bokade annonsplats i DN och sånt.

NÖ: Hur gjorde ni med texterna till utställningarna?

LD: Om det skulle tryckas skrev som regel Jan Cederquist, men annars var det Maud, Alison och jag som satte ihop texterna. Ofta utgick vi från andra pressreleaser eller böcker. Jag skrev ett utkast och sen bollades det mellan oss på galleriet.

NÖ: Hur samarbetade Lars och du?

LD: Vi träffades regelbundet och gick igenom utställningsplaneringen. Han var på galleriet varje lördag och träffade alla som kom in. Under veckan ringde jag om det dök upp något särskilt eller om det var något intressant vi skulle se på tillsammans. Lars budade alltid artiklar till mig som han hade läst och ville att jag också skulle titta på.

NÖ: Vad hände när du började arbeta som fotograf igen?

LD: Ganska snart sjönk tiden på galleriet undan för mig personligen, men jag hade flera meter pärmar i garaget med dokument som jag inte visste vad jag skulle göra med. Nu när jag tittar bland brev, dokumentation och andra texter är jag glad att det sparats.

NÖ: När började frågor om Camera Obscura dyka upp?

LD: Sporadiskt har det hela tiden varit folk som undrat och det är många som kommer ihåg galleriet och pratar om det. Jag läste, det var nog i din text, hur Tuija Lindström beskriver att hon var på galleriet och influerades av det hon såg. Det är roligt att veta att det har betytt någonting för folk. Vi hade en bild av Josef Sudek som många tittade på, bland andra Stina Brockman. Den var magisk.

NÖ: Många beklagade att galleriet stängde, även de som inledningsvis hade varit skeptiska.

LD: Då var det stora artiklar, men under det sista året var det inte så många som kom och det var få som skrev. Eftersom ingen riktigt brydde sig tappade jag som sagt fotfästet.

NÖ: Kan du säga något om tiden hos Penn?

LD: Året innan jag började hade han lagt ner sin kommersiella studio med tre assistenter och sekreterare och flyttat ut på landet. Ungefär hälften av tiden höll vi på med konstprojekt och pratade om bilder, böcker och utställningar. Bland annat gjorde vi serien *Street material*. De andra 50 pro-

centen innebar fotograferingar för Vogue och Clinique och då hyrde han in sig i en studio.

NÖ: Det måste ha varit en väldigt speciell period i Penns karriär?

LD: En sak var helt avgörande. På femtiotalet ansåg han att tidningssidan var slutmålet för ett fotografi, men i mitten på sextiotalet hade konkurrensen från teve tvingat tidningarna till snabbare produktion. Tryckprocessen anpassades till de större upplagorna, vilket försämrade kvaliteten. Den reproducerade bilden var inte längre lika intressant för honom och istället blev den fysiska printen slutmålet. Det var då han metodiskt började undersöka olika processer, fotopapper och kemi – allting, faktiskt. Han kom fram till ett sätt att göra platinabilder med hela skalan från svart till vitt. Egentligen går det inte. Papperet monterades på plåt för att samma negativ skulle kunna kopieras flera gånger. Ingen hade gjort det tidigare, men Penn hade resurserna och var tillräckligt fokuserad.

NÖ: Kommer din egen syn på printen därifrån?

LD: I Sverige på den tiden var fotografiet något som trycktes eller nålades upp på väggen och det här var helt nytt för mig. Men jag gjorde faktiskt ingenting eget när jag var där, vilket var ett medvetet val. Jag berättade för Penn att jag var mer intresserad av att lära mig än att själv fotografera just då. När vi gick förbi några träd som han hade planterat sa han att man måste klippa grenarna så att rötterna kan växa och när rötterna är på plats kan man låta trädet växa ut. Man kan ta bilder och ta fram kontaktkopior, men att göra printar och ställa ut är en senare fas. Så sa han. Jag kommer ihåg det precis. Vi hade den här typen av diskussioner på farmen. I närheten av deras bostadshus fanns en lada med platinamörkrummet. Där jobbade Penn. Jag var bara där inne och städade, fyllde på vätskor och såg till att det som behövdes fanns på plats. Han blandade kemikalier, penslade på lösningarna och gjorde alla platinaprintar själv. Några minuters promenerad över ängen fanns ytterligare en lada och där sysslade jag med silverprintarna.

INTERVJU MED GUNILLA KNAPE DEN 24 OKTOBER 2013

NICLAS ÖSTLIND (NÖ): Hur skulle du beskriva din bakgrund?

GUNILLA KNAPE (GK): När jag växte upp stod jag och min bror i jungfrukammaren och kopierade bilder tagna med hans lådkamera – det är mitt tidigaste fotografiminne. Min första systemkamera skaffade jag i 20-årsåldern och jag var jättestolt. Det var en Canon FX som inte hade någon som helst automatik men var väldigt bra. Jag studerade naturvetenskap och doktorerade i fysik inom ett område där vi använde oss av ljus och viss optisk utrustning. På grund av detta blev jag engagerad som lärare i en frivillig kurs i fotografi på Chalmers för studenterna inom elektroteknik, men även andra studenter kunde delta. 1976 slutade assistenten som haft hand om labbarna och då kom de till mig, och sa: ”Du som håller på med optik kan väl ta hand om den här kursen?” ”Visst, får jag en adjunktstjänst så tar jag den”, sa jag och så blev det. Kursen gick över en läsperiod (6 veckor) med föreläsningar, labbar och tenta. Föreläsningarna hölls av Gunnar Lenning, som skrivit kursboken, *Fotografi: Teori och mätteknik*, och jag höll i labbarna. Det var fotografering med storformatskamera, framkallning, kopiering etc.

