

**MELLAN VERKLIGHETER
BETWEEN REALITIES**

**Fotografi i Sverige
Photography in Sweden
1970–2000**

INNEHÅLLSFÖRTECKNING./CONTENTS.

Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000 Between Realities. Photography in Sweden 1970–2000			
Redaktörer/Editors: Kristoffer Arvidsson, Louise Wolthers och Niclas Östlind Redaktionskommitté/Editorial board: Elsa Modin, Johan Sjöström och Dragana Vujanovic Redaktionsassistent/Editorial assistant: Katrin Källeskog Översättning/Translation: Andrew Young Korrekturläsning/Proofreading: Katarina Norling Fotograf/Photographer: Peter Boström Formgivning/Graphic design: Petter Antonisen och Lena Gerkens, Reijs & Co Repro/Prepress: Elanders Fälth & Hässer, Värnamo Tryck/Printed by: Stige, Italy, 2014 Papper/Paper: omslag/cover Chromocard, inlaga/body MultiArt Matt (FSC-certifierat/FSC certified) ISBN: 978-91-7843-418-3 Utgivare/Publisher: Erna och Victor Hasselblads Stiftelse, Göteborgs konstmuseum och Akademin Valand i samarbete med/in collaboration with Bokförlaget Arena Ett stort tack till alla medverkande och inblandade. Many thanks to all participants and everyone involved in the project.			
Boken är producerad i anslutning till utställningen <i>Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000</i> på Göteborgs konstmuseum och Hasselblad Center 8 februari–11 maj 2014. This book is published in conjunction with the exhibition <i>Between Realities: Photography in Sweden 1970–2000</i> at the Gothenburg Museum of Art and the Hasselblad Center 8 February–11 May 2014. <i>Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000</i> är utsedd till Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok 2014. <i>Between Realities: Photography in Sweden 1970–2000</i> has been selected as the Swedish Association for Art's annual art book 2014.			
© 2014 Bokförlaget Arena samt respektive institution, författare och fotograf © 2014 The publisher Arena and each institution, author and photographer			
Omslag/Cover: Annika von Hausswolff. En av sju bilder i serien <i>Utan titel (med bubbla)</i> , 1997, ur Norrköpings konstmuseums samling. Annika von Hausswolff. One of seven images from the series <i>Untitled (with bubble)</i> , 1997. Courtesy of the Norrköping Art Museum Collection. Jean Hermansson. Pressoperatör, SKF, Göteborg. Ur boken <i>Nere på verkstadsgolvet</i> , 1971. Jean Hermansson. Press operator, SKF, Gothenburg. From the book <i>Down on the Factory Floor</i> , 1971.			
Bokförlaget Arena Sankt Lars väg, byggnad 14, 222 70 Lund www.arenabok.se			
Förlaget påminner om att varje form av kopiering av text och bild ur denna bok utan skriftligt medgivande av förlaget är förbjuden enligt lagen om upphovsrätt. No part of this publication may be reproduced without written permission from the publisher.			
	Förord./Foreword.	5	Den svenska fotografins historia 1840–1940./ The history of Swedish photography 1840–1940.
	Introduktion./Introduction.	6	Av/by Louise Wolthers 192
	Mellan verkligheter – en historia om utställd och förmedlad fotografi i Sverige 1970–2000./ Between realities: A history of exhibited and disseminated photography in Sweden 1970–2000. Av/by Niclas Östlind	8	Den svenska dagskritikens mottagande av Det ljusa rummet./The reception of Camera Lucida by Swedish newspaper critics. Av/by Magnus Bremmer 208
	Världar och verkligheter – sjuttioalet./Worlds and realities – the 70s. Av/by Ulf Bjereld	34	Simultan succession./Simultaneous succession. Av/by Annika von Hausswolff 228
	Fotohistoriskt./Photo-History. Av/by Louise Wolthers	41	Döden, skrattet och erotiken – om fotografen och konstnären Dawid./Death, Laughter and Eroticism – on photographer and artist Dawid. Av/by Lars O. Ericsson 236
	Att göra verkligheter – reflektioner kring vårt behov av dokumentärfotografi./Making realities – reflections on our need for documentary photography. Av/by Annika Olsson	48	Gerry Johansson i ljuset!/Gerry Johansson in the light! Av/by Leif Wigh 244
	Aktuell fotolitteratur./Current photo literature Av/by Per Lindström	53	Catharina Gotby. Av/by Iréne Berggren 252
	Arbeta – inte slita ut sig!/Working – not slaving to death! Av/by Ann Mårtens	61	Tuija Lindström. Av/by Anders Olofsson 260
	Att bli något särskilt och annorlunda./To be something special and different. Av/by Mikela Lundahl	70	Nittioalet./The 90s. Av/by Kim Salomon 270
	Rune Hassner, Bilder för miljoner (Pictures for the millions). Av/by Karin Becker	78	Bildtiden: Tema kön./The gender issue. Av/by Eva Hallin 276
	Ola Billgren och fotografen./Ola Billgren and photography. Av/by Kristoffer Arvidsson	82	Digital bild./Digital Pictures. Av/by Stefan Ohlsson 280
	När fotografi var bild och inte konst./When photographs were pictures, not art. Av/by Nils Claesson	100	Kurt Bergengren. Bevakade fotografen under 35 år./ Kurt Bergengren. Covering photography for 35 years. Av/by Gösta Flemming 296
	Fotografi som vapen./Photography as a weapon. Av/by Jonas (J) Magnusson	108	Nordiska konstnärer som "image makers" – om utställningen Stranger than Paradise: Contemporary Scandinavian Photography på ICP 1994./ Nordic artists as "image makers" – on the exhibition Stranger than Paradise: Contemporary Scandinavian Photography at ICP 1994. Av/by Sophie Allgårdh 308
	Carl-Erik Ström och Fotografens makt./Carl-Erik Ström and Fotografens makt (The mighty photographer). Av/by Cecilia Grönberg	112	Annika von Hausswolff. Av/by Sara Arrhenius 334
	Stig T. Karlsson. Av/by Gunilla Muhr	118	Maria Miesenerberger. Av/by Sara Callahan 342
	Jean Hermansons fotografiska gärning./Jean Hermanson's photographic work. Av/by Jan-Erik Lundström	126	Maria Hedlunds negentropiska fotografi./ Maria Hedlund's negentropic photography. Av/by Kim West 350
	Christer Strömholm. Av/by Mara Lee	134	Rummen, kameraögat och blicken./The rooms, the camera eye and the gaze. Av/by Helena Holmberg 358
	– En viskning förvandlad till bild./A whisper turned into a picture. Av/by Marie Lundquist	142	Åttioalet, det sista decenniet./The 80s, the final decade. Av/by Mikael Löfgren 152
	Lennart Nilssons arrangerade verklighet./Lennart Nilsson's arranged reality. Av/by Solveig Jülich	166	Översättningar i urval./Selected translations. 372
	Mottagandet av Susan Sontags Om fotografi./The reception of Susan Sontag's On Photography. Av/by Iréne Berggren	170	Personregister./Index. 376
	Planket. Av/by Maria Patomella	178	Biografier./Biographies. 379
	The Frozen Image – ett amerikanskt perspektiv på nordisk fotografi./The Frozen Image – an American perspective on Nordic photography. Av/by Hans Hedberg	182	Noter./Notes. 383

FÖRORD./FOREWORD.

Fotografin har fått en alltmer framträdande plats i offentligheten under senare år. Det ökade intresset för fotografi såväl nationellt som internationellt märks på flera nivåer, både inom amatörfotografi och konstfotografi, genom föreningars och institutioners intensifierade verksamhet, utställningar samt stigande priser på auktionshusen. Men hur gick det till när fotografin fick erkännande som konst? Vi är glada över att kunna presentera en utställning och en katalog som för första gången på djupet genomlyser denna historia i Sverige.

Utställningen *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000* ingår som en del i Niclas Östlinds avhandlingsprojekt vid Akademin Valand i Göteborg. Parallellt med utställningen på Göteborgs konstmuseum och Hasselblad Center visas ytterligare en del på Artipelag i Stockholm som behandlar den samtida svenska fotografin och har titeln *Det synliga*.

I *Mellan verkligheter* presenteras arbeten – såväl fotografier som böcker – av fotografer verksamma i Sverige mellan 1970 och 2000. Urvalet speglar de avgörande tendenser och förändringar som fotografifältet genomgått. Med den bildrika katalogen fördjupas och vidgas bilden, bland annat med exempel på utländska fotografer som visats i Sverige och dokumentationer från utställningar, fototidskrifter och andra publikationer. Det är en fotohistoria som strävar efter en flerstämmighet och flera av de viktiga aktörerna i svensk fotografi under perioden bidrar med texter.

Från Göteborgs konstmuseums, Hasselbladstiftelsens och Akademin Valands sida är vi stolta över detta samarbete. Vi är också glada över att denna utställning äger rum just i Göteborg – en stad som spelat en viktig roll i förändringen av fotografifältet i Sverige.

Vi vill tacka våra samarbetspartner, de institutionella och privata långgivare som generöst bidragit med verk till utställningen, fotograferna som ställt sina bilder till förfogande och katalogens många skribenter och formgivaren Petter Antonisen. Ett särskilt tack riktas till projektets arbetsgrupp, där forskningsledare Kristoffer Arvidsson och intendent Johan Sjöström ingått från Göteborgs konstmuseum, bibliotekarie Elsa Modin, forskare Louise Wolthers och curator Dragana Vujanovic från Hasselblad Center och Niclas Östlind från Akademin Valand.

Ett särskilt tack riktas också till Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur och Familjen Wikanders Stiftelse för Främjande av Konstnärlig och Kulturell Verksamhet i Göteborg som generöst bidragit till finansieringen av projektet.

*Bo Myhrman, vd Hasselbladstiftelsen
Isabella Nilsson, museichef Göteborgs konstmuseum
Mick Wilson, prefekt Akademin Valand*

Photography has gained an ever more prominent public position in recent years. The growing interest, both nationally and internationally, is apparent on many levels, both within amateur and art photography, and through the intensified work of associations and institutions, and exhibitions and rising prices at auction houses. But how did photography come to be recognised as art? We are delighted to present an exhibition and a catalogue that, for the first time, comprehensively investigate this history in Sweden.

The exhibition *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000* (Between Realities: Photography in Sweden 1970–2000) is part of Niclas Östlind's thesis project at the Valand Academy in Gothenburg. Parallel to this exhibition at the Gothenburg Museum of Art and the Hasselblad Center, another part is shown at Artipelag in Stockholm on contemporary Swedish photography, titled *Det synliga* (The Visible).

Mellan verkligheter presents work – photographs and books – by photographers active in Sweden between 1970 and 2000. The selection reflects the crucial trends and changes in the field of photography. This richly illustrated catalogue deepens and widens the picture, including examples of foreign photographers shown in Sweden and exhibition documentation, photography journals and other publications. It is a history of photography that strives to be told through multiple voices and many of the key figures in Swedish photography during this period have contributed with texts.

The Gothenburg Museum of Art, the Hasselblad Foundation and the Valand Academy are all proud of this collaboration. We are also happy that this exhibition takes place in Gothenburg: a city that has played a crucial role in the transformation of the photographic field in Sweden.

We wish to thank our partners, the institutional and private lenders who generously provided works to the exhibition, the photographers who put their pictures at our disposal and the many writers who contributed to the catalogue and the graphic designer Petter Antonisen. Special thanks to the project's work group: research director Kristoffer Arvidsson and superintendent Johan Sjöström from the Gothenburg Museum of Art, librarian Elsa Modin, researcher Louise Wolthers and curator Dragana Vujanovic from the Hasselblad Center and Niclas Östlind from the Valand Academy.

Particular thanks also to Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur and Familjen Wikanders Stiftelse för Främjande av Konstnärlig och Kulturell Verksamhet i Göteborg for generously contributing to the financing of this project.

*Bo Myhrman, managing director, Hasselblad Foundation
Isabella Nilsson, director, Gothenburg Museum of Art
Mick Wilson, prefect, Valand Academy*

INTRODUKTION./INTRODUCTION.

Det här är en historia om fotografi i Sverige där utställningar är den röda tråden. Tiden som skildringen omfattar börjar åren kring 1970 och avslutas 2000. Det är en för fotografins del händelserik period och ambitionen är att gestalta skeendet på ett både flerstämmigt och överskådligt sätt. För att lättare kunna orientera sig i materialet ska kort sägas något om upplägget och vad man som läsare kommer att möta.

Den inledande essän ger en sammanfattande och fördjupande bild av skeendet och de frågor som upptagit aktörerna. Med hjälp av väl valda exempel visas hur olika ideal har format den fotografiska praktiken och hur den har förmedlats och bedömts. Den behandlar också de motsättningar som präglade det fotografiska fältet och där konflikten i hög grad stått mellan företrädare för ett dokumentärt eller konstnärligt synsätt, men också mellan vad som beskrivs i termer av "fri fotografi" och den fotografi som styrs av kommersiella uppdrag eller andra typer av beroendeförhållanden. Även om konflikterna varit stora blir det av framställningen också tydligt att det finns rörelser mellan olika positioner och att tendenserna sträcker sig över tid. Texten belyser även de genomgripande konsekvenser som det postmoderna skiftet i slutet av åttiotalet fick för synen på fotografin som medium, var den ställdes ut och hur reflektionen försköts mot en mer teoretisk och gränsöverskridande orientering. Här, som i flera fall tidigare, kom de avgörande impulserna utifrån och essän behandlar även den utländska fotografi som visats och haft betydelse i Sverige, men berör också andra kontakter utanför landets gränser som på olika sätt påverkat den svenska fotografin.

Utöver essän kan innehållet delas upp i fem grupper. Materialet är indelat i kapitel som behandlar de respektive decennierna och vart och ett inleds med en bild från en tidstypisk utställning. Den visar både platsens karaktär, hur bilderna har monterats och arrangerats och i något fall även publikens närvaro. Därefter följer en artikel om de centrala händelser och idéer som kännetecknar tioårsperioden. Det handlar bland annat om 68-rörelsens konsekvenser under sjuttioalet, de nyliberala ideologiernas frammarsch på åttiotalet och om Östblockets fall och nittioalets förändrade geopolitiska karta. Meningen är att skissa konturerna av det vidare historiska sammanhang inom vilket den fotografi det här handlar om både skapades och cirkulerade.

Kärnan i framställningen bygger på återfotograferade dokument som är relaterade till utställningar från den aktuella perioden, såsom kataloger, affischer, inbjudningskort, recensioner med mera. Inom fotografin spelar den publicerade bilden en stor roll och ofta har det funnits starka band mellan reproducerade och utställda fotografier. Materialet är ofta svåråtkomligt och som historiska källor vittnar det om hur fotografi både har ställts ut och återgivits och vad man har skrivit om fotografi i den kontext det här hand-

This is a history of photography in Sweden, where exhibitions provide the common thread. The depiction starts with the years around 1970 and concludes with 2000. It is one of photography's most eventful periods and the aim is to present the course of events through multiple voices and in a well-arranged manner. Hence, a brief statement about the book's structure can help facilitate orientation through the material and what awaits the reader.

The introductory essay provides a comprehensive and in-depth picture of the events and issues that occupied the main protagonists. Using carefully selected examples, it shows how various ideals have formed photographic practice and how it has been communicated and reviewed. It also covers the antagonisms that were so prevalent in the field of photography, where the conflict, to a high degree, was between advocates of a documentary or artistic approach, but also between what could be described as "free photography" and photography made through commercial assignments or other kinds of direction. Even though the conflicts have been enormous, it also emerges clearly that there were movements between various positions and that trends stretch across time. The text also sheds light on the sweeping consequences that the postmodern shift in the late 80s had on photography as a medium, where it was exhibited and how reflections became more theoretical and cross-disciplinary. Here, as in several earlier instances, crucial impulses came from the outside and the essay also considers photography from abroad that was shown and had significance in Sweden, as well as other contacts beyond Sweden's borders that influenced Swedish photography in various ways.

Besides the essay, the contents can be divided into five groups. Material is split into chapters covering the respective decades and each one begins with a picture showing an exhibition typical of the period. This presents the character of the exhibition space, how the pictures have been mounted and arranged, and in some cases, the attendance of the public. This is followed by an article on the key events and ideas that characterise the decade. This includes the consequences in the 70s of the 1968 movement, the advance of neo-liberal ideologies in the 80s and the fall of the eastern bloc and the altered geo-political map in the 90s. The intention is to sketch out the broader historical context in which the photography described here was created and circulated.

The core of the presentation consists of rephotographed documents related to exhibitions from the relevant period, such as catalogues, posters, invitation cards, reviews and more. The published picture plays a major role in photography and there have often been strong connections between reproduced and exhibited photographs. These materials are often scarce and, as historical sources, testify to how photography was exhibited and reproduced and what was

lar om. Exempelen är hämtade från många av de större eller mindre institutioner, gallerier och andra platser och förlag som varit aktiva under de tre decennier som behandlas. Därigenom tecknas också en karta över det institutionella landskapet och dess förändringar.

I flödet av avfotograferade dokument finns också kortare artiklar som behandlar specifika ämnen eller företeelser som materialet aktualiserar. Det handlar till exempel om bilden av arbete i sjuttioalets dokumentärfotografi, om montaget som ett estetiskt grepp, det digitala genombrottet eller om hur nya feministiska perspektiv introducerades i början av nittioalet.

När genomgången av ett decennium är slut följer ett bildblock där ett urval av de fotografer som spelat en viktig roll under perioden presenteras med åtta sidor var. Det första uppslaget rymmer en text om fotografen och hans eller hennes bilder. Skribenterna som medverkar hör till dem som bidragit till reflektionen om fotografi och i flera fall finns deras tidigare arbeten i decenniegenomgångarna. Men texterna är också författade av personer som är nya i sammanhanget och hör då ofta till en yngre generation. De trettioalet medverkande skribenterna presenteras kort i bokens avslutning.

Ur ett historieskrivande perspektiv möts i skildringen två perspektiv: det genetiska och det genealogiska. Det första är den framåtskridande berättelsen där utställningarna, bilderna och texterna läggs till varandra i en kronologisk ordning. Det andra är blicken tillbaka på det som skett och med undringar och reflektion präglade av de behov och tankar som formar samtiden. I mötet mellan dessa två olika men inte helt åtskilda rörelser skapas en bild av det förflutna. Men det handlar inte bara om det som varit. Då och nu betingar varandra och med den historiska skildringen som relief blir det också lättare att se det omgivande fotografiska landskapet.

Utställningens arbetsgrupp:

Kristoffer Arvidsson och Johan Sjöström,

Göteborgs konstmuseum

Elsa Modin, Louise Wolthers och Dragana Vujanovic,

Hasselblad Center

Niclas Östlind,

Akademin Valand

written about photography in the relevant context. Copies have come from large and small institutions, galleries and other places and publishers active during these three decades. Such a method also maps out the institutional landscape and its transitions.

Complementing the flow of photographed documents are short articles on specific topics or phenomena actualised by the material. For example, the image of labour in documentary photography of the 70s, montage as an aesthetic concept, the digital revolution and how new feminist perspectives were introduced in the early 90s.

Following the decade review is a pictorial section featuring a selection of those photographers who played key roles during that period, presented across eight pages. The first spread includes a text about the photographer and his or her pictures. Writers include those who contributed to the reflections on photography and in several cases their earlier work is part of the decade reviews. Texts are also written by persons new in this context, often from a younger generation. The writers, some 30 in total, are briefly presented at the end of the book.

In historiographical terms, two perspectives join together in the depiction: the genetic and the genealogical. The first is the forward-moving narrative where the exhibitions, pictures and texts succeed each other in chronological order. The second is the look back at what occurred, accompanied by thoughts and reflections marked by those needs and ideas that characterise the age. In the meeting between these two different, yet not entirely separate currents, a picture of the past comes into focus. But it doesn't just concern what has been. The past and the present are dependent on each other and this historical depiction also makes the surrounding photographic landscape easier to see.

The exhibition's work group:

Kristoffer Arvidsson and Johan Sjöström,

Gothenburg Museum of Art

Elsa Modin, Louise Wolthers and Dragana Vujanovic,

Hasselblad Center

Niclas Östlind,

Valand Academy

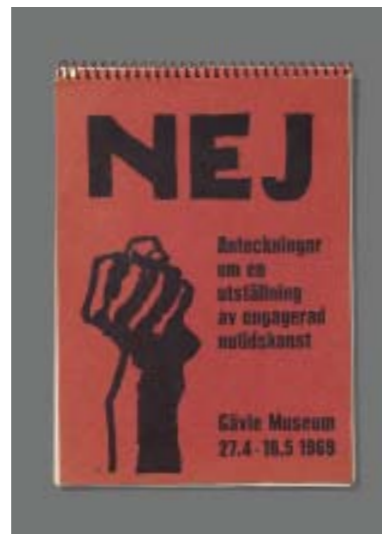
MELLAN VERKLIGHETER – EN HISTORIA OM UTSTÄLLD OCH FÖRMEGLAD FOTOGRAFI I SVERIGE 1970–2000./ BETWEEN REALITIES: A HISTORY OF EXHIBITED AND DISSEMINATED PHOTOGRAPHY IN SWEDEN 1970–2000.

INLEDNING

Våren 1969 visade Gävle museum *Nej! En utställning av engagerad nutidskonst* och på katalogens röda omslag är en knuten näve tecknad i svart tusch. Att konstnärerna hade en agenda är det inte svårt att ta miste på. Bland de många medverkande fanns Carl Johan De Geer, Torsten Bergmark, Peter Dahl och en grupp som kallade sig Bildaktivisterna. Var och en disponerade en sida i katalogen och i deras fall har man tryckt ett utdrag ur gruppens manifest. Där kan man läsa att de med olika medel ville skapa medvetenhet om och motverka den borgerliga indoktrinering som pågick i bland annat media – och gärna i samarbeten med andra socialistiska aktörer. Det var en grupp för vilken handling stod i centrum och bilden var ett viktigt redskap i kampen för ett rättvisare samhälle. Med fotografins hjälp dokumenterade man sina egna och andras politiska aktioner, men även om fotografi var ett verkningsfullt redskap var det enbart ett av flera medel som man använde. Bildaktivisterna värjde sig också mot att bli kallade en fotogrupp, vilket lätt väckte tankarna på fotoklubbarnas intresse för teknik och konventionellt sett vackra foton. Inget kunde vara mer främmande för Bildaktivisterna.¹

Om man betraktar fotografien i Sverige ur ett historiskt perspektiv utgör exemplet den ena polen i synen på fotografi under de tre decennier som skildringen omfattar. Dragen till sin spets kan man säga att positionen kännetecknas av att bilden används för att uppnå bestämda syften. Målen har ofta – som i fallet med Bildaktivisterna – varit politiskt motiverade, men det kan också handla om tillämpningar som nyhetsförmedling och reklam eller fotografi inom till exempel vetenskap, medicin och brottsutredningar. Områden så olikartade och åtskilda att även om fotografi spelar en central roll så har de fotografiska praktikerna ytterst lite gemensamt.

Den andra och motsatta polen handlar istället om att se fotografien som ett uttrycksmedel i sin egen rätt. Där betonas fotografins egenart och vad som sammanfattande brukar kallas bildmässiga egenskaper. De fotografiska kvaliteterna är dock inte beroende av att bilderna har skapats utifrån konstnärliga intentioner, utan kan finnas i alla typer av fotografi. När bilderna byter kontext, till exempel när fotografiska dokumentationer från en antropologisk studie visas i ett fotogalleri, tonas som regel det ursprungliga sammanhanget ned, vilket också gäller sociala och politiska frågor, och istället lyfts de formella och mediespecifika aspekterna



Nej! Anteckningar om en utställning av engagerad nutidskonst,
(No! Notes on an Exhibition of Committed Contemporary Art), Gävle museum, 1969

INTRODUCTION

In spring 1969, Gävle museum showed *Nej! En utställning av engagerad nutidskonst* (No! An Exhibition of Committed Contemporary Art) and the catalogue's red cover features a clenched fist in black ink. That these artists had an agenda is hard to miss. Among the many participants were Carl Johan De Geer, Torsten Bergmark, Peter Dahl and a group calling themselves Bildaktivisterna. Everyone had one page in the catalogue and they chose to print an extract from their manifesto. It states that through various means they wish to create awareness of, and counteract, the bourgeois indoctrination conducted by the media and others; preferably in collaboration with other socialist partners. Actions spoke louder than words for this group and the picture was its crucial tool in the struggle for a fairer society. With photography's help, they documented their own and other's political actions, but although photography was an effective tool, it was just one of many means at their disposal. Bildaktivisterna rejected the term photography group, which all too easily brought to mind a photography club's interest in techniques and conventionally beautiful photos. Nothing could be more different to Bildaktivisterna.¹

Considering photography in Sweden from a historical perspective, this example establishes one of the poles that mark views on photography over the three decades covered by this depiction. Taken to its utmost, the position could be said to characterise the utilisation of the picture to achieve definite purposes. Frequently these aims have been politically motivated, as with Bildaktivisterna, but it can also involve uses such as news reporting and advertising or photography in science, medicine and criminal investigations. Areas so diverse and separate that even though photography plays a central role, their photographic practices have very little in common.

The opposite pole sees photography as a means of expression in its own right. The emphasis is on photography's unique characteristics and what are summarily called pictorial qualities. However, these photographic qualities are not dependent on the pictures being created with artistic intentions, but can be found in all types of photography. When pictures change context, for example when photographic documentation from an anthropological study is shown in a photography gallery, then generally the original connection is toned down, which also applies to social and political issues, and highlighted instead are the formal and

fram. I den här positionen betraktas fotografien mer som ett konstnärligt medium än ett redskap för andra ändamål. Under slutet av åttiotalet delade det konstnärliga fältet upp sig i en modernistisk och en postmodern riktning. För fotografins del kom det att innebära att det uppstod två områden, vilka lite förenklat kan beskrivas i termer av konstfotografi och fotobaserad samtidskonst. Den förra är, och även detta är generaliserande, svartvit och orienterad mot form och fotografiska egenskaper, medan den andra som regel är i färg och ofta ingår tillsammans med andra medier och dessutom har en annan teoretisk bas. En viktig skillnad är de olika sammanhang där de respektive inriktningarna cirkulerar och bedöms, något som kommer att bli tydligt i den fortsatta framställningen.

De två grundläggande förhållningssätten har påverkat (och påverkar) både vad som har visats och hur fotografien har ställts ut. Positionerna har också haft betydelse för vilken roll upphovspersonen tilldelats och synen på bilden som objekt i såväl estetisk som ekonomisk mening. När man tar del av fotografien och de olika sätt på vilken den har förmedlats blir det dock tydligt att de två perspektiven sällan förekommit i en renodlad form. Enskilda fotografer och institutioner har ofta rört sig i ett gränsområde där aspekter av båda inriktningarna finns närvarande. I flera fall har den position man intagit också förändrats över tid, något som avspeglas inte minst i var och hur bilderna har presenterats.

Uppmärksamheten på de två positionerna och rörelserna där emellan är ett återkommande tema i texten. Den är kronologiskt disponerad och följer i stort sett bokens presentation av utställningar, böcker och andra trycksaker. Tillsammans formar texten och bilderna en berättelse om fotografi i Sverige mellan 1970 och 2000. Exempelen är i huvudsak hämtade från aktörer som själva definierat sig som fotografiska. Skälet är att det under den aktuella tidsperioden etablerades en rad, historiskt sett unika, aktörer som var särskilt inriktade på att förmedla och i vissa fall även samla fotografi. Att de flesta mot slutet av perioden också har lagts ned eller omvandlats till konstinstitutioner säger något om de tre decenniernas stora betydelse för svensk fotografi.

SJUTTIOATALET

Fotografiska Museets vänner (FMV) grundades 1965 och föreningens målsättning var etablerandet av ett museum för fotografi. Den tänkta inriktningen skulle ha en bred och inkluderande profil och omfatta såväl historien som nutiden. En viktig del i arbetet för att skapa intresse för saken var att göra utställningar och i brist på en egen plats samarbetade

medium-specific aspects. In this position, photography is regarded more as an artistic medium than a tool for other purposes. In the late 80s, the artistic field split into modern and postmodern movements. For photography, this meant the establishment of two areas, which could simply be described in terms of art photography and photo-based contemporary art. The former, and this too is a generalisation, is black-and-white and oriented towards form and photographic qualities, while the latter is generally colour and often involves other media and moreover another theoretical basis. An important distinction is the different contexts in which the respective movements circulated and were judged, something that will become apparent in the following summary.

These two fundamental approaches have influenced (and influence) both what has been shown and how photography has been exhibited. These positions have also been significant in the role applied to the photographer and the perception of the picture as an object in both aesthetic and financial terms. However, when surveying photography and the various ways it has been disseminated, it becomes apparent that these perspectives have seldom occurred in a pure form. Individual photographers and institutions have often moved in a borderland where aspects of both movements are current. In many cases, the position they adopted has changed over time, something that is reflected, not least, in

where and how pictures have been presented.

The focus on these two positions and the movements in-between are recurring themes throughout the texts. They are arranged chronologically and generally follow the book's presentation of exhibitions, books and other printed matter, which taken as a whole with the texts and pictures form a narrative about photography in Sweden between 1970 and 2000. Examples chiefly come from those participants who distinguished themselves as photographic. The reason is that during the relevant period, a range of parties, historically unique, established themselves with a particular focus on disseminating photography, and in some cases even collecting it. That most of these, towards the end of the period, have closed or converted into art institutions says something about the significance of these three decades to Swedish photography.

THE 70S

Fotografiska Museets vänner (FMV, Friends of the Photography Museum) was founded in 1965 with the aim of establishing a museum for photography. The intended focus was

Nej! Anteckningar om en utställning av engagerad nutidskonst,
(No! Notes on an Exhibition of Committed Contemporary Art), Gävle museum, 1969

man med befintliga institutioner, som Stockholms stadsmuseum, Galleri Karlsson och Moderna Museet.² Det var på den senare som museet inrättades 1971 som en avdelning med namnet Fotografiska Museet i Moderna Museet, men innan dess hade man bland annat 1970 visat *Oscar Gustave Rejlander. Svensk fotograf i Viktorias England*. Kommissarie var Per Hemmingsson. Han hade redan som 25-åring skrivit boken *Strindberg som fotograf* (1963) och 1970 utkom *Fotohistoriskt*, som var den första i sitt slag av en svensk författare. I en av de längre artiklarna behandlar Per Hemmingsson Rejlanders konstnärskap och även om han föddes i Sverige, troligtvis 1813, var det i England som Rejlander på 1850- och 60-talet gjorde sig ett namn som fotograf. Han skapade för tiden typiska fotografiska tablåer med moraliska och humoristiska genrescener och räknas som en central representant för den tidiga konstfotografen.

Rejlanderutställningen var en av de första presentationerna av historisk fotografi som byggde på bilder ur professor Helmer Bäckströms samling, som efter Bäckströms bortgång 1964 förvärvades av svenska staten. I väntan på en permanent lösning av museifrågan förvaltades samlingen av FMV och Per Hemmingsson fick i uppdrag att fysiskt ordna det både omfattande och osorterade materialet. Arbetet innebar att han fick kunskaper om äldre fotografi som få andra i Sverige hade vid den här tiden och med hjälp av internationella auktionskataloger gjorde han dessutom en värdering som låg till grund för köpeskillingen.³

Efter etablerandet av Fotografiska Museet 1971 fortsatte intendenterna Åke Sidvall och Leif Wigh genomgången av Bäckströmsamlingen, men också andra samlingar som man förvärvat.⁴ Arbetet resulterade i en rad utställningar under decenniet som lyfte fram svenska och utländska fotografers verksamma på 1800-talet och början av 1900-talet, något som bidrog till att både bredda och fördjupa bilden av äldre fotografi. Det var kunskaper som då inte var särskilt lätta att tillägna sig, eftersom fotografi inte var ett ämne i den högre utbildningen förrän i början av åttiotalet och inom konstvetenskapen hade fotografi en underordnad plats. Det var fortfarande i och genom utställningar och kataloger som fotohistorien i hög grad formulerades.

På Moderna Museet visade man 1970 även Bernard & Hilla Bechers *Form genom funktion*. Det var en av deras första större utställningar utanför Tyskland, men i det sjuttioal som följde fick Bechers konceptuella inriktning ett marginellt inflytande på svensk fotografi. Däremot kom deras serier av industribyggnader att ingå i utställningen *New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape* som visades

a broad and inclusive profile, covering both the historical and the contemporary. Exhibitions were an important way of generating interest and, in the absence of their own venue, they collaborated with existing institutions, including the Stockholm City Museum, Galleri Karlsson and Moderna Museet.² It was at the latter that the photography museum was established in 1971, as a department under the name Fotografiska Museet i Moderna Museet; but prior to that it had exhibited in 1970 *Oscar Gustave Rejlander. Svensk fotograf i Viktorias England* (Oscar Gustave Rejlander: A Swedish Photographer in Queen Victoria's England). The commissioner was Per Hemmingsson. Already at the age of 25, he had written *Strindberg som fotograf* (August Strindberg: The Photographer, 1963) and in 1970 came *Fotohistoriskt* (Photo-History), the first book of its kind by a Swedish writer. In one of the longer articles, Per Hemmingsson looks at Rejlander's work and even though he was born in Sweden, probably 1813, it was in England that Rejlander made his name as a photographer in the 1850s and 60s. He created photographic tableaux with moral and humorous genre scenes that were typical of the period and he is regarded as a central figure of early art photography.

The Rejlander exhibition was one of the first presentations of historical photography based on Professor Helmer Bäckström's picture collection, which was eventually acquired by the Swedish state after Bäckström passed away in

1964. While waiting for a permanent solution to the museum issue, the collection was administered by FMV and Per Hemmingsson was tasked with physically organising the comprehensive and unsorted material. The work gave him knowledge about older photography that very few people in Sweden had at this time and with the help of international auction catalogues, he could make an evaluation that would form the basis of the acquisition sum.³

Upon the establishment of Fotografiska Museet in 1971, superintendents Åke Sidvall and Leif Wigh continued to organise the Bäckström collection, as well as other collections that had been acquired.⁴ The work resulted in a series of exhibitions throughout the decade that raised the profile of Swedish and foreign photographers active in the 19th century and early 20th century, which contributed to both widening and deepening the picture of older photography. Such knowledge was not easily available then; photography would not become a university subject until the early 80s and, in the realm of art history, photography had a subordinate position. It was still in and through exhibitions and catalogues that the history of photography was largely formulated.



på George Eastman House i Rochester 1975 och fick en avgörande betydelse för förnyelsen av landskapsgenren, något som märktes här först i mitten av åttiotalet.

Den största manifestationen för fotografi året 1970 ägde dock rum på Liljevalchs konsthall – en institution med en lång tradition av att ställa ut fotografi och där man redan 1924 visade en internationell fotografiutställning med en rad olika länder, genrer och tillämpningar representerade. Även den aktuella utställningen *Film/foto/bild* innehöll flera delar och till huvudnumren hörde porträttfotografen Rolf Winquist, den sydafrikanske fotografen Ernest Coles samhällskritiska reportage från apartheidregimen och Borg Mesch och, som det står i katalogen, ”andra kirunafotografer”, men också avdelningar med nyhetsbilder och termografi och en presentation av Hans Hammarskiöld om hur man skapar diablspel med multipla projektorer. Bland dem som höll i trådarna för det omfattande evenemanget fanns flera från Tio Fotografer representerade: Rune Hassner, Pål-Nils Nilsson och Sten Didrik Bellander.

Under första hälften av sjuttioalet präglades utställningsutbudet i stor utsträckning av dokumentationer från den svenska industrin och reportage, eller snarare rapporter, från länder i den så kallade tredje världen. Ett av de mest uppmärksammade exemplen på det förra är utställningen *Människor på verkstadsgolvet* av fotografen Jean Hermanson, författaren Folke Isaksson och Leif Zetterling. Den turnerade i Riksställningars regi och fick ett stort genomslag och skapade debatt om arbetsförhållanden och löner.⁵

Människor på verkstadsgolvet var en så kallad skärmställning som lätt kunde transporteras och ställas upp på arbetsplatser, bibliotek och andra offentliga platser. Det var i sammanhang av den arten som många fotoutställningar visades på sjuttioalet. Hur det kunde se ut framgår av installationsbilden från Jens S. Jensens första utställning med dokumentationen av Hammarkullen 1974. Gemensamhetslokalen, där presentationen ägde rum, låg i den Göteborgsförort som arbetet handlade om. Vad som också är typiskt för genren och tiden är både monteringen av bilderna, som var laminerade och inte ramade, och den rika förekomsten av text. Här, som i de flesta fall, består den av faktauppgifter och återgivna samtal med de personer vilkas verklighet bilderna gestaltar, samt fotografens och/eller författarens egna reflektioner inför mötet med platsen och människorna. Ofta föregicks utställningarna av en bok som i flera fall gavs ut på något av de stora förlagen, till exempel Odd Uhrboms och Sara Lidmans *Gruva* (Bonniers, 1968), Gun Kessles och Jan Myrdals *Kina: Revolutionen går vidare* (Pan/Norstedts,

In 1970, Moderna Museet showed Bernhard & Hilla Becher's *Form genom funktion* (Form Through Function). It was one of their first major exhibitions outside Germany, but the Bechers' conceptual focus had only a marginal influence on Swedish photography in the decade that followed. However, their series of industrial buildings were part of the exhibition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* shown at George Eastman House in Rochester 1975, which had decisive importance in the renewal of the landscape genre. Something that wasn't noted in Sweden until the mid-80s.

However, the largest manifestation of photography in 1970 took place at Liljevalchs Konsthall, an institution with a long tradition of exhibiting photography; already in 1924, there was an international photography exhibition with a variety of countries, genres and applications. So too the current exhibition *Film/foto/bild* (Film/Photo/Picture) contained many parts and the main attractions were portrait photographer Rolf Winquist, South African photographer Ernest Cole's social-critical reportage of the apartheid regime and Borg Mesch with, as the catalogue puts it, "other Kiruna photographers", as well as sections with press pictures and thermography and a presentation by Hans Hammarskiöld on how to make a slide show with multiple projectors. Among those pulling the strings at the comprehensive event were several members of Tio Fotografer (Ten Photographers): Rune Hassner, Pål-Nils Nilsson and Sten Didrik Bellander.

Exhibitions during the first half of the 70s were largely characterised by documentations of Swedish industry and reportage, or rather reports, from countries in the so-called third world. One of the most famous examples of the former is *Människor på verkstadsgolvet* (People on the Factory Floor) by photographer Jean Hermanson, writer Folke Isaksson and Leif Zetterling. The exhibition toured under the direction of the Swedish Exhibition Agency and made a large impact and created debate on working conditions and wages.⁵

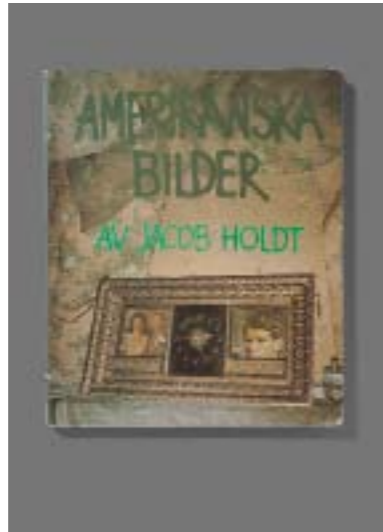
Människor på verkstadsgolvet was what is termed a screen exhibition, one that could be transported easily and displayed at workplaces, libraries and other public places. This provided the conditions of many photography exhibitions shown in the 70s. The typical appearance can be seen in the installation pictures of Jens S. Jensen's first exhibition of documentation from Hammarkullen 1974. It was shown in a community room in the Gothenburg suburb featured in the work. Also typical of the genre and the era are the way the pictures were mounted, laminated with no frames, and the display of lots of text. Here, as in most cases, it consists



1970) och Yngve Baums och Stig Holmqvists *Ujamaa: Människor i Tanzania* (Norstedts, 1970).

En betydelsefull händelse för fotografin i Sverige var när Fyra Förläggare i Helsingborg 1973 gav ut sin första titel i serien Aktuell fotolitteratur: *Gröna Lund. Människor på ett nöjesfält* med bilder av Anders Petersen och text av Jan Stolpe. Den följdes snart av flera, bland andra Jens S. Jensens *Hammarkullen* (1974), Yngve Baums *Skeppsvarv* (1974), Ralph Nykvists *I Sverige* (1976) och Joanna Helanders *Kobieta. Kvinnor i Polen* (1978). Genren är som regel dokumentär och berättande, men en av böckerna har en annan karaktär. Visserligen avbildade även Ralph Nykvist samtiden och människors vardagsliv, men det finns en blick för absurditeter och ett formspråk som inte var så vanligt. Till skillnad från hur det brukade vara har dessutom texten en underordnad roll och arbetet blir en reseskildring fylld av personliga och i en viss mening fotografiskt betingade iakttagelser.

Bland de många rapporterna från andra platser, företrädesvis i Latinamerika, Asien, Afrika och Östeuropa, visades också ett par utställningar med bilder från USA. *Amerikabilder* kallade Hasse Persson sin utställning på Fotografiska Museet 1974 och på Kulturhuset i Stockholm visades dansken Jacob Holdt diablidspelet *Amerikanska bilder* 1978. Båda kan beskrivas som odysseer genom ett segregerat samhälle där svarta och vita, fattiga och rika levde sida vid sida, men i skildringarna möter man också starka



proteströrelser, inte minst mot kriget i Vietnam, och en kamp för kvinnors rättigheter och en begynnande gayrörelse. Hos Jacob Holdt var de tekniska och estetiska aspekterna sekundära i förhållande till viljan att berätta, medan det i Hasse Perssons bilder finns en tydlig dialog med fotografer som Robert Frank och Lee Friedlander. Till skillnad från Holdt var Persson pressfotograf och under sjuttioalet stationerad i New York. Holdt däremot turnerade långt in på nittioalet med sin diablidsvisning på universitet runt om i USA och berättade om de förhållanden han hade mött.

När Fotografiska Museet 1976 sammanställde en presentation av samtida svensk fotografi för en utländsk publik – med hjälp av Svenska institutet turnerade den i flera länder – så föll valet på fyra fotografer som i dokumentär anda skildrade arbete och vardagsliv i Sverige. Utställningen hade då redan visats på museet i februari 1975 och det övriga programmet den våren 1975 var i samma linje, men här hade fyra av de fem utställarna rest till bland annat Ghana och Kurdistan. Att alla fotograferna var män hörde till normen.

När Fotograficentrum öppnade sitt galleri i Stockholm 1975 inledde man dock med utställningen *Arbeta – inte slita*

of factual information and reported conversations with the people whose reality is portrayed in the pictures, as well as the photographer's and/or writer's own reflections upon the encounter with the place and people. A book often preceded the exhibitions and in many cases these were produced by major publishers, for example Odd Uhrbom and Sara Lidman's *Gruva* (Mine, Bonniers, 1968), Gun Kessle and Jan Myrdal's *Kina: Revolutionen går vidare* (China: The Revolution Goes On, Pan/Norstedt, 1970) and Yngve Baum and Stig Holmqvist's *Ujamaa: Människor i Tanzania* (Ujamaa: People in Tanzania, Norstedt, 1970).

A significant event for photography in Sweden occurred when Fyra förläggare in Helsingborg 1973 published its first title in the series Aktuell fotolitteratur: *Gröna Lund. Människor på ett nöjesfält* (Gröna Lund: About People at an Amusement Park) with pictures by Anders Petersen and text by Jan Stolpe. It was soon followed by others, including Jens S. Jensen's *Hammarkullen* (1974), Yngve Baum's *Skeppsvarv* (Shipyard, 1974), Ralph Nykvist's *I Sverige* (In Sweden, 1976) and Joanna Helander's *Kobieta. Kvinnor i Polen* (Kobieta: About Women in Poland, 1978). In general, the genre is documentary and narrative, but one of the books has a different character. Although Ralph Nykvist depicted the times and people's everyday lives, there is an eye for absurdities and a form of expression that was uncommon. Unusually the text plays a subordinate role and the work becomes a travelogue filled

with personal and, to some extent, photographically entailed observations.