NÖ: Vad hade du lärt dig det?

GK: Den tidigare labbassistenten lärde mig det han ansåg behövdes och sedan fick jag försöka utveckla det jag tyckte var intressant. Det var svartvitt och färg – både negativt och positivt –, framkallning och kopiering. Vi skälframkallade bladfilm (9 x 12 cm), både svart-vit, negativ färg och dia. Vi hade en diafilm från Agfa som var mycket pedagogisk, eftersom den behövde en andra exponering av en stark lampa istället för att omvändas kemiskt. Diorna kopierades på Cibachromepapper som rullades för hand i en trumma. Färgnegativen kopierades additivt och fotopapperet spändes fast under ett nät på en temperaturstabiliserad trumma med 37,8-gradigt vatten i ett tråg där kemikalierna byttes efter hand.

NÖ: Det låter som du lärde dig en hel del själv genom att hålla i kurserna.

GK: Ja, så blev det automatiskt eftersom många av de första studenterna kunde betydligt mer än jag. Det var porträttfotografering med studioblixtar, det var höghastighetsfotografi och så framställde vi ”kretskort” i form av silhuetter. Jag undervisade ca 200 timmar på sex veckor. Det var kvällar, nätter och helger.

NÖ: Vad hade du för fotografiska förebilder när du började?

GK: Egentligen hade jag inte så många, utan jag kom successivt att ta del av olika fotografers bilder.

NÖ: Var gjorde du det och hur kom du i kontakt med andra fotografiska praktiker än den rent tekniska?

GK: Egentligen var det inte tekniken i sig som intresserade mig utan fotografi i stort. Denna kom jag bland annat i kontakt med genom böcker och tidningar, men det stora genombrottet var när jag av en händelse hamnade på Fotohögskolan och kom i kontakt med Rune Hassner.

NÖ: Hur gick det till?

GK: På grund av att jag var ansvarig för labbarna för fotokursen hamnade jag i arbetsgruppen för den högre fotografiska utbildningen i Göteborg (1981). Jag var först suppleant till studierektorn, men han föll ifrån ganska snart då han insåg att det inte var hans område och att jag hade mer erfarenhet. Diskussionerna handlade mycket om huruvida utbildningen skulle ligga inom Chalmers eller Göteborgs universitet. Ordföranden i arbetsgruppen, Niels-Henry Mörck, konstnär och prefekt på Konstindustriskolan, var en fantastisk och dynamisk person med en driven diplomatisk förmåga. Han insåg att en utbildning som den planerade måste vila på konstnärlig grund. Det var mycket tack vare honom som man redan från början fick in fritt bildskapande i kursplanerna. Efter något möte kom Rune Hassner in i bilden och när jag gick hem från det mötet sa jag till mig själv: ”Nu har jag träffat skolans förste professor.” Det var ett bombardemang av fotografer och referenser, både samtida och historiska och jag gick direkt och köpte hans bok *Bilder för miljoner*. Då väcktes mitt intresse av att titta på olika typer av fotografi och sedan var jag med på Runes föreläsningar i fotohistoria och där fick jag en sjö att ösa ur. Biblioteket, som Rune skapade på skolan, var också en viktig källa.

NÖ: Vilken var din roll på skolan formellt sett vid den här tiden?

GK: Jag satt i arbetsgruppen utifrån min tjänst vid fysiska institutionen och när Rune Hassner anställdes i april 1982 ville han bara ha en halvtidstjänst för att hinna avsluta sina engagemang i Stockholm. Jag och en lärare på Sven Wingquists gymnasieskola (Fotoskolan i Göteborg) delade på den andra halvtiden, vilket innebar att jag fick 25 procent för att hjälpa till med igångsättningen av den nya fotoutbildningen. Institutionen kom till att börja med att kallas Institutionen för fotografi. När den teknisk-vetenskapligt inriktade tjänsten utlystes sökte jag den efter en del påtryckningar, men jag trodde inte att jag hade en chans eftersom Gunnar Lenning, som skrivit boken och haft föreläsningarna på Chalmers, också sökte. Det visade sig dock att han aldrig hade avslutat sina studier så han var inte kvalificerad för tjänsten. Det fanns även en del andra namnkunniga, så hur de slutligen bestämde sig för att ta mig vet jag inte. Men

jag tror inte att det var någon annan som hade universitetserfarenhet.

NÖ: Hur var det att samarbeta med honom?

GK: Både fantastiskt och ett helvete. Allt på en gång. Han var en arbetsmyra av stora mått. Men det passade bra. Han var på plats runt fyra–fem på morgonen och gick hem rätt tidigt på dagarna, d v s sen eftermiddag. I början när vi behövde få ordning på allt var det vår nyanställda tekniker Jens Holst och jag som stannade långt in på kvällarna. På så sätt arbetades det i stort sett dygnet runt. Rune var enormt kunsig och delade gärna med sig av sin kunskap. Han lyckades också snabbt få ordning på biblioteket.