Among the many reports from abroad, chiefly Latin America, Asia, Africa and eastern Europe, a couple of exhibitions were also shown with pictures from the US. Hasse Persson called his exhibition at Fotografiska Museet in 1974 *Amerikabilder* (America Pictures) and Kulturhuset in Stockholm showed Dane Jacob Holdt's slide show *Amerikanska bilder* (American Pictures) in 1978. Both can be described as odysseys through a segregated society where black and white, poor and rich lived side by side, but also seen here are strong protest movements, not least against the Vietnam war, and a struggle for women's rights and a nascent gay movement. For Jacob Holdt, technical and aesthetic aspects were secondary in relation to the desire to tell, while in Hasse Persson's pictures there is a clear dialogue with photographers such as Robert Frank and Lee Friedlander. Unlike Holdt, Persson was a press photographer and stationed in New York in the 70s. Holdt on the other hand, toured well into the 90s with his slide show at universities around the US and talked about the conditions he had encountered.

ut sig, som även den först publicerades som bok. Det var ett samarbete mellan fotografen Ann Christine Eek, journalisten Ann Mårtens och författaren Kajsa Ohrlander. Ämnet var kvinnors dubbelarbete ur ett både historiskt och samtida perspektiv. Eek har följt ett antal kvinnor från morgon till kväll och dokumenterat deras vardag. Det är ett liv präglad av samhällets patriarkala strukturer och tyngden av att tvingas kombinera yrkesarbete och huvudansvaret för hem och barn. I kvinnorörelsens analys av och strategi för att förändra sakernas tillstånd var parollen att det personliga är politiskt avgörande och *Arbeta – inte slita ut sig* var en del i kampen för sex timmars arbetsdag.⁶

Visserligen avvek den första utställningen från mönstret, men sedan dröjde det två år och arton utställningar innan Fotograficentrum i Stockholm hade en separatutställning med en kvinnlig fotograf: Ann Erikssons *Zozan – en by i Kurdistan* (1977). Ser man till bokutgivningen kan man konstatera att förhållandet var det samma. Av de tjugo böcker som gavs ut i serien Aktuell fotolitteratur bröt endast Joanna Helander den manliga dominansen.

Även om det i foldertexten till Fotografiska Museets vårprogram 1975 betonas att den yngre generationen fotografer uppfylls av ett starkt samhällsengagemang – och har tagit avstånd från den fotografroll som, enligt Leif Wigh, tidigare var vanligt förekommande och handlade om snabba bilar, pengar och snygga tjejer – så fanns inte frågan om jämlikhet mellan könen särskilt högt upp på dagordningen. När museet 1978 gjorde nästa större presentation av svensk fotografi visades arbeten av tio manliga fotografer. Att titeln *Genom svenska ögon* dolde en helt enkönad representation, både om var fotografen befann sig och hur samhället skildrades, var inget som kritikerna berörde. Däremot kunde det handla om att den upptagenheten av hantverket som började göra sig gällande hos ett antal fotografer riskerade att flytta fokus från betydligt mer angelägna politiska frågor.⁷

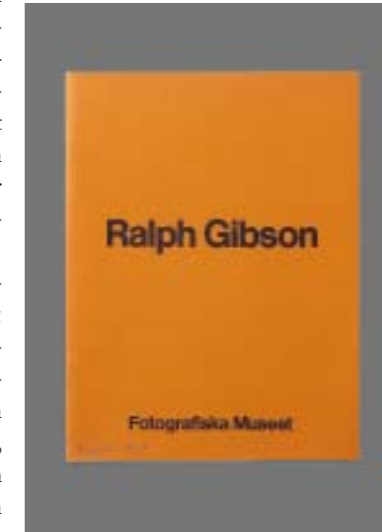
Ett intressant och avvikande exempel från den här tiden är Eva Klassons arbeten. Med en idé om kameran som en tredje och förfrämmande blick fotograferade hon närbilder av sin egen kropp och iscensättningarna väcker frågor om begär, sexualitet och kön som ligger långt bort från de ämnen och motivområden där de flesta andra fotografer rörde sig. Det var också i Frankrike – där Eva Klasson, efter att bland annat ha varit assistent åt fotografen Björn Breitholtz i Göteborg och gått en kort tid på Fotoskolan i Stockholm, bodde sedan slutet av sextioalet – som utställningen och boken *Le Troisième angle* först visades 1976. Verket väckte stor uppmärksamhet och ställdes ut i Genève, Rom och

When Fotografiska Museet in 1976 compiled a presentation of contemporary Swedish photography for international audiences – which toured to several countries with the help of the Swedish Institute – four photographers were selected who depicted, in documentary spirit, work and everyday life in Sweden. The exhibition had already been shown at the museum in February 1975 and the other shows in the spring programme 1975 were along the same lines, only here four of the five exhibitors had travelled to Ghana and Kurdistan, among other countries. All the photographers were men, which was the norm.

However, when Fotograficentrum opened its gallery in Stockholm 1975, they showed the exhibition *Arbeta – inte slita ut sig* (Working – Not Slaving to Death) here too published first as a book. It was a collaboration between photographer Ann Christine Eek, journalist Ann Mårtens and author Kajsa Ohrlander. The subject was working mothers from both a historical and contemporary perspective. Eek followed a number of women from dawn to dusk and documented an ordinary day in their lives. A life characterised by society's patriarchal structures and the weight of having to shoulder both work and responsibility for the home and children. In the analyses and strategy for change among the women's movement, the crucial slogan was that the personal is political and *Arbeta – inte slita ut sig* was part of the struggle for a six-hour working day.⁶

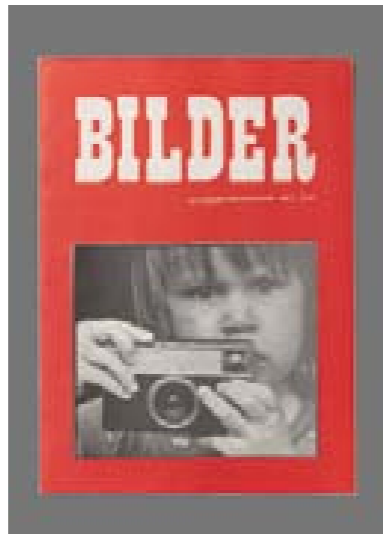
This first exhibition was a departure from the usual pattern, however it would take two years and 18 exhibitions before Fotograficentrum in Stockholm held another solo exhibition with a female photographer: Ann Eriksson's *Zozan – en by i Kurdistan* (Zozan – A Village in Kurdistan, 1977). Examining the publication of books, we see the same ratio: only one of the 20 books published in the Aktuell fotolitteratur series broke the male dominance, a book by Joanna Helander.

Although the folder text for Fotografiska Museet's spring programme 1975 emphasises the strong social commitment of the younger generation of photographers – who have distanced themselves from the previous photographers' role that, according to Leif Wigh, was usually about fast cars, money and beautiful girls – the issue of equality between the sexes was not particularly high on the agenda. When the museum, in 1978, produced its next major presentation of Swedish photography, it included work from 10 male photographers. The title *Genom svenska ögon* (Through Swedish Eyes) disguised an entirely unisexual representation, regarding both the position of photography and how society was portrayed, which passed without comment by the critics.



New York. I Sverige visades bilderna på ett par mindre gallerier runt 1980, men utställningarna fick inget riktigt genomslag. När Eva Klasson återupptäcktes på 2000-talet var hennes tematik och förhållningssätt betydligt mer aktuella än under sjuttioalet, och att hon i efterhand har skrivits in i historien bidrar till förståelsen av både sjuttioalet och fotografin idag.⁸

De få exempel på andra förhållningssätt än de dokumentära, som trots allt fanns, hade svårt att komma igenom. En av orsakerna var att utställningsutbudet på både Fotograficentrum och Fotografiska Museet präglades av en likartad inriktning fram till 1977–78. Det var i båda fallen den samhällsengagerade och berättande dokumentärfotografen som dominerade, även om man på Fotografiska Museet kunde se en annan rörelse successivt ta form. Annandag jul 1976 öppnade en utställning med Ralph Gibson och det var museets första separatutställning med en samtida fotograf från USA. Där hade konstfotografen – till skillnad från här – en fast förankring och Gibsons arbeten har ett litterärt drag och bilderna formar drömska sekvenser med erotiska undertoner. I Fotografiska Museets Meddelande nr 3 1977 skriver Leif Wigh att målet för verksamheten var att belysa fotografen som uttrycksmedel i ett så brett perspektiv som möjligt, något man, enligt honom, också hade gjort under 1977. Förutom de två stora klassikerutställningarna med bland andra Emil Heilborn, Anna Riwkin och Karl Sandels



och där tyngdpunkten låg på trettio- och fyrtioalet, visades också *Fantastisk fotografi i Europa*. Det var en vandringsutställning med yngre europeiska fotografer som med experimentella tekniker skapade bilder i en surrealistisk tradition, men också med starka band till det politiska montage. Den enda medverkande från Sverige var Ulf Sjöstedt, som museet också visat separat ett par år tidigare.

Förutsättningarna att ställa ut och betrakta fotografi förändrades på ett radikalt sätt i och med etablerandet av Camera Obscura i Stockholm. Det var det första privata och kommersiella fotogalleriet i Skandinavien och man öppnade i december 1977 med Irving Penn. Det var hans första separatutställning i Europa och Penn ställde ut på galleriet inte mindre än fyra gånger innan det stängdes 1983. Förebilderna för verksamheten fanns i New York och galleriets utformning och inriktning bidrog både till en ökad internationalisering och att fästa uppmärksamheten på fotografins estetiska dimensioner. Att man sålde numrerade och signerade printar blev inledningsvis stark kritiserat av företrädare för en vänsterpolitiskt orienterad position. Personerna fanns i kretsen kring Fotograficentrum och från deras

Otherwise, the pressing issue concerned the preoccupation with craftsmanship that started making itself felt among a number of photographers and that risked shifting focus from far more urgent political issues.⁷

An interesting and divergent example from this era is Eva Klasson's work. Based on the idea of the camera as a third and alienating eye, she photographed close-ups of her own body and the staging poses questions about desire, sexuality and gender that are far removed from the topics and subject areas that motivated most other photographers. It was in France – where Eva Klasson had lived since the late 60s, after having been an assistant to photographer Björn Breitholtz in Gothenburg and studied a short while at the School of Photography in Stockholm – that the exhibition and book

Le troisième angle first appeared in 1976. The work attracted much attention and was also exhibited in Geneva, Rome and New York. In Sweden, the pictures were shown in a couple of smaller galleries around 1980, but the exhibitions made no real impact. When Eva Klasson was rediscovered in the 2000s, her themes and approach were much more topical than in the 70s, and her subsequent place in history adds to the understanding of both the 70s and photography today.⁸

Nevertheless, those few approaches differing from the documentary had difficulty breaking through. One of the reasons was the similar nature of exhibitions at both Fotograficentrum and Fotografiska Museet until 1977–78. In both cases,

the socially committed and narrative documentary photography dominated, even though at Fotografiska Museet another movement gradually took shape. On Boxing Day 1976 an exhibition with Ralph Gibson opened, the museum's first solo show with a contemporary photographer from the US. Over there – unlike here – art photography had a firm footing and Gibson's works have a literary trait and the pictures form dreamlike sequences with erotic undertones. In Fotografiska Museet's Meddelande no. 3 1977, Leif Wigh writes that the aim of operations was to highlight photography as a means of expression in as broad a perspective as possible, which, according to him, was done in 1977. Besides the two large classic exhibitions including Emil Heilborn, Anna Riwkin and Karl Sandels that gravitated around the 30s and 40s, *Fantastisk fotografi i Europa* (Fantastic Photography in Europe) was also shown. It was a touring exhibition of young European photographers with some experimental techniques creating pictures in a surrealist tradition, but also with strong links to political montage. The only Swedish participant was Ulf Sjöstedt, who had a solo show at the museum a couple of years earlier.

perspektiv var just mångfaldigandet en viktig demokratisk aspekt, som på ett allvarligt sätt hotades av marknadens betoning av fotografen som konst- och investeringsobjekt. Här fanns en djup klyfta mellan aktörerna som förstärktes av att galleriet ägdes av en reklambyrå. Grundarna, art directorn Lars Hall och fotografen Lennart Durehed, försvarade sig med argumentet att man genom försäljningen gav fotograferna inkomstmöjligheter.⁹ Frågan kom ganska snart att tonas ned och i mitten av åttiotalet började även Fotograficentrum sälja fotografi i begränsade och signerade upplagor. Man inledde med en mapp med bilder av de tio mest uppmärksammade dokumentärfotograferna, bland andra Jean Hermanson, Yngve Baum och Stig T. Karlsson. Det var ett steg som vittnar om de förskjutningar som ägde rum i synen på fotografi åren runt 1980. Framöver kom Fotograficentrum att kontinuerligt producera egna editioner, men genom sin roll som medlemsorganisation såg man sig som ett alternativ till den mer kommersiella marknaden.

Den första svenska fotografen som ställde ut på Camera Obscura var Hans Gedda. Han arbetade som uppdragsfotograf och gjorde framför allt porträtt för olika magasin och tidskrifter. Förutom porträtt av kända svenskar från näringslivet och kulturen visade han bilder från Kiviks marknad, serien med raggare och cirkusbilder. Som kommersiell fotograf var det – till skillnad från de fria dokumentaristerna – studion och mellanformatkamera som gällde och en del av uttrycket i Geddas bilder kommer sig av bruket av blix, något som närmast ansågs tabu. Den norm som rådde var att fotografen skulle anpassa sig till det befintliga ljuset.

Nummer två i ordningen av svenska fotografer blev Christer Strömholm. Under större delen av sjuttioalet var hans närvaro på den fotografiska scenen ytterst begränsad och utställningen på Camera Obscura 1978 kan betraktas som en återkomst. Titeln var *"Privata bilder"* – inte utan ett mått av provokation i en tid då det kollektiva premierades – och katalogen pryds av ett porträtt där Strömholm täcker för sitt ansikte med händerna. På samma sätt som med Hans Gedda och senare Otmar Thormann (1980) och Dawid (1980), står Strömholms namn stort på katalogens omslag. Framlyftandet av fotografen var något nytt och kan jämföras med den betoning av ämnet som präglade den dokumentära praktiken och där en majoritet av titlarna handlar om människor och platser. Namnfrågan ska ses i ljuset av den förskjutning mot fotografi som konst och där idén om enskilda upphovs personer och deras *œuvre* är central.

Parallellt med denna rörelse pågick en omförhandling av dokumentärfotografen inom de egna kretsarna. Det hand-



Conditions for exhibiting and viewing photography changed radically with the establishment of Camera Obscura in Stockholm. It was the first private, commercial photography gallery in Scandinavia, opening in December 1977 with Irving Penn. This was his first solo exhibition in Europe and Penn exhibited at the gallery no less than four times before it closed in 1983. Role models for the gallery existed in New York and the gallery's design and direction contributed to both increased internationalisation and drawing attention to photography's aesthetic dimensions. Sold here were numbered and signed prints, which was strongly criticised by leftists. They instead revolved around Fotograficentrum and from their perspective duplication was an important democratic aspect, which was seriously threatened

by the market's emphasis on photography as an art object and investment. Here was a deep rift between the two parties, reinforced by the gallery being owned by an advertising agency. Founders, art director Lars Hall and photographer Lennart Durehed, defended themselves by arguing that sales gave photographers an opportunity to earn money.⁹ The issue soon lost heat and by the mid-80s even Fotograficentrum was selling photographs in limited and signed editions. They began with a folder of pictures of the 10 most notable documentary photographers, including Jean Hermanson, Yngve Baum and Stig T. Karlsson. It was a step that attests to the shifts in the perception of photography in the years

around 1980. Fotograficentrum continuously produced its own editions, but saw its role, as a membership-driven organisation, as an alternative to the more commercial market.

The first Swedish photographer to exhibit at Camera Obscura was Hans Gedda. He worked as a professional photographer, mostly taking portraits for various magazines and publications. Besides portraits of famous Swedes from business and culture circles, he showed pictures from Kivik's market, the series with "raggare" and circus pictures. As a commercial photographer – unlike the free documentarists – it was the studio and the medium format camera that mattered most and some of the expression in Gedda's pictures comes from using flash. Something almost taboo; the norm being that the photographer would adapt to available light.

Number two in the list of Swedish photographers was Christer Strömholm. For most of the 70s, his presence in the photography scene was greatly limited and the exhibition at Camera Obscura in 1978 can be considered a comeback. Titled *"Privata bilder"* ("Private Pictures") – a measure of some provocation in an age that prized the collective – the cover of the catalogue shows a portrait of Strömholm covering

lade bland annat om att finna nya historiska förebilder, inte minst i trettiotalets politiska fotomontage, men också att bejaka ett mer subjektivt förhållningssätt och bildspråk.¹⁰ Med tidningen ETC fick den samhällskritiska fotografen i slutet av sjuttioalet ett nytt och viktigt forum – inte minst när det gäller de genomarbetade reportagen. Här gavs bilden ett stor utrymme och den fick också en friare ställning i förhållande till texten än vad som tidigare hade varit gängse. Redaktionen, vars kärna utgjordes av Johan Ehrenberg, Nils Claesson och Timo Sundberg, experimenterade med layouten och lät ofta enskilda bilder stå okommenterade. Att utnyttja glapp och associativa relationer var en strategi för att skapa dynamik och motverka alltför invanda föreställningar om verkligheten. Utgångspunkten var politisk, men i bakgrunden fanns också den kritiska teorin och läsning av Walter Benjamins, Theodor Adornos, Susan Sontags och John Bergers analyser av konst, kultur och fotografi.¹¹

Diskussionerna om det dokumentära fördes i hög grad i Fotograficentrum's egen tidskrift, som inleddes med provnumret Spegelbild 1977, men därefter kom att kallas Bildtidningen. I det sista numret för decenniet (4/79) reflekterar redaktionen över var fotografen befann sig och vad åttiotalet skulle komma att innebära. Man konstaterar att klimatet har förändrats och intresset för fotografen som investeringsobjekt har påverkat utställningsformerna, men även om de fotografiska förhållningssätten har bredats och det personliga uttrycket fått en ökad betydelse så kommer, menar redaktionen, många att fortsätta att arbeta efter de ideal och riktlinjer som präglat dokumentärfotografen. Det vill säga att med kameran skildra verkligheten ur ett politiskt medvetet perspektiv och med bildens hjälp bidra till ett mer rättvist samhälle. Med spänning såg man också fram mot de alltmer framskridna planerna på etableringen av en högre utbildning i fotografi. Något som kom att bli ett av de stora debattämnen året som följde. Numret innehåller bland annat Monika Englund's förlösningbilder och en intervju med Walter Hirsch. Där säger han bland annat att han aldrig riktigt passat in i sjuttioalets politiserade bildklimat, men att trycket nu börjar lätta.

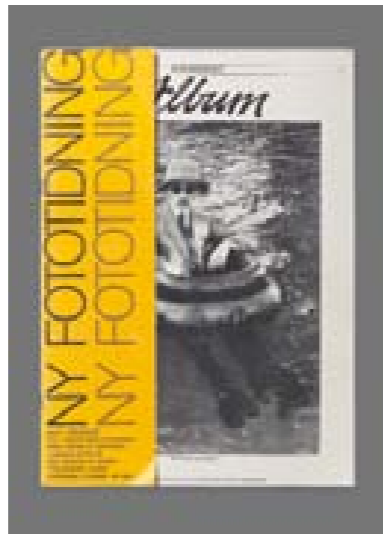
ÅTTIOTALET

Glest placerade och med jämna avstånd hänger Dawids *Dagram* på Malmö konsthalls vita väggar. Året är 1989. Bilderna är i färg men har skapats utan kamera och knyter an till både fotografins allra tidigaste historia åren runt 1840 och modernismens experimenterande med mediet på 1910- och 20-talet. Bilderna är försedda med kraftiga vita ramar

his face with his hands. In the same manner as Hans Gedda and later Otmar Thormann (1980) and Dawid (1980), Strömholm's name is writ large on the cover. Profiling the photographer was something new and can be compared to the emphasis on the topic that characterised documentary practice and where a majority of titles refer to people and places. The name issue should be seen in light of the shift towards photography as art, where the individual photographer and his or her work becomes central.

In parallel with this movement, documentary photography underwent a renegotiation within its own circles. It included finding new historical precedents, not least in political photomontage of the 30s, and embracing a more subjective approach and imagery.¹⁰ ETC magazine provided socio-critical photography of the late 70s with a new and vital forum – not least well worked-out reportage. Pictures were given plenty of space and a freer position in relation to text than was previously customary. The core of the editorial team, Johan Ehrenberg, Nils Claesson and Timo Sundberg, experimented with the layout and often let individual pictures appear without comment. To utilise loose and associative relationships was a strategy to create dynamism and counteract ingrained perceptions of reality. The starting point was political, but in the background were critical theory and readings of analyses on art, culture and photography by Walter Benjamin, Theodor Adorno, Susan Sontag and John Berger.¹¹

Discussions about the documentary took place to a great extent in Fotograficentrum's own magazine, which began with the pilot issue Spegelbild 1977, but thereafter was titled Bildtidningen. In the decade's last issue (4/79) the editors reflect on where photography was and what the 80s might bring. They note the climate has changed and that interest in photography as an investment object has affected exhibition forms, but even though photographic attitudes had broadened and personal expression had greater importance, they conclude that many would continue to work according to the ideals and guidelines that characterised documentary photography. In other words, the portrayal of reality with a camera, from a politically aware perspective and, aided by the picture, contribute to a more just society. They also looked forward with great expectation to the increasingly advanced plans to establish higher education for photography. A matter that would come to be one of the major debates the following year. The issue contains Monika Englund's childbirth pictures and an interview with Walter Hirsch. He says of the 70s that he never really fitted into the politicised climate for pictures, but that pressure was now easing.



som förstärker deras status som objekt. Det här är verk som inte bara har estetiska ambitioner utan också ett pris. Jämför man med Jens S. Jensens installationsbild från 1974 blir förändringarna inom fotografen högst påtagliga. Det nya sättet att ställa ut märktes redan i början av åttiotalet och ett av de mer iögonfallande exemplen var Dawids utställning *Rost* på Fotografiska Museet 1983. Katalogen, vars omslag har samma röda färg som ramarna i utställningen, publicerades av förlaget DOG. Det grundades och drevs av Dawid, Gunnar Smoliansky och Walter Hirsch. Den första boken var *Avd 9* av Hirsch och den satte standarden: enfärgat omslag i klotband, titeln tydligt satt på framsidan och för övrigt ingen text annat än kolofon, ett kort förord och några rader som berättar om när och var bilderna tillkommit. Mer olik sjuttioalets rapportböcker kan det knappast bli, vilket också gäller kvaliteten på trycket.

Tanken att bilderna talar för sig själva präglade också nummer 1 1980 av tidskriften 299 med Dawid som gästredaktör. Alla medverkande listades i bokstavsordning på omslaget – först Ola Billgren och sist Peter Åström och däremellan bland andra Ann Christine Eek, Denise Grünstein, Neil Goldstein, Håkan Lind och John S. Webb. Peder Altons korta efterord var den enda text som förekom, vilket var ett tydligt brott med förhållandet mellan text och bild som präglade stora delar av sjuttioalets dokumentärfotografi.

År 1980 utkom också första numret av Fotografiskt Album med Helsingborgsbaserade galleristen Gunilla Ahlström som redaktör. Den blev ett forum för det nya som skedde inom fotografen och här presenterades bland andra Jan-Gunnar Sjölin, Otmar Thormann, Gunnar Smoliansky och Stina Brockman. Fotografiskt Album gjorde ett temanummer (4/80) om kvinnliga fotografer i Norden och lyfte fram delar av fotohistorien som inte hade svarat mot de intressen som dominerade på sjuttioalet. Bland annat piktorialismen och fyrtytalets så kallade Rosenlundare, vilkas nationalromantiskt präglade bildstil uppfattats som förlegad sedan gruppen De ungas genombrott 1949. Detta behandlade Leif Wigh i en omdebatterad essä om svensk fotografi under efterkrigstiden som publicerades i katalogen till *Bländande bilder* (1981). Leif Wigh var utställningens kommissarie och med *Bländande bilder* introducerades en ny generation fotografer, som han menade representerade ett skifte från det dokumentära till en mer konstnärligt inriktad fotografi och där den verklighet som gestaltades var mer personligt betingad. Wighs tolkning av såväl historien som samtiden väckte stark kritik från flera håll – inte minst från kretsen kring Fotograficentrum och Bildtidningen.¹²

THE 80S

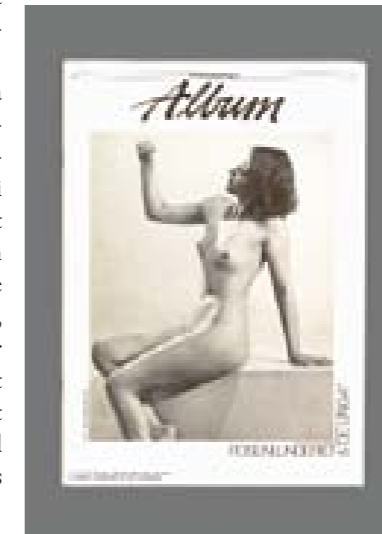
Sparsely spaced and evenly distanced, Dawid's *Dagram* hangs on Malmö Konsthall's white walls. It is 1989. The pictures are in colour, but have been created without a camera, connecting both photography's very earliest history around 1840 and modernism's experimentation with the medium in the 1910s and 20s. The pictures have sturdy white frames, reinforcing their status as objects. This work not only has aesthetic ambition, but a price tag too. Compared with Jens S. Jensen's installation pictures from 1974, the changes are blatantly obvious. This new way of exhibiting was observed already in the early 80s and one of the more striking instances was Dawid's exhibition *Rost* (Rust) at Fotografiska Museet in 1983. The catalogue, with a cover in the same red

colour as the frames in the exhibition, was published by DOG: founded and run by Dawid, Gunnar Smoliansky and Walter Hirsch. The first book was *Avd 9* by Hirsch and it set the standard: a monochrome cover with cloth-binding, a title clearly set on the front and otherwise no text except for a colophon, a short foreword and a few lines of information about where and when the pictures were made. It couldn't be more different from the report books of the 70s, which also applies to the quality of the printing.

The idea that pictures speak for themselves also featured in issue number 1 1980 of magazine 299, with Dawid as guest editor. Listed on the cover, in alphabetical order, are all the contributors:

first Ola Billgren and last Peter Åström and in between the names include Ann Christin Eek, Denise Grünstein, Neil Goldstein, Håkan Lind and John S. Webb. Peder Alton's brief afterword is the only text, a clear breach of the relationship between text and picture that characterised most documentary photography in the 70s.

Also in 1980, the first issue of Fotografiskt Album appeared, with Helsingborg-based gallerist Gunilla Ahlström as editor. It became a forum for the new goings on in photography and presented here, among others, were Jan-Gunnar Sjölin, Otmar Thormann, Gunnar Smoliansky and Stina Brockman. Fotografiskt Album made a special issue (4/80) on women photographers in the Nordic region and highlighted chapters of photography history that didn't serve the interests that dominated the 70s. This included pictorialism and the Rosenlundare group of the 40s, whose romantic nationalism was considered antiquated since the breakthrough of the Young Ones in 1949. This was treated by Leif Wigh in a controversial essay about postwar Swedish photography, published in the catalogue for *Bländande bilder* (Dazzling Pictures, 1981). Leif Wigh was the exhibition commissio-



Att många yngre fotografer i sin vilja till förnyelse sökte sig till andra historiska förebilder än den kanon som etablerats inom dokumentärgenren – Jacob Riis, Lewis Hine, FSA-projektet och Eugene Smith – är Bruno Ehrns ett tydligt exempel på. Han porträtterade unga och urbana människor i början av åttiotalet i en stil inspirerad av modernismens nysaklighet. Bilderna presenterades på Fotograficentrum 1982 och den titel Bruno Ehrns hade valt, *Stockholmsutställningen 1982*, refererar till den legendariska utställningen på Gärdet i Stockholm sommaren 1930 då funktionalismen lanserades i stor skala. Tom Wolgers från syntbandet Lustans Lakejer hade komponerat musik till porträtten som spelades i utställningen.

Det faktum att galleriet samma år också ställde ut Micke Bergs dokumentation av Skogsnäskollektivet visar att den arbetsgrupp inom Fotograficentrum som ansvarade för programmet inte hade en dogmatisk tolkning av dokumentärbegreppet eller var helt låst till en viss typ av fotografi – även om Ehrns utställning var ett ovanligt inslag. Hur annorlunda den var framgår av Fotograficentrums katalog från 1981 som innehåller de utställningar man förmedlade för medlemmarnas räkning. Den övervägande majoriteten hade en uttalat samhällsorienterad och dokumentär prägel, vilket också svarade mot föreningens målsättning och stadgar.

Förutom tidskriften gav ETC från 1982 också ut böcker och först i raden var Anders Petersens *Café Lehmitz*. Den inklämmande skildringen av människorna på ett ölhak i Hamburg hade publicerats på det tyska förlaget Schirmer & Mosel 1978, men nu kom den ut i en svensk version. Den andra boken var *Vännerna från Place Blanche* (1983) med Christer Strömholms bilder av transsexuella i sextioalets Paris. Om Dawid, som hade medverkat flitigt redan i *Partisano* och hade starka kopplingar till ETC, gjordes också en bok 1988. Den mest påkostade publikationen var dock monografien om Tuija Lindström, som gavs ut 1989 i stort format, klotband och ovanligt hög kvalitet på både papper och tryck.

Några år in på åttiotalet gav man också ut en serie med namnet Picture Show. Den inleddes med Strömholm och följdes av Tore Johnson – en av Tio Fotografer som gick bort 1980 – och ett par temanummer om bland annat sovjetisk fotografi. Numret som gjordes för presentationen av svensk fotografi i Houston 1988 har en bild av Tuija Lindström på omslaget och bland de övriga deltagarna fanns Kenneth Gustavsson, Anders Petersen och Christer Strömholm.

Fotografiska Museet publicerade katalogen till *Bländande bilder* som en fristående bok på förlaget Pictura (som man själv var en del av) och Otmar Thormanns *Fotografier – va-*

ner and with *Bländande bilder* a new generation of photographers was presented, which he claimed represented a shift away from the documentary towards a more artistically orientated photography, depicting a more personal reality. Wigh's interpretation of both the history and the present aroused strong criticism from many quarters: not least from the circle around Fotograficentrum and Bildtidningen.¹²

Of the many younger photographers, who in their desire for renewal sought historical precedents different from the documentary genre's established canon – Jacob Riis, Lewis Hine, the FSA project and Eugene Smith – Bruno Ehrns is a prime example. He portrayed young, urban people in the early 80s in a style inspired by modernism's new objectivity. The pictures were presented at Fotograficentrum in 1982 and the title chosen by Bruno Ehrns, *Stockholmsutställningen 1982* (The Stockholm Exhibition 1982) refers to the legendary expo held at Gärdet in Stockholm in summer 1930 that launched functionalism in a major way. Tom Wolgers from synthpop band Lustans Lakejer composed music to accompany the portraits in the exhibition.

That the gallery showed in the same year Micke Berg's documentation of the Skogsnäs collective demonstrates that the exhibition group at Fotograficentrum did not have a dogmatic interpretation of the documentary concept and weren't completely locked into showing a certain type of photography; even if Ehrns' exhibition was an uncommon episode. Just

how different it was comes through in Fotograficentrum's catalogue from 1981 that contains the exhibitions it had disseminated for the benefit of its members. The vast majority had a pronounced social and documentary orientation, which also corresponded to the organisation's aims and statutes.

ETC also published books from 1982, the first being Anders Petersen's *Café Lehmitz*. The empathetic portrayal of the regulars in a bar in Hamburg had already been published by German firm Schirmer & Mosel in 1978, but now a Swedish version was released. The second book was *Vännerna från Place Blanche* (Les Amies de Place Blanche, 1983) with Christer Strömholm's pictures of transsexuals in Paris in the 60s. Dawid, who had worked frequently with the earlier *Partisano* magazine and had strong connections to ETC, also made a book in 1988. The most lavish publication however was the monograph on Tuija Lindström, published in 1989, in a large format, cloth-binding with uncommonly high-quality paper and printing.

Some years into the 80s, they also published a series called Picture Show. It began with Strömholm and was followed

by Tore Johnson – one of Tio Fotografer, who passed away in 1980 – and a couple of special issues, one on Soviet photography. The issue made for the presentation of Swedish photography in Houston 1988 has a picture by Tuija Lindström on the cover and other participants included Kenneth Gustavsson, Anders Petersen and Christer Strömholm.

Fotografiska Museet published the catalogue to *Bländande bilder* as a stand-alone book through Pictura (of which they were partners) and Otmar Thormann's *Fotografier – variationer* (Photographs – Variations), which the museum released in conjunction with the exhibition in 1984 and is more book than catalogue in the traditional sense. In 10 years, they had gone from A5 folders to duplex printed hardcover books and in terms of content significantly more ambitious texts with footnotes and references. The latter was part of the museum's efforts to conduct a scientific approach to the historical work, something often emphasised in the many critical debates about the museum's activities that took place in the 80s.¹³

In 1983, even Fotograficentrum started a publishing house and this provoked a typical discussion when the first book was published. It was Håkan Pieniowski's portrayal of a small village in the Polish countryside and the people who lived there. The text, by Maciej Zaremba, covers the history of farmers in Poland and their relationship to other social classes. Aiming for the best quality reproduction, the book was printed in duplex with a hardcover, which provoked criticism. It was considered wrong to place such emphasis on appearances and resources could have been used instead to make more, cheaper, and therefore accessible, books. The publisher replied that this was an outdated perception, that quality did not undermine commitment, but also mentioned that the next book would be both simpler and cheaper. This was Maud Nycander's book *Choppers* (1984) about a motorcycle gang in Stockholm.¹⁴

För att förtydliga skillnaderna mellan Fotograficentrums och Camera Obscuras inriktning kan man göra en jämförelse med katalogen till en av galleriets gruppställningar samma år. Temat var lust och en rad fotografer hade bjudits in för att bidra med bilder. Det var både så kallade fria fotografer och yrkesfotografer som jobbade med reklam och mode. I katalogen påpekar galleriet att det handlar mer om erotik än porr och omslagets framsida pryds av en bild av ett älskande par fotograferat av Helena Bergengren. I det ena fallet en dokumentär skildring av polskt vardagsliv och i det andra fallet bilder av sinnlighet och lust. Exemplet med tryckkvaliteten på Pieniowskis bok anger dock att positionerna förskjutits närmare varandra, samt att det ökade intresset för fotografins hantverk också omfattade dokumentärfotografer. Detta bekräftas av Fyra Förläggares utgivning av böckerna *IMörkrummet* del 1 och 2 där fotografer från en rad olika områden och inriktningar medverkade. Böckerna byggde på en amerikansk förebild och fick, enligt förlagets baksidestext, ett stort genomslag.

Det var inte bara utgivningen av fotoböcker som ökade, även utställningsplatserna blev fler och mer aktiva. Bland Fotograficentrums många lokalavdelningar utmärkte sig i

by Tore Johnson – one of Tio Fotografer, who passed away in 1980 – and a couple of special issues, one on Soviet photography. The issue made for the presentation of Swedish photography in Houston 1988 has a picture by Tuija Lindström on the cover and other participants included Kenneth Gustavsson, Anders Petersen and Christer Strömholm.

Fotografiska Museet published the catalogue to *Bländande bilder* as a stand-alone book through Pictura (of which they were partners) and Otmar Thormann's *Fotografier – variationer* (Photographs – Variations), which the museum released in conjunction with the exhibition in 1984 and is more book than catalogue in the traditional sense. In 10 years, they had gone from A5 folders to duplex printed hardcover books and in terms of content significantly more ambitious texts with footnotes and references. The latter was part of the museum's efforts to conduct a scientific approach to the historical work, something often emphasised in the many critical debates about the museum's activities that took place in the 80s.¹³

In 1983, even Fotograficentrum started a publishing house and this provoked a typical discussion when the first book was published. It was Håkan Pieniowski's portrayal of a small village in the Polish countryside and the people who lived there. The text, by Maciej Zaremba, covers the history of farmers in Poland and their relationship to other social classes. Aiming for the best quality reproduction, the book was printed

in duplex with a hardcover, which provoked criticism. It was considered wrong to place such emphasis on appearances and resources could have been used instead to make more, cheaper, and therefore accessible, books. The publisher replied that this was an outdated perception, that quality did not undermine commitment, but also mentioned that the next book would be both simpler and cheaper. This was Maud Nycander's book *Choppers* (1984) about a motorcycle gang in Stockholm.¹⁴

To clarify the differences in orientation between Fotograficentrum and Camera Obscura, a comparison can be made with the catalogue for one of the gallery's group exhibitions that year. The theme was desire and a number of photographers were invited to contribute pictures. It covered both so-called free photographers and professional photographers working in advertising and fashion. The gallery indicates in the catalogue that it is more about eroticism than porn and the cover shows a picture of a loving couple photographed by Helena Bergengren. On the one hand, a documentary depiction of everyday life in Poland, and on the other pictures of sensuality and desire. The quality of



synnerhet galleriet i Örebro, där man förhållandevis tidigt hade en inriktning som delvis avvek från den dokumentära linjen. I Gamla stan öppnade 1982 fotogalleriet Gauss och det leddes inledningsvis av tre nyutexaminerade studenter från Södra Latin: Karina Wärn, Anders Jansson och Johan von Friedrichs, samt av Lars Wärnsund, som drev fotobutik i Farsta. Verksamheten präglades av en öppen och informell anda och utställningsprogrammet växlade mellan unga och äldre fotografer. Till de mer etablerade hörde Anders Petersen, Christer Strömholm och Rolf Wertheimer. Den senare visade sina bilder från Stockholm på sextioalet. Nyfikenheten på det nyss förflutna gjorde att man också arrangerade en tema utställning om det händelserika året 68 och tidens kulturella och politiska rörelser.¹⁵

Samma år som Gauss öppnade, 1982, ägde den första Planket-utställningen rum på Söder. Initiativtagare var Neil Goldstein och i arbetsgruppen ingick även Iréne Berggren, Bror Karlsson, Gunnar Smoliansky, Rebecka Tarschys och Camera Obscuras Lars Hall, som formgav katalogen tillsammans med Dawid.¹⁶ Paret Goldstein och Berggren hade också en avgörande roll för programmet på Bildbyrån Miras galleri i Stockholm, som 1988 fick nya och större lokaler (det hade öppnat något år tidigare med bland andra Åsa Franck som drivande kraft). Under deras ledning presenterades bland annat Nan Goldins *The Ballad of Sexual Dependencies*, fotografier av målaren Edvard Munch, bilder av Tomas Tidholm



och de kanadensiska fotograferna Carole Condé och Karl Beveridge. Enligt inbjudan visade de ny dokumentär fotografi eller som den engelska benämningen löd: "New social documentary."

Utställningen *Med sikte på verkligheten. Svensk dokumentärfotografi* visades på Kulturhuset 1984 som en del i Fotograficentrum's tioårsjubileum. För att sammanfatta föreningens verksamhet och reflektera över var det dokumentära befann sig arrangerades en paneldebatt. Den handlade om hur det hela började, hur föreningen hade utvecklat och vilka utmaningar man stod inför. Samtalet finns återgivet i Bildtidningen nr 1 1985 och en av de mer aktiva paneldeltagarna var Jefferik Stocklassa. Han tillhörde grundarna av Fotograficentrum och menade att konflikterna mellan olika ståndpunkter hade kännetecknat verksamheten. Stocklassa hade själv många kritiska synpunkter och han hävdade den kontroversiella uppfattningen att föreningen borde ha varit en mer elitistisk organisation med ett mindre antal professionella, hängivna och politiskt motiverade fotografer som tillsammans genomförde olika angelägna dokumentära projekt. Amatörismen som florerade ansåg Stocklassa tog

the printing in Pieniowski's book suggests however that the two positions had shifted closer, and that increased interest in photographic craftsmanship also included documentary photographers. This is confirmed by Fyra förläggare publishing the books *I Mörkrummet* (In the Darkroom) parts one and two with the participation of photographers from various fields and movements. The books were based on an American version that, according to the back cover text, had made a great impact.

Not only was the publication of books on the rise, but so too the number of exhibition spaces and their activities. Among Fotograficentrum's many local departments, the gallery in Örebro particularly distinguished itself, with a relatively early departure, more or less, from the documentary line. In Gamla stan, fotogalleriet Gauss opened in 1982, led initially by three newly graduated students from Södra Latin: Karina Wärn, Anders Jansson and Johan von Friedrichs and Lars Wärnsund. It operated with an open and informal spirit and the exhibition programme oscillated between younger and older photographers. Among the more established ones were Anders Petersen, Christer Strömholm and Rolf Wertheimer. The latter showed his pictures of Stockholm from the 60s. Curiosity about the recent past also led to a thematic exhibition about 1968 and that era's cultural and political movements.¹⁵

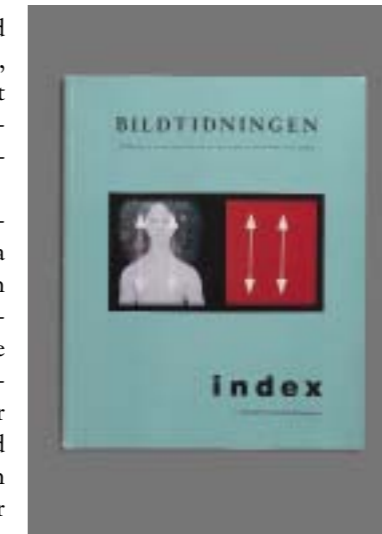
In the same year as Gauss opened, 1982, the first Planket exhibition took place on Söder. Founded by Neil Goldstein, the work group also included Iréne Berggren, Bror Karlsson, Gunnar Smoliansky, Rebecka Tarschys and Camera Obscura's Lars Hall, who designed the catalogue together with Dawid.¹⁶ Goldstein and Berggren also played a crucial role in the exhibition programme of Bildbyrån Mira's gallery in Stockholm, which in 1988 moved to new, larger premises (it had opened several years earlier with Åsa Franck as one of the responsible). Under their leadership, shows included Nan Goldin's *The Ballad of Sexual Dependency*, photographs by painter Edvard Munch, pictures by Thomas Tidholm and Canadian photographers Carole Condé and Karl Beveridge. According to the invitation, they showed new documentary photography or as the contemporary term put it "new social documentary".

The exhibition *Med sikte på verkligheten. Svensk dokumentärfotografi* (Towards Reality: Swedish Documentary Photography) was shown at Kulturhuset in 1984 as part of Fotograficentrum's 10th anniversary celebrations. A panel discussion was organised to help summarise the organisation's activities and reflect over the documentary

ner kvaliteten och minskade sprängkraften i de arbeten som producerades. 1974 hade Jefferik Stocklassa och Björn Myrman visat utställningen *Dokumentärbilder från Japan och Kuba* på Fotografiska Museet och när verksamheten ändrade inriktning, inte minst med *Bländande bilder*, var Stocklassa en av museets främsta kritiker. Själv fortsatte han att skildra det japanska samhället och arbetena resulterade i reportage i ETC och i ett par ytterst genomarbetade böcker. Närmast att betrakta som en artist book är *Dagar med Dai* (1987). Den har ett mer personligt ämne och handlar om hur hans och hustrun Mizukos adopterade son Dai tidigt drabbas av leukemi och hur den första tiden tillsammans också blir den sista. Det finns hos Jefferik Stocklassa ett starkt betonande av både det samhällskritiska perspektivet och fotografins hantverksmässiga och gestaltande aspekter. Han var också en av dem som med emfas alltid försvarade det dokumentära, men när Stocklassa i slutet av åttiotalet deltog i vad som blev en av Bildtidningens sista större debatter om dokumentärbegreppet stod han ganska ensam.¹⁷

Närvaron av fotografi från andra länder förstärktes inte minst av Camera Obscuras utställningsverksamhet och deras bokförsäljning. Men även på Fotograficentrum och i Bildtidningen ökade förekomsten av fotografer från bland annat Frankrike, Polen och Finland under åttiotalet. Det gällde också i hög grad Fotografiska Museet där inflyttandet från USA var särskilt märkbart. Till de mer kontroversiella utställningarna hörde Brian Weils *Morden i Miami* 1989 och Larry Clarks skildringar av knarkande ungdomar som visades 1986. Han skulle senare återkomma på Galleri Index i mitten av nittiotalet. *Personliga landskap* var en presentation av Lewis Baltz och Mikael Levin som Leif Wigh curerade 1985. Den nya topografins förhållningssätt, här representerat av Lewis Baltz, anammades i Sverige av bland andra Sven Westerlund, Gerry Johanson och John S. Webb. De gjorde tillsammans en utställning med titeln *Nya landskap* som visades på bland annat Dalarnas museum 1986. Landskapsgenren förnyades genom att fotograferna riktade uppmärksamheten mot det moderna samhällets påverkan på naturen. Det var också inom den nya topografien som man tidigt började använda storformatskameror och färgfilm och därigenom bidrog till att förändra den fotografiska praktiken. Sven Westerlunds dokumentation av Kista är ett av de första exemplen på bruket av färg i ett sammanhang som inte är kommersiellt eller hör till amatörfotografien. Serien ställdes ut på Fotografiska Museet och en av bilderna pryder omslaget till museets meddelande nr 2 1986.