NÖ: Hur såg du på att han inte hade någon universitetsbakgrund?

GK: Fanns det någon som kunde mer än Rune? Jag tror inte det. Han var en flitigt anlita föreläsare och hade erfarenhet som gästprofessor i USA och han hade stora krav. Han var utomordentligt välfungerande och det fanns inget bohemiskt som gjorde att man var tvungen att hålla efter honom på något sätt. Han var helt självgående.

NÖ: När skulle du säga att du började gå på fotoutställningar och besökte du till exempel Camera Obscura?

GK: Jag var på Camera Obscura med Rune och studenterna redan första året, men jag höll mig av förklarliga skäl mer till Göteborg och gick på Konstmuseet, Fotohuset och andra ställen som visade fotografi, men här visades egentligen inte så mycket fotografi vid den tiden.

NÖ: Vad bestod din undervisning på skolan av?

GK: Den var tekniskt inriktad och jag försökte hålla mig på en grundläggande nivå så att alla skulle förstå. Men det var svårt eftersom vi hade olika bedömningar av vad grundläggande var – jag var ju van vid naturvetenskapligt inriktade studenter. Det var mycket fysik med svärtningskurvor och vi gjorde tester och framkallade och kopierade och mätte med densitometrar. Jag försökte förklara processerna och vad som händer och en del kring optiken och kamerans olika delar. Sedan introducerade jag storformatskameran, något jag tyckte var mycket intressant, inte minst för alla de möjligheter som den erbjuder och allt man kan göra.

NÖ: Tog du del av studenternas bildgenomgångar?

GK: Jag försökte vara med på så mycket som möjligt och har lärt mig oerhört mycket av tiden på skolan och det har för-

ändrat mig. Jag brukar säga att jag har haft olika liv beroende på var jag har arbetat och det här blev ett helt annat liv än det jag hade innan.

NÖ: Frågorna om Fotohögskolan är en bakgrund till det vi egentligen ska prata om, nämligen Hasselblad Center och Hasselbladstiftelsen. Hur kom du in i det sammanhanget?

GK: Eftersom jag var prefekt på skolan blev jag automatiskt inbjuden till prisutdelningarna och var med första gången när Manuel Álvarez Bravo fick priset 1984. Det var också första ceremonin som ägde rum i Göteborg om man inte räknar med när Lennart Nilsson fick priset 1980. Vid den här tiden frågade stiftelsen oss på skolan om vi kunde förvara de fotografier av pristagarna som de förvärvat i vårt arkiv, som var någorlunda klimatanpassat. Stiftelsen hade inget eget arkiv förrän Hasselblad Center grundades. Då kom Rune Hassner tillbaka till Göteborg, 1988–89, för att leda centrets verksamhet (öppnade hösten 1989) och här etablerades direkt kontakter och samarbeten. Det var genom Hasselbladstiftelsens fotografiska stipendier som jag först fick en närmare kontakt med stiftelsen. Kontakterna mellan skolan och stiftelsen, eller snarare centret, utvecklades efter hand och jag blev så småningom invald i Hasselblad Centers styrelse.

NÖ: Vilken var din roll där?

GK: Till att börja med som ledamot, sedan som ordförande.

NÖ: Vilka övriga satt i styrelsen och var kom de ifrån?

GK: Till att börja med ingick fyra personer ur Hasselbladstiftelsens styrelse, bland andra dess ordförande och sekreterare. Dessutom ingick Konstmuseets intendent Håkan Wettre och en representant för Fotohögskolan, Pål-Nils Nilsson, som jag efterträdde. Eftersom stiftelsens styrelse inte hade någon egen fotografisk kompetens var centerstyrelsen extra viktig när det gällde att värna centrets verksamhet och stiftelsens fotografiska frågor. När verksamheten stabiliserat sig avgick stiftelsens ordförande och sekreterare och centret fick en betydligt mer sakkunnig styrelse med Lars Hall och Bo Nilsson.

NÖ: Fanns det någon styrelsemedlem som var särskilt drivande eller på något annat sätt bidragande?

GK: Kurt Mark var visserligen advokat, men han hade känt Victor Hasselblad, var intresserad, reste mycket och såg en hel del fotografi. Han förde en konstruktiv dialog med Rune och kunde stötta honom i många lägen och ibland komma med förslag som Rune uppskattade. Det gjorde Kurt Mark till en stor tillgång. Med Lars Hall fick styrelsen en formgivare som

satte sin prägel på centrets trycksaker i samband med flytten från Storgatan till Götaplatsen och en drivkraft när det gällde pristagarböckerna. Han hade också gedigna kunskaper i fotografi och egna erfarenheter av utställningsverksamhet.

NÖ: Hur skulle du beskriva styrelsens förhållande till verksamheten?

GK: Det var inte alltid så lätt för Rune eftersom det inte fanns så stor sakkunskap och förståelse i styrelsen. Man ska minnas att han bara hade en halvtidstjänst och det här var under uppbyggnadsskedet. Han lyckades ändå snabbt komma igång med utställningsverksamheten och en mycket bra sådan. När jag kom in fanns betydligt mer sakkunskap i styrelsen vilket gav möjligheter till många konstruktiva diskussioner.

NÖ: Är det någon av de tidiga utställningarna som du särskilt minns?