Fram till det postmoderna genombrottet var både den



position. It covered how things had started, how the organisation had developed and the challenges it was facing. The discussion is reported in Bildtidningen no. 1 1985 and one of the more active panel members was Jefferik Stocklassa. He was one of Fotograficentrum's founders and stated that conflicts between the different standpoints had characterised operations. Stocklassa himself had many critical points of view and proposed controversially that the organisation should have been a more elitist organisation with a small number of professional, dedicated and politically motivated photographers working together on various important documentary projects. Rampant amateurism, according to Stocklassa, diminished quality and lessened the impact of work being produced. In 1974, Jefferik Stocklassa and Björn

Myrman had exhibited *Dokumentärbilder från Japan och Kuba* (Documentary Pictures from Japan and Cuba) at Fotografiska Museet and when operations changed direction, not least with *Bländande bilder*, Stocklassa became one of the museum's foremost critics. He continued portraying Japanese society and the work resulted in reportage for ETC and a couple of extremely well worked-out books. *Dagar med Dai* (Days with Dai, 1987) can almost be regarded an artist's book. It has a more personal topic and is about Dai, the son adopted by him and wife Mizuko, who suffers from leukaemia at an early age and how their first time together is also the last. With Jefferik Stocklassa there is a strong emphasis

on both the socio-critical perspective and the artisanal and formative aspects. He was always one of the most emphatic defenders of the documentary, but when Stocklassa, in the late 80s, participated in what was one of Bildtidningens last big debates on the documentary concept, he was quite alone in his standpoint.¹⁷

The presence of photography from abroad was strengthened, not least, by Camera Obscura's exhibition programme and their bookshop. Also at Fotograficentrum and in Bildtidningen there was a rise in the appearance of photographers from France, Poland, Finland and elsewhere during the 80s. And also, to a high degree, the same applies to Fotografiska Museet where an American influence was particularly apparent. Among the more controversial exhibitions were Brian Weil's *Morden i Miami* (Murders in Miami, 1989) and Larry Clark's depictions of drug-taking youths shown in 1986. He would later be shown again at Galleri Index in the mid-90s. *Personliga landskap* (Personal Landscapes) was a presentation by Lewis Baltz and Mikael Levin curated by Leif Wigh in 1985. The new topographics approach, represented here by Lewis Baltz, was followed in Sweden by Sven Westerlund,

dokumentära och konstnärliga fotografin, med något enstaka undantag, svartvit. Detta förändrades dock i slutet av åttiotalet och sedan dess har färgfotografen varit helt dominerande. En av dem som tidigt arbetade med det högblanka färgmaterialet cibachrome var Ingrid Orfali. Hon skapade iögonenfallande och ofta drastiskt humoristiska stilleben i en surrealistisk tradition. Med hjälp av titlarna laddades motiven ytterligare och verken är på samma gång visuella och textuella undersökningar – eller snarare kritiska gestaltningar – av frågor om kön, genus och sexualitet. Hennes akademiska bakgrund som semiotiker och språkforskare var ovanlig i konstsammanhang, men också en ytterst fruktbar utgångspunkt i det teoretiskt orienterade klimat som rådde i skiftet mellan åttio- och nittiotalet.¹⁸

Förutom en ökad metareflektron följde i spåren av det postmoderna perspektivets inträde en strid om tolkningsföreträde och positioner. I denna kamp förenade Dawids arbeten på ett unikt sätt de två främsta antagonisterna: kritikern Lars O. Ericsson och Thielska galleriets intendent Ulf Linde. För Ericsson personifierade Linde den modernism som han med hetta bekämpade och i en tid när fotografi var en privilegierad uttrycksform ventilerade Linde på ett provocerande sätt sitt totala ointresse för mediet. Trots detta valde Linde att ställa ut Dawid och motiveringen, som rymmer en djup kritik av den för honom förhatliga ”samtiden”, var att måleriet hade sjunkit så lågt att den främsta målaren paradoxalt nog var en fotograf.¹⁹

Lars O. Ericsson, som tidigt visat intresse för Dawids praktiskt teoretiserande konstnärskap, skrev en mycket uppskattande recension av utställningen, men den handlade också om att Thielska galleriet, som den sista modernistiska bastionen, äntligen kapitulerat och nu visade fotografi. Dock hade Linde som den modernist han var, enligt Ericsson, inte förstått storheten med Dawid. Serien som visades var *Arbetsnamn skulptur* och på ett för Dawid karaktäristiskt vis prövade och överskred bilderna gränserna för såväl fotografin, skulpturen som måleriet. Det är, menade Ericsson, genom att destabilisera invanda föreställningar om mediespecifika egenskaper som verkets måleriska kvaliteter blir angelägna, och inte för att fotografierna är bra ”målningar”.²⁰

NITTIOTALET

En installationsbild från *Demokratins bilder* (1998) får representera det avslutande decenniets utställningspraktik. Den visades på Bildmuseet i Umeå som, med Jan-Erik Lundström som chef, blev ett viktigt forum för fotografisk bild och konst under andra hälften av nittiotalet. *Demokratins*

Gerry Johansson and John S. Webb. Together they made an exhibition titled *Nya landskap* (New Landscapes) shown at Dalarna museum in 1987 and other venues. The landscape genre was renewed by photographers directing attention to modern society's effect on nature. Within the new topographics there was early use of large format cameras and colour film and this contributed to changing photographic practice. Sven Westerlund's documentation of Kista is one of the first instances of the use of colour in a context outside commercial or amateur photography. The series was exhibited at Fotografiska Museet and one of the pictures was put on the cover of the museum's *Meddelande* no. 2 1986.

Until the postmodern breakthrough, both documentary and artistic photography was almost exclusively black and white. This changed in the late 80s and ever since colour photography has completely dominated. One of the early adopters of high-gloss, colour Cibachrome was Ingrid Orfali. She created striking and often drastically humorous still lifes in a surrealist tradition. The titles further helped give impact to the subjects and the works were at the same time visual and textual investigations – or rather critical representations – on issues of gender and sexuality. Her academic background, as a semiotician and linguist, was uncommon in an art context, but also an extremely fertile point of departure in the theoretically oriented climate that applied during the shift from the 80s to the 90s.¹⁸

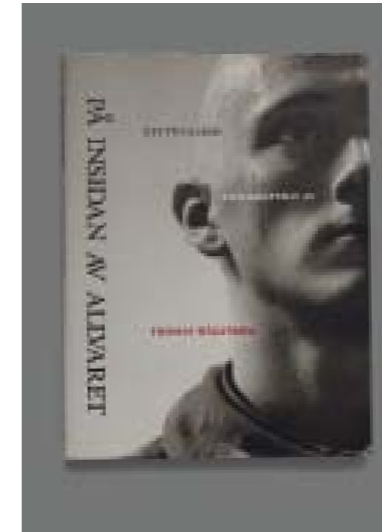


Besides increased meta-reflection in the wake of the introduction of the postmodern perspective, there also emerged a struggle regarding the preferential right of interpretation and its positions. In this struggle, Dawid's work united, in a unique way, the two foremost antagonists: critic Lars O. Ericsson and Thielska galleriet's superintendent Ulf Linde. For Ericsson, Linde personified the modernism he hotly contested, and in an age when photography was a privileged form of expression, Linde ventilated in a provocative fashion his total disinterest for the medium. Despite this, Linde chose to exhibit Dawid with the justification, which contains deep criticism of what was for him the hateful “contemporary”, that painting had sunk so low that the foremost painter was now a photographer.¹⁹

Lars O. Ericsson, who had shown early interest for Dawid's practical theorising art, wrote a very appreciative review of the exhibition, but it was also about Thielska galleriet, as the last bastion of modernism, finally capitulating and showing photography. However, according to Ericsson, Linde as the modernist he was, had failed to understand the greatness of Dawid. The series was *Arbetsnamn skulptur*

bilder var en grupputställning om sydafrikansk konst och fotografi efter apartheidsystemets avskaffande. Det var bilder som i flera fall hade ett socialt och politiskt innehåll och skildrade ett samhälle präglad av den nya frihetens optimism, men också av stora problem och närvaron av en traumatisk historia. På ett intressant sätt hade utställningen både gestaltningmässiga drag från sjuttiotalet och presentationsformer som kännetecknar konstvärlden på nittiotalet. Man eftersträvade ofta att bryta med den vita kubens gränser för att verkligheten skulle läcka in i utställningsrummet, men strategin kunde också vara att låta konsten söka sig ut till andra platser.²¹ I den aktuella utställningen hängde uppnådde bilder bredvid dokumentära fotografier monterade i ljuslådor och på golvet låg utspridda föremål som kombinerades med inramade verk i tydligt avgränsade grupper.

Exemplet är hämtat från en offentlig finansierad institution, men mot bakgrund av att det i hög grad var på den kommersiella scenen som den fotobaserade samtidskonsten förmedlades hade valet också kunnat vara en installationsbild från något av de unga gallerier som etablerades tidigt på nittiotalet. Mer än museerna spelade aktörer som Galleri Tre, Adlercreutz-Björkholmen, Nordanstad-Skarstedt, Andreas Brändström, Andréhn-Schiptjenko, Charlotte Lund och Schaper-Sundberg en central roll för den generation svenska fotografer/konstnärer som slog igenom i början och mitten av decenniet. De flesta gallerierna



var Stockholmsbaserade, men till dem som tidigt ställde ut fotografi hörde också Mors Mössa i Göteborg. Det skedde ofta i en experimentell form där fotografi, text och objekt samverkade och skapade hybrider och rumsliga installationer.

Galleri Index, som drevs av Fotograficentrum, var en plats som hade särskilt stor betydelse och det inte minst mot bakgrund av de nätverk som man var en del av. Från slutet av åttiotalet och framåt blev också Bildtidningen ett centralt forum för introduktionen av en postmodernt präglad fotografi och kritik. Det hänger samman med att Fotograficentrum – dock inte utan protester – ändrade stadgarna i början av nittiotalet och tog bort formuleringen om att föreningen särskilt skulle verka för att främja den dokumentära bilden. Till de regelbundet återkommande skribenterna hörde nu Hans Hedberg, Jan-Erik Lundström och Iréne Berggren. Bland mycket annat var Berggren redaktör för tidningens temanummer om kön, tillsammans med konstvetarna Marta Edling och Eva Hallin. Numret handlade om de feministiska perspektiv och praktiker som präglade betydande delar av den samtida fotografin, och exemplen hämtades framför allt från USA.²²

(Working Name Sculpture) which in Dawid's characteristic way showed pictures that tested and transgressed the boundaries of photography, sculpture and painting. It is, stated Ericsson, through the destabilisation of ingrained notions about media-specific characteristics that the work's painterly qualities become important, and not because the photographs are good “paintings”.²⁰

THE 90S

An installation picture from *Demokratins bilder* (Democracy's Images, 1998) represents the closing decade's exhibition practice. It was shown at Bildmuseet in Umeå, which under director Jan-Erik Lundström became an important forum for the photographic picture and art in the second half of the 90s. *Demokratins bilder* was a group exhibition of post-apartheid South African art and photography. These were pictures, in most cases, with a social and political content and depicted a society characterised by optimism in its new freedom, but also with major problems and the shadow of a traumatic history. Interestingly, the exhibition had both representational features of the 70s and presentational forms characteristic of the art world of the 90s. Ways were often sought to break down the white cube's barriers in order to allow reality to leak into the exhibition space, but the strategy could also be to let art seek out other places.²¹ In this exhibition, pictures were pinned up alongside documentary

photographs mounted in light boxes and on the floor were objects in combination with framed works in clearly demarcated groups.

This instance comes from a publicly financed institution, but considering that photo-based contemporary art was, to a great extent, mediated by the commercial scene, the choice could have easily been an installation picture from one of the young galleries established in the early 90s. More so than the museums, galleries including Galleri Tre, Adlercreutz-Björkholmen, Nordanstad-Skarstedt, Andreas Brändström, Andréhn-Schiptjenko, Charlotte Lund and Schaper-Sundberg played a central role for that generation of Swedish photographers/artists who broke through in the early and middle part of the decade. Most galleries were based in Stockholm, but among those early to exhibit photography were also Mors Mössa in Gothenburg. It often occurred in experimental form where photography, text and objects interacted and created hybrids and spatial installations.

Galleri Index, run by Fotograficentrum, was a place of particularly great significance and not least due to the networks it belonged to. Additionally, from the late 80s on-

En del av förklaringen till den dynamik som utmärkte fotoscenen åren runt 1990 har att göra med att personerna som nämnts ovan och några andra – framför allt Lars O. Ericsson, Gertrud Sandqvist och Tuija Lindström – både delade det postmoderna perspektivet och kombinerade sin verksamhet som kritiker, redaktörer, curatörer, fotografer/konstnärer med undervisning på Akademin för fotografi och Fotohögskolan. Kring Bildtidningen, Galleri Index, Fotografiska Museet (efter 1993 när Jan-Erik Lundström blivit föreståndare) och fotoutbildningarna fanns drivande personer med gemensamma intressen och denna krets påverkade vad som ställdes ut och på andra sätt premierades.

Det var särskilt två stora mönstringar av svensk fotografi som bidrog till att förskjuta positionerna: *Lika med* och *Index*. De visades 1991 och i båda fallen producerades katalogerna i samarbete med Bildtidningen. Iréne Berggren curerade den första och Jan-Erik Lundström och Hans Hedberg den senare. Hedberg var dessutom redaktör för Bildtidningen och lärare vid Akademin för fotografi och senare professor.²³

Om klimatet för det nya var gott så var situationen mindre gynnsam för de mer traditionella fotografiska praktiker. Såväl dokumentärfotografen som konstfotografen visades och diskuterades i mindre omfattning än tidigare och när de gjorde det var det ofta i ett historiskt och/eller kritiskt perspektiv. Det fanns flera skäl till den vidgade klyftan, bland annat den stora skillnaden i synen på



teori och frågor om representation, men också förhållandet till fotografen som medium och hantverk och där den klassiska konstfotografen, från en postmodern blickpunkt, uppfattades som fetischistisk och ”gelatinsilvernostalgisk” – ett uttryck som hördes i diskussioner och paneldebatter.

Ytterligare en viktig faktor var att fältet hade förändrats från att vara starkt manligt dominerat, till en scen där flera av de mest uppmärksammade fotograferna/konstnärerna var kvinnor. Ser man till både vad som skrevs och ställdes ut kan man konstatera att frågor om begär, kropp och identitet var centrala ämnen, något som är framträdande bland annat i arbeten av den brittiska konstnären Helen Chadwick, som visades på Norrköpings konstmuseum 1996, och i den internationella gruppställningen *Desire* (Borealis 7) där bland andra Annica Karlsson Rixon och Annika von Hauswolff medverkade.

Till de centrala aspekterna av det postmoderna hör diskussionen om subjektet och upphovspersonens död. Den starkt romantiskt präglade position som i hög grad format fotografrollen ifrågasattes. Idén om det unika (maskulina) subjektets möte med och upplevelse av världen komplettera-

wards, Bildtidningen was a central forum for the introduction of postmodern influenced photography and criticism. Relevant here is that Fotograficentrum – not without protest – amended its statutes in the early 90s and removed the statement that the organisation would work to promote the documentary picture. Among regular contributors were now Hans Hedberg, Jan-Erik Lundström and Iréne Berggren. Among much else, Berggren also edited a special issue on gender, together with art historians Marta Edling and Eva Hallin. The issue was about feminist perspectives and practices that influenced significant parts of contemporary photography and examples are taken, above all, from the US.²²

Part of the explanation for the dynamism that characterised the photography scene around 1990 comes from those persons mentioned above and several others – above all Lars O. Ericsson, Gertrud Sandqvist and Tuija Lindström – who all shared the postmodern perspective and combined their activities as critics, editors, curators, photographers/artists with teaching at the Academy of Photography and the School of Photography. Around Bildtidningen, Galleri Index, Fotografiska Museet (after 1993 when Jan-Erik Lundström became director) and the photography education programmes, there were energetic persons with common interests and this circle influenced what was exhibited and otherwise encouraged.

In particular, two major inspections of Swedish photography contributed to the shift in positions: *Lika med* (Equals) and *Index*. They were shown in 1991 and both produced catalogues in collaboration with Bildtidningen. Iréne Berggren curated the first and Jan-Erik Lundström and Hans Hedberg the second. Hedberg was also Bildtidningen's editor and a teacher at the Academy of Photography and would later become a professor.²³

If the climate was good for the new, then the situation was less favourable for more traditional photographic practices. Both documentary and art photography were exhibited and discussed to a lesser degree than before, and when they were, it was often from a historical and/or critical perspective. There were several reasons for the widened gap, among others the large difference regarding theory and issues of representation, as well as the approach to photography as a medium and craftsmanship and where classic art photography, from a postmodern viewpoint, was perceived as fetishistic and “gelatin-silver nostalgia”: an expression heard in discussions and panel debates.

Furthermore, an important factor was that the field had changed from being strongly male dominated, to a scene

des med andra och mer konstruktivistiska tankar om jaget, verkligheten och bilden.

Anders Petersen och Kent Klich hör till de fotografer som vidareutvecklade det dokumentära och vilkas arbeten fortsatte att väcka uppmärksamhet. I Klichs fall bland annat med det omfattande arbetet om och med kvinnan Beth. Det handlar om hennes liv och missbruk, men också om relationer och kärlek. I böckerna kombineras Klichs arbeten med bilder som Beth själv har tagit och det finns också material från hennes familj och utdrag ur läkarjournaler och andra dokument som skapar en flerstämmig och perspektivrik skildring.

Anders Petersens böcker *Rågång till kärleken* (1991) och *Ingen har sett allt* (1995) gestaltar på ett inkännande sätt människor som befinner sig inom åldersvården och på mentalsjukhus. Tillsammans med boken *Fängelse* (1984) bildar de en trilogi om samhällsliga institutioner där makten manifesterar sig i form av både vård och disciplinering.

Ytterligare en förnyare av genren var Lars Tunbjörk och hans bok *Landet utom sig* publicerades 1993 på förlaget Journal. Det hade grundats två år tidigare av Gösta Flemming och utgivningen inleddes med en översättning av Fred Ritchins *In Our Own Image* (1990), som på svenska fick titeln *Bildens förändrade värld. Den kommande revolutionen inom fotografien*. Den följdes av *Tänka med ögonen* (1993), som är ett urval av kritikern Kurt Bergengrens texter om svensk fotografi.

Landet utom sig formgavs av Greger Ulf Nilsson och texterna är författade av Thomas Tidholm och Göran Greider. Den senares bidrag formas till ett sorgearbete över det solidariska samhällets kollaps och en kritisk reflektion över hur arbetarklassen drogs med i åttiotalets konsumtionsvåg och i krisens nittiotal vaknade upp i baksmällan av ett nedmonterat Folkhem – fyllt av stormarknader och Sommarland. Det är en värld och ett tillstånd som Tunbjörks bilder förmedlar i kraft av inte minst det skarpa ljuset och den påträngande grällheten. Efter *Landet utom sig* gav Journal ut Micke Bergs *Stockholm Blues* (1994), som även den gestaltar ett förändrat samhällsklimat och en gentrifiering av både stadsrummet och människorna, som gjorde att fotografen inte längre kände igen staden han bott i sedan ett nu på flera sätt avlägsat sextioal.

Trots den klyfta som uppstod fanns såväl ett politiskt perspektiv som en kritisk dialog med dokumentärgenren starkt närvarande i mycket av den fotobaserade konst som skapades och visades i Sverige under första hälften av nittiotalet. Den skiljer sig från tidigare former genom att bejaka fiktion och iscensättning och med olika medel synlig-



where several of the most acclaimed photographers/artists were women. Looking both at what was written and exhibited, it can be said that issues about desire, the body and identity were central topics. Something that was prominent in the work of British artist Helen Chadwick, shown at Norrköpings konstmuseum in 1996, and in the international group exhibition *Desire* (Borealis 7) where Annica Karlsson Rixon and Annika von Hauswolff took part.

Among the central aspects of the postmodern was the discussion about the death of the subject and the author. Questioned here was the strongly romantic position that, to a high degree, formed the photographer's role. The concept of the unique (masculine) subject's encounters and experiences in the world were complemented by other more constructivist ideas about the self, reality and the picture.

Anders Petersen and Kent Klich were among those photographers who developed the documentary further and whose work continued to rouse attention. In Klich's case, this included the extensive work with and about the woman called Beth. It was about her life and addiction, but also about relationships and love. In these books, Klich's work is combined with pictures that Beth herself has taken and material from her family and extracts from medical journals and other documents that create a concerted portrayal rich in perspective.

Anders Petersen's books *Rågång till kärleken* (On the Line of Love, 1991) and *Ingen har sett allt* (Nobody Has Seen It All, 1995) depict, in an empathetic manner, people in eldercare homes and mental hospitals. Along with the book *Fängelse* (Prison, 1984) they make a trilogy about social institutions where power manifests itself in the form of both care and discipline.

Another renewal of the genre came from Lars Tunbjörk and his book *Landet utom sig* (Country Besides Itself, 1993) published by Journal. It had been founded two years beforehand by Gösta Flemming and began with a translation of Fred Ritchin's *In Our Own Image* (1990), which was given the Swedish title *Bildens förändrade värld. Den kommande revolutionen inom fotografien* (The Picture's Changed World: The Coming Revolution in Photography). It was followed by *Tänka med ögonen* (Thinking with Your Eyes, 1993), a selection of critic Kurt Bergengren's texts about Swedish photography.

Landet utom sig was designed by Greger Ulf Nilsson with texts by Thomas Tidholm and Göran Greider. The latter's contribution was a lamentation on the collapse of solidarity in society and a critical reflection on how the working class was dragged into the wave of consumption in the 80s

göra hur fotografi bidrar till att konstruera föreställningar om verkligheten, snarare än att avbilda den. *Real Stories. Ny dokumentär fotokonst* var titeln på en utställning med fotografier från Kanada, USA och Storbritannien som Jan-Erik Lundström curerade för Museet for Fotokonst, Brands Klædefabrik i Danmark och som visades på Norrköpings konstmuseum 1993. När han samma år rekryterades som chef för Fotografiska Museet fick verksamheten en helt annan profil än tidigare. Utställningen *Prospekt* (1993) var en programförklaring för avdelningens nya inriktning och bland de medverkade fanns många från den yngre generationen. Flera kritiker ställde Fotografiska Museets satsning mot Moderna Museet och vad man uppfattade som deras totala brist på engagemang i allt som rörde samtiden.²⁴

Bland de fotografier som Fotografiska Museet visade under de följande åren fanns Karen Knorr, Alfredo Jaar och Andreas Gursky, men även om mycket hände på kort tid blev det tydligt att man inte på länge hade befunnit sig i fas med de internationella strömningarna. Alfredo Jaars socio-kritiska arbeten hade ställts ut på Magasin 3 i Stockholm redan 1989 och på Rooseum i Malmö visade man en stor utställning med Andreas Gursky 1995, det vill säga tre år tidigare än på Fotografiska Museet.

Även om det första Hasselbladpriset 1980 tilldelades den svenske fotografen Lennart Nilsson är den övervägande majoriteten pristagare tunga namn från i första hand USA och Europa, såsom

Ansel Adams, Henri Cartier-Bresson, Irving Penn, Richard Avedon, men också mexikanen Manuel Alvarez Bravo och på senare år har den geografiska spridningen ökat. Det dröjde dock till 1994 innan priset tilldelades en kvinnlig fotograf: Susan Meiselas. Fem år senare när utmärkelsen 1999 gick till Cindy Sherman bröts också den långa serien av fotografier verkamma inom främst den modernistisk-humanistiska traditionen.²⁵

Förutom priset har Hasselbladstiftelsen sedan 1988 ett eget center där man regelbundet visar utställningar med fotografi. Intendent var inledningsvis Rune Hassner och från 1996 Gunilla Knape. Man anlidade vid flera tillfällen frilansande curatorer och 1998 anställdes den brittiska curatorn Val William för att driva utställningsverksamheten. Att knyta en curator till institutionen kan ses som ett tecken i tiden och under nittioalet fick framför allt den frilansande curatorn en alltmer framträdande position i konstvärlden, vilket också gäller de tematiska grupputställningar där curatorn formulerat ett ämne eller perspektiv som låg till grund för sammanställningen och tolkningen av verken och konstnärerna. Flera av dessa, framför allt i början och mit-

and woke up in the crises of the 90s with a hangover and a dismantled welfare state, filled with hypermarkets and Summerland. It is this world and condition that Tunbjörk's pictures convey so powerfully, not least the sharp light and the obnoxious garishness. After *Landet utom sig* Journal published Micke Berg's *Stockholm Blues* (1994) which also depicts an altered social climate and a gentrification of both the city space and the people, which meant the photographer no longer recognised the hometown he had lived in since the 60s, which now seemed very distant.

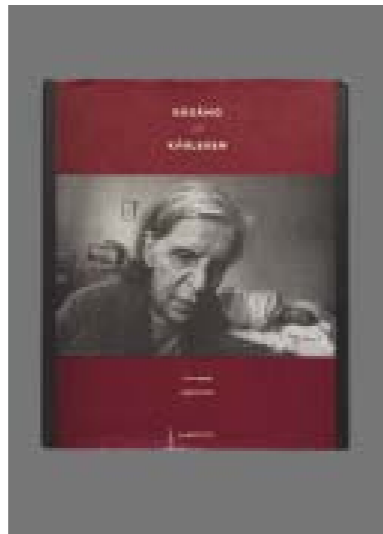
Despite the gap that emerged, both a political perspective and a critical dialogue with the documentary genre were strongly present in much of the photo-based art created and shown in Sweden in the first half of the 90s. It

differs from earlier forms by accepting fiction and staging and through various means exposing how photography contributes to constructing notions about reality, rather than depicting it. *Real Stories. Ny dokumentär fotokonst* (Real Stories: Revisions in Documentary and Narrative Photography) was the title of an exhibition with photographers from Canada, US and UK that Jan-Erik Lundström curated for Museet for Fotokonst, Brands Klædefabrik in Denmark and was shown at Norrköpings konstmuseum in 1993. The same year, he was recruited as director of Fotografiska Museet, giving operations a completely different profile than before. The exhibition *Prospekt* (1993) was a statement of intent over the

department's new direction and among those included were many from the younger generation. Several critics used Fotografiska Museet's initiatives against Moderna Museet and what they perceived to be its total lack of engagement with anything contemporary.²⁴

Among photographers shown at Fotografiska Museet in the years that followed were Karen Knorr, Alfredo Jaar and Andreas Gursky, but although a lot happened in a short period, it became clear that it had long been out of step with international currents. Alfredo Jaar's socio-critical work had been exhibited at Magasin 3 in Stockholm already in 1989 and Rooseum in Malmö had shown a large exhibition with Andreas Gursky in 1995, a full three years before Fotografiska Museet.

Although the first Hasselblad Award in 1980 went to Swedish photographer Lennart Nilsson, the vast majority of winners have been famous names mostly from the US and Europe, such as Ansel Adams, Henri Cartier-Bresson, Irving Penn, Richard Avedon, as well as Mexican Manuel Álvarez Bravo and in recent years the geographical spread has increased. However, it is not until 1994 that the award goes



ten av decenniet, presenterade den yngre generationen fotobaserade konstnärer och hade titlar som: *Makt – vanmakt* (Index 1992), *Störning* (Riksutställningar 1993), *Hem – en studie i politik* (Index 1993), *The Exposed* (Hasselblad Center 1994) och *Porträtt, identitet, posering* (Fotograficentrum 1991). I den sista ingick både samtida och historiska arbeten, bland annat av Uno Falkengren och Borg Mesch. På ett karaktäristiskt sätt problematiserades begreppet porträtt i Marta Edlings utställningstext och det handlade lika mycket om konstruktionen av identiteter som att porträttfotografen skulle blottlägga "jaget" hos den avbildade. Som en del av programmet föreläste den internationellt uppmärksammade feministiska fotohistorikern Abigail Solomon-Godeau på Moderna Museet. Det var ett samarrangemang mellan Fotograficentrum, FMV och Akademien för fotografi och är ett exempel på vad de starka banden mellan aktörerna inom den fotobaserade samtidskonsten kunde åstadkomma.

Från slutet av åttiotalet och framåt odlades också nätverken inom den nordiska kretsen och Bildtidningen inledde bland annat ett samarbete med danska tidskriften *Katalog*. När tidningen 1993 hade bytt namn till *Index* och blivit tvåspråkig (svenska/engelska) fick den också en ny underrubrik: *Contemporary Scandinavian Images*. Ett viktigt skäl till det ökade intresset för det nordiska/skandinaviska var tanken på regionernas tilltagande betydelse i ett förändrat och framtida Europa. Frågor om det nordiska blev också ett

ämne som det reflekterades kring inom såväl kritiken som den konstnärliga praktiken. Ett uppmärksammat arbete var (och är) Annica Karlsson Rixons parafrafer på kända målningar från slutet av 1800-talet och där det "nordiska ljuset" är ett bärande element, men också de specifika gemenskaper som odlades i konstnärskolonierna både då och idag. Från den internationella horisonten blev Norden/Skandinavien ett begrepp och regionens konstscen fick ett stort genomslag och det talades om ett nordiskt mirakel.²⁶

Att mycket uppmärksamhet ägnades den yngre generationen ska inte dölja att åttio- och nittioalet också var en period då flera av medlemmarna i gruppen Tio Fotografier, som var en kommersiellt inriktad bildbyrå grundad 1958, hade framträdande positioner inom såväl utbildnings- som institutionsvärlden och att de regelbundet ställde ut på de viktiga platserna för fotografi. Det gäller framför allt Hans Hammarskiöld, Rune Hassner, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner och Lennart Olson, men gruppen presenterades också i sin helhet på Hasselblad Center 1998.

Med det postmoderna skiftet följde också en omläsning av fotohistorien och den formulerades utifrån ett mer kri-

to a female photographer: Susan Meiselas. Five years later, with the award going in 1999 to Cindy Sherman, the long series of photographers working mainly in the modernist-humanist tradition was broken.²⁵

In addition to the award, Hasselbladfoundation has its own centre since 1988, regularly showing photography exhibitions. The superintendent was initially Rune Hassner and from 1994 Gunilla Knape. On several occasions, freelance curators had been hired and in 1998 British curator Val Williams was employed to manage the exhibition programme. Bringing a curator into the institution can be considered a sign of the times and during the 90s the freelance curator, above all, was given an increasingly prominent position in the art world, which also applies to thematic group exhibitions where the curator formulates a

topic or perspective which then provides the foundation for the selection and interpretation of the works and artists. Several of these, above all in the early and middle of the decade, presented the younger generation of photo-based artists and had titles such as: *Makt – vanmakt* (Power – Powerlessness, Index 1992), *Störning* (Disruption, Swedish Exhibition Agency 1993), *Hem – en studie i politik* (Home – A Study in Politics, Index 1993), *The Exposed* (Hasselblad Center 1994) and *Porträtt, identitet, posering* (Portrait, Identity, Posing, Index 1991). The latter covered both contemporary and historical works, including those by Uno Falkengren and Borg Mesch. In a

characteristic manner, the notion of the portrait was problematised in Marta Edling's exhibition text and was as much about the construction of identities as about portrait photography exposing the "self" of those depicted. As part of the programme, internationally renowned feminist photohistorian, Abigail Solomon-Godeau, lectured at Moderna Museet. It was a joint initiative between Fotograficentrum, FMV and the Academy of Photography and an example of what the strong ties between colleagues in photo-based contemporary art could achieve.

From the late 80s onwards, a network within Nordic circles was established and Bildtidningen began collaborating with Danish journal *Katalog*. When the magazine changed names in 1993 to *Index* and became bilingual (Swedish/English) it also added a new subheading: *Contemporary Scandinavian Images*. An important reason for the increased interest in the Nordic/Scandinavian was the idea of the region's growing importance in a changing, future Europe. Questions concerning the Nordic also became a subject of reflection among critics and in artistic practice. A notable work was (and is) Annica Karlsson Rixon's paraphrases of



tiskt reflekterande perspektiv än vad som tidigare ofta var fallet. Förutom klassikerna riktades intresset även mot bilder från arkiv och vetenskapliga sammanhang, men också mot områden som pornografi, kommersiell porträttfotografi, nyhetsbilder och anonyma amatörbilder. Det här var en kritik och historieskrivning som ursprungligen formulerades i en anglo-amerikansk kontext och ett viktigt bidrag till introduktionen i Sverige var antologin *Tankar om fotografi* som utkom 1993.

Ett framlyftande av historien som byggde på helt andra bevekelsegrunder var boken *Goodwin, en hyllning* (1998). Här hade två fotografer, Bruno Ehrs och Carl Bengtsson, valt att fästa uppmärksamheten på en kollega från en annan era – piktorialismens tjugotal – och istället för en kritisk omläsning handlade det om en djupt upplevd valfrändskap. Det hela resulterade också i en utställning med Goodwinbilder från både institutioner och privata samlingar.

Det privata samlandet av fotografi i Sverige har inte varit (eller är) särskilt vanligt om man jämför med intresset i till exempel USA eller Frankrike. Helmer Bäckströms fotohistoriska samling, som nämnts ovan, är ett tidigt och ovanligt exempel. Ett av senare datum är Karin och Lars Halls fotografiska samling. Kärnan i samlingen är de fotografier som ställdes ut på Camera Obscura – Lars Hall var som sagt en av grundarna – och vid ett par tillfällen har ett urval ur samlingen visats på bland annat Bildmuseet 1998 och Liljevalchs 2001.

I samband med att Stockholm var Kulturhuvudstad 1998 arrangerades för första gången fotofestivalen Xposeptember. Under festivalens paraplyorganisation samlades en rad institutioner och aktörer som under september månad genomförde en mängd utställningar, föreläsningar och andra aktiviteter om och med fotografi. Spännvidden av vad som ställdes ut och diskuterades framgår av festivalens katalog. Ett av de större arrangemangen inom festivalens rammar ägde rum på det nyöppnade Tensta konsthall. Där visades en utställning curerad av Karina Ericsson Wärn och Helena Holmberg från Index med titeln *Stretch*. Med den ville man undersöka och ge exempel på hur den kamera- eller linsbaserade konsten rört sig bort från den singulära bilden till både ett flöde av bilder och en utsträckning i tid och rum. Bland de medverkande fanns Stan Douglas (Kanada), Eva Koch (Danmark), Wolfgang Tillmans (Tyskland) och svenskarna Peter Hagdahl och Carl Michael von Hausswolff.

Utställningen *Stretch* är ett bra exempel på hur traditionella föreställningar om fotografi som medium ifrågasattes

well-known paintings from the late 19th century and where the “Nordic light” is a leading element, but also the specific fellowships cultivated in artists’ colonies both then and now. On the international front, Nordic/Scandinavia became a concept and the region’s art scene made a significant impact and there was talk of a Nordic miracle.²⁶

Great attention focused on the younger generation, but it shouldn’t be forgotten that the 80s and 90s were also periods when several members of Tio Fotografer, a commercially orientated picture agency founded in 1958, had prominent positions in the educational and institutional worlds and they regularly exhibited at the most important venues for photography. This includes, above all Hans Hammar-skiöld, Rune Hassner, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner and Lennart Olson, but the whole group was also presented at the Hasselblad Center in 1998.

Accompanying the postmodern shift was a re-reading of photography history formulated on a more critically reflective viewpoint than was often the case. Besides the classics, interest also focused on pictures from archival and scientific contexts, as well as areas including pornography, commercial portrait photography, press pictures and anonymous amateur pictures. This was criticism and historiography originally formulated in an Anglo-American context and a crucial contribution to the introduction in Sweden was the anthology *Tankar om fotografi* (Thoughts on Photography) which

appeared in 1993.

Profiling a history based on completely different reasons was the book *Goodwin, en hyllning* (A Survey of Henry Goodwin’s Photographic Work, 1998). Here two photographers, Bruno Ehrs and Carl Bengtsson, had chosen to focus on a colleague from another era – pictorialism’s 20s – and instead of a critical re-reading it concerned a deeply perceived affinity. It also resulted in an exhibition with Goodwin’s pictures from both institutions and private collections.

Private collections of photography in Sweden have not been (or are not) very common, compared to the US or France. Helmer Bäckström’s historical photography collection, mentioned before, is one early and unusual example. Another more recent instance is Karin and Lars Hall’s collection. The core comprises of those photographers who exhibited at Camera Obscura – as said before, Lars Hall was one of the founders – and on a couple of occasions a selection from the collection has been shown at Bildmuseet 1998 and Liljevalchs 2001.

In conjunction with Stockholm being the European Ca-

och utvidgades från såväl en curatoriel som konstnärlig utgångspunkt.

De sista åren på nittioalet förändrades också det institutionella landskapet på ett genomgripande sätt. Det var en omorientering som ska ses i ljuset av postmodernismens etablering och de positionsförskjutningar inom fotografien som decenniet inneburit. Vid millennieskiftet hade flera av de aktörer som tidigare definierade sig som fotografiska upphört eller ändrat inriktning. Fotografiska Museet lades ned 1998 och fotografi blev ett av de områden som Moderna Museet samlade och visade utan att man särskilt betonade mediet. När det inte längre fanns något Fotografiskt Museum upplöstes också vänföreningen. Det skedde dock inte utan protester från personer som hade varit med när föreningen grundades och för vilka kampen för en specifik plats för fotografien var aktuella än någonsin. Även Fotografi-centrum lades ned och istället uppstod Index – the Contemporary Swedish Art Foundation. På utbildningssidan slogs Akademin för fotografi samman med måleri och skulptur och man bildade en gemensam avdelning för fri konst. Det var en tid och en kontext där inriktningen på det mediespecifika hade blivit en helt förbrukad idé.

Fotografi var nu på ett historiskt unikt sätt en del av konstvärlden. Det var något som många eftersträvat och arbetat för, medan andra aktivt hade motarbetat närmandet till vad man uppfattade som ett alltför snävt sammanhang. Snart två

decennier senare kan man fråga sig vad integreringen har fått för konsekvenser, dels för vilka typer av fotografi som ställs ut, dels för var den visas och på vilka sätt. Men också för hur det kritiska samtalet har utvecklats, det vill säga vad som skrivs och av vem, samt var dessa diskussioner äger rum. Vilka är idag motsvarigheterna till ETC, Fotografiskt Album, Bildtidningen och Index?

En av de stora händelserna under de senaste åren är tillkomsten av Fotografiska på Stadsgården i Stockholm, som på kort tid blivit en av Sveriges mest besökta institutioner. Namnet till trots är det i grunden något annat än det fotografiska museum som lades ned och idag är situationen och förutsättningarna i flera avseenden helt annorlunda. Även om skildringen i *Mellan verkligheter* slutar med nittioalet fortsätter historien, och vad som har hänt under de senaste fem åren är ämnet för den andra och fristående delen: *Det synliga. Samtida svensk fotografi*.

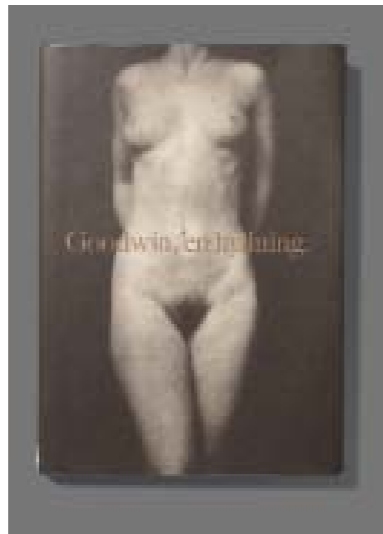
pital of Culture in 1998, the Xposeptember photography festival was organised for the first time. Under the festival’s umbrella organisation a number of institutions and participants in September presented many exhibitions, lectures and other activities about and with photography. The range of what was shown and discussed is seen in the festival’s catalogue. One of the larger events within the festival’s framework took place at the newly opened Tensta konsthall: an exhibition curated by Karina Ericsson Wärn and Helena Holmberg from Index, titled *Stretch*. They wanted to examine and give examples of how camera- and lens-based art had moved away from the singular picture and towards a flow of imagery and an extension into time and space. Participants included Stan Douglas (Canada), Eva Koch (Denmark), Wolfgang Tillmans (Germany) and Swedes Peter Hagdahl and Carl Michael von Hausswolff.

The Stretch exhibition is a good example of how traditional notions about photography as a medium are challenged and expanded from curatorial and artistic points of departure.

The final years of the 90s also brought sweeping changes to the institutional landscape. It was a reorientation that should be seen in the light of postmodernism’s establishment and the shifts in positions within photography during the decade. As the new millennium approached, several of those parties who had previously defined themselves as photographic ceased operation

or changed course. Fotografiska Museet closed in 1998 and instead photography became one of the areas exhibited and collected by Moderna Museet without putting special emphasis on the medium. With no museum left, the friends of the museum (FMV) also ceased operation. However, there was some protest from persons who had been members from the start and they felt that the struggle for a specific place for photography was now more topical than ever. Even Fotografi-centrum closed down, but re-emerged as Index – the Contemporary Swedish Art Foundation. In education, the Academy of Photography merged with painting and sculpture and created a common department for the fine arts. It was a time and a context when focus on the medium-specific had become a completely exhausted concept.

Photography was now, in a historically unique way, part of the art world. It was something many had strived and worked for, while others had actively counteracted the approach, which they perceived as an overly narrow context. Almost two decades later, the question can be asked, what were the consequences of the integration, partly for the types of photography exhibited, partly for where it is shown



and in what manner. But also for the development of the critical discourse, in other words what is written and by whom, and where these discussions take place. What are the equivalents today of ETC, Fotografiskt Album, Bildtidningen and Index?

One of the major developments in recent years is the establishment of Fotografiska at Stadsgården in Stockholm, which in a short period has become one of Sweden's most visited institutions. Despite the name, it is quite distinct from the photography museum that ceased operation and today the situation and conditions are in many respects totally different. Even though the depiction in *Mellan verkliheter* ends here with the 90s, history carries on, and what has happened in the last five years is the subject of the other, stand-alone part: *Det synliga. Samtida svensk fotografi* (The Visible: Contemporary Swedish Photography).





Jens S. Jensen, Hammarkullen, 1974

VÄRLDAR OCH VERKLIGHETER – SJUJTIOALET./WORLDS AND REALITIES – THE 70S. AV/BY ULF BJERELD

Sjuttioalets politiska, sociala och kulturella liv präglades i alla relevanta avseenden av den radikalisering och auktoritetsnedrivning som vi förknippar med årtalet 1968. Få företeelser i svensk modern historia är så mytomspunna och så känsloladdade som denna tid. En del betraktar den med olust och menar att vänsterextremism, flum och aningslös naivitet tilläts dominera samhällsklimatet. Andra betraktar den med glädje och stolthet, betonar frihetligheten och solidariteten och menar att de svenska folkhemsfönstren nu på allvar öppnades mot omvärlden.

Radikaleringen och auktoritetsnedrivningen innebar att gamla sanningar inte längre togs för givna och att allt blev möjligt. Den snabba kommunikationsteknologiska utvecklingen stärkte människans individuella frihet och ogiltigförklarade gamla maktstrukturer. Rörligheten ökade då det blev lättare att resa och att flytta och att hålla kontakt med människor varhelst i världen de befann sig. Möjligheterna till politisk mobilisering och kommunikation bortom territoriets gränser ökade. Kollektiva tillhörigheter som var knutna till territoriet luckrades upp, och individens identitet betingades allt mindre av den territoriella grupp tillhörigheten.

Individualiseringen innebar att industrisamhällets gamla kollektiva auktoriteter som till exempel de politiska partierna, fackföreningarna, kyrkan, kungahuset och försvaret förlorade makt. Rörligheten i arbetslivet ökade. Under femtioalet var ”trotsjånare” en hedersbenämning och näringslivet kampanjade under parollen ”Var inte en hoppjerka!”. Från sjuttioalet och framåt blev istället flexibilitet och kreativitet ledorden för anställningsbarheten.

Inom *politiken* utmanades de traditionella politiska partierna av rörelser och aktionsgrupper som med utomparlamentariska metoder, ofta på vänsterideologisk grund, försökte vinna makt och inflytande. FNL-rörelsen, som protesterade mot USA:s krig i Vietnam, vandrade ut på gator och torg för sina demonstrationer, namninsamlingar och bulletinförsäljningar. Solidaritetsrörelser och kommittéer bildades till stöd för frihetskampen i till exempel Spanien, Grekland, Palestina, Chile och länderna i södra Afrika. Likaså bildades ett stort antal miljöorganisationer som bedrev olika former av utomparlamentarisk verksamhet. Almarna i Kungsträdgården i Stockholm ockuperades för att hindra fällningar då tunnelbanan skulle få en ny station. Kungstorget i Göteborg ockuperades för att hindra bygget av ett underjordiskt garage. Kvinnorörelsen gjorde sin röst hörd och den 8 mars började på allvar firas som en politisk manifestationsdag. Ett antal marxist-leninistiska organisationer till vänster om dåvarande VPK växte fram och tog utrymme. De röda fanorna smattrade i vinden och den politiska ordningens auktoritet utmanades på flera fronter. Misstron mot politiker ökade. Journalistiken ändrade form och journalisternas tilltal gent-

Political, social and cultural life in the 70s was characterised, for all intents and purposes, by the radicalisation and assault on authority that we associate with 1968. Few events in modern Swedish history are so enshrouded by myth and so charged with emotion. Some regard it with repugnance and point to a social climate dominated by left-wing extremism, drivel and clueless naivety. Others view it with fondness and pride, emphasising liberty and solidarity, and consider it a time when Sweden seriously opened up to the outside world.

Radicalisation and attacks on authority meant that old truths were no longer taken for granted and everything was possible. Rapid developments in communication technology reinforced people's individual freedom and declared null and void old power structures. Mobility increased as it became easier to travel and move and keep in touch with people wherever they were in the world. Opportunities arose for political mobilisation and communication beyond territorial borders. Collective affiliations linked to territory were loosened and an individual's identity was less bound to territorial group affiliation.

Individualisation meant that the old collective authorities of industrial society lost power, for example political parties, unions, the church, the monarchy and the armed forces. Mobility in the labour market increased. In the 50s, "faithful servant" was an honourable term and industry campaigned under the "Don't be a job-hopper!" catchphrase. But from the 70s onward, flexibility and creativity were the keywords of employability.

In politics, traditional parties were challenged by movements and action groups, often with leftist ideologies, attempting to win power and influence through extra-parliamentary methods. The Viet Cong movement, protesting against the US war in Vietnam, took to the streets and squares to demonstrate, petition and sell its bulletins. Solidarity movements and committees were formed to support freedom struggles in countries including Spain, Greece, Palestine, Chile and countries in southern Africa. Likewise, a large number of environmental organisations were created and promoted various forms of extra-parliamentary activities. Elm trees in Kungsträdgården in Stockholm were occupied to prevent their felling for a new subway station. Kungstorget in Gothenburg was occupied to stop the construction of an underground car park. The women's movement made its voice heard and 8 March started being celebrated seriously as a day of political manifestation. Marxist-Leninist organisations to the left of the then Left Party Communists emerged and claimed a voice. Red banners fluttered in the wind and the political order's authority was challenged on several fronts. Distrust of politicians increased. Journalism changed and the way journalists addressed politicians was

emot politikerna blev allt mindre högaktningfullt och alltmer kritiskt ifrågasättande.

På *arbetsmarknaden* rullade en våg av vilda strejker – med gruvstrejken i Kiruna 1969–70 som det mäktigaste exemplet – över landet. De vilda strejkerna innebar en nedrivning av såväl arbetsgivarauktoriteten som den fackliga auktoriteten. Den så kallade paragraf 32 – som gav arbetsgivaren rätt att leda och fördela arbetet – ifrågasattes och avskaffades. Även införandet av medbestämmandelagen och kraven på ekonomisk demokrati var uttryck för en sönderfallande auktoritet.

Inom *kulturen* tog sig auktoritetsnedrivningen uttryck i en masskulturrörelse, med slagord som "alla kan spela" och en minskad status för "finkultur", som till exempel opera eller klassisk musik. Kulturlivets förmenta status av opolitiskhet kullkastades. Det fanns ingen estetik "i sig" – estetiken var antingen relativ eller också underordnad klasskampens lagar och logik. Fria musik- och teatergrupper (till exempel Nationalteatern, Fria Proteatern, Hoola Bandoola Band) gjorde anspråk på att bekämpa den kommersiella kulturen och deras konstnärliga verksamhet vilade på politisk grund. När Sverige efter ABBA:s seger i Eurovisionens Melodifestival i Brighton 1974 skulle arrangera nästa års europeiska Melodifestival anordnade musikrörelsen en alternativ festival som i Sverige fick nästan lika mycket uppmärksamhet som den officiella. I Göteborg samlades i mitten av sjuttioalet över 200 000 namn in mot byggandet av ett nytt operahus. Folkets Bio-rörelsen – med en filmrepertoar som inte visades på de traditionella biograferna – spreds över landet.

Inom *den sexuella sfären* ökade öppenheten. Skammen kring kropp och sexualitet motarbetades, informationen om preventivmedel ökade, sexualupplysning infördes i skolorna. Pornografin blev offentlig på ett helt annat sätt än tidigare. Bejakandet av den kvinnliga sexualiteten betraktades som ett ifrågasättande av patriarkatets auktoritet. Sedlighetens auktoritet utmanades av nakenhet, pornografi och "fri sexualitet".

Familjen ifrågasattes alltmer som samhällets basenhet. Föräldraauktoriteten revs ned genom den så kallade fria uppfostran, förbudet mot aga och synen på barnen som egna, självständiga individer. Äktenskapets auktoritet underminerades genom ökat antal skilsmässor och alltför samboförhållanden. Antalet barn med ensamstående föräldrar ökade drastiskt.

Inom *skolan* underminerades lärarauktoriteten genom krav på ökat elevinflytande. Kunskapens auktoritet ifrågasattes genom prioritering av andra mål som till exempel elevernas sociala kompetens, förmåga att arbeta i grupp samt personlighetsutveckling.

Idrotten öppnades för världen och för politiken. De våldsamma demonstrationerna i Båstad 1968 mot det svenska Davis Cup-landslagets match mot apartheidlandet Rhodesia (dagens Zimbabwe) och de mer fredliga demonstratio-

less respectful and more questioning and critical.

In the *labour market* a wave of wildcat strikes took place across the country; the miners' strike in Kiruna 1969–70 being the biggest example. These wildcat strikes involved a breakdown of both employer and union authority. What was termed paragraph 32, which gave the employer the right to manage and allocate work, was challenged and abolished. Likewise, the introduction of a law concerning the right of participation in decision-making and demands for economic democracy were signs of crumbling authority.

In *culture* the assault on authority found expression in a mass-culture movement, with catchphrases like "everyone can play" and a diminished status for "high culture" such as opera and classical music. Cultural life's supposed non-political status was overthrown. There were no aesthetics "as such" – aesthetics were either relative or even subordinate to the class struggle's rules and logic. Free music and theatre groups (for example Nationalteatern, Fria Proteatern, Hoola Bandoola Band) claimed to be fighting commercial culture and their artistic practices were based on political grounds. After ABBA's victory in the Eurovision Song Contest 1974 in Brighton, Sweden hosted the next competition, and the music movement arranged an alternative festival that received almost as much attention in Sweden as the official one. In Gothenburg in the mid-70s, more than 200,000 signatures were collected in protest against a new opera house. The Folkets Bio movement spread throughout the country, showing a repertoire of films not screened in traditional cinemas.

In the *sexual sphere* openness increased. Shame about the body and sexuality was counteracted, information about contraception increased and sex education was introduced in schools. Pornography became public in a completely different way than before. The affirmation of female sexuality was regarded as a questioning of patriarchal authority. Moral authority was challenged by nudity, pornography and "free sexuality".

The *family* was increasingly called into question as the basic unit of society. Parental authority was weakened through what was termed a free upbringing, the ban on spanking and the view that children were their own, free-minded individuals. The authority of marriage was undermined by the increasing number of divorces and more cohabitating couples. The number of children with single parents increased drastically.

In *schools*, teacher authority was undermined by demands for greater student influence. The authority of knowledge was questioned through the prioritisation of other objectives including the students' social skills, ability to work in a group and personal development.

Sport became more international and political. In 1968, violent demonstrations in Båstad targeted the Swedish Davis Cup tie with apartheid-era Rhodesia (now Zimbab-

nerna mot Davis Cup-landslagets match mot Chile efter militärkuppen 1973 visade att idrott och politik inte längre gick att skilja åt.

Internationellt kännetecknades sjuttioalet av Vietnamkriget, av en framväxande om än tillfällig avspänning mellan kalla krigets supermakter och av en svensk utrikespolitik där Sverige mötte avkoloniseringsprocessen genom att ta ställning för tredje världens krav på nationell självständighet och en ny ekonomisk världsordning. Olof Palmes skarpa och i färgstarka ordalag framförda kritik mot USA, mot Sovjetunionen samt mot diktaturer i Europa och i tredje världen gjorde den svenska utrikespolitiken kontroversiell, både på hemmaplan och på den internationella scenen.

På den nationella scenen präglades svensk politik av den stora författningsreformen, där tvåkammersystemet ersattes med enkammarsystemet och ett riksproportionellt valsysteem infördes med gemensam valdag för riksdags- och kommunalval. Genom den så kallade Torekovkompromisen mellan Socialdemokraterna och de borgerliga partierna kvarstod monarkin som statskick, men kungens uppgifter som statschef blev enbart av representativ karaktär. Den socialdemokratiska regeringen lade 1975 fram ett energipolitiskt program som innebar en fortsatt utbyggnad av kärnkraften. Frågan splittrade inte bara de borgerliga partierna (där Centerpartiet krävde stopp för fortsatt utbyggnad), även inom Socialdemokraterna fanns ett motstånd mot fortsatt utbyggnad. Inför valrörelsen 1976 började löntagarfondsfrågan torna upp sig som en stor och för Socialdemokraterna svårhanterad konfliktfråga. LO hade redan vid sin kongress 1971 givit ekonomen Rudolf Meidner i uppdrag att ta fram förslag som skulle ge löntagarna större ägarinflytande i företagen genom att vinster skulle delas mellan ägare och anställda. Socialdemokraterna drev frågan om löntagarfondernas införande, men oftast halvhjärtat och utan någon större entusiasm.

Sjuttioalets politiska liv innehöll också flera politiskt plågsamma "affärer". Allvarligast var IB-affären, då journalister Peter Bratt och Jan Guillou i maj 1973 i tidningen *Folket i Bild/Kulturfront* avslöjade att Sverige hade en hemlig underrättelsetjänst som bland annat ägnade sig åt olaglig övervakning av svenska medborgare. Peter Bratt och Jan Guillou dömdes till fängelse för spioneri. Under vintern 1975-1976 reste Transportarbetareförbundets kontroversielle ordförande Hans Ericsson på semester till Kanarieöarna mitt under pågående turistbojkott av Francos fascistiska Spanien. Våren 1976 publicerade Astrid Lindgren en uppmärksam artikel i *Expressen*, där hon i en variant av sagan om Pomperipossa påvisade att hon som egenföretagare under ett övergångsår kunde komma att få betala mer än hundra procent i skatt på vissa av sina inkomster. Ungefär vid samma tid lämnade regissören Ingmar Bergman under uppseendeväckande former Sverige, i protest mot hur han ansåg sig ha behandlats av polis och skattemyndigheter.

we) and more peaceful demonstrations took place against the Davis Cup tie with Chile following the military coup of 1973, which showed sport and politics were no longer separate.

Internationally, the 70s were overshadowed by the Vietnam war and an easing of tensions, albeit temporarily, between cold war superpowers, while Swedish foreign policy engaged in the process of decolonisation by supporting third-world demands for national independence and a new economic world order. Olof Palme's sharp and colourfully worded criticism of the US, USSR and dictators in Europe and the third world meant Swedish foreign policy was controversial, both at home and on the international stage.

Domestically, Swedish politics was marked by major constitutional reforms with the two-chamber system replaced by one parliamentary chamber and the introduction of a nationally proportional electoral system along with a common polling day for both general and municipal elections. Due to what was called the Torekov compromise, between the Social Democrats and non-Socialist parties, the monarchy was retained as the form of government, but the king's duties as head of state would be representational only. In 1975, the Social Democratic government proposed an energy programme that continued the expansion of nuclear power. The issue split not only the non-Socialist parties (where the Centre Party demanded an end to expansion), but there was even resistance among Social Democrats. Prior to the 1976 election campaign, the matter of employee funds loomed large as a major, disruptive issue for the Social Democrats. The Swedish Trade Union Confederation had already assigned economist Rudolf Meidner, at its congress in 1971, to develop a proposal that would give employees greater influence through ownership, with profits divided among owners and employees. The Social Democrats promoted the issue of employee funds, but often half-heartedly and not with any great enthusiasm.

Politics in the 70s also had several politically painful "affairs". The most serious was the IB affair, where journalists Peter Bratt and Jan Guillou, in May 1973 for the magazine *Folket i Bild/Kulturfront*, revealed that Sweden had a secret intelligence agency tasked, among other things, with the illegal surveillance of Swedish citizens. Peter Bratt and Jan Guillou were sentenced to prison for espionage. In winter 1975-1976, the controversial chairman of the Swedish Transport Workers' Union, Hans Ericsson, went on holiday to the Canary Islands, despite an ongoing tourism boycott of Franco's fascist Spain. In spring 1976, Astrid Lindgren published a widely read article in *Expressen*, telling a satirical tale of Pomperipossa, which made the point that she, as a self-employed person, would pay more than 100% tax on some of her income during a transition year. At roughly the same time, director Ingmar Bergman left Sweden under

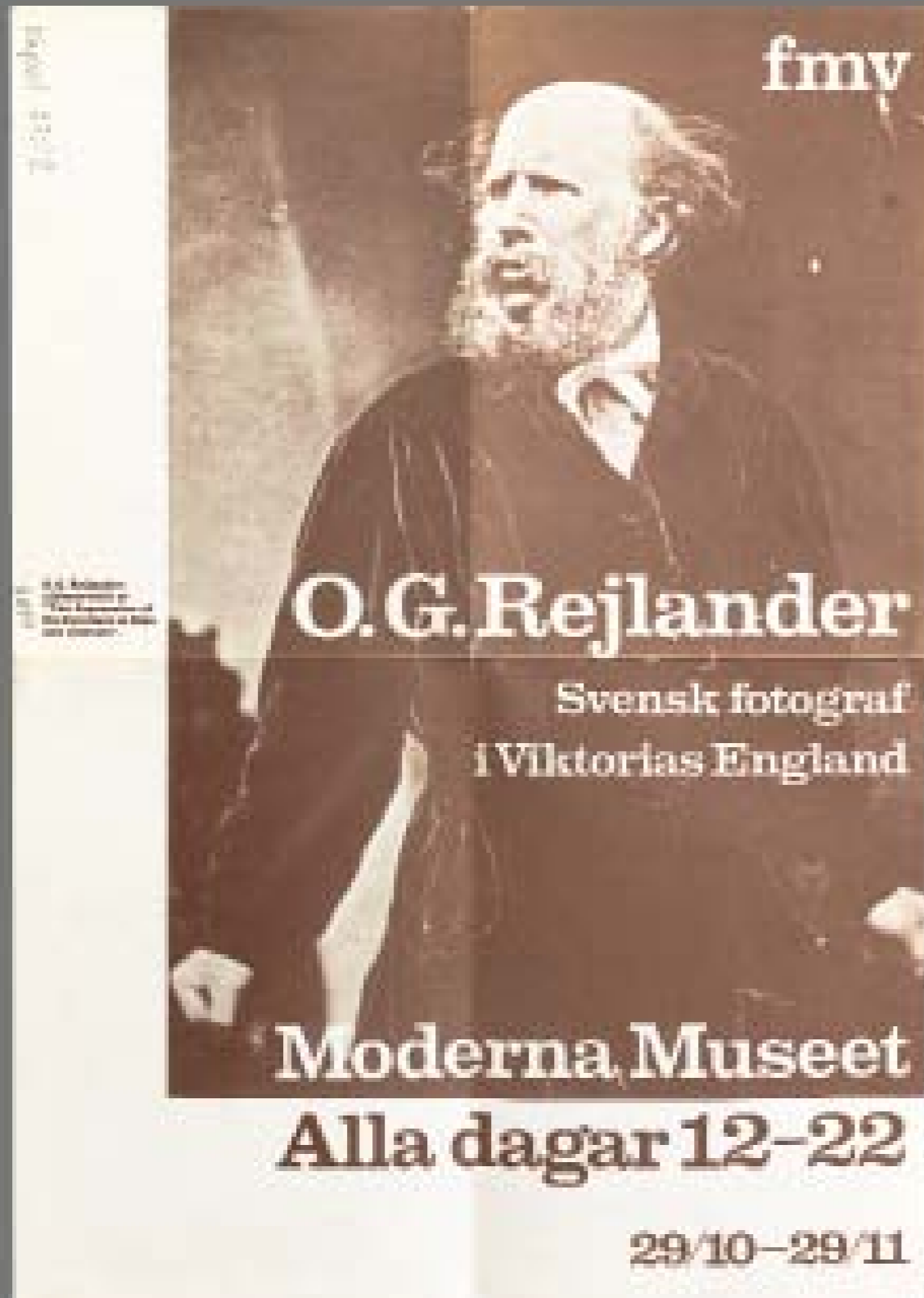
De många skandalerna blev en symbol för en socialdemokrati på nedgång. Efter Socialdemokraternas och Tage Erlanders stora segerval 1968, då partiet fick 50,1 procent av rösterna, hade trenden obönhörligen gått nedåt. I Olof Palmes första riksdagsval som partiledare minskade Socialdemokraterna till 45,6 procent. I valet 1973 minskade Socialdemokraterna ytterligare, till 43,6 procent, och den så kallade jämviktsriksdagen uppstod. Socialdemokraterna kunde visserligen sitta kvar i regeringsställning och med Olof Palme som statsminister. Men vid flera tillfällen under mandatperioden var det lotten som fick avgöra om regeringens förslag skulle gå igenom eller ej.

Den socialdemokratiska nedgången fortsatte och i valet 1976 minskade partiet till 42,7 procent. Därmed var den sittande socialdemokratiska regeringens öde slutgiltigt beseglat. Efter 44 år tvingas Socialdemokraterna att gå i opposition. Centerledaren Thorbjörn Fälldin tog över som statsminister för en borgerlig trepartiregering. De borgerliga partierna vann även valet 1979 och kunde fortsätta att regera tillsammans. I slutet av sjuttioalet kunde vi skymta början på den högerväg och nyliberalism vilka som en tesens antites skulle komma att prägla åttiotalet.

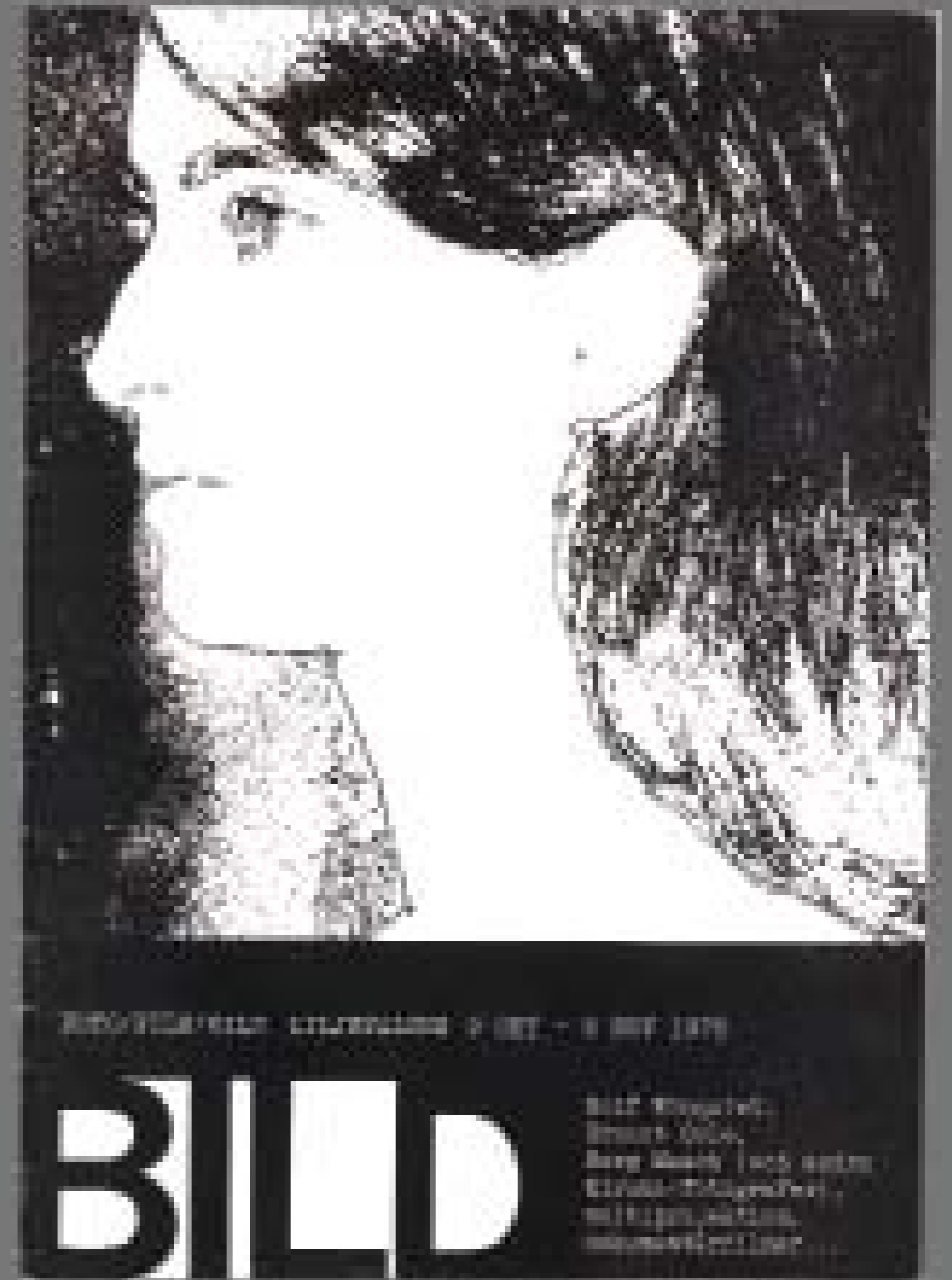
sensational circumstances in protest over his allegedly unfair treatment by the police and tax authorities.

The many scandals symbolised a social democracy in decline. Since the Social Democratic and Tage Erlander's victory in the 1968 election, when the party had won 50.1% of the vote, the trend had been inexorably downward. In Olof Palme's first general election as party leader, the Social Democrats fell to 45.6%. In the 1973 election, it fell further to 43.6% and the so-called balancing parliament came about. However, the Social Democrats could remain in office with Olof Palme as prime minister. But on several occasions during the mandate period, lots were drawn to determine if the government's proposals would pass or not.

The decline of the Social Democrats continued and in the 1976 election support fell to 42.7%. Consequently, the fate of the incumbent Social Democratic government was sealed. After 44 years, they were forced into opposition. Centre leader, Thorbjörn Fälldin, became prime minister, leading a three-party coalition government. These non-Socialist parties also won the 1979 election and continued to govern together. As the 70s drew to a close, we could glimpse the beginnings of a wave of support for the right and neo-liberalism, which, like an antithesis, would come to characterise the 80s.

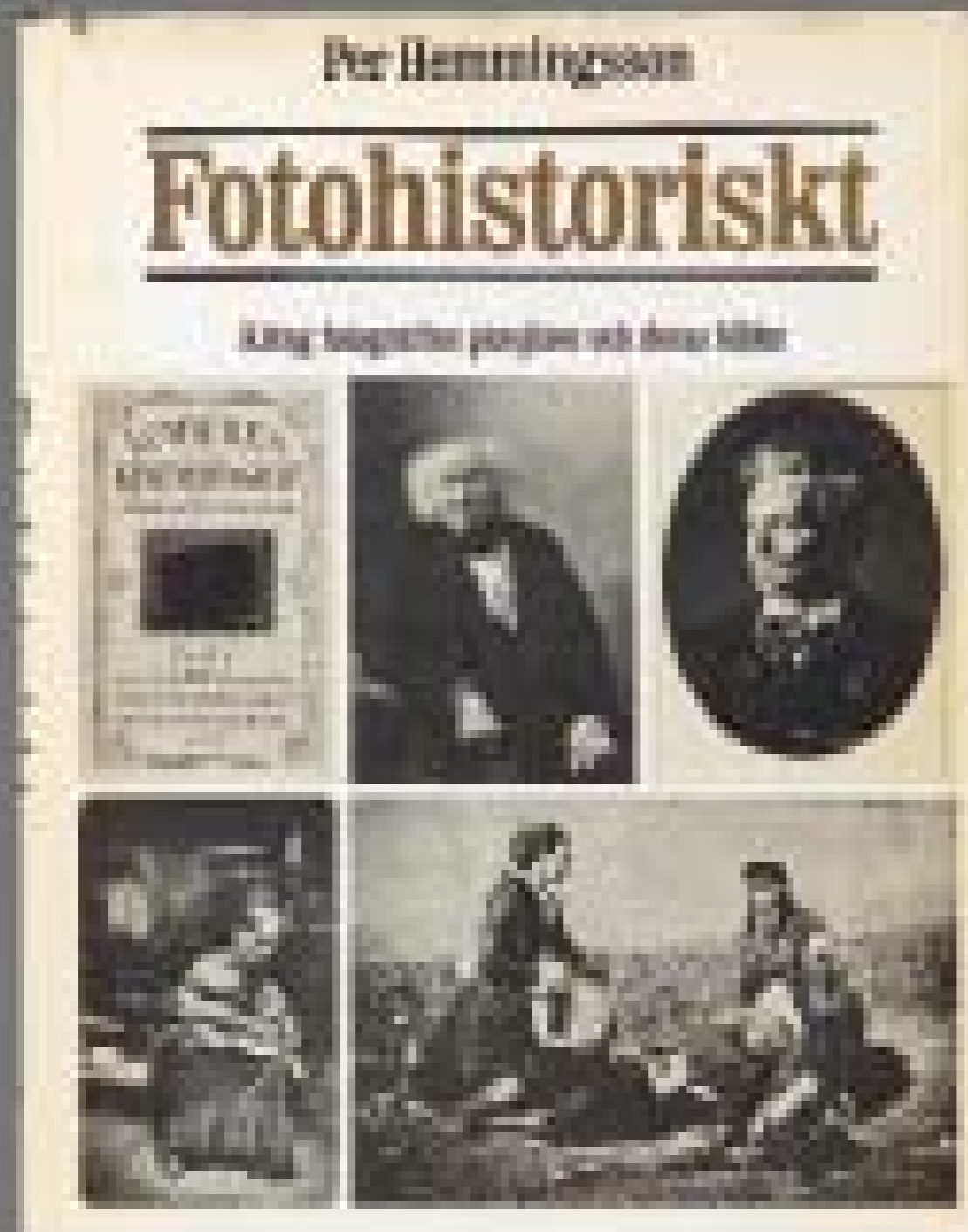


O.G. Rejlander: Svensk fotografi i Viktorias England (O.G. Rejlander: A Swedish Photographer in Queen Victoria's England) (text: Per Hemmingsson), Moderna Museet/FMV, 1970



Foto/film/bild: Rolf Winquist, Ernest Cole, Borg Mesch (och andra Kiruna-fotografer), multiprojektion, dokumentärfilmer (Photo/Film/Picture: Rolf Winquist, Ernest Cole, Borg Mesch (and Other Kiruna Photographers), multi projection, documentaries), Liljevalchs konsthall, 1970

FOTOHISTORISKT./PHOTO-HISTORY. AV/BY LOUISE WOLTERS



Per Hemmingsson, *Fotohistoriskt: Kring fotografins pionjärer och deras bilder*
(Photo-History: Photography's Pioneers and Their Pictures), Bonnier, 1970

År 1970 kom den första svenska fotohistorien i bokform, Per Hemmingssons *Fotohistoriskt*. I motsats till Beaumont Newhalls *The History of Photography* (1937) och senare Alison och Helmut Gernsheims lika kanoniska *A Concise History of Photography* (1965), antydde titeln på Hemmingssons bok att den rymde en inte fullt lika kontinuerlig och auktoritär berättelse. Snarare bestod den av enskilda berättelser "kring fotografins pionjärer och deras bilder", som det hette i underrubriken. Det var alltså de mest markanta aktörerna, som likt fyrorn fick belysa det ännu relativt obeskrivna land, som den svenska fotohistorien var vid den tidpunkten. Hemmingsson, som redan hade forskat kring och skrivit om historiskt fotografi, var således själv en pionjär inom detta fält. Bokens kapitel var baserade på texter skrivna på 1960-talet, som vännen Kurt Bergengren hade uppmanat honom att samla och ge ut.

En tidigare pionjär inom svensk fotohistoria var Helmer Bäckström (1891–1964) och boken är också dedicerad till honom. Bäckström hade skrivit utförligt om tidigt svenskt fotografi i åtskilliga artiklar, bland annat i *Nordisk Tidskrift för Fotografi 1919–1944*, och blev dessutom en inspirationskälla och privat bekant till Hemmingsson. Slutligen var en annan, senare huvudaktör inom svenskt fotografi, nämligen Rune Hassner, en viktig samtalspartner, och han skrev dessutom det välinformerade förordet till *Fotohistoriskt*. Därutöver verkar det inte som om det fanns något större intresse för den nationella fotohistorien kring 1970, vilket kanske också är orsaken till att man inte prioriterade kvaliteten på själva bildåtergivningarna i *Fotohistoriskt*, där de svart-vita bilderna träder fram dåligt, med låg tryckkontrast.

Boken är inte heller någon utpräglad nationell fotohistoria, men flätar samman svenska personer och händelser med den välkända, internationella fotohistorien: Strindberg var starkt inspirerad av Nadar; Rejlander och Johannes Jaeger sätts i samband med Robinson och den engelska piktoralismen; Fox Talbot beskrivs som föregångare till Carlman. Dessutom är ett par kapitel helt vigda åt de internationella namnen: Fentons fotografier från Krimkriget, Underwoods & Underwoods stereoskopverksamhet, samt Atget, Man Ray och Muybridge.

Hemmingsson, som 1963 hade utgivit boken *August Strindberg som fotograf*, ägnar de två inledande kapitlen åt Strindbergs förhållande till fotografiet, självporträttet i synnerhet, som förstas sporrades särskilt av hans upptagenhet dels med sig själv, dels med det mystisk-alkemistiska. Strindberg är underhållande, men hotar nästan att stjäla uppmärksamheten från fotografiet i dessa kapitel. Detta avspeglar en generell tendens till biografiskt fokus i den tidiga fotohistorien.

I andra kapitel zoomas det dock ut mer: Konst- och industriutställningen i Stockholm 1866 var en central händel-

In 1970, the first Swedish history of photography appeared in book form: Per Hemmingsson's *Fotohistoriskt* (Photo-History). In contrast to Beaumont Newhall's *The History of Photography* (1937) and later Alison and Helmut Gernsheim's equally canonical *A Concise History of Photography* (1965), the title of Hemmingsson's book suggests that its narrative was not quite as continuous and authoritarian. Rather it contained separate accounts about "photography's pioneers and their pictures" as the subheading puts it. In other words, the most prominent figures, who cast light like beacons over the relatively obscure territory of Swedish photography history as it was at this time. Thus Hemmingsson, who had already researched and written on historical photography, was himself a pioneer in this field. The book's chapters were based on texts written in the 60s, which Kurt Bergengren, his friend, encouraged him to compile and publish.

An early pioneer in the Swedish history of photography was Helmer Bäckström (1891–1964) and this book is dedicated to him. Bäckström had written extensively about early Swedish photography in numerous articles, including those for *Nordisk Tidskrift för Fotografi 1919–1944*, and thereafter he became a source of inspiration, as well as a private acquaintance of Hemmingsson's. Another person who would later be an important figure in Swedish photography, Rune Hassner, was also a crucial interlocutor and he wrote the well-informed foreword to *Fotohistoriskt*. However, there doesn't appear to have been great interest in national photography history around 1970, which may also account for the minimal priority given to the quality of the actual reproductions in *Fotohistoriskt*, its black-and-white pictures rendered poorly with low contrast.

The book is not actually a typical national history of photography, but weaves Swedish figures together with events from the well-known, international history of photography: Strindberg was heavily inspired by Nadar; Rejlander and Johannes Jaeger are linked to Robinson and English pictorialism; Fox Talbot is described as the forerunner to Carlman. Furthermore, a couple of chapters are completely devoted to international names: Fenton's photographs from the Crimea war, Underwood & Underwood's stereoscope business, Atget, Man Ray and Muybridge.

Hemmingsson, who in 1963 had published *August Strindberg som fotograf* (August Strindberg: The Photographer), devotes the first two chapters to Strindberg's relationship with photography, especially self-portraiture, which naturally spurred his self-obsession and interest in the mystical and alchemy. Strindberg is entertaining, but threatens to steal the show away from photography in these chapters. This reflects a general tendency for a biographical focus in the early history of photography.

Other chapters zoom out wider: the Exhibition of Art and

se, där tidigare fotografiska tillvägagångssätt kulminerade. Med Helmer Bäckströms ovan nämnda artikelserie som källa skisserar Hemmingsson daguerreotypins och fotografiets uppkomst och blomstring fram till 1866. Som motvikt till de mer biografiska och estetiskt orienterade kapitlen om Strindberg understryks här fotografiets nära anknytning till industri, reklam och andra moderna massmedier.

Texten om *Allmänna konst- och industriutställningen* i Stockholm 1866 hade tidigare publicerats i *Fotografisk årsbok 1967*, och det efterföljande kapitlet om konstnärstiden var ett nytryck av den broschyr som åtföljde utställningen *Konstnärstiden. En epok i svensk fotohistoria* på Stockholms stadsmuseum 1966. Det var en utställning med bilder från Bäckströms fotohistoriska samlingar, som var arrangerad av Fotografiska Museets Vänner [FMV] i samarbete med Stadsmuseet. Hemmingsson gjorde för övrigt flera utställningar i FMV:s regi. 1970 producerade han följaktligen (tillsammans med Åke Sidvall) en utställning om Hill & Adamson och en om Oscar Rejlander. Den sistnämnda visades på Moderna Museet, och Hemmingsson skrev texten till den medföljande utställningsbroschyren.

Rejlander var förstas självskrivna i kapitlet om ”konstnärstiden”, ett begrepp som enligt Hemmingsson var influerat av Bäckström, som beteckning för en epok då det estetiskt orienterade fotografiet bredde ut sig. Textens underliggande fotografisyn är nog emblematiske för samtidens estetiska preferenser: Inledningsvis kommer Hemmingsson nämligen med en liten varning till läsarna om att bilderna kanske kunde väcka motvilja, men han manar till besinning innan man faller dom över dåtiden, utan att sätta den i rätt historisk kontext. Hans egen dom över piktorialismens måleriska fotografi blir dock negativ: ”I sin grova flirt med publik och vissa tongivande konstkritiker hade fotografen nu hamnat i det akademiska genré- och historiemåleriets sentimentala och halvunkna bildvärld.” Det är både Rejlander och engelsmannen Robinson som sopas av banan, på samma sätt som genre- och historiemåleriet ansågs vara kitschigt och bakåtsträvande i 1970-talets konsthistoria. Men de engelsk-inspirerade svenska impressionisterna får lyckligtvis plats, innan vi får skildringen av motreaktionen, i form av det nya funktionalistiska fotografiet.

Fotohistoriskt är biografisk och konst- och kulturhistorisk snarare än teknisk, och för således vidare tonen från såväl Newhall som Gernsheim. Hemmingsson hade dessutom 1965 skrivit förordet till den svenska utgåvan av Gernsheims bok. *Fotohistoriskt* avlöste just *A Concise History of Photography* som kurslitteratur i fotografi på de konstvetenskapliga institutionerna, och fick dessutom stor spridning i Sverige. Allt som allt bidrog artiklarna i boken till att öka intresset för och kunskapen om tidigt svenskt fotografi – också bland tidens fotografer. *Fotohistoriskt* utgav sig inte för att vara allomfattande eller kartlägga den tidiga svenska fotohistorien, men den samlade en rad riktmärken i form av händelser och

Industry in Stockholm in 1866 was an event of central importance, representing the culmination of early photographic processes. With Helmer Bäckström’s aforementioned articles as a source, Hemmingsson outlines the invention of the daguerreotype and the emergence and rise of photography until 1866. To counterbalance the more biographical and aesthetically orientated chapters about Strindberg, emphasis is then given to photography’s close relationship to industry, advertising and other modern mass media.

The text about the 1866 exhibition in Stockholm had previously been published in *Fotografisk årsbok 1967* (Photographic Annual 1967) and the following chapter on the artist’s era was reprinted from the brochure that accompanied the exhibition *Konstnärstiden. En epok i svensk fotohistoria* (The Artist’s Era. An Epoch in Swedish Photo-History) at the City Museum in Stockholm in 1966. This exhibition featured pictures from Bäckström’s collections of historical photography and was organised by Fotografiska Museets vänner (FMV, Friends of the Photography Museum) in collaboration with the City Museum. Hemmingsson also made several other exhibitions on behalf of FMV. In 1970, he produced (together with Åke Sidvall) an exhibition on Hill & Adamson and one about Oscar Rejlander. The latter was shown at Moderna Museet and Hemmingsson wrote the text for the accompanying exhibition brochure.

Rejlander naturally fits in the chapter on “the artist’s era”, a concept Hemmingsson says was influenced by Bäckström, designating an epoch when aesthetically orientated photography became widely popular. The text’s underlying photographic viewpoint is certainly emblematic of the contemporary period’s aesthetic preferences: Hemmingsson initially gives readers a little warning that the pictures may appear repugnant to them, yet encourages their viewing prior to passing judgement on the past without considering the proper historical context. However, his own judgement concerning pictorialism’s painterly photography is negative: “In its gross flirtation with the audience and certain influential art critics, photography had now sauntered into the sentimental and half-stale imagery of academic genres and historical painting.” Both Rejlander and Englishman Robinson were taken out with the rubbish, in the same way that such genre and historical painting was considered kitsch and retrograde by the art history of the 70s. Fortunately, the English-inspired Swedish impressionists found favour, before we read accounts of the backlash in the form of the new functionalist photography.

Fotohistoriskt is biographical, art- and cultural-historical rather than technical, and takes its tone from both Newhall and Gernsheim. Hemmingsson had even written the foreword for the 1965 Swedish edition of Gernsheim’s book. *Fotohistoriskt* succeeded *A Concise History of Photography* as course literature in photography at institutions teaching art history and was widely read in Sweden. All in all, the articles

personer som hade utmärkt sig som pionjärer i dåtidens dokumentation. På så sätt utgjorde boken ett fundament, på vilket man sedan dess har kunnat konstruera nya kritiska och tvärvetenskapliga fotohistorier.

in the book contributed to raising the level of interest and knowledge about early Swedish photography – and even the photographers of the day. *Fotohistoriskt* did not pretend to be comprehensive or charting early Swedish photography history, but it compiled a series of benchmarks in the form of events and persons who had distinguished themselves as pioneers in the contemporary documentation. In such a way, this book provided a foundation upon which new critical and interdisciplinary histories of photography could be constructed.



Med Människor på verkstadsgolvet vill vi informera om, i detta debut verk utställning till handling.

MÄNNISKOR PÅ VERKSTADSGOLVET
En utställning av Jean Hermanson, Folke Isaksson, Leif Zetterling



Den rikstänks arbetaren träder fram

... att det är en del av den stora bilden som vi som konstnärer vill visa. Vi vill visa på människans styrka och på hans vilja att förändra sin situation. Vi vill visa på hans kamp mot de maktstrukturer som har byggts upp i fabriken. Vi vill visa på hans kamp mot de tekniska förändringarna som gör att hans arbete blir allt mer isolerat och ensamt. Vi vill visa på hans kamp mot de ekonomiska förhållanden som gör att hans lön inte räcker till för att försörja sin familj. Vi vill visa på hans kamp mot de politiska förhållanden som gör att hans röster inte räknas. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker förneka hans existens. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till ett objekt istället för ett subjekt. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en mask istället för en människa. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en sak istället för en person. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en del av maskineriet istället för en del av samhället. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en del av den stora bilden istället för en del av den stora bilden.

... att det är en del av den stora bilden som vi som konstnärer vill visa. Vi vill visa på människans styrka och på hans vilja att förändra sin situation. Vi vill visa på hans kamp mot de maktstrukturer som har byggts upp i fabriken. Vi vill visa på hans kamp mot de tekniska förändringarna som gör att hans arbete blir allt mer isolerat och ensamt. Vi vill visa på hans kamp mot de ekonomiska förhållanden som gör att hans lön inte räcker till för att försörja sin familj. Vi vill visa på hans kamp mot de politiska förhållanden som gör att hans röster inte räknas. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker förneka hans existens. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till ett objekt istället för ett subjekt. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en mask istället för en människa. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en del av maskineriet istället för en del av samhället. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en del av den stora bilden istället för en del av den stora bilden.



"Det som är bra i det här samhället, det är på en och samma gång både som här och där utåt, som vi ser till under tillfället.
Vi är fortfarande till exempel på arbetarna. Vi har också fortfarande kvar oss som på, och vi kan inte se det i det enda som det är för sig på det

... att det är en del av den stora bilden som vi som konstnärer vill visa. Vi vill visa på människans styrka och på hans vilja att förändra sin situation. Vi vill visa på hans kamp mot de maktstrukturer som har byggts upp i fabriken. Vi vill visa på hans kamp mot de tekniska förändringarna som gör att hans arbete blir allt mer isolerat och ensamt. Vi vill visa på hans kamp mot de ekonomiska förhållanden som gör att hans lön inte räcker till för att försörja sin familj. Vi vill visa på hans kamp mot de politiska förhållanden som gör att hans röster inte räknas. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker förneka hans existens. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till ett objekt istället för ett subjekt. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en mask istället för en människa. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en del av maskineriet istället för en del av samhället. Vi vill visa på hans kamp mot alla de krafter som försöker göra honom till en del av den stora bilden istället för en del av den stora bilden.

"Jag söker inte ett nytt hem utan ett nytt liv i en ny värld som jag vill skapa. Det är en stor idé som jag vill förverkliga. Jag söker inte ett nytt hem utan ett nytt liv i en ny värld som jag vill skapa."
- Erik Erikson, 1902-1994

"Det är inte bara ett arbete som vi vill göra utan ett liv som vi vill leva. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över."
- Erik Erikson, 1902-1994

"I ett samhälle där det är möjligt att leva ett bra liv, är det också möjligt att leva ett bra liv. Det är inte bara ett arbete som vi vill göra utan ett liv som vi vill leva. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över."
- Erik Erikson, 1902-1994

"I ett samhälle där det är möjligt att leva ett bra liv, är det också möjligt att leva ett bra liv. Det är inte bara ett arbete som vi vill göra utan ett liv som vi vill leva. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över."
- Erik Erikson, 1902-1994

"Med arbetstidsförkortning ser jag till att vi ska ha ett bra liv. Det är inte bara ett arbete som vi vill göra utan ett liv som vi vill leva. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över."
- Erik Erikson, 1902-1994

"I ett samhälle där det är möjligt att leva ett bra liv, är det också möjligt att leva ett bra liv. Det är inte bara ett arbete som vi vill göra utan ett liv som vi vill leva. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över. Vi vill leva ett liv som är fullt av mening och som vi kan vara stolta över."
- Erik Erikson, 1902-1994

Människor på verkstadsgolvet: En utställning av Jean Hermanson, Folke Isaksson, Leif Zetterling (People on the Factory Floor: An Exhibition by Jean Hermanson, Folke Isaksson, Leif Zetterling, Riksställningar, 1971)

**ATT GÖRA VERKLIGHETER – REFLEKTIONER KRING VÅRT BEHOV AV DOKUMENTÄRFOTOGRAFI./
MAKING REALITIES – REFLECTIONS ON OUR NEED FOR DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY. AV/BY ANNIKA OLSSON**

”Vissa människor marscherar ständigt omkring och ser, andra smyger ständigt omkring och ses.”