GK: Jag tycker att det var spännande med den allra första utställningen på Hasselblad Center, när Rune visade alla Hasselbladspristagarna, bland annat bilderna som varit lagrade på skolan, samtidigt som det årets pristagare Sebastião Salgado visades i ett eget rum. Lennart Nilssons utställningar, som visade hans enorma bredd, gjorde också ett starkt intryck. Att Rune ville öppna på annandag jul, något jag inte tyckte var riktigt klokt, är också något jag minns. Men där hade jag fel för det kom så mycket folk att jag aldrig sett något liknande.

NÖ: Hur gick det till när du kom till Hasselblad Center?

GK: Jag fick en förfrågan. Det var kanske inte så konstigt, dels var jag ordförande i styrelsen och hade varit med i kommittén för stipendier med en fotografisk-vetenskaplig inriktning, dels fanns en levande dialog mellan skolan och stiftelsen.

NÖ: Det var alltså ganska starka band mellan skolan och Hasselbladstiftelsen?

GK: Jag skulle nog säga att det i första hand gällde centret. Det har aldrig funnits någon fotografisk sakkunskap eller representant från skolan i stiftelsens styrelse, men både Pål-Nils Nilsson och jag var involverade som sakkunniga i olika delar av stiftelsens fotografiska verksamhet.

NÖ: Kan du säga något mer om hur det gick till när du fick förfrågan att ägna dig åt centrets verksamhet?

GK: Rune gick i pension 1994 och skulle ersättas. Tjänsten utannonserades och det kom in en hel del ansökningar.

Karin Becker utsågs till innehavare av tjänsten, men hon blev samtidigt erbjuden en professur i Stockholm, som hon valde. I det läget blev jag ombedd att kliva in på ett vikariat. Det var i början av 1995. Jag tog tjänstledigt från skolan i ett år och jobbade på centret under flytten till Götaplatsen. När det var klart blev jag tillfrågad om jag var intresserad av att fortsätta.

NÖ: Hur tänkte du kring allt det här?

GK: Det var förstås en utmaning och det har jag alltid gillat. Redan skolan var en utmaning. Jag hade avgått som prefekt sommaren 1994 och hade gjort klart att jag ville hålla på med något eget också. I det läget hade jag börjat lite med holografi på skolan och egentligen ville jag börja göra egna projekt. Min tanke var absolut inte att sätta mig i en annan administrativ position, men så kom frågan om jag vill ta hand om centret under den här kritiska perioden. I egenskap av ordförande hade jag deltagit i diskussionerna som föregick bygget av de nya lokalerna och kände väl till vad som behövdes. Därför kändes det rätt naturligt att acceptera och inte ta in någon annan.

NÖ: Vilken var din tjänstebeteckning?

GK: Det var från början en intendenttjänst, men det fanns ingen chef eller någon annan befattning mellan mig och styrelsen.

NÖ: Hur skulle du beskriva relationen mellan dig som intendent och styrelsen?

GK: För mig var det perfekt att ha personer som var sakkunniga i styrelsen. Det gjorde att jag hade ett kvalificerat bollplank. I början fanns också Birgitta Forsell som var insatt i det mesta inom centrets verksamhet, men efter ett tag flyttade hon tillbaka till Stockholm. Björn Rantil, som varit tekniker alltsedan starten, var också en klippa. I samband med utställningarna hade det kommit in en hel del extrapersonal som hjälpt till men detta blev det ändring på. Cecilia Sandblom, tidigare student på Fotohögskolan och nu konservatorsutbildad, erbjöd sig som konservator med igångsättningsbidrag, vilket jag med glädje accepterade. Hon fick ta hand om en del av det material som hade blivit liggande i brist på personal.

NÖ: Fanns det ett utställningsprogram när du började som du fick ”ärva”?

GK: Det gjorde det inte. Rune planerade till och med den sista utställningen i de gamla lokalerna – *De utsatta*, en utställning curerad av Maria Lind och Jan-Erik Lundström. När det var klart att Rune Hassner skulle sluta beslutade styrel-

sen att den sista utställningen i Wernerska villan skulle bli en retrospektiv med Runes bilder. Utställningen med 1995 års Hasselbladspristagare Robert Häusser, ett drygt halvår senare, visades i Konsthallen i väntan på invigningen av de nya lokalerna i Göteborgs konstmuseum, i januari 1996.

NÖ: Så du kastades in i det hela, kan man säga?

GK: Ja, och det var något som jag faktiskt aldrig tidigare hade provat på. Det var skrämmande, men Robert Häusser hade ju stor erfarenhet så jag tänkte att det löser sig säkert. Av Rune hade jag också fått veta att pristagarna ofta visste exakt hur de ville ha det och för mig passade det som hand i handske. Robert Häusser kom till Göteborg på sommaren för att diskutera utställningen och titta på lokalerna och sedan hängde vi utställningen tillsammans.

NÖ: Hade ni börjat publicera några böcker i samband med priset?

GK: Rune gjorde mindre, mycket fina kataloger både till pristagarna och många andra egenproducerade utställningar. Robert Häusser var den 15:e pristagaren och styrelsen hade beslutat att vi skulle göra en jubileumsbok, så hans katalog är ett utdrag ur denna och därför lite större i formatet. Rune skrev texterna och Lars Hall gjorde formgivningen. Jag var med i editor-gruppen. Därefter har vi gjort pristagarböcker.