Göran Palm, *En orättvis betraktelse* (1966)

Under sextio- och sjuttio-talet kom det svenska offentliga samtalet alltmer att befolkas av berättelser om platser och människor som inte tidigare beretts plats. Den svenska medborgaren kunde genom böcker, film, teater och reportage i olika medier ta del av verkliga människors livsöden och vardag. I denna process hade det dokumentära fotografiet en viktig roll, och inte minst arbetsplatsskildringen. Flertalet av de verk som skildrade Sverige och svensk vardag fokuserade på arbetaren, som fick representera ”den vanliga människan”. Här återfinns titlar som Sara Lidmans och Odd Uhrboms *Gruva* (1968), samt Jean Hermansons och Folke Isakssons *Dom svarta* (1970) och *Nere på verkstadsgolvet* (1971).

För många inkarnerar dessa berättelser – rapportlitteraturen – allt det som förknippas med den politiskt medvetna perioden. Här återfinns det dokumentära ställningstagandet och viljan att åstadkomma politisk förändring i skildringar som ville låta människor, platser och erfarenheter som inte tidigare varit synliggjorda i det offentliga samtalet ta plats. Oftast var de producerade av etablerade författare och fotografer och återgav andras verkligheter med syfte att förändra enligt credot: att ge den andra sidan röst. För att åstadkomma denna effekt var bruket av dokumentära tekniker och material grundläggande: kombinationen intervjuer och svartvita fotografier av skitiga, slitna arbetare i mörka helvetesliknande miljöer signalerade verklighet och autenticitet.

Dokumentärfotografen såsom den tog plats i perioden konkretiserade därmed en politisk diskussion kring samtida samhällsvillkor. Det var, och är, omvälvande frågor kring erkännande och omfördelning fotografierna ställer genom att fokusera på relationen mellan människor, men också mellan människa och maskin. I bildsviterna återkommer berättelser om människor som befinner sig på den nedre delen av samhällsskalan. Genom att ställa den mänskliga kroppen i centrum konkretiserar fotografen abstrakta resonemang kring strukturer, makt och rangordning som kan kännas främmande och svårbegripliga. De synliggör samhällets värdering av olika slags arbete och människor.

Den bild av kroppen som framträder i dessa bilder har därför ingenting att göra med dagens idealkropp. Tvärtom är den ofta smutsig, misshandlad, förbrukad. Det är kroppar som bär synliga minnen och tecken av hårt arbete och inhumana livsförhållanden. Rent estetiskt är bilderna typiska för den del av den dokumentära fotografen som kallas för offerfotografi, och som kritiserats hårt för att

“Some people march steadily about and see, others sneak constantly around and are seen.”

Göran Palm, *En orättvis betraktelse*
(An Unjust Reflection, 1966)

During the 60s and 70s, public debate in Sweden increasingly focused on depictions of places and people that had previously been overlooked. The Swedish citizen could become acquainted with a day in the life of real people through books, films, plays and reportage in various media. Documentary photography played a vital role in this process, not least in the depiction of workplaces. Many of these projects portraying Sweden and a typically Swedish day focused on the worker, who represented “the common person”. Here we see titles such as Sara Lidman and Odd Uhrbom’s *Gruva* (Mine, 1968), as well as Jean Hermanson and Folke Isaksson’s *Dom svarta* (The Black Ones, 1970) and *Nere på verkstadsgolvet* (Down on the Factory Floor, 1971).

For many people such depictions, call it report-literature, embodied everything associated with the politically conscious period. They had the documentary standpoint and the desire to achieve political change in portrayals that earnestly wanted to make room for people, places and experiences that had been invisible to public debate. They were usually produced by established writers and photographers aiming to represent other people’s realities with the hope of promoting change, along with the credo of giving the other side a voice. The use of documentary techniques and material was fundamental in achieving this effect: the combination of interviews and black-and-white photographs of filthy, careworn workers in dark, hellish environments signified reality and authenticity.

The documentary photography of the period helped solidify a political discussion about the social conditions of contemporary society. These were, and are, momentous issues about recognition and redistribution, which these photographs outlined by focusing on the relationships between people, as well as between humankind and machine. The recurrent narrative appearing in the suites of pictures concerns people in the lower echelons of society. By making the human body a central element, the photography solidified abstract reasoning about structures, power and rank, which otherwise seem unfamiliar and arcane. They expose society’s valuation of different kinds of work and people.

Therefore, the image of the body appearing in these pictures has nothing to do with today’s ideal body. On the contrary, here it is commonly filthy, abused, worn out. These are bodies with the visible reminders and scars of hard labour and inhumane living conditions. Purely in terms of aesthetics, the pictures are typical of a kind of documentary

medverka till att behålla maktbalansen i samhället. Men till skillnad från flertalet av de mest kända offerfografierna i väst (de tagna inom det så kallade FSA-projektet av fotografer som Dorothea Lange eller Walker Evans) saknas i den svenska dokumentärfotografen den direkta kopplingen till makten.

Den svenska dokumentärfotografens problem handlar mer om den sociala och dokumentära fotografen som genre, och om den semantiska tillgänglighet fotografiet som medium rymmer. Fotografier är både historiska dokument och konst samtidigt. Därför måste vi ständigt diskutera vilka människor som återkommer i vissa typer av bilder och varför. Dokumentärfotografiet kan också fungera som en katalysator för ett sådant kritiskt samtal där vi som betraktare tvingas fundera över att berättandets och betraktandets ordning inte är slumpmässig utan har med makt att göra.

Den som slår följe med de svenska dokumentära arbetsplatsskildringarna bör inte komma undan dessa frågor. Ta fotografiet från *Gruva* där vi ser en man i glasögon och vit rock stå och peka på ryggsletet på en naken man med sned rygg. Denna vardagliga bild är ett skolexempel vad gäller att belysa hur över- och underordning mellan människor kan se ut. Här möter vi läkaren (en klassisk representant för kunskap, kontroll och makt) och gruvarbetaren (en lika klassisk symbol för den vanliga, hårt arbetande människan, ofta liktydig med kropp) i en situation som visar klasskillnadens praktik och effekt.

Samma bild väcker också kritiska frågor kring vilken funktion dokumentärfotografiet har i ett större perspektiv. Vad är det för människosyn som ligger bakom det faktum att vissa människors kroppar är mindre värda? Varför är det nästan enbart pojkar och män som framträder i de dokumentära arbetsplatsskildringarna? Det finns inga enkla svar på dessa grundläggande frågor och jag tror inte heller att det är dokumentärfotografens uppgift att besvara dem. ”Strängt taget förstår man aldrig någonting genom ett fotografi” skriver Susan Sontag i *Om fotografi*. Givetvis har hon rätt. Det fotografiet kan hjälpa oss med är att väcka ett oändligt antal frågor.

Denna funktion förenar de svenska dokumentära arbetsplatsskildringarna med de fotografier som exempelvis Lewis Hine tog åt National Child Labour Committee i början av 1900-talet, och som var en bidragande faktor till att barnarbete förbjöds i USA. Det är bilder som anknyter till fotografiets ”hoppfulla sida” som Sontag kallar denna engagerade dokumentära tradition vars främsta funktion är att väcka oss ur vår självgoda slummer. Att dokumentärfotografens funktion som medvetandegörare fortfarande är central visar några av vår samtids mest omtalade bilder: de fotografier som avslöjade tortyren i Abu Ghraib-fängelset. Trots att deras ursprungliga syfte och funktion var det motsatta är det som medvetandegörare av det förträngda de gått till historien. De påminner oss om att människan är kapabel

photography termed victim photography, which has been strongly criticised for helping to maintaining the balance of power in society. But unlike most of the well-known examples of victim photographs in the West (those taken for the FSA project by photographers including Dorothea Lange and Walker Evans), Swedish documentary photography lacks the direct connection to power.

The problem with Swedish documentary photography relates more to social aspects and documentary photography as a genre, and about the semantic accessibility that photography has as a medium. Photographs are simultaneously both historical document and art. Therefore, we need to continually discuss which people appear in certain types of pictures and why. Documentary photography can also act as a catalyst for this sort of critical debate, where we as observers are forced to consider that the narrative and perspective are not chosen randomly, but related to power.

Those who follow these Swedish documentary workplace depictions should not evade such issues. Take the photograph from *Gruva* where we see a man in glasses and a white coat pointing at the backside of a naked man with a crooked back. This everyday picture is a textbook case of what superordination and subordination looks like between people. Here we see the doctor (a classical representative of knowledge, control and power) and the miner (a similarly classical symbol of the common, hard-working man, often synonymous with the body) in a situation that demonstrates the practice and effect of class distinctions.

The same picture also raises critical questions about the function of documentary photography in a wider perspective. What sort of outlook on humankind lies behind the fact that some people’s bodies have lesser worth? Why is it almost exclusively boys and men who appear in these documentary workplace depictions? There are no simple answers to these fundamental questions and I do not consider it documentary photography’s task to answer them. “Strictly speaking, one never understands anything from a photograph,” writes Susan Sontag in *On Photography*. Of course, she is right. However, the photograph can help us by posing an endless number of questions.

This function associates the Swedish documentary workplace depictions with, for example, photographs taken by Lewis Hine for the National Child Labour Committee in the early 20th century, which were a contributing factor to prohibiting child labour in the US. Pictures connected to photography’s “hopeful side” as Sontag calls this committed documentary tradition whose primary function is to awaken us from our self-righteous slumbers. That the function of documentary photography to raise awareness is still crucial can be seen in some of our time’s most controversial pictures: the photographs that revealed torture in Abu Ghraib prison. Even though their original intention and function were otherwise, they have earned a place in history for raising

att bete sig mot sin nästa på alla de vis som är otänkbara och omöjliga att föreställa sig.

Det är en viktig funktion hos den fotografiska bilden som dokumentärfotografen förvaltar. Självklart är det inte den enda, men för ett demokratiskt samhälle är just dokumentärfotografins synliggörande av verkligheter fortfarande grundläggande. Vi behöver någon som ständigt påminner oss om vad det är att vara människa och att de villkor under vilka vi lever inte är de samma. Men vi behöver också bilder som påminner oss om att det inte finns någonting sådant som ren återgivning av verkligheten som den är. Därför behöver vi möta den dokumentära fotografen både som konst och samhällsskildrare, och vi behöver reflektera och ständigt diskutera det behov av dokumentärfotografi som vi som enskilda medborgare och samhälle har.

sing awareness about the repressed. They remind us that humankind is capable of behaving against its own in all manner of unthinkable and unimaginable ways.

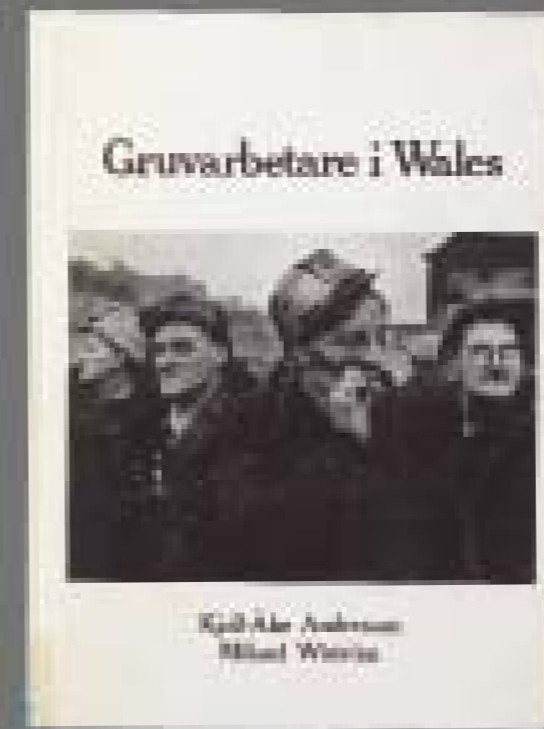
Documentary photography holds in trust an important function of the photographic picture. Obviously, it is not the only one, but for a democratic society, documentary photography's exposure of realities remains fundamental. We need someone who continually reminds us what it means to be human and that the conditions we live under are not the same. But we also need pictures that remind us there is no such thing as a pure depiction of reality as it is. Therefore, we need to see documentary photography as both art and a portrayal of society, and we must reflect and continually discuss the need that we, as individual citizens and society, have of documentary photography.



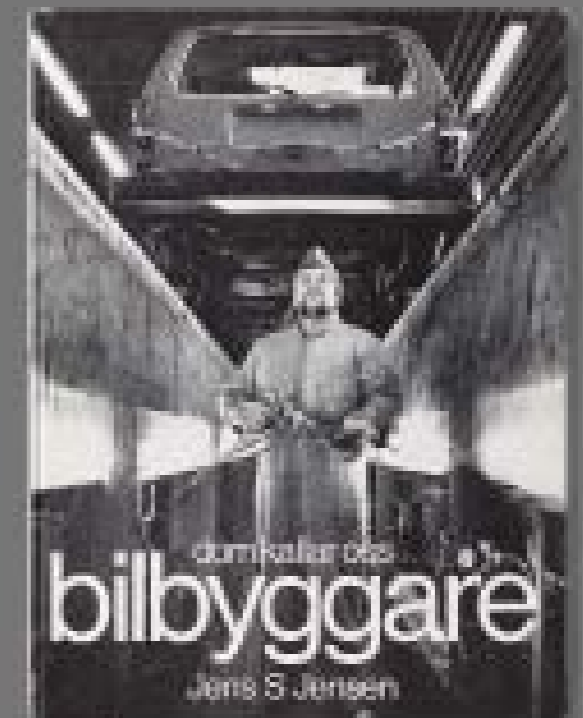
Gruva (Mine) Sara Lidman (text), Odd Uhrbom (bild/pictures), Aldus/Bonnier, 1969



Yngve Baum, *Varvsarbetare* (Shipyards Workers), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1974

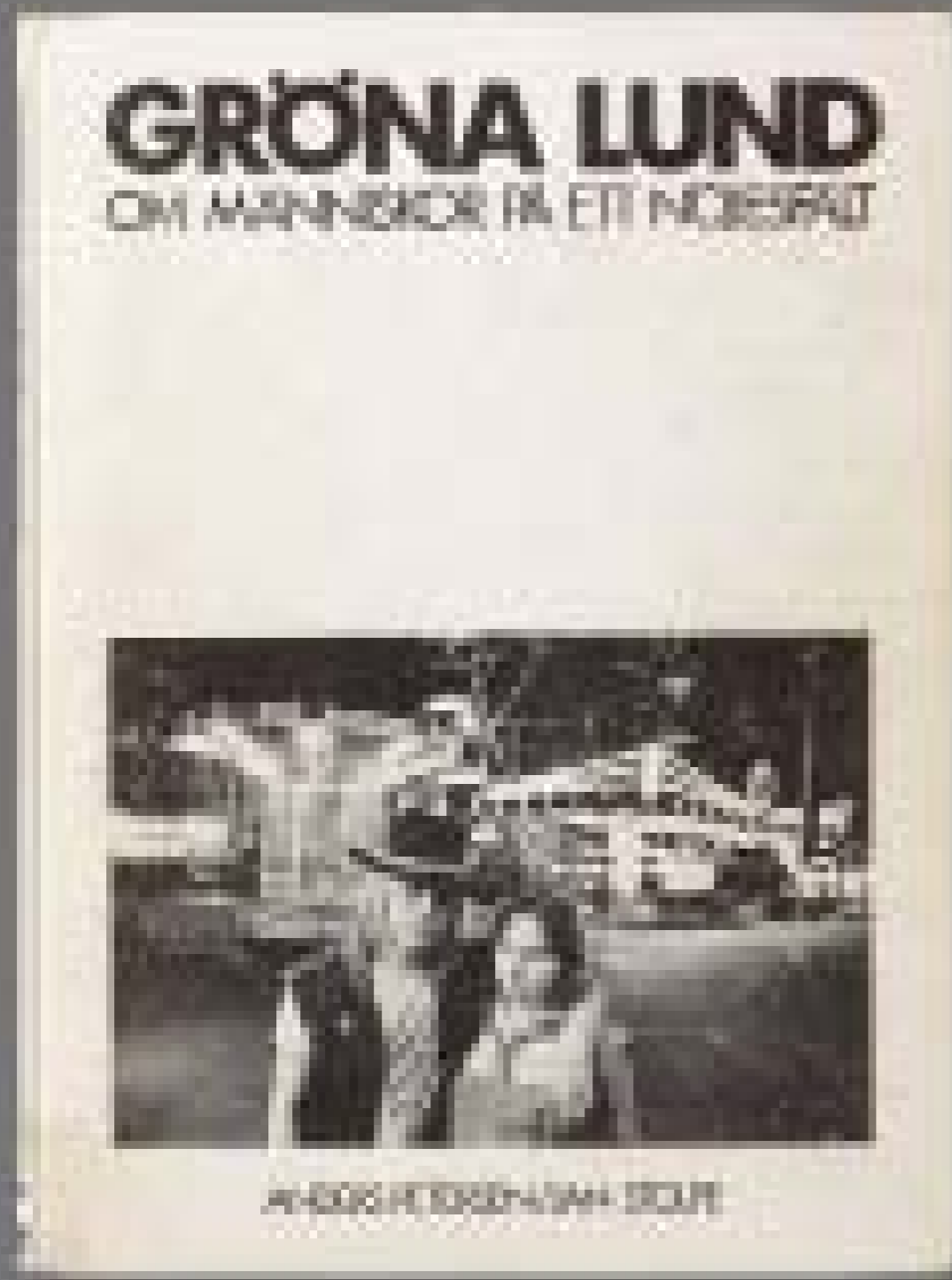


Gruvarbetare i Wales (Miners in Wales), Kjell-Åke Andersson (bild/pictures), Mikael Wiström (text), Fyra Förläggare, 1977



Jens S. Jensen, *Dom kallar oss bilbyggare* (They Call Us Car Builders), Fyra Förläggare, 1978

AKTUELL FOTOLITTERATUR./CURRENT PHOTO OF LITERATURE. AV/BY PER LINDSTRÖM



Anders Petersen, *Gröna Lund: Om människor på ett nöjesfält*
(Gröna Lund: About People at an Amusement Park), Fyra förläggare, 1973

Christer Strömholm sög på sin pipa och Jan Olsheden la pannan i djupa veck samtidigt som de turades om att flytta kopiorna på golvet. Efter några timmar sjönk de nöjda ner i en gammal skinnsoffa med utsikt över Sundet, drack en kopp te och övergick till att analysera fotografins innersta väsen. Scenen upprepades kväll efter kväll när mästaren och hans gamla elev försökte hitta rytmen i det svartvita bildflödet, men nu i slutet av sjuttioalet var rollerna ombytta. Christer Strömholm var den osäkra fotografen som morgonen därpå tvivlade på att ordningen de nyss varit överens om var den rätta. Och Jan Olsheden var förläggaren som kunde det här med att få till en fotobok – och få den såld. Han hade några år tidigare tagit initiativet till bokklubben Aktuell Fotolitteratur, en ”avknoppning” till Aktuell Fotografi som han hade varit med och startat (som en fjärdedel av Fyra Förläggare AB, förlaget som såg dagens ljus när då Bonnierägda Foto köpte och över en natt la ner konkurrenten Populär Fotografi).

Jan Olsheden hade redan på sextioalet provat på att formge några fotoböcker och visste att det inte var mycket svårare att göra en bok än att ge ut en tidning. Och han såg framför sig en ”vinn-vinn-situation”, genom Aktuell Fotografi skulle bokklubben marknadsföras – och vice versa.

En rationell produktion och distribution skulle garantera ett lågt pris och bädda för succé. Och de första böckerna i serien var sensationellt billiga (också med sjuttiotalsmått mätt), de kostade bara tjugo kronor inklusive moms och frakt trots hårband, 120 sidor och bra papper och tryck.

Det blev aldrig någon bok med ”Best of Christer Strömholm” i serien Aktuell Fotolitteratur, men tjugo böcker som var och en på sitt sätt gjorde avtryck i sjuttioalets svenska fotografi.

När Stig T. Karlssons *Rumpan har gått* kom 1977 (med text av Stig Sjödin) hyllade Kurt Bergengren i Aftonbladet inte bara fotografens tålmodiga arbete utan också Fyra Förläggares satsning på Aktuell Fotolitteratur, som då hade kommit halvvägs, till nummer tio. Utgivningen visade vilket viktigt samhällsarbete som kan utföras inom dokumentärfotografien av fotografer som tänker och handlar fria från

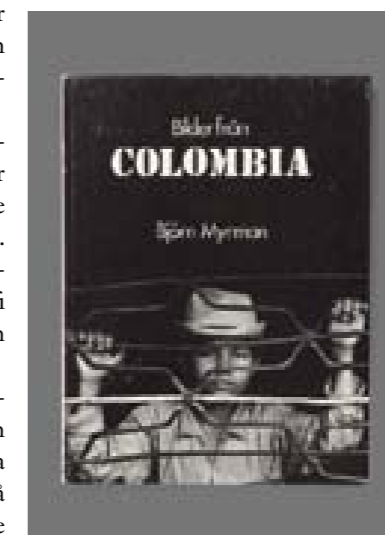
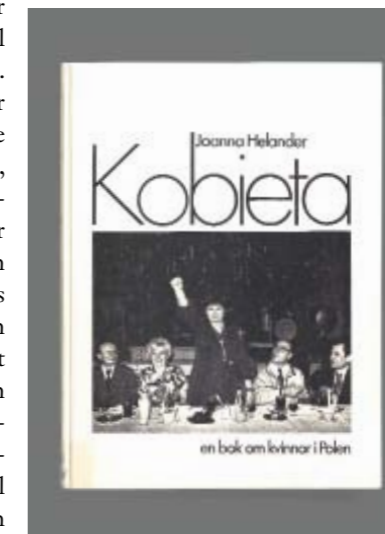
Christer Strömholm puffed on his pipe and Jan Olsheden furrowed his brow while they took turns moving the prints around on the floor. After several hours, satisfied, they sank into an old leather sofa with a view over the Strait, drank cups of tea and began analysing the inner spirit of photography. This scene repeated itself evening after evening as the master and his old student tried to find a rhythm in the flow of black-and-white pictures; only now in the late 70s the roles were reversed. Christer Strömholm was the uncertain photographer, who the next morning doubted whether the order they had agreed was the right one. Jan Olsheden was the publisher who knew how to make a photography book – and get it sold. Several years earlier, he had founded the book club Aktuell Fotolitteratur, a “spin off” of Aktuell Fotografi that he had been part of starting (as one of four partners in Fyra Förläggare AB, a publisher that saw the light of day when Bonnier-owned Foto acquired the competing Populär Fotografi and closed it down overnight).

Jan Olsheden had already tried his hand at designing several photography books in the 60s and knew that making a book wasn't more difficult than publishing a magazine. He had perceived a “win-win situation” in Aktuell Fotografi marketing the book club and vice versa.

A rational production and distribution would guarantee a low price and pave the way for success. And the first books in the series were sensationally inexpensive (even for the 70s); a hardcover book of 120 pages, with quality paper and printing, cost just 20 kronor, including tax and postage.

In the end, Aktuell Fotolitteratur never did produce “The Best of Christer Strömholm”; but it did publish 20 books and each one, in its own way, made an impression on Swedish photography in the 70s.

When Stig T. Karlsson's *Rumpan har gått* (The Butt Has Gone) was published in 1977 (text by Stig Sjödin), Kurt Bergengren in Aftonbladet praised not only the photographer's patient work but Fyra Förläggare's efforts with Aktuell Fotolitteratur, which at that stage had come halfway to number 10. The series demonstrated the important societal work that can be achieved with documentary photography



Joanna Helander, *Kobieta: En bok om kvinnor i Polen*
(Kobieta: A Book About Women in Poland), Fyra Förläggare, 1978
Björn Myrman, *Bilder från Colombia* (Pictures from Colombia), Fyra Förläggare, 1978

hänsyn till kommersiella tidningar och syndikat, skrev Kurt Bergengren som då var landets ledande fotokritiker.

Först ut hösten 1973 var Anders Petersen med *Gröna Lund – om människor på ett nöjesfält*. Det var hans första bok, vilket i dag gör den till ett ”måste” för många fotobokssamlare världen över.

Året därpå kom Jens S. Jensens *Hammarkullen* som berättar om människor i en nybyggd förort i Göteborg, och Yngve Baums *Skeppsvarv* som handlar om Eriksbergs varv i samma stad. Med hjälp av kamera och bandspelare dokumenterade Yngve Baum arbetarnas vardag och fokuserade på ett aktuellt ämne, den dåliga arbetsmiljön på de stora skeppsvarven, medan Jens S. Jensen, som var utbildad arkitekt, intresserade sig för en av det svenska miljonprogrammets många förorter i ett projekt som skulle bli unikt och ser ut att bli livslångt. Med jämna mellanrum har han återvänt till Hammarkullen. 1982 kom ”uppföljaren” *Ljuva drömmar – Hammarkullen åtta år senare* (också den utgiven av Fyra Förläggare AB), 1994 *Tänk om allting var underbart – Hammarkullen 20 år senare* (Tre Böcker Förlag) och nu 2013 *Hammarkullen 40 år senare* (en katalog till utställningen på Hasselblad Center i Göteborg).

År 1975 var det dags för det första utlandsreportaget. I *Bilder från norra Vietnam* rapporterade Jean Hermanson och Folke Isaksson om återuppbyggnaden av landet som skulle bombas tillbaka till stenåldern. Per-Olof Ödman, som i slutet av sextioalet hade deltagit i Vietnamkriget (som amerikansk soldat och sårats), berättade i *De sista svenskarna* om svenskamerikanska vänner i Brooklyn, New York, och gjorde det så bra att Sveriges Television ”lånade” hans berättelse (men glömde ange upphovsmannen).

Merparten av böckerna i serien Aktuell Fotolitteratur var ambitiösa reportage- och rapportböcker, men några bröt mönstret. Ralph Nykvist gjorde en nästan ordlös odysse med personliga ögonblicksbilder. I det korta förordet till *I Sverige*, som kom 1976, förklarar fotografen att han titeln till trots inte haft några ambitioner att skildra vare sig svenskarna eller Sverige.

År 1979 porträtterade Rune Jonson Hans Hammarskiöld (i boken med samma namn som fotografen) och året därpå berättade Åke Hedström i boken *Emma* om en personlig tragedi (en dotter som dog som följd av att hon led av aller-

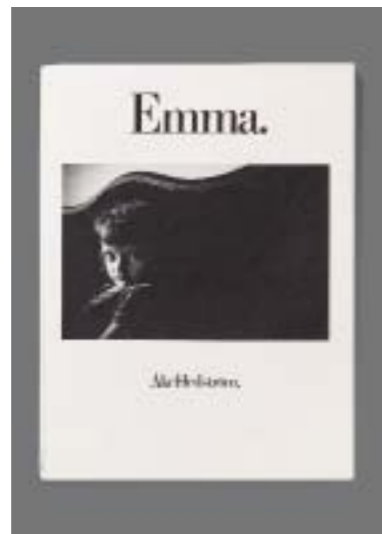
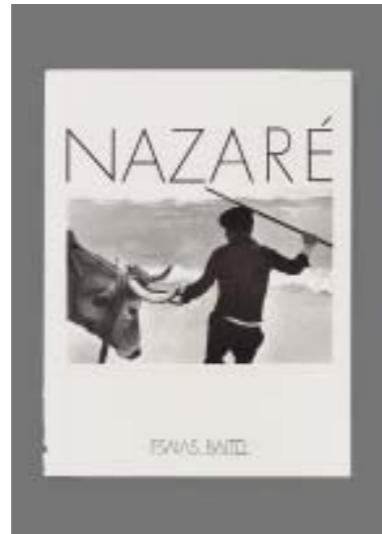
by photographers who are free to think and act without the constraints of commercial magazines and syndicates, wrote Kurt Bergengren who was then Sweden’s leading photography critic.

The first book, published in autumn 1973, was Anders Petersen’s *Gröna Lund – om människor på ett nöjesfält* (Gröna Lund – About People at an Amusement Park). It was his very first book, which today makes it a “must” for many collectors worldwide.

The next year saw Jens S. Jensen’s *Hammarkullen* about people living in a new residential suburb in Gothenburg, and Yngve Baum’s *Skeppsvarv* (Shipyard) about the Eriksberg shipyard in the same city. Using a camera and a tape recorder, Yngve Baum documented the workers’ daily lives and focused on a topical subject, namely poor workplace conditions, while Jens S. Jensen, an architecture graduate, was interested in one of the Swedish Million Programme’s many suburbs in a project that would prove unique and lifelong. Intermittently, he has returned to Hammarkullen. In 1982 came the “follow-up” *Ljuva drömmar – Hammarkullen åtta år senare* (Sweet Dreams – Hammarkullen Eight Years Later, also published by Fyra Förläggare AB), in 1994 *Tänk om allting var underbart – Hammarkullen 20 år senare* (Imagine If Everything Was Wonderful – Hammarkullen 20 Years Later, Tre Böcker Förlag) and in 2013 *Hammarkullen 40 år senare* (Hammarkullen 40 Years Later, a catalogue accompanying the exhibition at the Hasselblad Center in Gothenburg).

In 1975 came the first foreign reportage. With *Bilder från norra Vietnam* (Pictures from North Vietnam), Jean Hermanson and Folke Isaksson reported on the rebuilding of a country that was to have been bombed into the stone age. Per-Olof Ödman, who in the late 60s had fought in the Vietnam war (as an American soldier and was wounded), told the story of *De sista svenskarna* (The Last Swedes) about Swedish-American friends in Brooklyn, New York, and did it so well that Sveriges Television “borrowed” his story (but forgot to give him credit).

Most of the books in the Aktuell Fotolitteratur series were ambitious reportage- and report-books, but a few broke this pattern. Ralph Nykvist made an almost wordless odyssey with personal snapshots. In the foreword to *I Sverige* (In Sweden, 1976), the photographer explains that,



gi): ”Eftersom många människor inte betraktar allergi som något allvarligt har jag länge tänkt använda mina bilder till att berätta om Emma.”

Bara en av tjugo böcker var gjord av en kvinna, Joanna Helanders *Kobieta – om kvinnor i Polen* (1978), och bara en blev en riktig ”kioskvältare”, som snabbt sålde slut (*Skeppsvarv*).

Det lilla förlaget vid Sundstorget i Helsingborg hann ge ut ett åttiototal fotoböcker och starta ytterligare två fototidningar (Fotografiskt Album och Naturfoto) innan Allers 1988 köpte Fyra Förläggare AB och la ner bokutgivningen.

Aktuell Fotolitteratur spelade en viktig roll i en tid då få trodde på fotoböcker. Jan Olsheden & Co visade att det var möjligt ”att till låga priser publicera svenska reportage” som det stod i reklamen för ”fotografernas bokklubb” som hade ambitionen att spegla allt från svenska långtradarchaufförers vardag till blodig frihetskamp i Angola.

Fyra Förläggare AB startades 1972 av Gerry Johansson, Yngve Neglin, Werner Noll och Jan Olsheden.

Per Lindström är fotograf och journalist och var medarbetare i Aktuell Fotografi 1977–89 och delägare i förlaget 1982–88.

despite the title, it had never been his aim to portray Swedes or Sweden.

In 1979, Rune Jonson portrayed Hans Hammarskiöld (in the book titled with the photographer’s name) and the following year Åke Hedström, in *Emma*, narrated a personal tragedy (a daughter dying due to an allergy): “Since many people do not take allergies seriously, I have wanted to use my pictures to tell Emma’s story for a long time.”

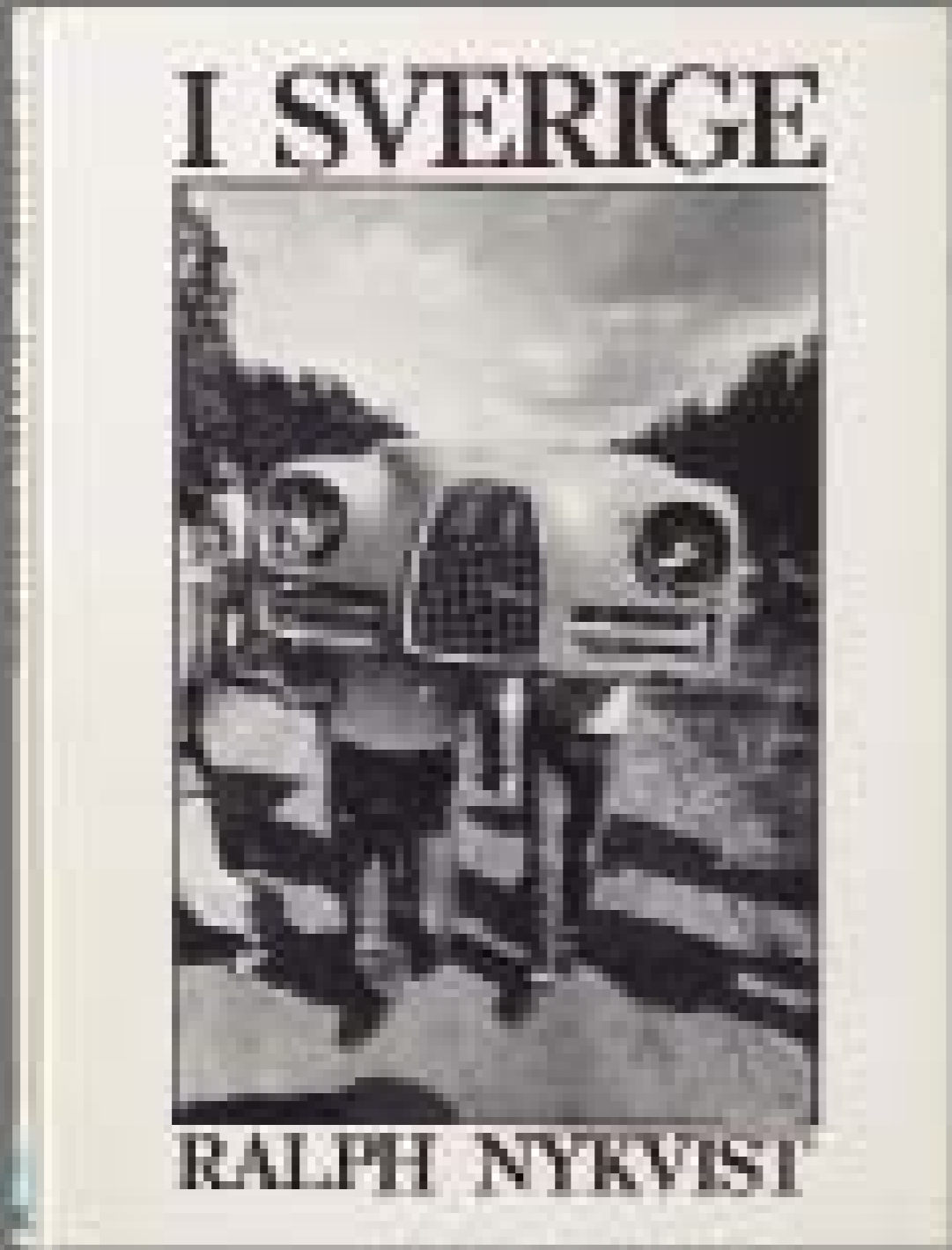
Just one of the 20 books is by a woman, Joanna Helander’s *Kobieta – om kvinnor i Polen* (Kobieta – About Women in Poland, 1978) and there was only one genuine “bestseller” that quickly sold out (*Skeppsvarv*).

The little publisher at Sundstorget in Helsingborg released around 80 photography books and started another two photography magazines (Fotografiskt Album and Naturfoto) before Allers bought Fyra Förläggare AB in 1988 and closed down the book unit.

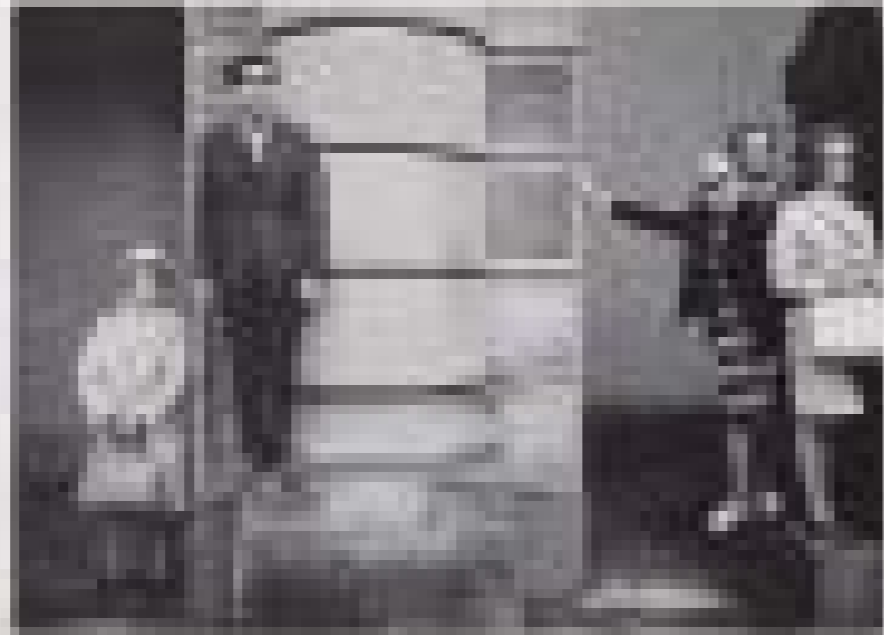
Aktuell Fotolitteratur played an important role at a time when few people believed in photography books. Jan Olsheden & Co showed it was possible “to publish Swedish reportage at a low price” as it said in adverts for “the photographers’ book club” that aimed to show everything, from a day in the life of a Swedish trucker to bloody freedom fighting in Angola.

Fyra Förläggare AB was founded in 1972 by Gerry Johansson, Yngve Neglin, Werner Noll and Jan Olsheden.

Per Lindström is a photographer and journalist who worked at Aktuell Fotografi 1977–89 and was a partner from 1982–88.







The text on this page is arranged in two columns. The left column contains several paragraphs of text, while the right column contains a single, longer paragraph. The text is too small and blurry to be transcribed accurately, but it appears to be a descriptive or informational text related to the photographs on the adjacent pages.



ARBETA – INTE SLITA UT SIG!/WORKING – NOT SLAVING TO DEATH! AV/BY ANN MÅRTENS

Boken och utställningen *Arbeta – inte slita ut sig! Om behovet av 6 timmars arbetsdag utifrån de dubbelarbetande kvinnornas horisont* kom till under våren och sommaren 1973 och varade fram till hösten 1974. Kvinnofrågan hade aktualiserats under det radikala sjuttioalet. Grupp 8 hade bildats och de inriktade sig på kvinnors rätt till sin sexualitet och kvinnors rätt till arbete. Kajsa Ohrlander, Ann Christine Eek och jag själv, Ann Mårtens, var intresserade först och främst av kvinnors ställning i samhället och i arbetslivet. Kajsa och jag var marxister och vi var delvis kritiska mot Grupp 8 som vi tyckte inte ställde krav på det arbete som kvinnorna skulle ha. Kvalitetskravet gällde även daghemmen. Det skulle vara bra daghem för våra barn. Det var högkonjunktur och behov av arbetskraft, även kvinnors alltså! Industrin ropade efter arbetskraft. Vi ansåg att arbetet som det var organiserat var utslitande och att barnfamiljer i första hand behövde kortare arbetsdagar. Resorna fram och tillbaka till arbetet hade blivit betydligt längre dessutom. Vi gjorde paralleller till kampen för åttatimmarsdagen på 1800-talet och krävde att hemarbete skulle uppvärderas och delas lika i hemmet.

Det har hänt en del på vardagsfamiljeområdet sedan 1974. Numera ser man många unga pappor med barnvagn dagtid. De är barnlediga och barnledigheten har förlängts sedan dess. Men det mesta är sig trots allt likt. Så här står det bland annat på baksidan av boken *Arbeta – inte slita ut sig!* och som om jag ser det gäller det än idag:

Om du ska satsa fullt ut på ett jobb, bör du inte ha ansvar för barn. Om du ska ha barn bör du inte ha alltför stora förhoppningar vad gäller jobbet. Så står valet idag för många kvinnor. Arbete och barn har gjorts till en motsättning, en nästan omöjlig kombination. I den här boken berättar nio dubbelarbetande kvinnor om sin vardag i ord och bild. Hur det är att jobba som metallarbeterska, snabbköpskassörska, dagmamma, AMS-arbeterska, servitris, kontorist, kartriterska eller vara studerande – och samtidigt ha huvudansvaret för hem och barn.

Kvinnornas ensamma ansvar för den kommande generationen gör att nästan hälften av alla kvinnor som arbetar väljer deltid. Ty samhället och arbetslivet är uppbyggt som om barnen inte fanns. Arbetslivet tvingar människor att ge allt, hur mycket övertid som helst, skift, långa arbetsdagar, arbetsresor och tröttnande arbete . . .

Männen tvingas satsa fullt ut i arbetet. De får dålig kontakt med barnen och blir till känslolöshämmade produktionsfaktorer.

Texten utmynnade i att både män och kvinnor måste ha rätt att arbeta och samtidigt ha rätt att ha barn, ha tid för samhällsliv, politik och kultur. Ingen vill ju slita ut sig!

Vi krävde att arbetslivet måste förändras och att alla, både män och kvinnor, skulle ha sex timmars arbetsdag med full lön. Den ensamma mammans situation stod i centrum då skilsmässor var allt vanligare. Barn till ensamma mammor var tvungna att tillbringa inte sällan elva timmar på dagis för att restiderna var långa och mammornas heltidsjobb för att försörja den lilla familjen var nödvändigt. Vad skulle barn

The book and exhibition titled *Arbeta – inte slita ut sig! Om behovet av 6 timmars arbetsdag utifrån de dubbelarbetande kvinnornas horisont* (Working – Not Slaving to Death! The Necessity of a Six-Hour Working Day Based on the Needs of Working Mothers) came about during spring and summer 1973 and continued until autumn 1974. Women's issues had actualised in the radical 70s. Grupp 8 had been founded and it focus on women's rights to a free sexuality and right to work. Kajsa Ohrlander, Ann Christine Eek and I, Ann Mårtens, were interested primarily in the position of women in society and work. Kajsa and I were Marxists and partly critical of Grupp 8; we thought they didn't go far enough in demanding worker's rights for women. Quality ought to extend even to daycare. Our children should have good daycare facilities. The economy was doing well, demand for labour was high, even for women workers! Industry was crying out for labour. In our opinion, the way that work was organised wore people out and families with children, most of all, needed shorter working days. Furthermore, commuting had become much longer. We drew parallels with the struggle to establish the eight-hour working day in the 19th century and demanded that housework should be valued higher and shared equally in the home.

A lot has happened since 1974 on the home front for the ordinary family. Now you see many young fathers with prams in the daytime. They take their parental leave, which has been extended since those times. However, much has stayed the same. Here is an excerpt from the back-cover text of *Arbeta – inte slita ut sig!* which, as I see it, remains relevant today:

If you want to concentrate entirely on a job, then you should not be responsible for raising children. If you want children, then you should not have high hopes about the job. Such is the choice facing many women today. Work and children have become diametric opposites, an almost impossible combination. This book describes the daily lives of nine working mothers in words and pictures. What it is like being a metalworker, check-out operator, childminder, official at the Labour Market Board, waitress, clerk, cartographer or student – while at the same time taking most of the responsibility for children and the home.

These women's sole responsibility in raising the next generation means almost half choose to work part-time. This is because society and work are structured as if children did not exist. Work makes people give everything they have: as much overtime as possible, shift work, long working days, commuting and tiring tasks...

Men are forced to dedicate themselves to their work. They have little contact with their children and become emotionally inhibited factors of production.

The text implied that both men and women must have the right to work and simultaneously the right to have children, and time for social life, politics and culture. After all, no one wants to slave to death!

med så lång "arbetstid" skapa för samhälle i framtiden?

SAFTRA-fotografen Ann Christine Eeks bilder rönt stort intresse. Sjuttioalet var ju vardagsrealismens stora årtionde. Bilderna var både poetiska, vackra och informativa. Det var frågan om reportagebilder och inga arrangerade bilder. Ann Christine följde dessa nio kvinnor i stort sett dygnet runt med sin kamera och de avslöjade att det var ett litet helvete många gånger att vara småbarnsmamma och ha ett yrkesarbete även om det ibland kunde vara ett trevligt helvete. Att umgås med sina barn tidig morgon och lägga dem på kvällen var den tid till umgänge som stod till buds. Gå och handla i samband med hämtning från dagis var ett jobbigt göromål. Slitet och släpet för kvinnorna med att få livet att fungera finns dokumenterat i denna bok. Ann Christine Eek följde dessa småbarnsmammor och närstuderade deras slit både på jobbet och hemma. Det var både ensamstående kvinnor med barn och familjemödrar med flera barn. Vi valde ut dubbelarbetande kvinnor, först och främst LO-anställda men även högskoleutbildade och studerande. Bilderna blev gripande och avslöjande. Tillsammans med intervjuerna fungerade de som häpnadsväckande fakta direkt ur verkligheten mitt i välfärden.