NÖ: Var böcker något du hade jobbat med tidigare?

GK: Nej, allting var nytt för mig. Jag är en amatör som har ”fuskat” i allt, skulle man kunna säga.

NÖ: Du har uppenbarligen, i likhet med många inom det fotografiska området, erövrat kunskapen i och genom praktiken.

GK: Det fanns ju inget annat sätt tidigare. Rune hade visserligen helt andra erfarenheter än jag – han var fotograf, hade ställt ut egna och andras bilder och undervisat i fotografi – men jag kom från ett helt annat område. Mitt intryck är att jag blivit mer accepterad av dem som varit äldre och mer vana i sina positioner än de som varit nya. Inom de konstvetenskapliga nätverken har man tyvärr värnat den egna sakkunskapen.

NÖ: Du har en i sammanhanget ovanlig bakgrund och i en tid när den konstnärlig-gestaltande dimensionen alltmer betonades kommer du till fotografin från ett tekniskvetenskapligt håll.

GK: Jag har gjort mitt bästa för att navigera mig fram. Dessutom har jag ofta jobbat ihop med andra personer och de flesta utställningarna som jag har hållit i har just varit

pristagarutställningar. Den första utställningen i de nya lokalerna, *American Photography 1890–1965* från Museum of Modern Art i New York (MoMA), var det dock märkligt att vi över huvud taget fick. De hade aldrig tidigare lånat ut bilder från samlingen till en helt ny lokal.

NÖ: Hur kom det sig?

GK: MoMA hade tidigare fått en stor donation från stiftelsen, så vi var lovade utställningen som var ute på en längre turné och tiden passade bra in i deras schema. Men bygget av vår nya utställningslokal var försenat, så jag tvingade ventilationskonsulten att kontinuerligt mäta klimatet under några veckor så att jag kunde presentera de klimatkurvor som krävdes för att få utställningen.

NÖ: Hur var det att samarbeta med MoMA i din position som intendent på Hasselblad Center?

GK: Det gick mycket bra. Jag var jätteknaxig. Vi hade hängt hela utställningen själva innan representanterna från MoMA anlände. Det var jag, Björn och Cissi från centret och Per Fritz, som hjälpt till i samband med Robert Häusser, eftersom han, till skillnad från oss andra, hade jobbat i Konsthallen och Konstmuseet. Det var skönt att ha en person som visste hur man angrep väggarna. Björn var ju van att hänga i trådar, eftersom man inte fick spika i väggarna på Wernerska villan. Sedan dess har Per varit med vid de flesta installationerna.

När Peter Galassi från MoMA kom till öppningen var det någon som klagade över att vi hade frångått ordningen i boken, men Galassi svarade att en utställning och en bok inte är samma sak, och jag drog en suck av lättnad.

NÖ: Vi var tidigare inne på att Rune Hassner i egenskap av fotograf hade förutsättningar än du, men han var också en etablerad fotohistoriker med bildjournalistiken som specialområde.

GK: Ja, men han kunde betydligt mer än så, vilket också hans utställningsprogram visar. Jag följde hans och andras föreläsningar på skolan. Det var, som jag redan sagt, mitt egentliga universitet och utan det hade jag aldrig varit där jag är. Dessutom kom jag redan från början i kontakt med många fotografer, teoretiker och curatorer som gjorde att jag fick ta del av många olika bilder och perspektiv. Successivt byggde jag upp både kunskap och ett professionellt nätverk och detta utökades när jag började arbeta på centret.

NÖ: Är det några personer i dessa möten som du särskilt minns?

GK: Det var till exempel Peter Galassi och Mark Haworth-Booth, som båda var här tidigt under centrets verksamhet

och berättade om vad de höll på med. Det handlade om såväl samtida som historisk fotografi. Boris Michajlov var här redan innan han fick priset etc.

NÖ: Är det någon annan utställning än prisutställningarna som du gjorde och som du skulle vilja lyfta fram?

GK: Helmut Newton 1997, men det är kanske inte salongsfäihigt. Den blev en succé och det handlade mycket om relationen till honom. Han var samtidigt på Fotomässan och höll en föreläsning, något som säkert bidrog till uppmärksamheten. Utställningen var helt på mitt initiativ och jag fick faktiskt direktkontakt med honom genom ett fax som skulle till kamerafabriken men av misstag hamnade på centret. Min första tanke var att visa enbart modebilderna, men sedan utökades dessa med några av de ”ariska” kvinnorna. När Helmut kom in i rummet, där vi hade börjat installationen, satte han sig på en stol och sa ”Wow”. Det blev ett jättefint samarbete. På vernissagen var det runt 1 000 personer och mot slutet kommer Walter Keller från bokförlaget Scalo in i rummet och säger: ”Gunilla, det är den bästa Helmut Newton-utställning jag har sett. Varför har du inte gjort en bok?”

Även Jens S Jensens utställning var väldigt rolig och det berodde mycket på att det kom så många besökare från Hammarkullen. Vi hade också flera föreläsningar som lockade personer därifrån att komma till centret. Det kändes som att vi fick in Hammarkullen i Konstmuseet.

NÖ: Vilken roll har det förmedlande och publika uppdraget spelat för dig?