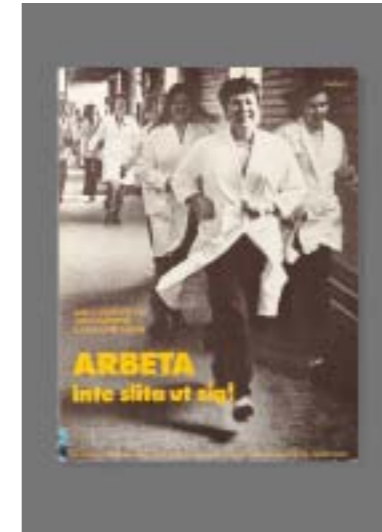
Vi var oerhört debattglada alla tre och seriöst undersökande av kvinnors situation. Vi läste historiska skildringar av social nöd, Kajsa intervjuade sina mostrar och fastrar om deras tillvaro som mammor med yrkesarbete. Bland annat citerade vi ofta och i flera kapitel den kände socialliberalen Gustav af Geijerstam från 1800-talets senare hälft. Vi ringde Statistiska Centralbyrån för aktuella siffror om allt möjligt som hade med kvinnor, barn, arbete, daghem och fritid eller brist på fritid att göra. Vi diskuterade oss fram till nya intressanta analyser av kvinnors dubbelarbete och dess konsekvenser för samhället och framtiden. Boken kom ut på Ordfront Förlag och fick ett storstilat mottagande med recensioner i de stora tidningarna. Vi hade ju nya genomtänkta och radikala idéer och hade samlat en mängd fakta av olika slag ur levande livet.

Utställningen *Arbeta – inte slita ut sig!* gjordes främst av Ann Christine Eek med pengar från Författarcentrum och ingick i Kulturhusets stora utställning *Kvinnfolk 1975* i centrum av Stockholm, som Louise Waldén från Grupp 8 arrangerade. Det var stort uppdragat bilder som såg imponerande ut och texterna var korta och kärnfulla. Kvinnfolkutställningen sågs av många kvinnor och besökare, väckte stor uppmärksamhet och initierade en mängd debatter kring olika aspekter av kvinnofrågan.

Kravet på sex timmars arbetsdag låg verkligen i tiden.

We demanded a change in working conditions and that everyone, men and women, should have a six-hour working day with full pay. A lot of focus was on single mothers, as divorce was becoming more commonplace. The children of single mothers often had to spend 11 hours in daycare because commuting took such a long time and the mothers' full-time jobs were essential in providing for the little family. What kind of society would children with such long "working hours" create in the future?

Safra photographer Ann Christine Eek's pictures created widespread interest. After all, the 70s were the golden years of everyday realism. The pictures were poetic, beautiful and informative. It was reportage, no arranged pictures. With her camera, Ann Christine followed these nine



women practically around the clock and revealed that being a working mother with small children was frequently a miniature hell, albeit a nice one sometimes. The little time spent with the kids was mostly early in the morning and putting them to bed in the evening. Buying groceries was a tiresome chore done after picking up the kids from daycare. The book documents the drudgery and weariness these women endure to make their lives work. Ann Christine followed these working mothers with small children and studied them at close quarters both at work and in the home. It covered single women with children and family mothers with several children. We chose working women, first and foremost blue-

collar workers, but also university graduates and students. The pictures were poignant and revealing. Together with the interviews, they were astonishing facts straight from real situations at the heart of the welfare state.

All three of us loved debating and we examined the women's situation seriously. We read historical depictions of social distress, Kajsa interviewed her aunts about their lives as working mothers. Among others, we often quoted, even by the chapter, the social-liberal Gustaf af Geijerstam from the second half of the 19th century. We phoned Statistics Sweden for current numbers on everything related to women, children, work, daycare and leisure time or lack thereof. Our discussions led us to new, interesting analyses of working women and the consequences for society and the future. The book was published by Ordfront Förlag and received a great reception with reviews in the major newspapers. After all, we had new, well-reasoned, radical ideas and compiled many facts of various kinds from real life.

The exhibition *Arbeta – inte slita ut sig!* was produced mainly by Ann Christine Eek with funding from the Writers' Centre and was part of Kulturhuset's large exhibition

Arbeta – inte slita ut sig! En bok om dubbelarbete idag och förr i tiden – för 6 timmars arbetsdag i framtiden,
(Working – Not Slaving to Death! A Book About Working Mothers
Today and in the Past – for a Six-Hour Working Day),
Ann Christine Eek (foto/photo), Ann Mårtens, Kajsa Ohrlander (text), Ordfront, 1974

Vi blev intervjuade av Ekot och i Tidsspeglarna på Sveriges Radios samhällsredaktion. I Studio S på TV med Birgitta Sandstedt utmanade vi både SAF och LO på arbetstidsdebatt. Vi skrev i Vi Mänskor och i Folket i Bild och i Aftonbladet på kultursidan. Kajsa Ohrlander hade själv erfarenhet av att vara småbarnsförälder och vi lät oss inspireras av livets krav på kvinnor med ansvar för hem och barn genom många och långa och detaljerade intervjuer.

Författarcentrum Öst i Stockholm med Gun Qvarsell tände på boken och bilderna och lät trycka upp en svartvit affischutställning med stora bilder med texter under som distribuerades till bland annat bibliotek runt om i Sverige. Debatten gick i vågor och socialdemokratiska kvinnoförbundet och Grupp 8 tog kravet på kortare arbetsdag med full lön, till sig. Vi hade varit först med lanseringen av de nya analyserna av kvinnornas förhållanden. Men hur skulle denna stora reform genomföras? Det skapades under årens lopp flera sex timmars arbetsdag-försök inom sjukvården som utvärderades och hyllades. Ändå har debatten tonats ned i och med lågkonjunkturen. Deltidsfrågan och nattskiftgången är fortfarande ett problem för kvinnornas jämställdhet både i hemmet och på jobbet!

Ann Christine Eek och vi båda andra skrivande journalist/författare var medlemmar i reportage-, frilans- och bildbyrå SAFTRA som hade utmärkt sig på olika sätt tidigare i litterära sammanhang. Inte minst SAFTRA:s grundare Anders Petersen med sina uppmärksammade bildreportageböcker om samhällets olycks- och sorgebarn på Reeperbahn i Hamburg och på Gröna Lund i Stockholm. Han har även fotograferat på både fängelser och på mentalsjukhus.

Det är bara att hoppas att kvinnofrågan och sextimmarsdagen blir en het debattfråga igen. Kanske kommer Feministiskt Initiativ med Gudrun Schyman i spetsen att se till det. Det enda parti som har sextimmarsdagen inskriven i partiprogrammet idag är Vänsterpartiet. Miljöpartiet har kortare arbetsdag som ett krav men skapar ingen debatt om hur det hela ska kunna förverkligas.

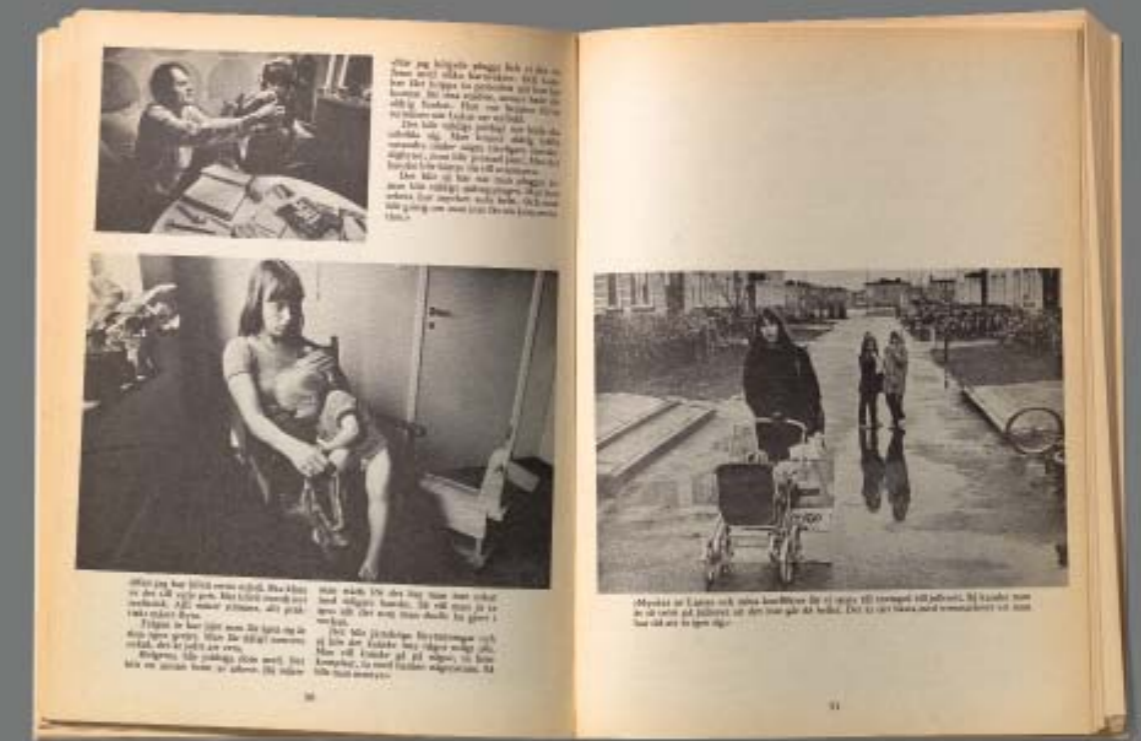
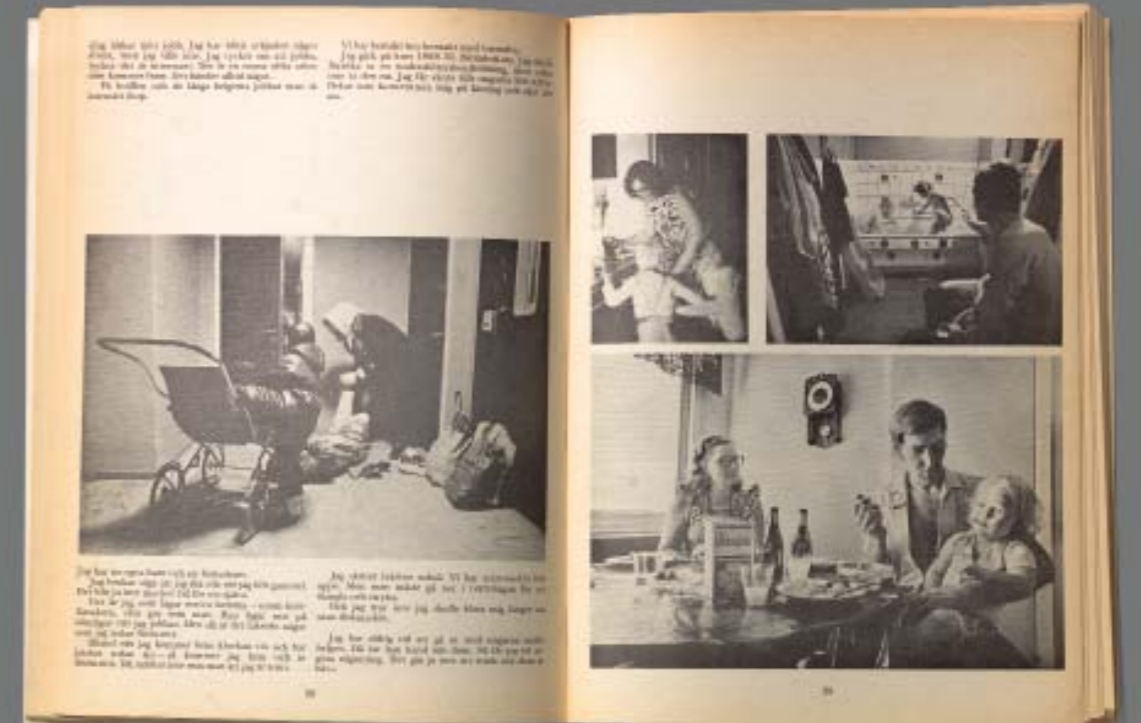
Kvinnfolk (Womankind) in Stockholm in 1975, organised by Louise Waldén from Grupp 8. It showed hugely blown-up pictures that looked impressive and the texts were concise and meaningful. *Kvinnfolk* was seen by many women and visitors, gained much attention and initiated many debates about various aspects of the women's issue.

The demand for a six-hour working day was very topical then. We were interviewed for Ekot and Tidsspeglarna by Radio Sweden's society correspondents. In Studio S on TV with Birgitta Sandstedt we challenged both the Swedish Employers' Association and the Swedish Trade Union Confederation to debate working hours. We wrote in *Vi Mänskor* and *Folket i Bild* and *Aftonbladet* in the culture section. Kajsa Ohrlander had experienced herself what it was like being a mother with small children and we found inspiration through many long and detailed interviews about life's demands on women taking responsibility for the home and children.

Writers' Centre East in Stockholm with Gun Qvarsell liked the book and the pictures and printed a black-and-white poster exhibition featuring big pictures with text underneath, which was distributed to libraries and other venues around Sweden. The debate took place in waves and the National Federation of Social Democratic Women in Sweden and Grupp 8 adopted the demand for shorter working days with full pay. We were the first to introduce these new kinds of analyses on the situation of women. But how would these huge reforms be implemented? Over the years, several attempts to create a six-hour working day for medical services were evaluated and praised. And yet the debate faded into the background as the economy worsened. The issue of part-time employment and night shifts are still a problem for women's equality, both at home and the workplace!

Ann Christine Eek and both of us writing journalists/authors were members of Saftra, the reportage, freelance and picture agency, which had become prominent earlier in literary contexts. Not least, Saftra's founder Anders Petersen with his acclaimed pictorial reportage books about social outcasts and problem children on the Reeperbahn in Hamburg and about Gröna Lund amusement park in Stockholm. He has even photographed inside prisons and mental hospitals.

It is to be hoped that the women's issue and the six-hour day once again become a hot topic of debate. Perhaps Feminist Initiative with Gudrun Schyman at the helm will make it so. Currently only one party has the six-hour day in its manifesto: the Left Party. The Green Party has a demand for a shorter working day, yet fails to initiate any debate about how to achieve it.



Arbeta – inte slita ut sig! En bok om dubbelarbete idag och förr i tiden – för 6 timmars arbetsdag i framtiden, (Working – Not Slaving to Death! A Book About Working Mothers Today and in the Past – for a Six-Hour Working Day), Ann Christine Eek (foto/photo), Ann Mårtens, Kajsa Ohrlander (text), Ordfront, 1974

Fotografiska Museet
Vägen 370

Samfundet Svenska Fotografiska Museet
Vägen 370, S-141 33, Stockholm
Telefon: 08-736 10 00
Öppettider: Onsdag till söndag 10.00-18.00
Kassa: 10 kr, barn 5 kr
Kontor: 10.00-17.00

Samfundet Svenska Fotografiska Museet
Vägen 370, S-141 33, Stockholm
Telefon: 08-736 10 00
Öppettider: Onsdag till söndag 10.00-18.00
Kassa: 10 kr, barn 5 kr
Kontor: 10.00-17.00

Samfundet Svenska Fotografiska Museet
Vägen 370, S-141 33, Stockholm
Telefon: 08-736 10 00
Öppettider: Onsdag till söndag 10.00-18.00
Kassa: 10 kr, barn 5 kr
Kontor: 10.00-17.00

Samfundet Svenska Fotografiska Museet
Vägen 370, S-141 33, Stockholm
Telefon: 08-736 10 00
Öppettider: Onsdag till söndag 10.00-18.00
Kassa: 10 kr, barn 5 kr
Kontor: 10.00-17.00

Samfundet Svenska Fotografiska Museet
Vägen 370, S-141 33, Stockholm
Telefon: 08-736 10 00
Öppettider: Onsdag till söndag 10.00-18.00
Kassa: 10 kr, barn 5 kr
Kontor: 10.00-17.00

Lars Hasselmark och Göran Lundin
Sjukhuset - Maria för sjukvården

Ulfar Hasselmark Thailand - fotografier från 1974

Ulfar Hasselmark Thailand - fotografier från 1974






Jens S. Jensen, Fotograferer - medlem i VFT
Sveavägen 10, Stockholm 1972

Jens S. Jensen, Fotograferer - medlem i VFT
Sveavägen 10, Stockholm 1972



Ulfar Hasselmark Thailand - fotografier från 1974

Ulfar Hasselmark Thailand - fotografier från 1974

FOUR SWEDISH PHOTOGRAPHERS

The exhibition was produced in cooperation with the Swedish Museum of Photography, Stockholm.

INTRODUCTION

Sweden is a country that has produced a number of outstanding photographers. This exhibition is devoted to four of them: Hans Åkerlund, Yngve Baum, Jera S. Jansen and Otto Terje. The exhibition is organized in four sections, one for each photographer. The introduction is written by the curator, Hans Åkerlund.

Exhibition of Swedish photography, 1970-79. Curator: Hans Åkerlund. The exhibition is organized in four sections, one for each photographer. The introduction is written by the curator, Hans Åkerlund.



Hans Åkerlund "Country Road"

Hans Åkerlund's "Country Road" is a series of photographs showing a car on a road. The car is a classic model, and the person standing near it is wearing a hat and a long coat. The background shows a landscape with trees and a building.

Yngve Baum "Dockers"

Yngve Baum's "Dockers" is a series of photographs showing dockers working on a ship. The dockers are wearing heavy clothing and are using tools to work on the ship's hull. The background shows a harbor with other ships.



Exhibition of Swedish photography, 1970-79. Curator: Hans Åkerlund. The exhibition is organized in four sections, one for each photographer. The introduction is written by the curator, Hans Åkerlund.

Exhibition of Swedish photography, 1970-79. Curator: Hans Åkerlund. The exhibition is organized in four sections, one for each photographer. The introduction is written by the curator, Hans Åkerlund.

Jera S. Jansen "Hammastulen"

Jera S. Jansen's "Hammastulen" is a series of photographs showing a room with a table and chairs. The room is decorated with framed pictures on the wall. The lighting is soft and the atmosphere is quiet.



Otto Terje "Grenaboda in our hearts - portrait of a community"

Otto Terje's "Grenaboda in our hearts - portrait of a community" is a series of photographs showing a group of people standing in a line. They are wearing similar clothing and appear to be part of a community or organization.



ATT BLI NÅGOT SÄRSKILT OCH ANNORLUNDA./TO BE SOMETHING SPECIAL AND DIFFERENT.
AV/BY MIKELA LUNDAHL

Vi stiger inte ur. Vi stiger inte ned till dem, vi talar inte deras språk, och om vi närmade oss dem, skulle det inte bli något möte. De skulle glida undan, eller någonting inom oss skulle hejda oss.¹

På detta sätt beskriver Folke Isaksson det möte som inte blir av på en av de många resor han gjort till fjärran länder. Är det måhända symptomatiskt för de välvilliga resor västerlänningar har företagit sig alltsedan insikten att kolonialismen var ett stort misstag långsamt fått fäste bland forna – dit räknar jag även Sverige – kolonialmakter. En annan av dessa resenärer är Per Wästberg och han höll ett föredrag om sina olika Afrikaresor – alla som planerats men aldrig blivit av. ”Jag får inte dit för att se något särskilt utan för att bli något särskilt och annorlunda. Därför kan mina förberedelser aldrig bli för omständliga.” ”Chefen för belgiska flygbolaget Sabena i Sverige missförstod mitt kåseri och erbjöd mig att leda en tre veckors tur till Belgiska Kongo. Jag tackade ja, men när de fann att jag aldrig satt min fot i Afrika drog de sig tillbaka.”²

Wästberg ger här i sina memoarer uttryck för det som bell hooks har beskrivit med uttrycket ”eating the other”, eller Wendy Rose med uttrycket ”tourism of the soul”.³ Detta euroamerikanska ätande av den andre har inte enbart, vilket Per Wästberg är ett utmärkt exempel på, varit av ondo. Många är vi vilkas intresse för världen bortom det välkända har grundats i denna önskan att ”bli något särskilt och annorlunda” vilket så småningom bibringat kunskaper om den plats vi inte var särskilt kunniga om till en början. Ändå kan man inte förbigå den häpnadsväckande hybris som citatet uttrycker, där denne unge entusiastiske man inte själv tyckte sig ha någon anledning att avstå från möjligheten att ”leda en tre veckors tur till Belgiska Kongo” trots att han saknade all erfarenhet av regionen. Detta kommenteras inte heller vidare i självbiografien från 2007.⁴ Många svenska Afrikaskildrare har närmast sig kontinenten med en liknande kombination av hybris och naivitet. Wästberg kom inte till Afrika den gången, men väl några år senare, och har tillsammans med Anders Ehnmark, Per Olov Enquist, Folke Isaksson, Sara Lidman och Jan Myrdal, för att bara nämna några, kommit att tillhöra dem som skildrade det nya framväxande Afrika och Asien, med avkoloniseringens vedermoder och glädjeämnen.

Så här, fyrtio–femtio år senare, är naturligtvis ingenting enklare än att identifiera dessa pionjärens tillkortakommanden. Intressantare än att kritisera denna generations naivitet – eller att å andra sidan: låta dem sitta kvar på den piedestal svenska tredjevärldensskildrare har erövat – är att ta utgångspunkt i dem för att försöka förstå vad som har förändrats i Sverige när det gäller att förstå och tala om tredje

We do not go forth. We do not step down to them, we do not speak their language, and even if we did approach them, there would still be no encounter. They would slip away, or something within ourselves would stop us.¹

Thus Folke Isaksson describes a failed encounter from one of his many trips to distant lands. Is it perhaps symptomatic of these benevolent travels made by westerners ever since the insight slowly dawned on former colonial powers, and here I include Sweden, that colonialism was a huge mistake. Another of these travellers, Per Wästberg, gave a lecture on his travels to Africa: all planned, but never made. “I am not going in order to see something special, but to be something special and different. Therefore, my preparations can never take too long. But the manager in Sweden of Belgium’s airline, Sabena, misunderstood my talk and invited me to lead a three-week tour of the Belgian Congo. I accepted, but when they discovered I had never set foot in Africa, they withdrew the offer.”²

Here in his memoirs, Wästberg expresses what bell hooks has described as “eating the other” or as Wendy Rose puts it “tourism of the soul”.³ But this Euro-American consumption of the other, of which Per Wästberg is a prime example, has not only been a bad thing. We are many whose interest in the world beyond the familiar is based on the wish “to be something special and different” that gradually imparts knowledge about the place we knew little about at the start. And yet, it is hard to overlook the astonishing hubris expressed in the quote, where this young enthusiast found no reason to forgo the opportunity to “lead a three-week tour of the Belgian Congo” despite a total lack of experience in the region. This passes without further comment in the autobiography from 2007.⁴ Many Swedish portrayals of Africa have approached the continent with a similar combination of hubris and naivety. Wästberg didn’t make it to Africa that time, but did so several years later, and along with Anders Ehnmark, Per Olov Enquist, Folke Isaksson, Sara Lidman and Jan Myrdal, just to name a few, joined those who depicted the new, emerging Africa and Asia, with decolonisation’s hardships and joys.

Of course, 40–50 years later, there is nothing simpler than identifying the shortcomings of these pioneers. Of greater interest, rather than criticising this generation’s naivety – or, on the other hand, allowing them to remain on the pedestal conquered by Swedish portrayals of the third world – is to use them as a starting point in an attempt to understand what has changed in Sweden when it comes to understanding and speaking of the third world. When these men (and the occasional woman) journeyed into the world, there wasn’t in Sweden, what was called in France as early

världen. När dessa män (och en och annan kvinna) reste ut i världen, fanns inte vad man i Frankrike redan på 1940-talet omtalade som en *présence africaine* – en afrikansk närvaro – i Sverige. Då fanns ingen kritisk massa av människor som hade en annan koppling till dessa platser än att vara utsända på prestigefyllda stipendier, eller av svenska tidningar och förlag. Men detta har ändrat sig och det hav av vithet som Sara Ahmed talar om är inte längre lika heltäckande vitt, och färgklickarna kan inte längre reduceras till pittoreska avvikelser som snarare förstärker normen än bryter den. Det är inte heller lika lätt att bli något särskilt och annorlunda genom att resa ut i världen.

Folke Isaksson beskriver vilka bilder han var lastad med inför sina resor:

Jag drömde om tropiker, om Södern, medan snön dråsade [...] Jag drömde om blanka blad med stora droppar av söt dagg och om slingrande lianer (som kunde vara ormar, lustgårdens påminnelser om tillvarons riskfullhet). Jag drömde om gnistrande bergsbäckar och om oceanens moderliga andning och svarta gestalter i skinande vita kläder. Så som tropikernas folk trädde fram på fotografierna i missionärernas rapporter från ”fältet”.⁵

Denna barndomsdröm i kombination med den tidsanda som Wästberg beskriver när han skildrar sin Harvard-tid hjälper oss att förstå hur denna generation uppfattade verkligheten: trots närheten till andra världskriget var atmosfären fylld av tilltro till historiens framsteg, vetenskapens humanism, modernismens ihärdiga drömmar, människans skapande förmåga och 1950-talet som upptakten till en tillväxtkurva i välstånd och kunskap som saknade ett slut.⁶

Barnsliga exotistiska fantasier och en optimistisk tidsanda är de betingelser våra resenärer lämnar det trygga Sverige under. De skriver in sig i en lång tradition av resande bildade män ur de högre klasserna som reser ut i världen för att lära av och exploatera den. Idén om resande som en del i ädlingars fostran har lyckats överleva in i modern tid och är central i många radikala och avantgardistiska traditioner. Den har i kolonial kontext gift sig med det berömda uttrycket ”den vita mannens börda” som myntades av den i Indien födde engelske författaren Rudyard Kipling i den bön han riktade till USA att ta sitt imperiella ansvar visavi Filippinerna i dikten *The White Man’s Burden. The United States and The Philippine Islands*. Frasen bär fram föreställningen om västerlänningen som aktiv och förmögen och framställer ”den andre” som passiv och oförmögen. I efterkrigstidens och avkoloniseringens tid finns mängder av skildringar som har denna börda som sitt *raison d’être* – nu dock för att ogöra eller gottgöra vad vita män tidigare felat. Trots den explicita äventyrslustan våra författare uttrycker lever bilden av att det först och främst är en självuppoffring och ett kall som driver européer att lämna sina välordnade samhällen för att heroiskt bringa ljus och ordning i en kaotisk värld. Det samtidiga och fortsatt pågående inflödet av rikedomar till Eu-

as the 40s, a *présence africaine*. There was no critical mass of people with any other connection to these places, except being despatched on prestigious fellowships or in the service of the Swedish press and publishers. This has now changed and the sea of whiteness that Sara Ahmed speaks of is no longer completely white, and the specks of colour can no longer be reduced to picturesque anomalies that sooner reinforce the norm than break it. Nor is it so easy to be something special and different simply by travelling into the world.

Folke Isaksson describes the kind of pictures he was thinking of prior to his trips:

I dreamed of the tropics, of the South, while the snow fell [...] I dreamed of shiny leaves with large sweet dewdrops and meandering lianas (which could well be snakes, reminders from the garden of paradise about life’s risks). I dreamed of sparkling mountain streams and of the ocean’s motherly breath and black figures in dazzling white clothes. Such as the people of the tropics appeared in photographs sent by missionaries in their reports from the ‘field’.⁵

This childhood dream in combination with the spirit of the times described by Wästberg in his Harvard period, helps us understand how this generation comprehended reality: despite the proximity of the second world war, the mood was full of confidence about history’s progress, scientific humanism, modernism’s persistent dreams, humankind’s creativity and the 50s as the start of an era of growing prosperity and knowledge without end.⁶

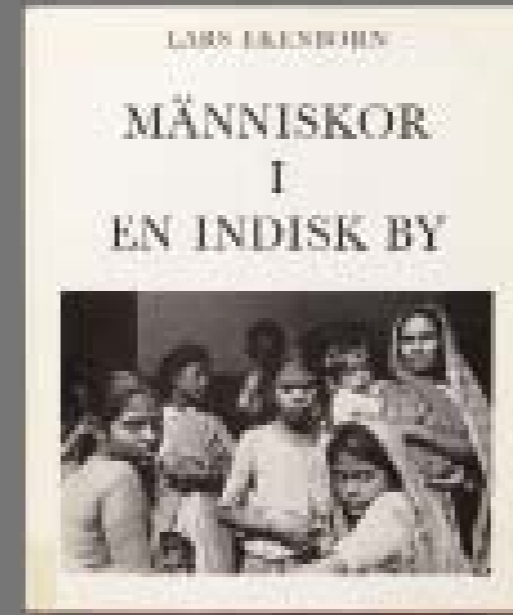
Puerile, exotic fantasies and an optimistic spirit of the times are the suppositions under which our travellers left safe and sound Sweden. They follow a long tradition of educated men from the upper classes travelling into the world to learn from it and exploit it. The concept of travelling as part of a nobleman’s upbringing has managed to survive in modern times and is central to many radical and avant-garde traditions. It has, in the colonial context, merged with the famous phrase “the white man’s burden” coined by Indian-born Englishman Rudyard Kipling in the prayer he directed at the US to take its imperial responsibility in regards to the Philippines in the poem *The White Man’s Burden: The United States and the Philippine Islands*. The phrase conveys the notion of westerners as active and rich, and depicts “the other” as passive and incapable. In the postwar period and decolonisation era, there are many depictions with this burden as their *raison d’être*; attempting now to undo or make good the past mistakes of the white man. Despite the explicit lust for adventure expressed by our writers, the most vivid image, first and foremost, is the self-sacrifice and the calling that drives Europeans to leave their well-organised societies to heroically bring light and order to a chaotic world. The simultaneous and ongoing influx of riches to Europe is not covered as a significant aspect of this history.

Gayatri Chakravorty Spivak’s phrase “white men save brown women from brown men” formulates a description

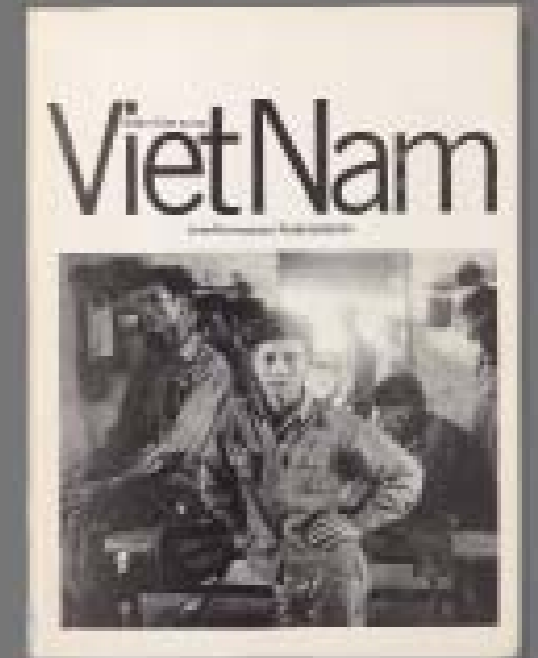
ropa ingår inte som en väsentlig aspekt av denna historia.

Gayatri Chakravorty Spivaks fras ”vita män räddar bruna kvinnor från bruna män” formulerades för att beskriva hur briterna föreställde sig sin ”mission” i Indien, men passar lika bra för att beskriva det mesta som västerländska människor, företag och nationer företar sig i ”den tredje världen” ännu idag. Om det idag inte är svårt att se att tredje världen-resenärerna för ett par decennier sedan var djupt fångna i sin tid, och dess föreställningar om ”de fjärran ländernas närhet”, för att låna titeln från en av Folke Isakssons böcker, vad betyder det för vår tid? Kan vi ”nä fram till de andra, främlingarna, och förstå något av deras värld”, som Isaksson skriver, eller står detta, att vi ”[s]amtidigt söker [...] oss själva där ute”, i vägen? ”Man reser bort för att slippa sig själv och för att bli en annan. Men man reser också till sig själv, till någon som man inte tidigare har erkänt eller vågat vara.” Eller är det helt andra problem vi står inför? Och vad kan dessa resenärer, någon generation bort, hjälpa oss att se om samtidens tillkortakommanden?

of how the British perceived their “mission” in India, but also applies even today in describing most things that Western people, corporations and nations undertake in “the third world”. If it is easy to see today how travellers to the third world a couple of decades ago were deeply trapped in their era and its notions of “the nearness of faraway lands” to borrow the title of a Folke Isaksson book, then what does this mean about our time? Can we “reach out to the others, the strangers, and understand something of their world” as Isaksson writes, or does our “simultaneous search [...] for ourselves out there” get in the way? “You travel to escape yourself and become somebody else. But you also travel to yourself, to someone previously unknown or not yet dared to be.” Or do we face completely different problems? And what can these travellers, several generations past, help us see regarding the shortcomings of the contemporary age?



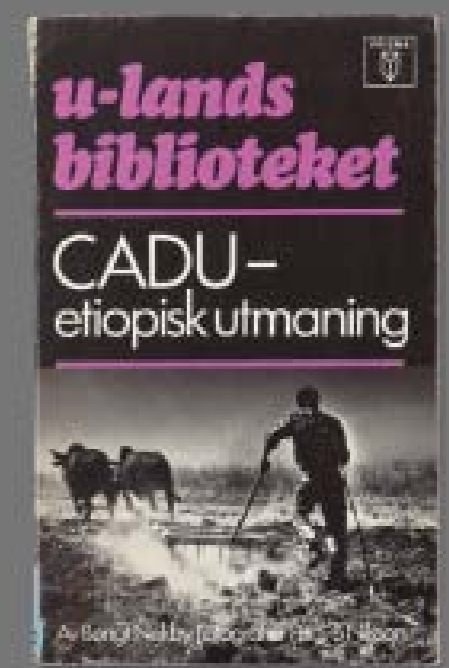
Lars Ekenborn, *Människor i en indisk by* (People in an Indian Village), Norstedts, 1968



Jean Hermanson, *Bilder från norra Vietnam* (Pictures from North Vietnam), Fyra Förläggare, 1975



Anders Ehnmark & Jean Hermanson, *Exemplet Guinea-Bissau* (The Example Guinea-Bissau), PAN Norstedts, 1973

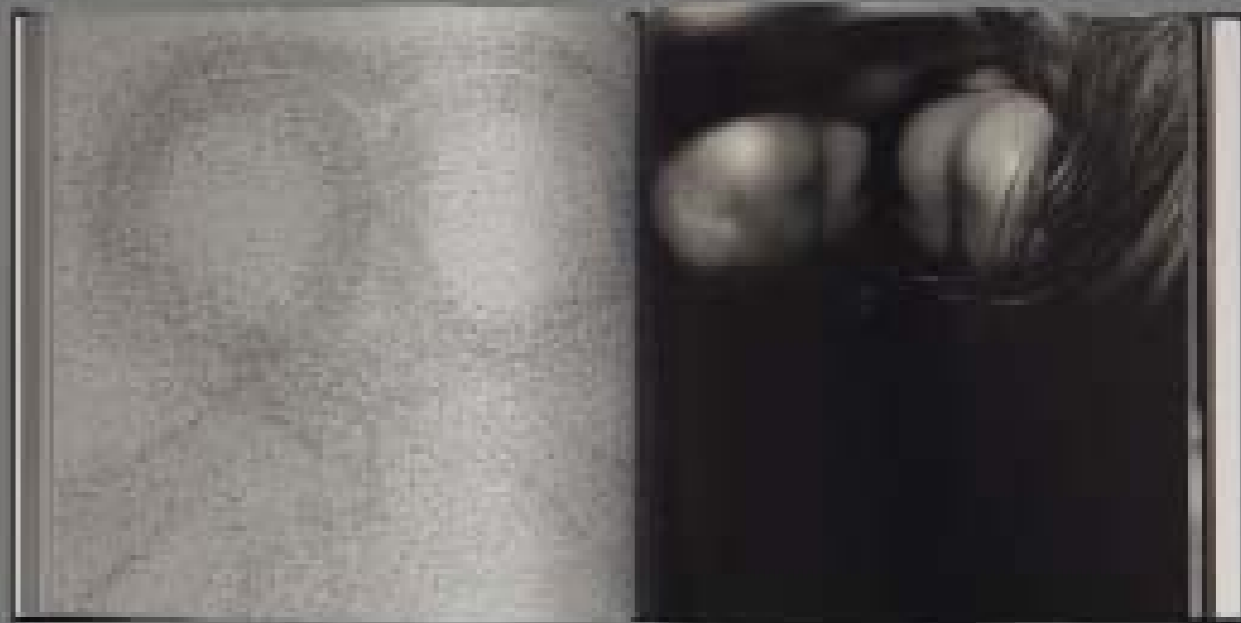


CADU - etiopisk utmaning: En sammanfattning av verksamheten under första avtalsperioden 1967-70, (An Ethiopian Challenge: A Summary of the Activity During the First Contract Period) 1967-70, Bengt Nekby (text), Per L B Nilsson (bild/pictures), Prisma, 1971



Malmö Konsthall 1975. New Media 1

John Baldessari
 Didier Bay
 Bernhard och Hilla Becher
 Christian Boltanski
 Jacques Charlier
 Ger Dekkers
 Hans-Peter Feldmann
 Fred Forest
 Jochen Gerz
 Paul-Armand Getta
 Joel Glasman
 Douglas Huebler
 Peter Hutchinson
 Nancy Kitchel
 Jean Le Gac
 Barbara och Michael Leisgen
 Anthony McCall
 Annette Messager
 Edward Ruscha
 Katharina Sieverding
 David Tremlett



RUNE HASSNER, BILDER FÖR MILJONER (PICTURES FOR THE MILLIONS). AV/BY KARIN BECKER

År 1968 talade Rune Hassner för andra gången på Wilson Hicks International Conference on Photocommunication Arts i Miami. Hans anseende som fotograf, som en av grundarna av Tio Fotografer, lärare och författare till banbrytande verk om dokumentärfotografi, gjorde honom självskrivnen för att på nytt bli inbjuden till detta evenemang, som årligen hålls för att hedra bildtidningen Lifes mest inflytelserika redaktör. Den här gången hade dock Hassner sin egen agenda på konferensen; förutom att träffa gamla vänner och kollegor filmade han en del av diskussionerna och debatterna och intervjuade flera av de prestigefyllda talarna till en tv-serie om dokumentärfotografins historia. ”Jag ser inga gränser för ’media’”, sade han i sitt tal:

Jag vill inte arbeta med antingen stillbildsfotografi eller film enbart. Vissa ämnen kan effektivt presenteras i en bok, en fotoessä i en tidskrift eller en utställning; andra säkerligen på film [...] Oavsett vilken specialitet en visuell förmedlare har, är det utan tvekan användbart för honom att känna till teknikerna och funktionerna inom andra visuella medier.

Detta uttalande förklarar också den breda målsättningen för den bok som Hassner började sammanställa, *Bilder för miljoner*, som utkom 1977.¹ Boken bygger delvis på tv-serien i elva avsnitt som han producerade och som sändes i Sveriges Television (1969–1970) och därefter i BBC. På den tiden var det glest med akademiska arbeten om fotografi och de fåtal som gjordes fokuserade ofta på enskilda fotografer, som de Hassner intervjuat (däribland Brassai, André Kertész, Jacques-Henri Lartigue, Arthur Rothstein och W. Eugene Smith), eller hans egen studie av Jacob Riis. Syftet med en stor del av denna tidiga forskning var att fastställa särskilda fotografers bidrag till det som skulle komma att erkännas som dokumentärfotografins kanon. *Bilder för miljoner* bröt mot detta forskningsresultat. Dess fokus ligger inte på de enskilda fotografernas verk och några av de mest kända (Walker Evans, till exempel) saknas helt. Boken måste ändå ses som en ingående undersökning av historien om den masskommunicerade bilden i hela USA och Västeuropa. *Bilder för miljoner* är baserad på tillgänglig forskning i varje land och Hassners till synes outtröttliga djupdykning i arkiven och sökande efter ofta obskyra källor. I sin detaljerade presentation av dokumentärbildens uppkomst i pressen, liksom i beskrivningen av dess utveckling över tid i olika kulturer och medier, har den fortfarande inte överträffats.

Boken börjar med att kort spåra fotografins framväxt i USA och Västeuropa, som pekar mot dess status som ett massmedium. I introduktionen presenterar Hassner sitt centrala argument om det breda offentliga tilltalet och den illustrerade pressens betydelse från dess tidiga år och bildjournalistiken i synnerhet, som det som befriar fotografen från sin tidigare bundenhet till måleriska traditioner.

In 1968, Rune Hassner was speaking a second time at the Wilson Hicks International Conference on Photocommunication Arts, in Miami. His reputation as a photographer, founding member of Tio Fotografer (Ten Photographers), scholar and author of ground-breaking works on documentary photography made him a clear choice to be invited back to this event, held each year in honour of Life magazine’s most influential editor. This time, however, Hassner had his own agenda at the conference; in addition to meeting old friends and colleagues, he was filming some of the discussions and debates and interviewing several of the prestigious speakers for a television series on the history of documentary photography. “I don’t see any ‘media’ borders,” he said in his talk:

I don’t wish to work solely with either the still photograph or film. Certain subjects can be presented with great effectiveness in a book, a magazine photo essay or an exhibition; others, certainly on film. . . . Whatever is the specialty of a visual communicator, it is no doubt useful for him to be familiar with the techniques and functions of other visual media.

These words also explain his breadth of purpose for the book Hassner was starting to put together, *Bilder för miljoner* (Pictures for the Millions), which came out in 1977.¹ The book was based in part on the 11-episode television series that he produced, that aired on Swedish Television (1969–70) and subsequently on the BBC. At that time academic work on photography was sparse, and the little that was done often focused on individual photographers, like those Hassner had interviewed (including Brassai, André Kertész, Jacques-Henri Lartigue, Arthur Rothstein, W. Eugene Smith) or his own study of Jacob Riis. The aim of much of this early research was to establish the contributions of particular photographers to what would come to be recognised as the canon of documentary photography. *Bilder för miljoner* broke with this pattern of scholarship. Its focus is not on individual photographers’ work, and some of the best known (Walker Evans, for example) are missing entirely. The book must nevertheless be regarded as a thorough examination of the history of the mass mediated image across the US and western Europe. Based on the available research in each country and Hassner’s seemingly inexhaustible delving into archives and seeking out often obscure sources, *Bilder för miljoner* has yet to be surpassed for its detailed presentation of the rise of the documentary image in the press, across time, across cultures and across media.

The book begins by briefly tracing photography’s rise in the US and western Europe, pointing toward its status as a mass medium. In this introduction Hassner presents his central argument regarding the broad public appeal and significance of the illustrated press from its early years, and

Detta ger en inramning åt bokens övriga innehåll, en kronologi över den visuella kommunikationens utveckling inom olika medier, som börjar med inristade bilder på grottväggar, snabbt övergår till papper, och sedan vidare till olika trycktekniker. Dessa varvas med redogörelser för fotografins ursprung och reproduktionsteknologierna som gav upphov till nyhetsbilden och bildpressen, som kulminerade i reportaget och de storskaliga bildmagasinen. Varje kapitel väver samman teknik, historia och händelser i ett imponerande rabblande av uppfinnare och innovatörer från olika länder och bildtraditioner. Listor med namn och publikationer varvas med färgstarka anekdoter, som om Hassner utbytte historier med sina karaktärer, även i den tryckta boken. Han utelämnar allt beaktande av reklamens bildspråk och behandlar endast kortfattat amatörfotografen. Hans intresse förblir bundet till reportagen, realistiska och ofta undersökande skildringar av livet för vanliga människor och händelser, som förmedlas till en bred publik.

Fokus i *Bilder för miljoner* riktas inte på bilden i sig utan mot dess distribution och utesluter därför vissa fundamentala personer och rörelser inom dokumentärfotografen. Till exempel finns det ingen omfattande redogörelse av den amerikanska Farm Security Administration, känd för sina fotografers dokumentation av den stora depressionen i USA, även om den nämns vid namn. Det mindre kända brittiska projektet Mass Observation är också utelämnat, även om dess fotograf Humphrey Spender ingår. Frånvarande är också de ikoniska bilderna från fotografins kanon. De vanliga ”standardbilderna”, som ofta förknippas med verk av fotografer som Robert Capa, W. Eugene Smith och Lewis Hine saknas. Istället möter läsaren bildlayouter och omslag som omfattar ett stort utbud av tidskrifter och tidningar. Även när de mest kända tidskrifterna som *Life* eller *Picture Post* beskrivs, presenteras de inte med sina mest kända omslag eller fotoessäer, utan med ett överraskande alternativ. Arbetarfotograferna i Tyskland och Ryssland uppmärksammas, liksom dokumentära verk av flertalet kvinnor (Alice Austen, Jessie Tarbox Beals, Frances Benjamin Johnston), som nyligen hade återupptäckts. Hassner arbetade tydligt mot strömmen, han utmanade kanon genom att föra fram mindre kända verk i ljuset, för att visa på den stora spännvidden av grävande och socialt engagerade fotografer och redaktörer samt hur deras verk mötte sin publik under fotografins uppkomst som massmedium.

Bilder för miljoner står sig som ett verk med social kommentar och kritik, understödd av över fem hundra illustrationer och en omfattande bibliografi som inkluderar verk på engelska, svenska och flera andra språk. Hassner trodde bestämt på reportagens kapacitet för att öka allmänhetens medvetenhet om sociala och politiska problem och för att åstadkomma social förändring. Hans kritik riktas mot kapitalets politik och dess korrupcion. På sida efter sida visar sig fotografen vara ett kraftfullt verktyg för att avslöja makt-

specifically photojournalism as freeing photography from its prior dependence on painterly traditions.

This provides a framework for the rest of the book, a chronology of the development of visual communication across different media, beginning with images inscribed on the walls of caves, proceeding rapidly to paper, and then on to various printing techniques. These are interspersed with accounts of the origins of photography, and the reproduction technologies that gave rise to the news image and the picture press, culminating in the reportage and the large-scale picture magazines. Each chapter weaves together techniques, histories and events in an impressive litany of inventors and innovators from different countries and image traditions. Lists of names and publications are interspersed with colourful anecdotes, as if Hassner were swapping stories about his characters, even on the printed page. He omits any consideration of advertising imagery and deals only briefly with amateur photography. His interest remains tied to reportage, realistic and often investigative depictions of the lives of ordinary people and events, as conveyed to a broad public.

Bilder för miljoner’s focus, not on the image per se but toward its distribution, accounts for the exclusion of certain foundational figures and movements in documentary photography. For example, although mentioned by name, there is no elaboration on the US Farm Security Administration, renowned for its photographers’ documentation of the Great Depression in that country. The less well-known British Mass Observation project is also omitted, although its photographer Humphrey Spender is included. Absent, too, are the iconic images from the photographic canon. The standard “cookie cutter” images often associated with the oeuvre of photographers such as Robert Capa, W. Eugene Smith, Louis Hine are missing. Instead the reader encounters picture layouts and magazine covers across a huge array of magazines and newspapers. Even when describing the best-known magazines, such as *Life* or *Picture Post*, they are not presented with their best-known covers or photo-essays, but with a surprising alternative. The worker-photographer movements in Germany and Russia receive attention, as does the documentary work of several women (Alice Austen, Jessie Tarbox Beals, Frances Benjamin Johnston) who had recently been rediscovered. Hassner was clearly working against the grain, challenging the canon by bringing to light lesser-known work, in order to show the vast span of muckrakers and socially engaged photographers and editors and how their work met its public during the rise of photography as a mass medium.

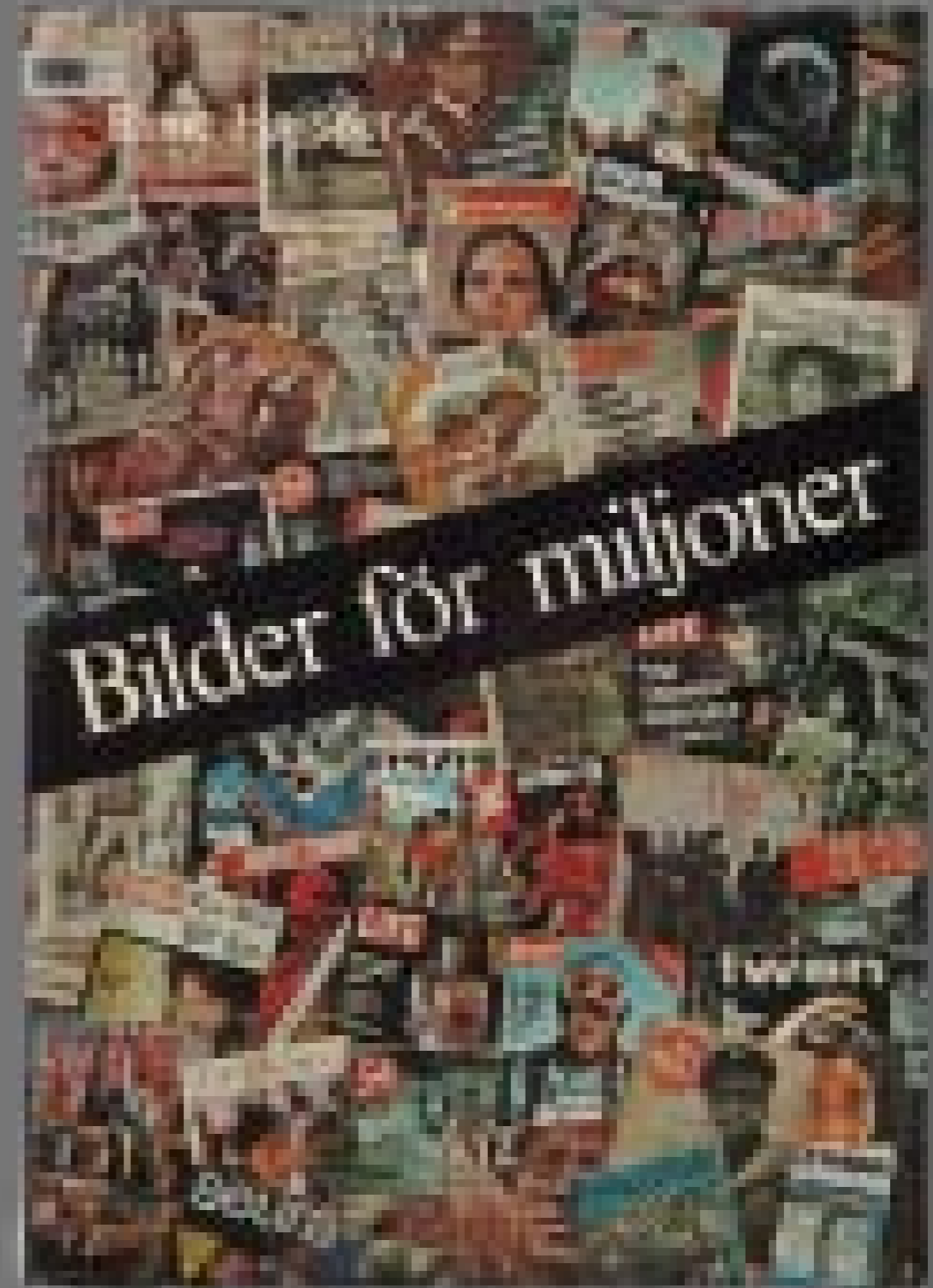
Bilder för miljoner stands as a work of social commentary and criticism, supported by over 500 illustrations, and an extensive bibliography including works in English, Swedish and several other languages. Hassner firmly believed in the capacity of reportage to enhance public awareness of social

missbruk och dess konsekvenser för vanliga människor. Här finns dock ingen kritik av de maktrelationer som är inbyggda i den fotografiska praktiken. Insikter i fotografiets makt att omskapa sitt ämne till ett offer och att bekräfta denna offerroll genom media hade i slutet av 1970-talet bara börjat märkas i USA och Storbritannien. Den kritiska dekonstruktionen av den dokumentära bilden i verk av Martha Rosler, Alan Sekula, Jo Spence, John Tagg och andra dök alla upp inom några år efter publiceringen av *Bilder för miljoner*. Det ironiska i denna viktiga bok måste vara att den lyckades utvidga dokumentärfotografins kanon – och landade mitt i sin egen dekonstruktion.

Bokens sista stycke efterlyser en bredare utbildning och forskning om fotografi. Han noterar att ”mycket återstår att göra”, i synnerhet i Sverige. Vid den tiden var Hassner en av dem som gick i spetsen för vad som skulle bli landets första utbildning i fotografi och film vid Göteborgs universitet. Hans framgång kan mätas genom det faktum att hans verk visas här, men han skulle ändå hävda att ”mycket återstår att göra”.

and political problems and to bring about social change. His critique is directed against the politics of capital and its corruption; on page after page, photography is shown to be a powerful tool in revealing abuses of power and their consequences for ordinary people. There is, however, no critique here of the power relationships that are built into the practice of photography itself. Insights into photography’s power to remake its subject as a victim and to confirm that victimhood through the media were just emerging in the US and Britain in the late 70s. The critical deconstruction of the documentary image in the work of Martha Rosler, Allan Sekula, Jo Spence, John Tagg and others all occurred within a few years of *Bilder för miljoner*’s publication. The irony of this important book must be that it succeeded in expanding the canon of documentary photography, arriving in the midst of its own deconstruction.

The book’s final paragraph calls for broader education and research on photography, noting that in Sweden in particular “much remains to be done”. At the time, Hassner was helping to spearhead what would become the country’s first programme in photography and film at the University of Gothenburg. His success can be measured by the fact that his work appears here, but he would still argue that “much remains to be done”.



OLA BILLGREN OCH FOTOGRAFIN/OLA BILLGREN AND PHOTOGRAPHY. AV/BY KRISTOFFER ARVIDSSON

Förutom att i sitt konstnärskap laborera med relationen mellan fotografi och måleri utforskade Ola Billgren dessa medier teoretiskt. I en rad recensioner och essäer formulerade han ansatsen till en fototeori i ett skede då fotografen gavs erkännande som konst och postmodernismen var på väg att slå igenom på konstfältet. Jag ska här diskutera Billgrens förhållande till fotografi utifrån ett vidare perspektiv än det Stina Barchan använde i sin text "Fotografi och retorik – en studie i Ola Billgrens fotokritik" i antologin *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000* (2003), som hade ett mer renodlat fokus på Billgrens fotokritik i framför allt dagspress medan jag diskuterar hans kritik och essäistik i relation till konstnärskapet, med fokus på hur fotografen där på olika sätt aktualiseras och problematiseras.

Billgren hade ett djupgående och mångfasetterat intresse för fotografi. Man kan rent av se fotografi som ett av de stora teman som genomsyrar hans produktion på olika områden. Hans måleri stod från 1963 och framåt i intensiv dialog med fotografen. Billgren använde fotografier – egna och andras – som förlagor för många av sina målningar. Han har även genomfört en rad fotografiska projekt, däribland fotografvyer, collage samt fotosviten och boken *Stockholm* (1995) i samarbete med Jan Svenungsson. Kortfilmen *Avbild* (1963) behandlar det fotografiska porträttets relation till verkligheten och dess eko av konsthistoriska bilder.

När Billgren i slutet av sextiotalet började publicera sig om fotografi saknades en mer utvecklad teoretisk diskussion om mediet i Sverige. Visserligen introducerades teoretiker som Roland Barthes och Walter Benjamin men den fotografiska bilden hade ännu inte fått inträde till konstvärldens institutioner. Efter 1968 kom dessutom en politiskt motiverad användning av fotografi som sanningsvittne att över-skugga analyser av mediet som maktinstrument.

Billgrens syn på mediet var mer språkligt orienterad. Han såg den dokumentära fotografen som en tids- och platsbestämd framställningstyp och därmed inte som ett objektivt instrument för förmedling av verklighet. Påverkad av Barthes *Mytologier* (1957) intresserade sig Billgren för hur fotografi brukas i mytproduktion. Hans bildsemiotiska förhållningssätt – där den fotografiska bilden förstås som en teckenväv – kommer till uttryck i två "bilddikter": *Det vita djuret* (1977) och *Som en annan* (sjuttioal), båda skapade tillsammans med Peter Ortman. Genom en sammanställning av nyhets- och kändisbilder, reklam, pornografi, konsthistoria och egna fotografier visar Billgren och Ortman att en bilds betydelse inte enbart kan sökas innanför ramen eftersom sammanhanget påverkar hur vi läser den.

Detta förhållande påtalade redan Benjamin i "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936). I filmmediet upphävs bildens självtillräcklighet som meningsbärare eftersom före-

Besides experimenting with the relationship between photography and painting in his art, Ola Billgren (1940–2001) also explored these media theoretically. In reviews and essays, he formulated a nascent photography theory at a stage when photography attained the recognition of art and postmodernism was about to break into the art world. I shall discuss Billgren's relationship to photography from a broader perspective than Stina Barchan's Swedish text "Photography and Rhetoric: A Study of Ola Billgren's Photo-Criticism" in the anthology *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000* (Regarding Art Criticism. Studies of Art Criticism in the Swedish Daily Press 1990–2000, 2003), because I wish to consider his criticism and essay writing in relation to his art, focusing on how photography has, in various ways, been actualised and problematised.

Billgren had a profound and multifaceted interest in photography. Photography can be considered a major theme running through his work in various fields. His painting from 1963 onwards maintained an intensive dialogue with photography. Billgren used photographs, his own and others, as the basis for many of his paintings. He also carried out photographic projects, including photogravure, collage and series of photographs, and the book *Stockholm* (1995) with Jan Svenungsson. The short film *Avbild* (Representation, 1963) is about the photographic portrait's relationship to reality and its echo of images in art history.

When Billgren began publishing his writing about photography in the late 60s, there was the need for a more sophisticated theoretical discussion about the medium in Sweden. Certainly, theorists including Roland Barthes and Walter Benjamin had been introduced, but the photographic picture had yet to be admitted into art institutions. Additionally, after 1968, the use of photography was politically motivated as a witness of truth, which overshadowed analyses of the medium as an instrument of power.

Billgren's view of the medium was more linguistically oriented. He considered documentary photography as a process determined by time and place, therefore not an objective instrument for mediating reality. Influenced by Barthes' *Mythologies* (1957), Billgren was interested in how photography is used to manufacture myths. His approach to visual semiotics – where the photographic picture is interpreted through a mix of symbols – finds expression in two "visual poems": *Det vita djuret* (The White Animal, 1977) and *Som en annan* (As Another, 70s), both created with Peter Ortman. By compiling news and celebrity pictures, advertising, pornography, art history and their own photographs, Billgren and Ortman demonstrate that a picture's meaning is not just contained within the frame, but context affects our reading of it.

This relationship was already noted by Benjamin in "The

gående och efterföljande bilder styr hur vi tolkar den enskilda filmrutan. Även på tidningssidan såg Benjamin detta ske: tidningarnas reproducerade fotografier kräver bildtexter för att bli begripliga.

I sin fotokritik utgår Billgren från två typer av "fotoretorik" (det vill säga övertalningskonst i och genom fotografi): ett rent avbildande fotografi och ett konstnärligt. Med det första är en särskild "fotoetik" förbunden: fotografiet föreställs vara oskyldigt. Detta är fotografins idealistiska tillstånd, konstaterar Billgren. Medan denna dokumentarism är uttryck för ett positivistiskt framvisande av världen så bygger det konstnärliga fotografiet i stället på komposition och beskärning – vad Barthes i *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (1980) kallar studium.

Billgren är särskilt intresserad av fotografier som genom manipulation av den fotografiska koden upphäver fotografiets föreställda objektivitet utan att för den skull förfalla till stilmanipulationens teatralitet. I sin retoriska behärskning av mediet hör fotografier som Dawid, Georg Oddner och Irving Penn till denna kategori.

I sitt utpekande av fotografen som motsatt måleriet – dess registrering bär inte spår av arbetet, skriver han bland annat – sammanfaller, förvånande nog, Billgrens position med Ulf Lindes i "Mot fotografiet" (1989). Båda skrev om Dawid men utifrån skilda utgångspunkter; Linde utifrån en modernistisk position, Billgren utifrån en postmodern. Trots olika konstsyn landar båda i slutsatsen att Dawids bilder överskrider fotografins föreskrivna område. För Linde blir de gester och upphäver därmed fotografiets letargiska seende. För Billgren utövar de med intimitet och humor kritik av föreställningar knutna till fotomediet. Genom att avstå från att framkalla voyeuristisk retning och i stället erbjuda oss "skrifteckenartade figurationer" och ett synliggörande av fotografiets hinna bryter Dawid fotografins kontrakt, hävdar Billgren i en rad texter om Dawids arbeten ("Fotografen som antifotograf", *Sydsvenska Dagbladet* 2/12 1982; "Dawid och 'det goda seendet'", *Svenska Dagbladet* 7/1 1984; "Retorik och lust – om Dawids fotografi", *Paletten* nr 4 1987).

Vi har alltmer kommit att leva i en medierad tillvaro. Den konstnär som ärligt vill förstå och gestalta människans villkor måste ta detta i beaktande och öka sin medvetenhet om mediets implikationer. Detta medvetandegörande är en central del av såväl Billgrens konstnärliga verksamhet som hans tänkande kring fotografi. Genom att tidigt ge uttryck för en semiotisk förståelse av mediet bidrog Ola Billgren till att fotografens särart och maktdimension erkändes samtidigt som fotografen ställdes i relation till andra medier. Denna relativisering öppnade för det lavinartade överskridande av fotografitraditionens ramar som fortfarande utgör en utgångspunkt för den konstnärliga fotografen.

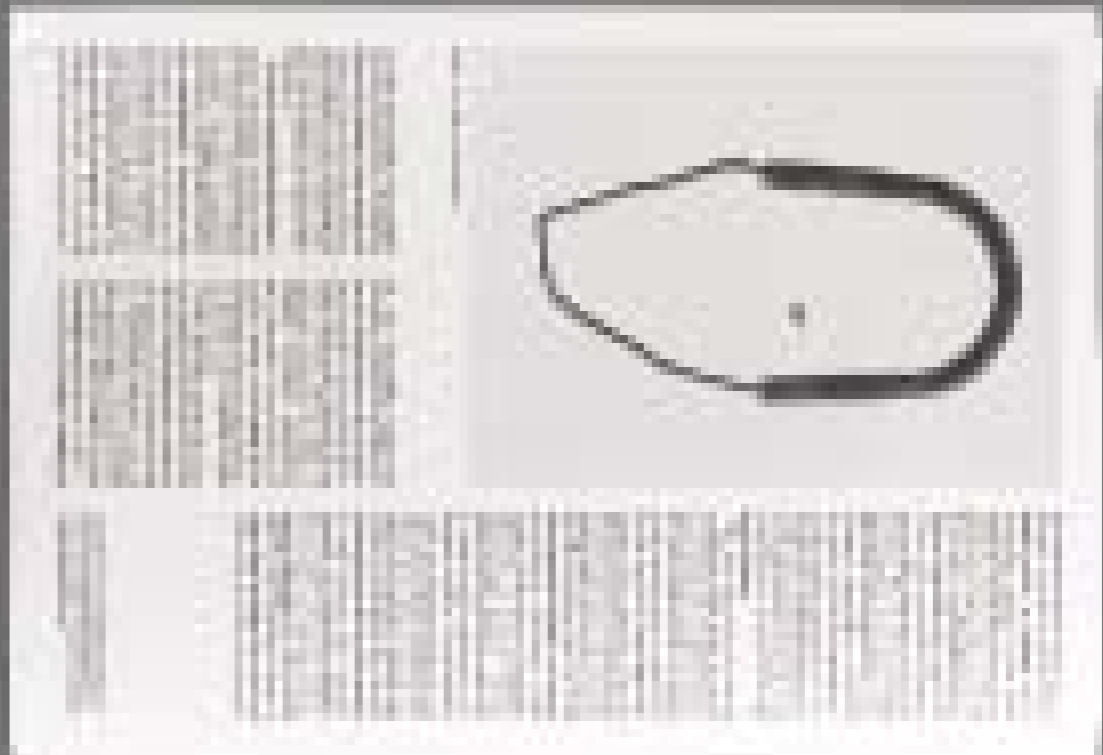
Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936). The medium of film annuls the picture's self-sufficiency as a bearer of meaning because the previous and following pictures affect our interpretation of each single frame. So too on the printed page, according to Benjamin, photographs reproduced in publications require captions to make them comprehensible.

In his critical writings about photography, Billgren identifies two types of "photo-rhetoric" (i.e. the art of persuasion in and through photography): one purely representative kind of photography and another artistic. The former combines special "photo-ethics": the photograph is considered innocent. This is photography's idealistic state, according to Billgren. While this documentarism expressed a positivist attitude of the world, artistic photography is based instead on composition and cropping; what Barthes in *Camera Lucida* (1980) calls *studium*.

Billgren is particularly interested in photographers who manipulate the photographic code to revoke photography's imagined objectivity, without degenerating into theatrical manipulations of style. Photographers with such rhetorical command over the medium include Dawid, Georg Oddner and Irving Penn.

Billgren's claim that photography is the opposite of painting – its registration carries no trace of the work done, being one of his comments – coincides, oddly enough, with Ulf Linde's position in "Against the Photograph" (1989). Both wrote about Dawid, but from different starting points: Linde from a modernist position, Billgren from the postmodern. Despite different views, they came to the same conclusion: that Dawid's pictures go beyond the prescribed boundaries of photography. For Linde, they are gestures that abolish photography's lethargic gaze. For Billgren, they criticise, with intimacy and humour, the notions associated with the medium. By refraining from inducing voyeuristic excitement and instead offering us "character-like configurations" that lay bare photography's very skin, Dawid breaks photography's contract, something Billgren claims in a series of Swedish texts on Dawid's work ("The Photographer as Anti-Photographer" *Sydsvenska Dagbladet*, 2 December 1982; "Dawid and the 'Good Vision'" *Svenska Dagbladet*, 7 January 1984; "Rhetoric and Delight: Regarding Dawid's Photography" *Paletten*, no. 4 1987).

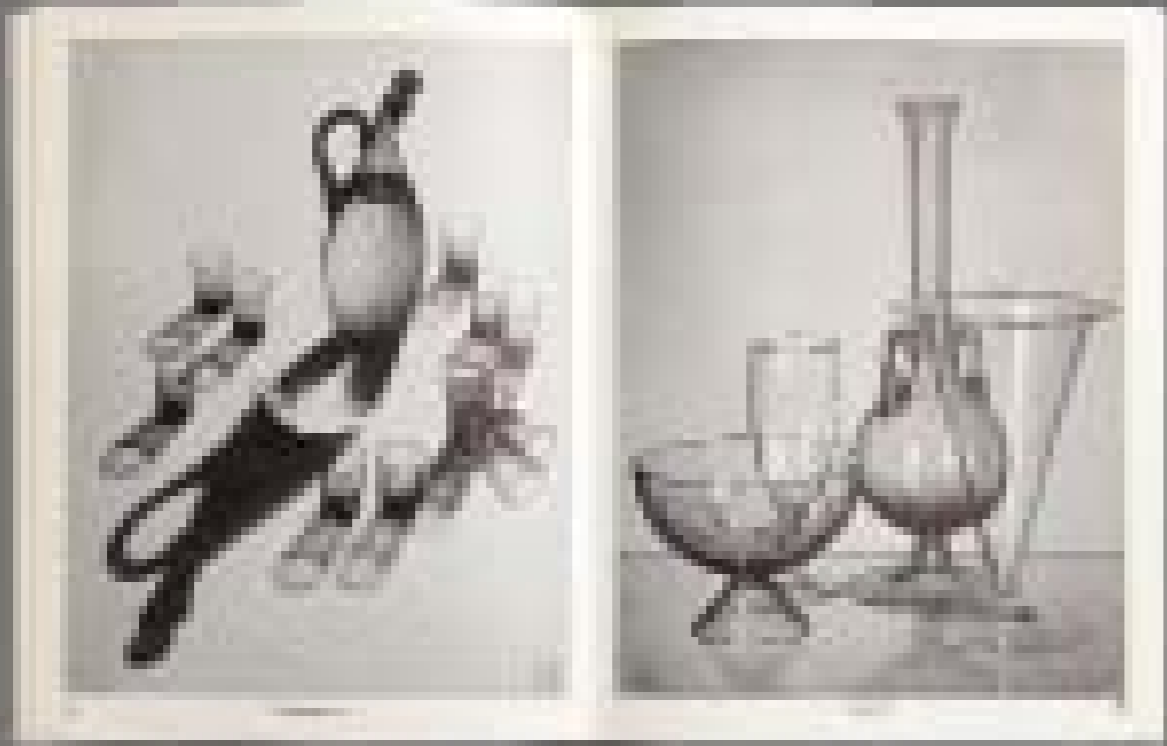
We increasingly live a mediated existence. The artist who honestly wishes to understand and depict the human condition must take this into account and raise his or her awareness about the implications of the medium. This is a key part of Billgren's art and his thoughts on photography. By expressing, at an early stage, a semiotic understanding of the medium, Billgren contributed to the recognition of photography's distinctive character and dimension of power, at the same time as photography was put in relation to other media. This relativisation led to the explosive transgression of photography's traditions, which remain a point of departure for artistic photography.





Fotografer (Photographers): Emil Heilborn, Sven Järlås, Gunnar Sundgren, Arne Wahlberg, (red./ed.: Ulla Bergman, Åke Sidvall), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1977

Fotografer (Photographers): Curt Gölin, Anna Riwkin, Karl Sandels, (red./ed.: Ulla Bergman, Åke Sidvall, Leif Wigh), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1977



Fotografer (Photographers): Emil Heilborn, Sven Järlås, Gunnar Sundgren, Arne Wahlberg, (red./ed.: Ulla Bergman, Åke Sidvall). Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1977

Fotografer (Photographers): Curt Göölin, Anna Riwkin, Karl Sandels, (red./ed.: Ulla Bergman, Åke Sidvall, Leif Wigh), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1977



IRVING PENN

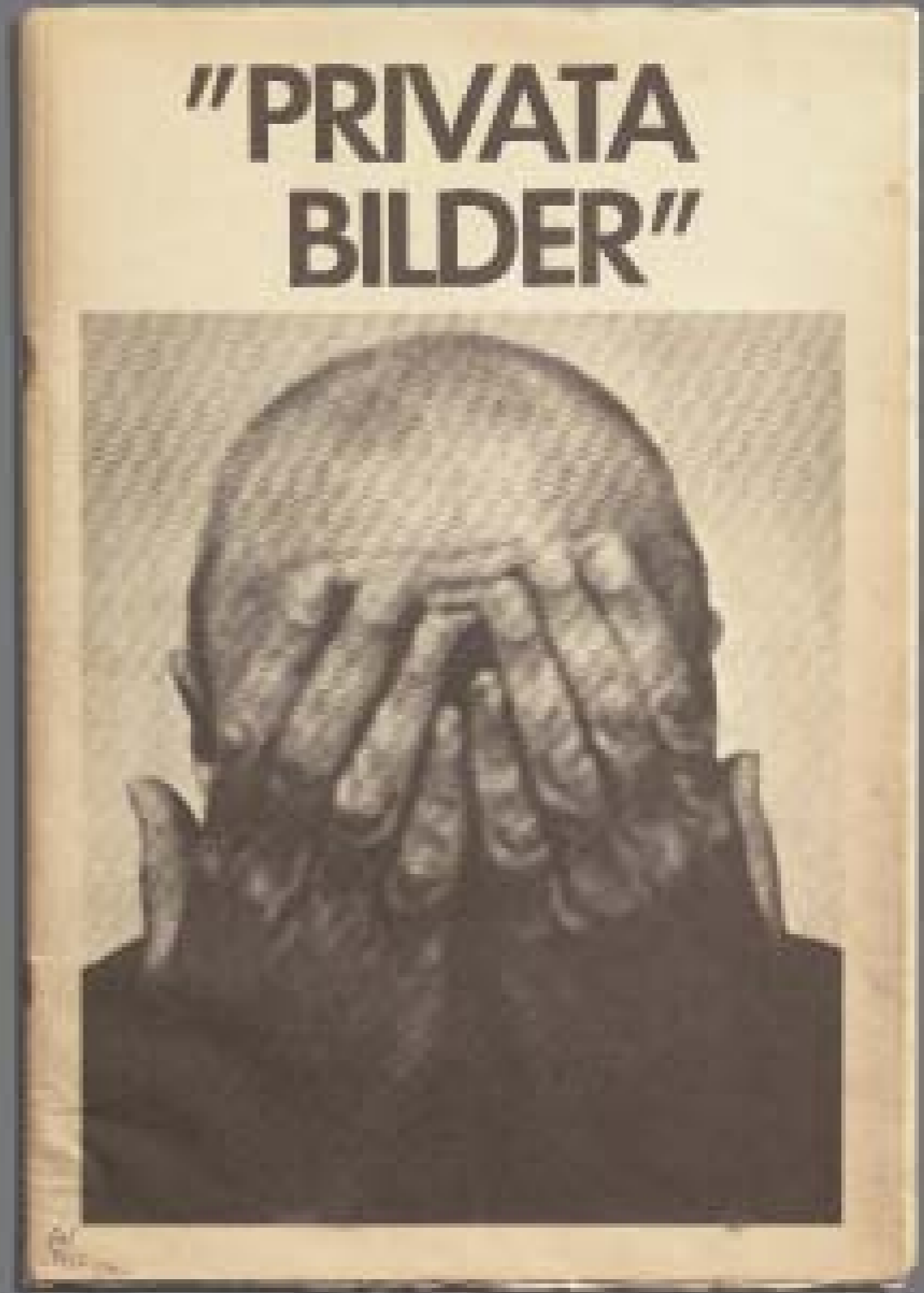
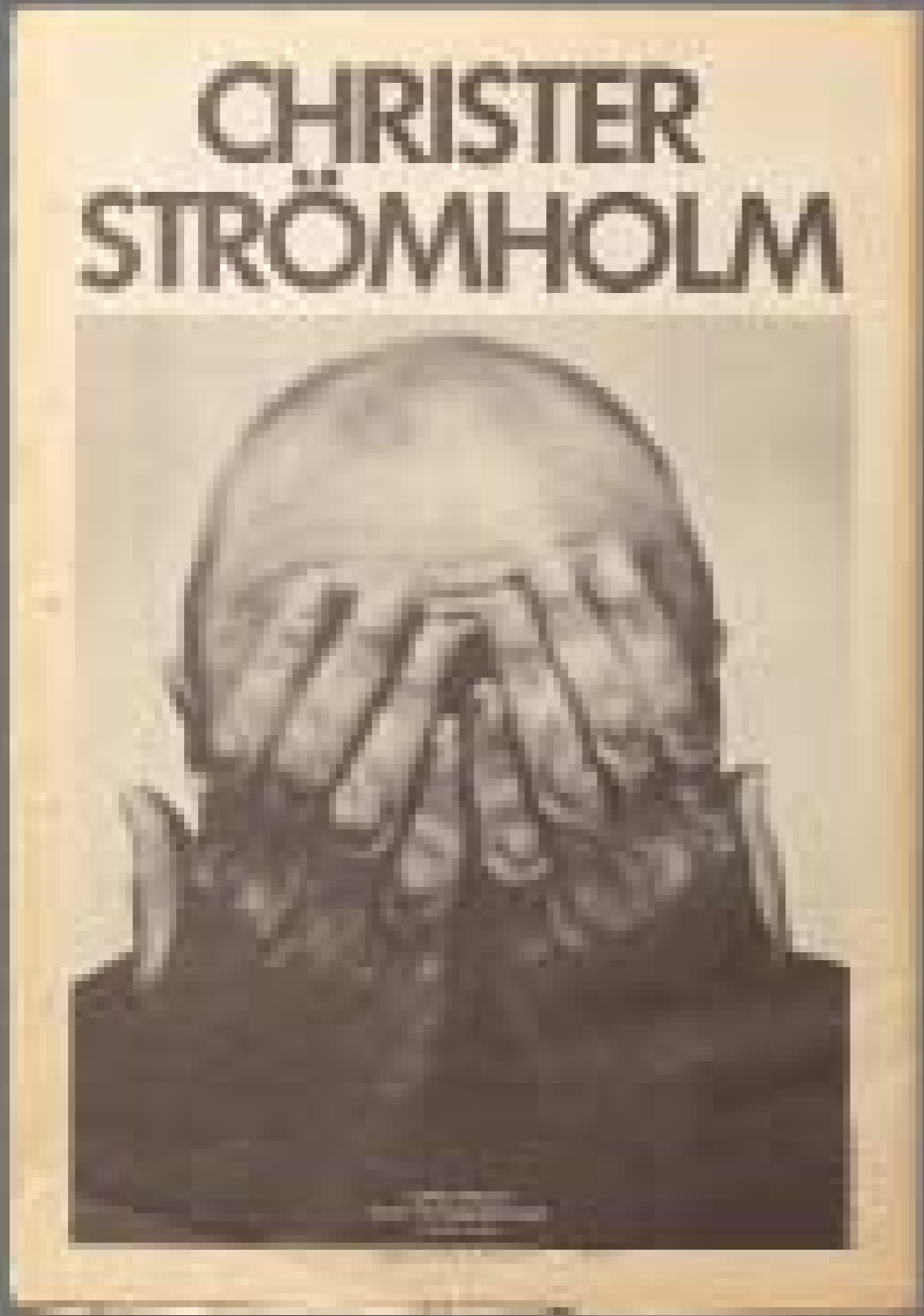
The artist's work is characterized by a strong sense of rhythm and movement, often achieved through the use of bold, gestural lines and a rich, textured palette. His compositions are dynamic and expressive, reflecting a deep understanding of human anatomy and the natural world.

In his later years, Penn's focus shifted towards more abstract and conceptual works, often exploring themes of identity, memory, and the human condition. His use of mixed media and found objects added a layer of complexity and depth to his art, inviting viewers to engage with his work on multiple levels.

Penn's influence on the art world is significant, particularly in the realm of figurative and expressive painting. His bold, unapologetic style challenged traditional notions of technical perfection and paved the way for a more diverse and inclusive approach to art-making.







BIORĢĀVIKLĀSĪBAS DISKRĒTA ČĀVIŅI

P



2



3

NÄR FOTOGRAFI VAR BILD OCH INTE KONST./WHEN PHOTOGRAPHS WERE PICTURES, NOT ART. AV/BY NILS CLAESSON

Under åren 1979–85 är tidningen ETC Sveriges ledande forum för att beställa och publicera fotografi. ETC blir under en period ett laboratorium för att skapa och publicera nya bilder och texter. Laboratorium i den meningen att ETC var en plats där nya bilder beställdes, omsattes, diskuterades och kontextualiserades i en ständig process.

Jag arbetade på ETC från hösten 1979 till början av 1985 som ansvarig för tidningens utlandsbevakning, beställare av bilder och reportage. Skrev. Tog egna bilder. Gjorde reportageresor till bland annat Filippinerna, Sahara, Smedjebacken, Belfast, London och Paris. Var med i redaktionsledningen och delägare. Samarbetar ibland fortfarande med tidningen ETC.

En orsak till att ETC kom att bli ett starkt forum för fotografi var att tidningens redaktion inte betraktade fotografi som konst och många av de mest intressanta svenska fotograferna publicerar sig i ETC under denna period. Fotografer som Dawid, Ann Christine Eek, Håkan Elofsson, Neil Goldstein, Kenneth Gustavsson, Håkan Lind, Tuija Lindström, Maud Nycander, Ralph Nykvist, Anders Petersen, Peter de Ru, Hatte Stiwenius, Jeff-Erik Stocklassa, Christer Strömholm, Joakim Strömholm, Håkan Wretling, Lars-Eric Vänerlöf för att nämna några.

Johan Ehrenberg skrev ett upprop för en revolutionär layout i tidningen Partisano (ETC:s föregångare) redan 1976. I sitt manifest gav han exempel på hur exempelvis Man Rays berömda bild av ett strykjärn med häftstift på undersidan skulle kunna pryda en präktig tidning som Folket i Bild/Kulturfront.

En lyckad bildbehandling på en normal svensk tidning i slutet av sjuttioalet var när alla fotografier var tydligt komponerade, alla människor log in i kameran och bildtexterna förklarade exakt vad som fanns att se. I ETC fick bilder vara obegripliga och utan bildtext. Det var tillåtet att se på saker och skratta. Man fick steppa och skrika i bild.

Konst var för ETC på den tiden artefakter som såldes för dyra pengar på en konstmarknad. ETC ville beställa och publicera bilder som skulle gripa tag, förvåna, bryta upp och ge en ny syn på världen. Bilder var viktiga. Konst var inte lika viktigt. Konst var för borgerliga finsmakare. Fotografi var ren bild utan gulddramar, passepartouter, glasskivor och bomullsvantar.

Medlet var att resa ut i världen för att skriva och fotografera. Alltså reportage. Idén om reportage innebar på ETC en gestaltning i bild och text som i bästa fall förmedlade en

During the period 1979–85, ETC magazine was Sweden's leading forum in commissioning and publishing photography. ETC was, for a time, a laboratory for creating and publishing new pictures and texts. A laboratory in the sense that ETC was a place where new pictures were commissioned, realised, discussed and contextualised through a constant procedure.

I worked at ETC from autumn 1979 to early 1985 as head of the magazine's coverage of foreign affairs, and commissioned pictures and reportage. I wrote. Took my own pictures. Made reportage trips to the Philippines, the Sahara, Smedjebacken, Belfast, London and Paris, among other places. I was a member of the editorial board and a partner. I still collaborate occasionally with ETC.

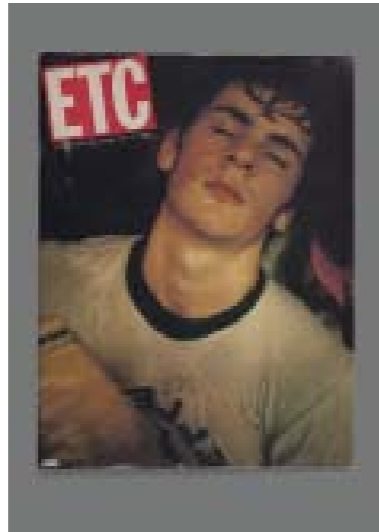
One reason why ETC became a strong forum for photography was that the magazine's editors did not regard photography as art, and many of the most interesting Swedish photographers published work in ETC during this period. Photographers including Dawid, Ann Christine Eek, Håkan Elofsson, Neil Goldstein, Kenneth Gustavsson, Håkan Lind, Tuija Lindström, Maud Nycander, Ralph Nykvist, Anders Petersen, Peter de Ru, Hatte Stiwenius, Jefferik Stocklassa, Christer Strömholm, Joakim Strömholm, Håkan Wretling, Lars-Eric

Vänerlöf to name a few.

Johan Ehrenberg called for a revolutionary layout in Partisano magazine (ETC's predecessor) as early as 1976. In his manifesto he showed how, for example, Man Ray's famous picture of a clothing iron with nails underneath could grace the cover of a fine magazine like Folket i Bild/Kulturfront.

Good picture editing, at an ordinary Swedish magazine in the 70s, meant all the photographs were clearly composed, all the people were smiling into the camera and all the captions explained exactly what there was to see. In ETC, pictures might remain inexplicable and without captions. You were allowed to see things and laugh. You could dance and scream in the picture.

Art, for ETC at that time, meant artefacts sold in the art market for lots of money. ETC wanted to commission and publish pictures that would be gripping, surprising, groundbreaking and provide a new view of the world. Pictures were important. Art was not as important. Art was for bourgeois connoisseurs. Photography was purely about the picture, without golden frames, passepartouts, glass plates and cotton gloves.



känsla av att ha varit där. Det fanns också en tanke om det politiska reportaget som ifrågasatte fördomar och förmådde att lyfta fram en annan verklighet än den som förmedlades av annan media.

Trots att tidningens ekonomi var svag satsades det oräntliga resurser för att göra detta möjligt. En reportageresa fick ta tid. Det var viktigt att personligt uppleva saker. Bilderna fick gärna gå åt ett håll och texterna åt ett annat. Bilderna skulle tala sitt eget språk och gärna sticka ut och stå emot texten. Fungera kontrapunktiskt. Det var på den tiden revolutionerande tankar då de flesta bildredaktörer på svenska tidningar ägnade sin tid åt att hitta bilder på leende människor.

Gatufotografens metod att timme efter timme gå upp och nedför gator och ibland låta saker hända i ett hastigt möte på en krog eller i en vägkorsning kunde berika både text och bild.

Eller snarare påverkade de varandra. Det var också i en tid långt före internet, Skype, Facebook och billiga resor vart som helst. Att resa betydde något. På ETC innebar det att komma hem med text och bild. Jag minns när jag kom hem från en reportageresa till Filippinerna 1982 och genast fick ta tåget till Göteborg och bli intervjuad av Tomas Tengby i ett ungdomsprogram i P3.

Men ETC-reportagen var sällan några nyhetsreportage utan resor till platser där det antingen pågick stora omvälvningar som i Centralamerika eller ställen som intresserade den nyckfulla redaktionen. Det var Hästveda, Sahara, Manilla och Malmberget. Ställen som kunde inspirera eller irritera. Anspråken var höga. Ibland träffade ETC mitt i prick. Många fotografier som togs på uppdrag av och åt ETC visas idag på museer och konsthallar, som till exempel Kenneth Gustafssons bilder från Belfast. De togs när ETC var på den gröna ön. ETC:s Irlandsnummer var unikt också i tidningens historia. Ett tjugotal medarbetare var på Irland i minst tre veckor var och gjorde en tidning tillsammans som kom ut våren 1983.

Sättet att arbeta med text och bild påminner mer om att göra dokumentärfilm än om det traditionella tidningsreportaget. Det är kanske heller ingen slump att flera av de fotografier och skribenter som tidigt utmärkte sig i ETC sedan blev dokumentärfilmare och filmare. Kristina Lindström och Maud Nycander som regisserat dokumentärfilmen om Olof Palme är båda två tidigare medarbetare på ETC. Björn Cederberg, Peter Torbiörnsson och Mikael Wiström är alla tre dokumentärfilmare – för att nämna ytterligare några namn. Självar har jag arbetat med film sedan i början av nitioalet.

The correspondent was to travel out into the world and write and take photographs. Reportage, in other words. The concept of reportage at ETC meant a portrayal in pictures and words that, in the best instance, conveyed a feeling of having been there. There was also an idea that political reportage should question prejudices and be capable of highlighting another reality than that communicated by other media.

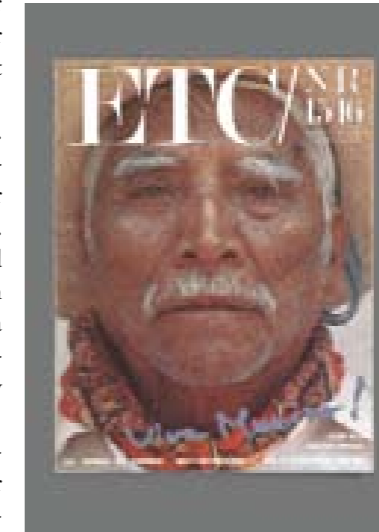
Despite the magazine's weak finances, proper resources were allocated to make this possible. A reportage trip could take time. It was vital to experience things personally. The pictures could gladly go one way and the texts another. The pictures should speak their own language and preferably stick out and stand up against the text. Work contrapuntally. At the time, these were revolutionary thoughts, as most picture editors at Swedish magazines spent their days finding pictures of smiling people.

The method of the street photographer, walking up and down streets for hour after hour, and sometimes letting things happen at a quick meeting in a pub or an intersection, could enrich both texts and pictures. Or rather one influenced the other. This was also at a time long before the internet, Skype, Facebook and cheap travel anywhere. Travel meant something. At ETC, it meant coming home with texts and pictures. I remember arriving home from the Philippines after a reportage trip in 1982 and taking the train straight to Gothenburg

to be interviewed by Tomas Tengby for a youth programme on P3.

ETC reportage was rarely about just reporting the news, but travelling to areas where great upheavals were occurring, such as Central America, or places that interested the fickle editorial team: Hästveda, the Sahara, Manila and Malmberget. Places that could inspire or annoy. Expectations were high. Sometimes ETC hit the bull's-eye. Many photographs taken on assignment for ETC are today exhibited in museums and art halls, for example Kenneth Gustavsson's pictures from Belfast. They were taken when ETC was on the emerald isle. ETC's Ireland issue was unique in its history. Some two dozen staff stayed in Ireland about three weeks and produced an issue in spring 1983.