GK: Om du gör en utställning och inte har några besökare kan den vara hur bra som helst, men du når inte fram. Därför är det viktigt med en förmedlande verksamhet. Frågan aktualiserar behovet av personal, och det hade verkligen gjort skillnad om vi hade haft mer personal så att vi kunnat jobba mer mot skolor, fotoklubbar och andra grupper.

NÖ: Fotomässan i Göteborg måste ha varit ett sammanhang där man nådde en större och bredare publik.

GK: Den började redan på Birgitta Forsells och Rune Hassners tid och de var mycket aktiva i mässans organisation och planering och tog dit flera utställningar. När jag kom in i bilden var Fotomässan redan etablerad och vi var inte längre lika delaktiga. Däremot försökte vi alltid samverka så att vi till exempel hade vernissage eller programpunkter i anslutning till mässan. Mässan var mycket viktig och det har alltid funnits en kontakt med de ansvariga. Det hände faktiskt att vi presenterade pristagaren där.

NÖ: Var Val Williams den första intendent du anställde?

GK: Ja, hon var den första curatorn med ett treårigt förordnande. Hon var anställd som konstnärlig ledare så hon hade ett lite bredare ansvar.

NÖ: Hur gick det till?

GK: Vi var alltför få på centret och saknade curator, så vi utannonserade en tjänst på tre år och fick ett antal sökande. Vi tyckte att det lät mycket spännande med Val Williams så vi anställde henne.

NÖ: Hur skulle du beskriva hennes inriktning?

GK: Hon var väl förankrad i fotografien och utifrån sina kunskaper om både det historiska och det samtida kunde hon plocka fram intressanta fotografier och kombinationer. Det handlade inte enbart om konstnärlig fotografi, utan också om dokumentärfotografi och det fanns hela tiden en tanke med det hon gjorde. Hon skapade en serie utställningar som hängde ihop, *Modern Times I, II* och *III*, vilket underlättade för besökarna. Hon vände sig till en yngre publik än vad vi tidigare haft och det var många i vänföreningen som uttryckte sitt missnöje. Det var tråkigt att man inte förstod hur framåtblickande Val Williams var. Jag försökte säga till dem som var skeptiska att om de väntade några år skulle de få se att de här fotograferna kommer att bli namn att räkna med – och så har det i många fall blivit.

NÖ: Vilken blev din roll när Val Williams anställdes?

GK: Jag blev chef och ansvarade för ekonomi och administration och hade hand om pristagaren, både utställning och bok, vilket gjorde att det fanns personer som inte hade lust att söka tjänsten.

NÖ: Det kan man kanske förstå mot bakgrund av att priset var och är en prestigefull och central del av verksamheten. Dessutom hade böckerna blivit allt mer ambitiösa. Hur gick det till?

GK: Lars Hall, som satt i styrelsen, tyckte att vi borde satsa litet mer kring pristagarböckerna. Det diskuterades om vi skulle göra något nytt eller behålla det format som Rune introducerat, för att skapa en sammanhållen serie. Personligen tyckte jag att om vi ville synas vore det bättre att göra något som sticker ut lite mer. Christer Strömholm var den första pristagarboken där Lars Hall höll i formen och med en känd svensk var det naturligt att vi gjorde någonting extra. När Robert Frank fick priset blev det dessutom aktuellt att samarbeta med hans dåvarande bokförlag, Scalo, och de köpte upplagan och distribuerade den.

NÖ: Hade man en bra position i dessa sammanhang när man kom från Hasselblad?

GK: Detta var en väldigt snabb upphandling. Jag kontaktade Walter Keller på Scalo och sa att jag höll på med en bok med Robert Frank. ”Jag vet, blir den fin?” frågade han. ”Ja, det tycker jag” svarade jag och då sa han att om vi gjorde den i ”hard cover” skulle han ta 300 exemplar. Lars Hall skickade över en skiss på boken och dagen därpå, klockan 8 på morgonen New York-tid, ringer Walter upp och säger: ”Du, jag tar 3 000.”

NÖ: Var det i samband med pristagarna som du publicerade dina första texter om fotografi?

GK: Ja, tidigare hade jag enbart skrivit texter som användes i undervisningen och jag hade ingen annan erfarenhet än att jag läst vad andra skrivit. Egentligen var det väl inga riktiga texter om fotografi, snarare om fotografier.

NÖ: Hade du några särskilda förebilder, du nämnde tidigare *Bilder för miljoner*?

GK: Jag har försökt läsa olika typer av texter och eftersom jag träffat alla pristagarna har jag strävat efter att hålla det på ett personligt plan – förhoppningsvis inte alltför personligt.

NÖ: Läste du Åke Sidvalls och Leif Wighs katalogtexter?

GK: Jag läste i första hand engelska texter av Peter Galassi, Mark Haworth-Booth, Susan Kismaric, Sandra Phillips och andra på den mer internationella arenan. Det hade mycket att göra med att jag ganska tidigt kom att träffa några av dessa personer och snabbt fick ett brett kontaktnät. Åke Sidvall och Leif Wigh träffade jag vid ett studiebesök på Fotografiska museet med första kullen studenter på skolan 1982/83, annars hade jag ingen relation till dem. Detta ändrades dock när jag började på centret.

NÖ: På vilket sätt då?

GK: Då tittade jag lite mer noggrant på vad de gjorde på Fotografiska museet, men då var Åke Sidvall inte längre kvar och mina kontakter var med Leif Wigh.

NÖ: Hade ni några samarbeten institutionerna emellan?

GK: Nej, egentligen inte. Vi försökte få någon av våra utställningar dit, men det blev aldrig så utan vi samarbetade med andra museer, som hade kortare framförhållning. Sedan kom vi att jobba ihop i projektet *Women Photographers – European Experience* där Leif var med som ende man. Det startade 1999 och det var egentligen först då som jag lärde känna honom.

NÖ: Det var ett omfattande och ambitiöst projekt. Kan du berätta lite mer om ditt intresse för kvinnliga fotografier.

GK: Redan under min tid på skolan hade jag insett att det fanns många duktiga och intressanta kvinnliga fotografier men att få av dem var synliga. Tankarna kring projektet började gro vid ett besök i Washington där det visades en utställning med kvinnliga fotografier. En fantastisk utställning där den ena kända kvinnliga fotografen följde efter den andra, men helt utan sammanhang. Frågan jag ställde mig var varför man inte gjorde något om kvinnliga fotografier istället. Efter en tid kontaktade jag Lena Johannesson, som sedan ett par år var professor vid institutionen för konst och bildvetenskap vid Göteborgs universitet, om att vi borde göra något åt saken. Hon var direkt intresserad och vi började dra upp riktlinjerna för projektet och sökte pengar från Hasselbladstiftelsen.

NÖ: Val Williams förordnande var på tre år och vad hände när hon slutade?

GK: Tjänsten utlystes på nytt och Hasse Persson anställdes som curator på tre år. Han hade en helt annan inriktning så det blev en stor kontrast i utställningsprogrammet.

NÖ: På vilket sätt då?

GK: Verksamheten gick från ett relativt snävt samtida perspektiv till något som omfamnade klassiker och mer väletablerade konstnärskap. Jim Dine hörde till de internationella utställarna liksom Tracey Moffatt och Mary Ellen Mark. Hasse var mer i Runes tradition med intresse för det dokumentära och bildjournalistiska och han hade också en bakgrund som fotoskribent och tidningsfotograf.

NÖ: Vilken var relationen mellan dig som chef och intendenten?

GK: Hasse och jag diskuterade ganska mycket och hade många roliga samtal om fotografi, medan Val mer drev sitt program efter de riktlinjer som hon hade lagt upp redan från början och som hon arbetade utifrån. Vi förde också diskussioner men det var på ett mer övergripande plan. Hon var väldigt duktig på att driva projekt och hålla budgeten och jag var aldrig inne och detaljstyrde någonting.

NÖ: Med jobbet på Hasselblad Center följde också ansvar för en samling, något som också måste ha varit nytt för dig. Hur tänkte du kring den och fanns det några riktlinjer för samlandet?

GK: Fanns det några pengar för inköp är kanske den stora frågan. Rune hade samlat en hel del av sina egna samtida, dock mer mot den dokumentära än den konstnärliga sidan. Basen i samlingen utgörs av bilder av Hasselbladspristagarna, som hanterats särskilt även om det avsatts väldigt lite

pengar även för inköp av dem. Idén kring samlingen diskuterades i styrelsen och det övergripande målet har varit att ha en nordisk profil. De ekonomiska ramarna gjorde det nödvändigt att köpa det som var överkomligt i det läget och inte att försöka fylla luckor för att få en historisk samling då detta hade blivit alldeles för dyrt. Vi bestämde oss för att fokusera på det samtida som var möjligt att förvärva. Hasse och jag försökte också utöka samlingen med bilder som vi tyckte saknades eller behövde kompletteras och som fortfarande var möjliga att få tag i. Vi gjorde också inköp från utställningarna, som t ex. *Ny svensk fotografi*. Detta följdes upp med utställningen *Ny nordisk fotografi*. En del stora förvärv genom gåvor har också erhållits i samband med utställningarna, som t ex av Jim Dine. En bra samling är viktig både för den egna utställningsverksamheten och för utbyte med andra institutioner. Dessutom är en bra samling ett incitament för andra fotografer att vilja bli representerade i samlingen vilket bland annat ökar chanserna till donationer.

NÖ: Du har haft centrala positioner på viktiga institutioner inom svensk fotografi sedan tidigt åttiotal. Vad har varit de stora förändringarna under denna tid, som du ser saken?

GK: Fotografien har blivit mycket mer accepterad som utställningsmedium. Den är mycket mer synlig idag och det visas betydligt fler fotografiska utställningar än när jag började. Dessutom har fokus förskjutits från att ha varit i huvudsak dokumentärt till rent konstnärligt och vidare till något mer vittförgrenat, där det dokumentära är en av många riktningar, ser annorlunda ut och kan vara svårt att särskilja från den konstnärliga fotografien. Ämnesområdet fotografi är inte lika tydligt avgränsat idag som det var då. Jag tycker att det är spännande att fotografi är ett medel att kommunicera med och att fotografi finns i så många olika sammanhang. Centrets uppgift har ju varit att visa alla sorters fotografi, vilket kan vara en svår uppgift och det var bland annat därför vi bestämde oss för treåriga förordnanden för curatorerna. Då finns större möjligheter till både fokusering och ett brett och varierat utbud. Det som kanske inte fått så stort utrymme är den vetenskapliga sidan av fotografien, som ibland kan vara svår att göra bildmässigt attraktiv. Med dagens bruk av fotografi i vetenskapliga sammanhang torde det dock gå att råda bot på denna brist.

NÖ: När har det varit mest gynnsamt för fotografien under den här perioden?

GK: När centret var nyetablerat vid Götaplatsen (1996) fick vi enormt mycket besökare och bra pressbevakning. Vi nådde en ny publik och intresset för fotografi liksom att lära sig mer om fotografi ökade. Smala utställningar lockade dock fortsatt en mindre publik. "Fotografiska" i Stockholm har under senare tid bidragit till ett ökat intresse för fotografi

bland den breda allmänheten och det kanske kan locka besökare också till de lite smalare utställningarna.

NÖ: Vilket är det roligaste projektet du har gjort?

GK: Tveklöst Ernest Cole. Det var en unik möjlighet. När centret gick ihop med stiftelsen blev jag forskningschef och kunde koncentrera mig på något jag verkligen ville göra. Redan 1985 såg jag utställningen med Ernest Cole, som Björn Rantil arrangerade på Fotograficentrum i Göteborg i anslutning till ANC-galan, och blev fascinerad av hans bilder. När Rune Hassner senare visade Cole på Fotomässan undrade jag varför det inte var någon som gjort något ordentligt av samlingen. Det är både en unik bildskatt och ett fascinerande – för att inte säga tragiskt – livsöde. Jag bestämde mig när David Goldblatt fick priset. När vi sågs i Arles sommaren 2006 berättade jag för honom om vår fantastiska samling med Ernest Cole-fotografier och frågade om vi inte kunde titta på den tillsammans när han kom till Göteborg för att ta emot priset. Goldblatt var mycket intresserad, men när han kom hit var han fullt upptagen av sin egen utställning. Först efter vernissagen blev det tid att titta på Coles fotografier. Senare skickade Goldblatt ett e-brev till stiftelsens vd Bo Myhrman och markerade att vi verkligen borde göra något av det unika materialet och det hjälpte antagligen mig när jag presenterade projektet. Centrets fotograf, Björn Rantil, skannade fotografierna och jag började mina efterforskningar här i Sverige. Projektet tog mig till Vancouver i Kanada dit Coles kollega från Johannesburg hade flyttat. Vi satt på mitt hotellrum i flera dagar och diskuterade de digitala utskriften av bilderna, en efter en. Här började min resa mot Sydafrika och Coles familj och bekanta. Det var ett fantastiskt projekt, och utställningen visades först på fem olika ställen i Sydafrika innan den visades i Sverige och har därefter turnerat internationellt. Eftersom Coles bok *House of Bondage* (1967) blev bannlyst var det inte många i Sydafrika som hade sett bilderna, även om det cirkulerade enstaka exemplar av boken, som folk gömde hemma utan omslag. Särskilt bland ungdomarna var intresset oerhört stort.

NÖ: Har du ett särskilt intresse för dokumentärgenren?

GK: Den berättande traditionen, skulle jag hellre säga. Jag tycker att det är intressant med bilder som berättar någonting, om samhället, livet och historien, och i det avseendet är Coles bilder helt fantastiska. De är inte bara dokumentära, eller bildjournalistiska som han själv kanske skulle kallat dem, utan de är också några av de finaste utsnitt jag sett, välkomponerade, formmässigt och estetiskt välgjorda, och de talar till betraktaren på ett mycket uttrycksfullt sätt. Detta trots att många tagits under stor press och med gömd kamera.

NÖ: Hur har det varit att vara kvinna i den förhållandevis mansdominerade fotovärlden?

GK: Det är inget som jag har upplevt som något hinder och jag skulle nog säga att det snarare är fler kvinnor än män på institutionerna. Cheferna är visserligen ofta män, men under den tid jag varit verksam har de som håller på med fotografi och de jag haft kontakt med som regel varit kvinnor.

När det gäller fotografierna är saken delvis en annan, där är det – eller har i alla fall varit – väldigt få kvinnor i förhållande till män. Det är förstås något jag har reagerat över, men jag har aldrig haft något problem i de relationerna. Val Williams visade många kvinnliga fotografer, så tack vare henne har kvinnorna inte varit så dåligt representerade på utställningssidan, men Hasselbladspriset har en stark mansdominans. Man kan ställa sig frågan vilka kvinnor som skulle kunnat ha fått priset och det hade varit fantastiskt roligt om några kvinnor hade fått det i ett tidigt skede. I den generationen finns det dock inte så många kvinnor som varit synliga och påverkade i samma utsträckning som männen. När Cindy Sherman fick priset 1999 hoppades jag att det skulle följa en rad av kvinnor – också för att man gick över till en mer konstnärligt inriktad fotografi där det är betydligt fler framträdande kvinnor än inom den mer traditionella fotografien, men så blev det tyvärr inte. Det är intressant att se priset i förhållande till utvecklingen inom fotografien. Om man tittar på hur det såg ut i Sverige på åttiotalet så var det inte bara Rune som stod för en dokumentär inriktning, utan det var dokumentärt nästan över hela linjen. Sedan svängde det över mot en mer konstnärlig fotografi och idag har pendeln svängt igen och den berättande fotografien tycks vara på väg tillbaka, men i en annan skepnad.