The way of working with texts and pictures was more like documentary film-making than traditional magazine reportage. Perhaps it is no coincidence that many of the photographers and writers who distinguished themselves at ETC later became documentary film-makers and worked with film in general. Kristina Lindström and Maud Nycander directed the documentary film about Olof Palme; both were



Processen att skriva och ta fram bilderna var omständlig och krävde en hel del förhandlingar och omförhandlingar mellan grafisk formgivning, text- och bildmängd. Det var sällan några lugna stunder. Fotografer kom upp och var beredda att slåss till sista blodsdroppen för att varenda en av deras älskade bilder skulle in i tidningen. En arg fotograf brukade ta dit sin stora hund som låg och morrade i ett hörn. Det var en hund i sjuttiokilosklassen och jag minns fortfarande ljudet när den stillsamt tuggade i sig en hel kontorstol av trä. Med det vill jag säga att diskussions- och debattnivån kunde vara väldigt hög och att alla inblandade verkligen brydde sig om vilka bilder som till slut kom i tryck. Likgiltighet fanns inte.

Det förekom också kritik mot tidningen som handlade om att fotografierna var utmärkta men texterna mindre bra, vilket mest berodde på att texterna i regel hade en starkare politisk ton än bildmaterialet. För ETC var en vänstertidning. Lita på det. Tidningen ETC uppstod ur djupet av den revolutionärt marxistiska vänstern. Alla vi som till en början arbetade med tidningen hade en mycket röd politisk bakgrund men trots vår ungdom också erfarenheter från olika miljöer, eller kamp som det hette i slutet av sjuttioalet. Frågan var inte om socialismen skulle segra utan *när*. Sättet att diskutera låter naivt idag och det kanske lät så då också, men det som räddade det hela var att det parallellt med de stora idealen också fanns utrymme för humor och satir.

ETC hade heller inte samma begränsade syn på det som vänstern kallade för "verkligheten", det vill säga industriarbetarnas vardag och daghemmens och skolornas och vårdinrättningarnas värld. Drömmar och masskultur var också verklighet. Man fick tycka om ABBA. En polisiär hållning mot nya idéer och uttryck förenade delar av vänstern. Ett mästerverk till film som *The Deer Hunter* av Michael Cimino från 1978 kunde avfärdas med att den gav fel bild av befrielsekampen mot imperialismen i Indokina. En film som *Blue Collar* (1978) i regi av Paul Schrader, som handlar om bilarbetare i Detroit, kunde avfärdas eftersom huvudpersonerna i filmen inte uppförde sig som arbetare skulle göra på film. De knarkade och gick på disco istället för att gå på möten och strejka.

ETC:s redaktion var en av de mest ironiska och elaka platser som någonsin har existerat i Stockholm. Det fanns ingenting som det inte gick att skämta om eller vara ironisk över och den som naivt hävdade ideal och idéer drabbades av hån och utsattes för en ständig intellektuell terror.

Detta var en tid då det inte fanns några entreprenörer som ägnade sig åt att berika sig på att driva skolor och vård-

former contributors at ETC. Björn Cederberg, Peter Torbjörnsson and Mikael Wiström are all documentary filmmakers, just to name a few. I myself have worked with film since the early 90s.

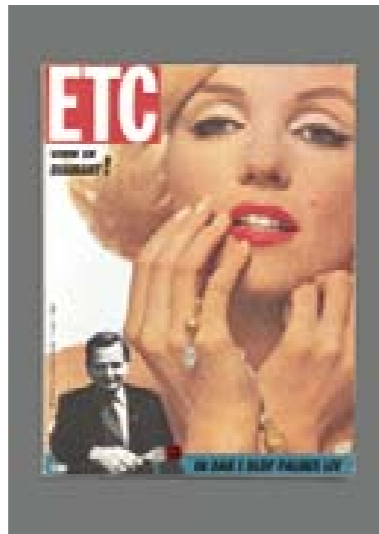
The process of writing and taking pictures was lengthy and required a lot of negotiation and renegotiation of the graphic design and the amount of text and pictures. There was rarely a quiet moment. Photographers would arrive, prepared to fight to the last drop of blood to get every single one of their beloved pictures into the magazine. One angry photographer used to bring his large dog that lay growling in the corner. The dog was in the 70 kg class and I can still hear it quietly chewing on an entire wooden office chair. In other words, the level of discussion and debate could be very loud, and everyone involved really cared about which pictures eventually got into print. There was no indifference.

Critics of the magazine claimed the photographs were excellent but the texts less so, which generally was due to texts having a much stronger political tone than the pictorial material. After all, ETC was a leftist magazine. You could depend on that. ETC emerged from the very depths of the revolutionary Marxist left. All of us who worked on the magazine from the start had very red political backgrounds, but in spite of our youth, also vast experience from different environments, or the struggle as it was called in the late 70s. The question was not if socialism would be victorious but *when*.

Such discussions sound naive today, and perhaps even then too, but what saved it all was the humour and satire that ran in parallel to the grand ideals.

ETC did not share the same narrow view of what the left called "reality", in other words the daily life of the industrial worker and the world of daycare centres, schools and care institutions. Dreams and mass-culture were also reality. You were allowed to like ABBA. A policing attitude against new ideas and expressions united sections of the left. A masterpiece like *The Deer Hunter* by Michael Cimino from 1978 could be dismissed for giving the wrong image of the freedom fight against imperialism in Indochina. A film like *Blue Collar* (1978) directed by Paul Schrader, about an autoworker in Detroit, could be dismissed because the main characters didn't behave like workers were supposed to in the movies. They took drugs and went to the disco instead of attending political meetings and going on strike.

ETC's editorial office was one of the most ironic and meanest places ever to exist in Stockholm. Nothing was off limits for a joke or an ironic comment and those who entered with naive ideals and ideas suffered ridicule and constant



inrättningar, ordet CV var inte uppfunnet och elektricitet, post och telefoni sköttes av staten. Vänstermiljön var stor och begränsade sig inte alls till några rivningshus på Södermalm utan snarare hade vänsteridéer hegemoni över stora ungdomsgrupper. Tiden präglades också av en avslappnad livsstil. Det var lätt att få ett jobb, i princip bara att ringa upp en större arbetsgivare och infinna sig nästa dag och det fanns fortfarande billiga omoderna lägenheter att tillgå i Stockholms innerstad.

Att det fanns en stark vänstervåg gjorde också att människor inte litade på det som stod i tidningarna eller sändes ut i de två statliga tevekanalerna eller i radio. Det fanns ett sug efter andra berättelser. Förekomsten av en vänstermiljö innebar att det också fanns en stor självorganiserande kraft i den radikala miljön. Ledningen för ETC var ung, brådmogen, arg men hade tack vare sin politiska bakgrund förmågan att organisera sig och hålla ihop.

Många år senare under ett besök i Minsk i Vitryssland träffar jag en grupp oppositionella konstnärer och kulturarbetare. Jag försökte få dem att förstå hur radikala personer i Sverige på åttiotalet organiserade stödfester, barer och tidningar genom att gå samman utan ett enda öre i bidrag. Det blev en kulturkrock då de trodde att jag kom från Svenska institutet med nya friska bidragspengar...

Idag skulle en sådan attityd kallas för entreprenörskap, men för oss var det inte några visioner om företagande som var viktigt utan det handlade om att skapa förutsättningar för att kunna göra tidningen. Det handlade också om att, som det heter i musikkretsar, "spela på dörren" – att få en publik, att bli älskade och hatade.

ETC hade en mycket tunn dörr mot gatan. Det var en radikal socialistisk kulturtidning och grundtanken var att skapa en *mot-offentlighet* i det rådande borgerliga medieklimatet. I botten fanns också en kultursyn som skilde sig från andra delar av vänstern. Ett problem med vänstern var ju att den egentligen inte alls tyckte om konst. Det fanns även hos de antistalinistiska kamraterna en enorm skräck för bilder som inte gick att förklara eller för uttryck som inte ledde till ett ökat klassmedvetande.

Det fanns parallellt minst tre eller fyra konst- och kulturbegrepp i vänstern. *Arbetarkultur* som VPK stod för (alltså dagens V). Blunda och tänk på Albin Amelins målningar och böcker om järnarbetare i Polen. Här fanns det också en mer aristokratisk tradition i exempelvis Peter Weiss tegelstensroman *Motståndets estetik* (som få orkade läsa klart).

Folkets kultur. Blunda och tänk på T-banestationen Solna centrum som är utsmyckad av Karl-Olov Björk och Anders

intellectual terror.

This was a time when no entrepreneurs got rich by running schools and healthcare facilities, CV was an unknown term and the electricity, postal and telecom firms were run by the state. The influence of the left was vast and not at all limited to several buildings scheduled for demolition on Södermalm, but instead leftist ideas ruled over large groups of young people. The era was also characterised by a relaxed lifestyle. It was easy to find a job, basically just by ringing a major employer and showing up the next day and there were still inexpensive, old apartments available in central Stockholm.

The strong wave of leftist support meant people did not trust what was printed in the newspapers or broadcast on the



two state-owned TV channels or radio. There was a demand for other stories. The emergence of the left also implied a large self-organising force in the radical environment. ETC was led by young, precocious, angry people, who thanks to their political backgrounds had the ability to organise themselves and stay together. Many years later, on a visit to Minsk in Belarus, I met a group of opposition artists and cultural workers. I tried to make them understand how radical persons in Sweden in the 80s organised support parties, bars and magazines by acting together, without any subsidies at all. However, this was a culture clash, as they thought I had come from the Swedish Institute with new grant money...

Today, such an attitude would be called entrepreneurship, but for us there weren't any dreams of building an enterprise, but creating the conditions that allowed us to make the magazine. It was also, as they say in music circles, about "playing for the door": getting an audience, being loved and hated.

ETC had an extremely thin front door facing the street. It was a radical socialist culture magazine based on the idea of creating counter-publicity in the prevalent media climate. At heart, there was also a view about culture that differed from other sections of the left. A problem with the left was that it really didn't like art at all. There was, even among anti-Stalinist comrades, an enormous fear of pictures that could not be explained, or forms of expression that didn't lead to raising class consciousness.

In parallel, there were at least three or four artistic and cultural notions within the left. *Working-class culture* was upheld by the Left Party Communists (today's Left Party). Close your eyes and think of Albin Amelin's paintings and books about ironworkers in Poland. Also a more aristocratic tradition, for example, Peter Weiss's doorstopper of a novel

Åberg. Den är målad i rött och grönt och har en motivvärld som är en problemframställning av Sverige på sjuttioalet. Sverige bilden som stationen förmedlar ligger väldigt nära dåtidens idéer om Folkets Kultur. Avfolkning. Det regnar över Folkets Hus. En älg står i en monter. De svenska maoisterna som dominerade FIB/Kulturfront förbjöd sina medlemmar att lyssna på rockmusik, det som gällde var gnisslet av svenska felor men också Jan Myrdals hyllningar till Pol Pot.

Proletärkultur. Blunda och tänk på arbetare med knutna nävar på varven i Göteborg, tänk på trummor, gerillasoldater med kulsprutor i jungeln och Stalin, men också på homofobi. Den bästa satiren över "proletärkulturen" finns i teveprogrammet Nile Citys rollfigur Weiron i Ottan som görs av Robert Gustafsson.

En revolutionär kultur där antistalinister, marxister, anarkister med flera kunde mötas. Där fanns bland andra jag och Johan Ehrenberg, Micke Jaresand, Timo Sundberg och Alain Topor. Det var en revolutionär kulturfär och en allmänt satirisk hållning som ledde fram till tidningen Partisano (föregångaren till ETC). I redaktion ingick under en period tecknaren Lars Hillersberg fast han tillhörde en äldre generation som låg närmare amerikansk underground än gänget kring Partisano och ETC. Han hade tidigare varit med och gett ut tidningen Puss där Carl Johan De Geer, Lena Svedberg med flera medverkade.

Det är också värt att notera att det fanns en teoretisk grund för de idéer som låg bakom ETC. Centrala arbeten om bild, offentlighet och motoffentlighet som till exempel Walter Benjamins essä om konstverkets roll i reproduktionsåldern fanns översatta till svenska. Det fanns bokförläggare som Bo Cavefors och René Coeckelberghs som publicerade viktiga filosofiska och teoretiska texter. Texter som exempelvis Susan Sontags essä *On Photography* lästes och blandades med idéer från Marx, Hegel, Freud och science fiction, Henry Miller, Anaïs Nin och Luis Buñuel. Allt i ett levande samtal som sträckte sig från cafébord, redaktionsmöten till sena nätter på krogen.

Teoretiska diskussioner om bild började inte som många idag tror med postmodernismens intåg i slutet av åttiotalet utan många av dessa idéer låg och kokade sedan tidigt sjuttioal. Men utgångspunkten för diskussionen var inte konstbegreppet utan sprang ur en politisk tankegång om att förändra sakernas tillstånd.

P.S. Denna text tillägnas Timo Sundberg som för många fotografer var den av ETC:s medarbetare som bäst ansågs kunna se deras bilder. Timo avled våren 2012.

The Aesthetics of Resistance (which few managed to read to the end).

People's culture. Close your eyes and think of Solna centrum subway station decorated by Karl-Olov Björk and Anders Åberg. Painted red and green with themes representing problems in Sweden in the 70s. The image of Sweden, as portrayed at the station, is very close to that era's conception of people's culture. Depopulation. Rain on People's House. A moose on display in a glass case. The Swedish Maoists, who dominated Folket i Bild/Kulturfront, forbade their members to listen to rock music; the screeching of Swedish fiddles was thought more appropriate and Jan Myrdal's tributes to Pol Pot.

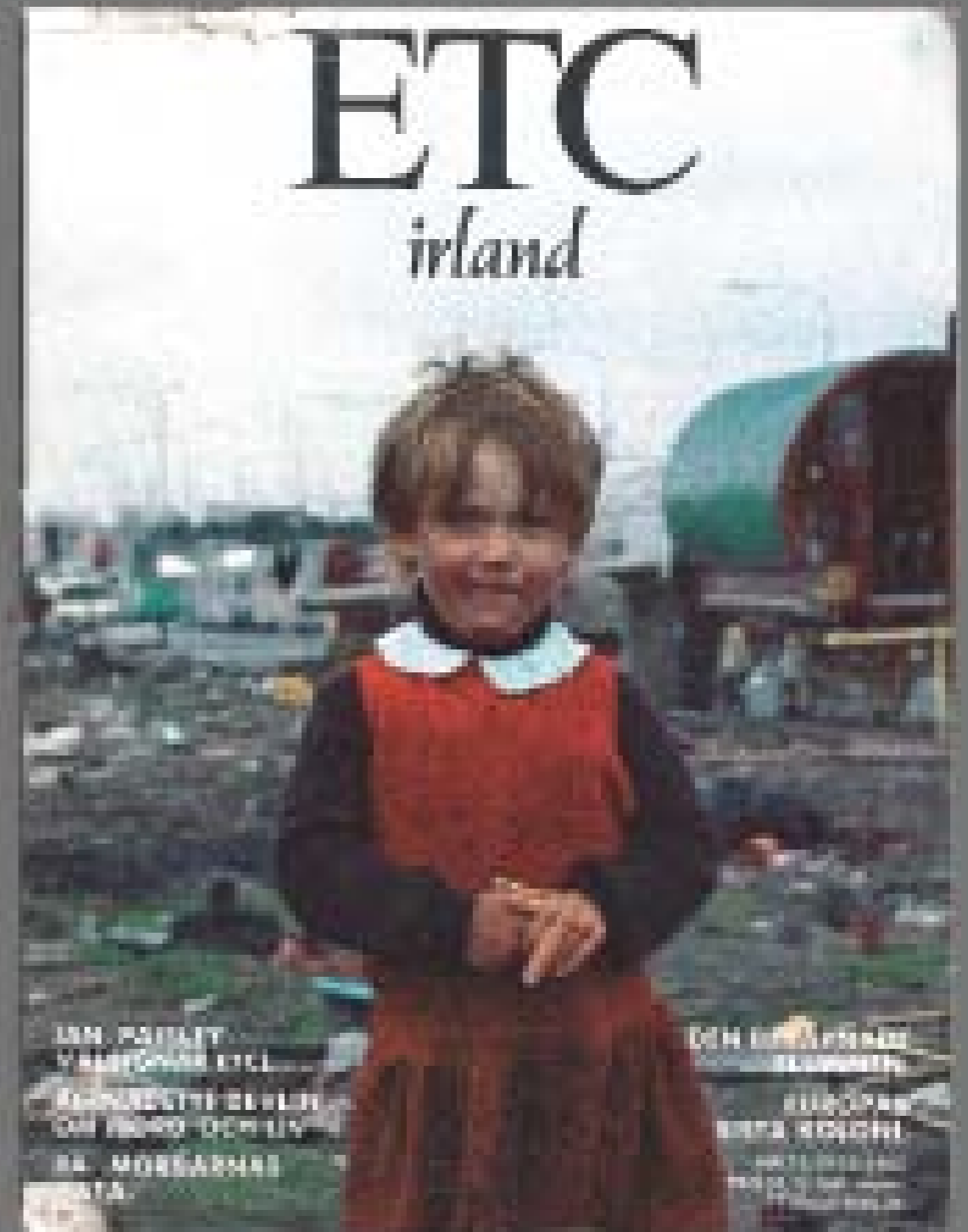
Proletarian culture. Close your eyes and think of workers with clenched fists in the shipyards of Gothenburg, think of drums, guerrillas with machine-guns in the jungle and Stalin, but also homophobia. The best satire of "proletarian culture" is TV programme NileCity's character Weiron i Ottan played by Robert Gustafsson.

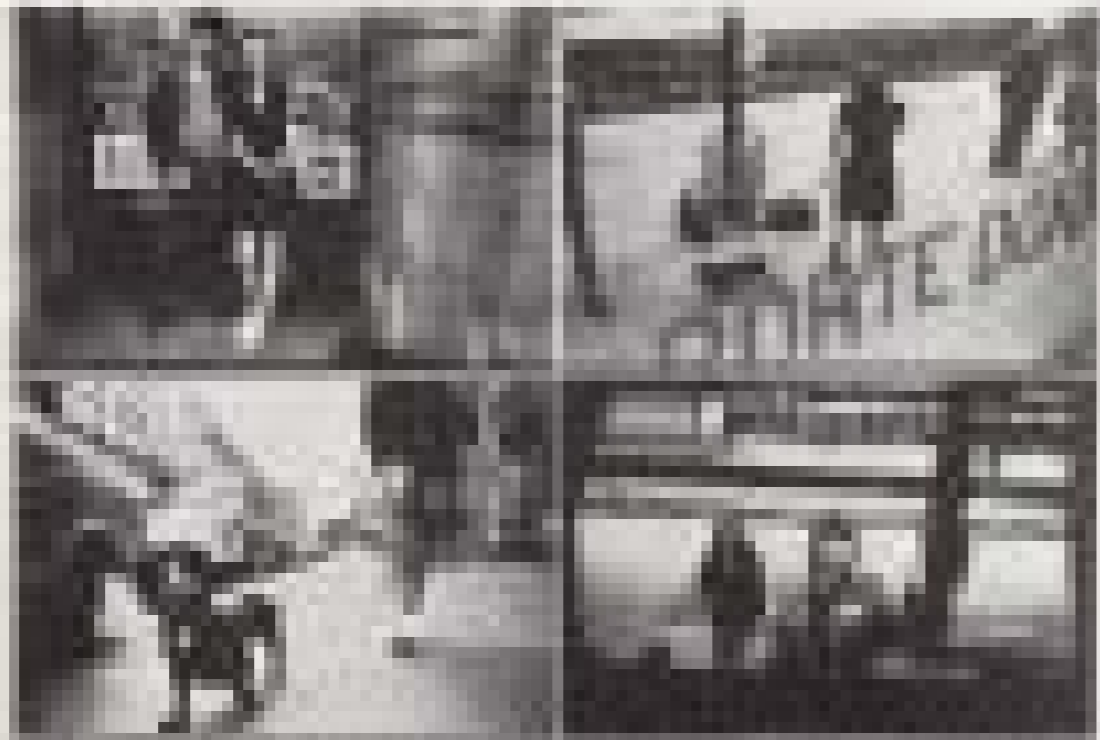
A revolutionary culture where anti-Stalinists, Marxists, anarchists and many more found common ground. I was here along with Johan Ehrenberg, Micke Jaresand, Timo Sundberg, Alain Topor and many others. It was a revolutionary cultural circle and a general, satirical attitude that led to the formation of Partisano magazine (ETC's predecessor). For a while, cartoonist Lars Hillersberg was on the staff, although he belonged to an older generation closer to the American underground than the gang around Partisano and ETC. He had earlier been involved in publishing Puss magazine together with Carl Johan De Geer, Lena Svedberg and others.

It is also worth noting the theoretical foundation for the ideas behind ETC. Central works about pictures, publicity and counter-publicity, for example Walter Benjamin's essay on the role of the work of art in the age of reproduction, were available in Swedish translation. Book publishers such as Bo Cavefors and René Coeckelberghs released crucial philosophical and theoretical texts. Texts including Susan Sontag's *On Photography* were read and mixed with ideas from Marx, Hegel, Freud and science fiction, Henry Miller, Anaïs Nin and Luis Buñuel. All as part of a lively discussion that ranged from café tables and editorial meetings to late nights in the pub.

Theoretical discussions about pictures did not begin, as many people think, with the advent of postmodernism in the late 80s, as many of these ideas had been simmering since the early 70s. However, that discussion's point of departure was not based on the notion of art, but sprang from a political train of thought aimed at changing the state of things.

PS. This text is dedicated to Timo Sundberg, who many photographers considered the ETC staff member who best understood their pictures. Timo passed away in spring 2012.





Small text caption for the top-left photograph grid.

Small text header for the left column of text.

Small text block in the left column, consisting of several lines of justified text.

Small text block in the right column, consisting of several lines of justified text.



Small text caption for the top-right photograph grid.



Small text caption for the bottom-right photograph grid.

FOTOGRAFI SOM VAPEN./PHOTOGRAPHY AS A WEAPON. AV/BY JONAS (J) MAGNUSSON

Inger Fredrikssons *Konsten spränger ramarna. John Heartfield och det politiska fotomontaget* (1979) griper sig an det svenska trettioalets – alltför lite uppmärksamade – fotomontage, men framför allt John Heartfields 239 signerade montage för Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), ”publicerade tillsammans för första gången och diskuterade och analyserade utifrån en materialistisk utgångspunkt”. Det är en anmärkningsvärt välinformerad och välargumenterad bok, stimulerande läsning ännu idag, under en annan, borgerlig himmel.

Heartfield, som börjar i dadaismen, blir en agiterande konstnär, en operatör som ”griper in i det samhälleliga skeendet”, en montör som skapar i en kollektiv process och ”bryter den individualistiska konstnärsmitten” (s. 7). Kort sagt: en bildaktivist som ”spränger den traditionella konstens ramar”. Den som vill närma sig en sådan aktivism behöver förstås andra verktyg än en immanent stilhistoria, och för Fredriksson handlar det om att ”sätta in Heartfields bilder i deras historiska sammanhang och analysera bildernas produktion, reception och funktion”.

Ett politiskt fotomontage kan urskiljas redan i de första kameradokumenterade klasstriderna, Pariskommunen 1871, där det används för att smutskasta kommunarderna. Men *begreppet* fotomontage uppstår först i samband med den avantgardistiska konsten i Sovjet och Tyskland efter första världskriget. Och det är först med Heartfield på tjugotalet som en konstnär framträder som gör fotomontaget till sin huvudsakliga teknik.

År 1929 ställer Heartfield ut fotomontage med uppmaningen ”använd foto som vapen”, och året därpå meddelar redaktionen för AIZ att man knutit Heartfield till sig som ständigt medarbetare. Under de kommande nio åren är det denna vitt spridda publikation, som med sina medvetna bildreportage slår in ”en röd kil i den borgerliga propagandaapparaten”, som blir den främsta distributören av Heartfields fotomontage.

Dessa analyserar Fredriksson utifrån semiotiska utgångspunkter. Spelet på olika plan mellan bild och text som hela tiden återverkar på varandra i fotomontagen utsätts för ”innehållsanalyser” och ”formala analyser” efter ett genomgående schema. Fotomontaget blir, med sin dialektiska struktur, ett ”visuellt-verbalt meddelande” som kan innehålla både en ”styrande” text (ofta en rubrik) och en ”dialogfunktion” (ofta en underrubrik), till vilket ibland kommer en mer kommenterande text (ofta bestående av dokumentära citat inuti bilden); alltsammans element i en läsning som konsekvent sätter konsten i kunskapens och kritikens tjänst (någonting som i sig inte motiverar Fredrikssons uppenbara motvilja mot att uppehålla sig vid Heartfields många ordvitsar ...).

Fredriksson urskiljer fyra för Heartfield grundläggande sätt att arbeta: genom ”montage av redan befintligt mate-

Inger Fredriksson's *Konsten spränger ramarna. John Heartfield och det politiska fotomontaget* (Art Shattering Frames. John Heartfield and the Political Photomontage, 1979) looks at photomontage in Sweden in the 30s, a topic seldom given attention, and above all John Heartfield's 239 signed montages for Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ) “published together for the first time and discussed and analysed from a materialist starting point”. The book is remarkably well informed and properly argued, and makes stimulating reading even today, under another, right-wing firmament.

Heartfield begins with dadaism, then becomes an agitating artist, an operator who “engages in societal events”, an assembler who uses a collective process to create and “breaks the myth of the individualistic artist” (p. 7). In brief, a visual activist who “shatters the frames of traditional art”. Obviously, anyone wishing to approach such activism needs other tools than an immanent style history, and for Fredriksson it means “putting Heartfield's pictures into their historical context and analysing the pictures' production, reception and function”.

A political photomontage can be identified as early as the first camera-documented class battles, the Paris Commune of 1871, where it was used to defame the Communards. But the concept of photomontage first appears in conjunction with avant-garde art in the Soviet Union and Germany after the first world war. And Heartfield, in the 20s, is the first artist to appear with photomontage as his principal technique.

In 1929, Heartfield exhibits photomontage with the call to “use photography as a weapon” and the following year AIZ announces that Heartfield will be working there on a permanent basis. For the next nine years, this widely read publication, with its deliberate news pictures throwing “a red spanner into the bourgeois propaganda machine”, becomes the foremost distributor of Heartfield's photomontages.

Fredriksson analyses these from semiotic perspectives. The interplay on various levels between picture and text that constantly relates to each other in photomontage is subjected to “content analyses” and “formal analyses” according to a consistent schedule. Photomontage, with its dialectical structure, becomes a “visual-verbal message” that can contain both a “leading” text (often a headline) and a “dialogue function” (often a subheading), to which is sometimes added a commentary text (often consisting of documentary quotes inside the picture); all elements fused together in a reading that consistently puts art at the service of knowledge and criticism (something that in itself does not justify Fredriksson's apparent reluctance to dwell on Heartfield's many puns...).

Fredriksson discerns four fundamental methods that

rial”; ”specialtagna enkla fotografier som monterats ihop med befintligt material”; ”speciellt arrangerade och fotograferade uppställningar”; ”fotodelar kombinerade/kompletterade med teckningar eller sprutningar”. Vad gäller de ”specialtagna enkla fotografierna” är detta bilder som Heartfield låter olika *arbetarfotografer* ta; bilder som på så vis kommer att ingå i en större skapande process. AIZ gör i mars 1926 ett upprop för att få in bilder av amatörfotografer, kampbilder och sociala dokument som visar på arbetarklassens utslagning. Någon sådan arbetarfotografisk rörelse tycks inte, konstaterar Fredriksson, ha existerat i Sverige.

Om det borgerliga eller fascistiska materialet *omfunktioneras*, rycks ur sitt sammanhang och kritiskt detunerar för att visa läsaren att verkligheten kan ”klippas sönder” och förändras, återbrukas arbetarrörelsens bilder tvärtom i ett syfte som förstärker dess intentioner. Bildernas *ideologiska funktion* är att, genom att ständigt visa på motsättningar, ”höja medvetandet om fascismens struktur bland den tyska arbetarklassen”. Deras *praktiska funktion* är att återanvändas av läsarna själva, som klipper ur dem och sätter upp dem som väggtidningar på arbetsplatserna eller använder dem till gatuutställningar. Fotomontagen är *bruksbilder* med en informande eller agiterande funktion; de översätts ständigt i andra medier, ritas av och används på flygblad eller vykort, i celltidningar eller som underlag för teatersketcher och barnlekar.

Det är också ofta som ett direkt vapen i klasskampen som Heartfields montage (om än i långt mindre skala ...) används i vänsterpressen i Sverige under trettioalets: omfunktionerade, med borttagna texter, beskurna och för att belysa andra förhållanden än de ursprungligen avsedda. På förstasidan i #9 1930 av *Stormklockan* dyker till exempel Heartfields symbol för Röd Front från 1924 upp, men utan att upphovsmannens namn nämns, och med en svensk text och en bild från en svensk demonstration inmonterad i bakgrunden. Och när Ny Dag 1933–34 publicerar ett tiotal av hans montage, är det utan text och ibland bara partiellt, med delar insatta i nya bilder, element återbrukade i nya kontexter.

Det är inte i dagspressen utan i broschyrer och tidskrifter utgivna av SKP eller närstående organisationer som fotomontaget främst utnyttjas i Sverige, och i synnerhet är det partiets förlag Arbetarkultur som använder dem till sina omslag, som dock ofta blir ”hopplock” av olika bilder med ”ytterst amatörmässigt satt text”. Inflytandet från både Heartfield och sovjetiskt fotomontage är tydligt, men den pedagogiska ambitionen strandar inte sällan ”på grund av dålig bildkvalité, brist på kompositionsförmåga, dåligt lagda texter” (s. 170).

De flesta av dessa montage är gjorda av anonyma montagekonstnärer, eller av personer som inte alls är ”konstnärer”. Ett undantag är signaturen Bris, alias Axel Hennix, som arbetar för en rad av tidens tidningar och tidskrifter. Bris,

Heartfield uses in his work: “montage of existent material”; “specially taken basic photographs mounted together with existent material”; “specially arranged and photographed set-ups”; “parts of photos combined/complemented with drawings or airbrushing”. These “specially taken basic photographs” are pictures Heartfield gets from various *working-class photographers*; pictures that will be part of a larger creative process. In March 1926, AIZ calls for pictures from amateur photographers, including pictures of the struggle and social documentation of the exploitation of the working class. No such working-class photography movement seems to have existed in Sweden, states Fredriksson.

If the bourgeois or fascist material is *refunctioned*, ripped from its context and critically retuned in order to show the reader how reality can be “cut asunder” and altered, then on the contrary, the pictures of the working-class movement aim to reinforce its intentions. By constantly showing contrasts, the pictures' *ideological function* is to “raise awareness of the structure of fascism among the German working class”. Their *practical function* is a re-use by readers themselves, who cut them out and place them on walls to be read in workplaces or used as street installations. The photomontage is a *utilitarian picture* with an informing or agitating function; they are constantly translated into other media, copied and used as flyers or postcards, in the magazines of cell groups or as a basis for theatre sketches and children's games.

It is often as a direct weapon in the class struggle that Heartfield's montages (albeit on a much smaller scale...) are used in the Swedish leftist press in the 30s: refunctioned, texts removed, cropped and highlighting other conditions than those originally intended. For example, the front page of *Stormklockan* #9 1930 features Heartfield's Red Front symbol from 1924, without naming the artist, and with a Swedish text and a picture from a Swedish demonstration mounted into the background. And when Ny Dag 1933–34 publishes around a dozen of his montages, it is without text and sometimes only partially, with pieces placed in new pictures, elements reused in new contexts.

In Sweden, photomontage mostly appears not in the daily press but in brochures and magazines produced by the Swedish Communist Party and its affiliated organisations, in particular the party's publisher, Arbetarkultur, that uses them on their covers. However they become a “hotchpotch” of different images with “very amateurishly set text”. Clearly, there are influences from both Heartfield and Soviet photomontage, but often the educational ambition fails “due to poor picture quality, flawed compositional skill, badly set texts” (p. 170).

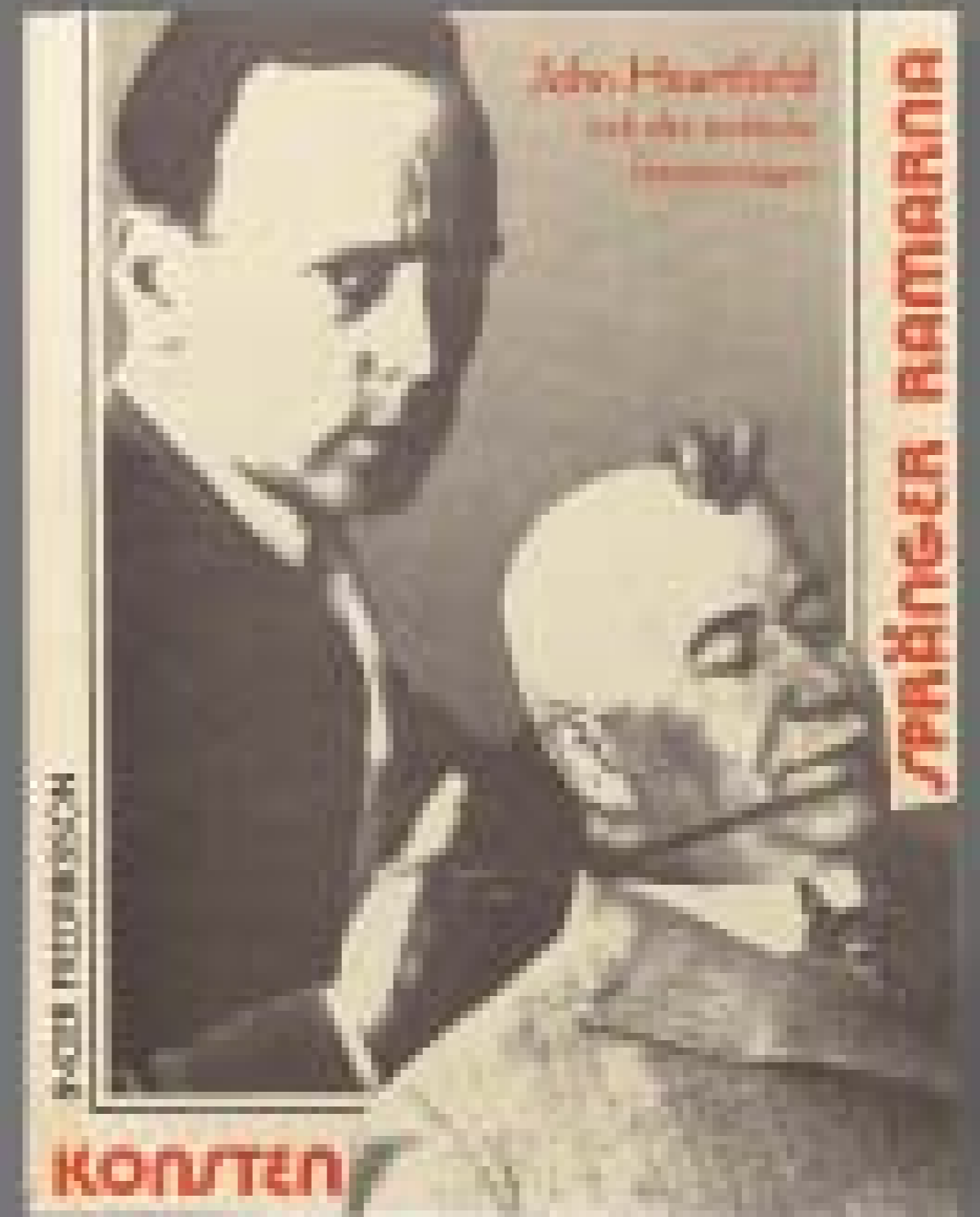
Most of these montages are made by anonymous montage artists or persons who are not “artists” at all. An exception are those signed Bris, alias Axel Hennix, who worked for a number of the era's newspapers and magazines. Bris, writes Fredriksson, reveals the influence of John Heartfield

skriver Fredriksson, visar inflytande från John Heartfield i sina montage, men utan att ha dennes fantasi och skarpa iakttagelseförmåga. ”Hans montage saknar motsättning och blir därigenom endimensionella och enbart illustrationer till texten. Här finns inte heller det spel mellan text och bild som är så typiskt för Heartfield” (s. 180).

Konsten spränger ramarna avslutas med en helt kort överblick över samtida politiska montagekonstnärer, och då framför allt Christer Themptander, som också har gjort det svart-vit-röda omslaget till boken. På framsidan finns ett fotomontage av Heartfield från 1929, som visar denne med sax i handen, i färd med att ”klippa till” den socialdemokratiska polispresidenten Zörgiebel, som blodigt slog ner de kommunistiska förstamajdemonstrationerna; på baksidan finns Heartfields nämnda symbol för Rote Frontkämpferbund. Det är förstås ingen tillfällighet att Fredrikssons teoretiska-historiska arbete året därpå får ett mer praktiskt orienterat komplement i Themptanders ”bruksbok” *Klipp till. Politiska fotomontage* (1980), ett urval av hans fotomontage under sjuttioalet som också innehåller korta artiklar (bland annat av Fredriksson) om ”det politiska fotomontaget historia, teknik och möjligheter”; ett försök att ”sammanfatta en arbetsprocess och en metod”: ”KLIPP TILL! – Mot överhet och förtryck – För fantasi, solidaritet och socialism.”

in his montages, but without the imagination and keen powers of observation. “His montages lack contradiction and thus become one dimensional and just illustrations of the text. It is also devoid of the interplay between text and image so typical of Heartfield” (p. 180).

Konsten spränger ramarna concludes with a brief overview of contemporary political montage artists, above all Christer Themptander, who also made the black-white-red cover. The front shows a photomontage by Heartfield from 1929, showing him with scissors in hand, about to “cut out” the Social Democrat police president Zörgiebel, who violently put down the May Day communist demonstrations; on the back cover is Heartfield’s previously mentioned symbol for the Rote Frontkämpferbund (Alliance of Red Front Fighters). Of course, it is no coincidence that Fredriksson’s theoretical-historical work is followed a year later by a more practical complement in Themptander’s “manual” *Klipp till. Politiska fotomontage* (Cut It Out. Political Photomontage, 1980) a selection of his photomontage from the 70s with brief articles by writers (including Fredriksson) on “the history, techniques and possibilities of political photomontage”; an attempt to “summarise a work process and a method”: “CUT IT OUT! – Against authority and oppression – For imagination, solidarity and socialism.”



**CARL-ERIK STRÖM OCH FOTOGRAFENS MAKT./CARL-ERIK STRÖM AND FOTOGRAFENS MAKT
(THE MIGHTY PHOTOGRAPHER). AV/BY CECILIA GRÖNBERG**

Utan att vara alltför kontroversiell kan man säga att den konceptuellt inriktade fotografin inte hade en central ställning inom den svenska sjuttioalsfotografen. Ett decennium som inte endast gav upphov till en mångfald dokumentära projekt och böcker, utan också ett decennium där diskussionen om fotografi främst rörde den dokumentära fotografin: en fotografi kopplad till sociala frågor och fotografisk realism. Så när en bok som Carl-Erik Ströms *Fotografens makt* utkommer 1979 är det något av en singular artefakt i den svenska fotoboksvärlden. Men den har inte desto mindre affiniteter till andra titlar i förlagets katalog.

Kalejdoskop, som inriktar sig på bokkonst, ger vi samma tid ut konceptuellt inriktade böcker som Bengt Adlers *interviews of internews* (1978) eller Claes Tellvids *Sju års olycka* (1979). En av förlagets första titlar är Richard Longs *Sydamerika 1972* (1978) och det är snarare hos Land Art, Fluxus och performancekonst som man finner släktskap med Carl-Erik Ströms arbeten än i en språkfilosofisk eller medicinerorienterad nordamerikansk konceptkonst. De konceptuella strömningarna i *Fotografens makt* bestäms av en annan geografi.

Låt oss till exempel betrakta bokens inledande serie av fyra fotografier: "Seite I, Seite II, Seite III, Seite IV". Fotografierna har ett stående format och är placerade på var sin baksida. De är porträtt av artefakter. Här är det inte det tyska *sida* som åsyftas i en medieteknologiskt orienterad gest, utan det samiska kultföremålet, vilket får kraft genom sin spektakulära placering i naturen eller avvikande form: seiten har blivit till genom att det som en gång var levande petrifierats. Hos Carl-Erik Ström, som vid sjuttioalets slut lämnat Finland för Sverige, rör det sig snarare om seitar i ett odlingslandskap, konstruerade av människor. Dessa bilder av vardagliga föremål i tillfälliga arrangemang, som en kärves skulpturala form, eller tre ovala stenar placerade ovanpå varandra, eller en trasmatta tillsammans med halm placerad på en stolpe, eller ett stort nätliknande trassel placerat på en tillfällig konstruktion på en åker, tilldelas genom en titel nya och andra funktioner, en annan läsart. Tankarna kan gå till readymade-skulpturer (likt de *sculptures involontaires*, som publicerades i tidskriften *Minotaure* 1933), eller, i fallet med "Seite II" (med de tre stenarna), till Land Art-konstnärer som Richard Long eller Hamish Fulton.

Den strömska konceptuella fotografin framstår som en i högsta grad oren praktik. Lika delar rit, Land Art, Fluxus, animism, surrealism, gröna vågen, ekologi, österländsk filosofi, performance och Arte Povera. Framför allt är den mycket nära kopplad till ett kulturlandskap, till natur och naturens cykler. *Fotografens makt* är en på samma gång lekfull och allvarligt existentiell bok. Men det rör sig här inte, som det gör i den mer humoristiskt orienterade amerikanska västkustkonceptualismen, om ett spirituellt-ludiskt förhål-

Without being too controversial, it can be said that conceptually orientated photography did not have a central place in Swedish photography in the 70s. It was a decade that gave rise to not only a multitude of documentary projects and books, but also one where discussion about photography mostly concerned documentary photography: the kind of photography associated with social issues and photographic realism. So when a book such as Carl-Erik Ström's *Fotografens makt, The Mighty Photographer* appears in 1979 it is somewhat like a singular artefact in the world of Swedish photography books. All the same, it hasn't any less affinity to the other titles in the publisher's catalogue.

Kalejdoskop, a publisher specialising in book art, released during the same period conceptually orientated books including Bengt Adlers' *interviews of internews* (1978) and Claes Tellvid's *Sju års olycka* (Seven Years' Misfortune, 1979). One of the publisher's first titles is Richard Long's *South America 1972* (1978) and it is sooner in Land Art, Fluxus and performance art that you find a kinship to Carl-Erik Ström's work, than in the linguistically or media oriented North American conceptualism. The conceptual currents in *The Mighty Photographer* are determined by another geography.

For example, let us consider the book's opening four photographs: "Seite I, Seite II, Seite III, Seite IV". The photographs have a vertical format and each gets its own page. They are portraits of artefacts. The term refers not to the German word, as if intending some media-technological orientated gesture, but the Sami cult object, imbued with power through spectacular placement in natural settings or its aberrant form: *seitar* owe their existence to the petrification of living matter. In Carl-Erik Ström's case, who emigrated from Finland to Sweden in the late 70s, is a question of *seitar* in cultivated landscapes, constructed by people. These pictures of everyday objects in temporary arrangements, such as a sheaf-like sculptural form or three oval stones placed on top of each other or a rag-carpet with straw put on a pole or a large net-like tangle placed on a temporary structure in a field, were by the title assigned new and different functions, another reading. It seems reminiscent of readymade sculptures (like the *sculptures involontaires* published in *Minotaure* magazine 1933), or in the case of "Seite II" (with the three stones) to Land Art artists such as Richard Long or Hamish Fulton.

Ström's conceptual photography seems, to a high degree, a very impure practice. Equal parts rite, Land Art, Fluxus, animism, surrealism, counter culture, ecology, eastern philosophy, performance and Arte Povera. Above all, it is very closely associated to cultural landscapes, to nature and its cycles. *The Mighty Photographer* is a book that is simultan-

lande till mediet, om boken som form eller kortslutningar i representationssystem. Hos Ström är det lekfulla kopplat till performance och rit. En bild som "arktisk performance" – som visar en man insvept i en filt och med en lång pinne med en flagga på i handen, en pinne som dubblar som vandrarstav, fotograferad i ett snölandskap i snöstorm – kan ge associationer till en konstnär som Joseph Beuys. Det mytiska är närvarande hos Ström, men på samma gång finns här, som tidigare nämnts, kopplingar till Richard Longs nomadiska, vandringsbaserade konst. Hos Ström finns inget strikt, regelstyrt konceptuellt ramverk, bestämt av geografier, sträckor eller tidsenheter. Hos Ström tycks tiden vara cirkulär och han själv kunna färdas genom tidslagren genom sina rituella performanscer.

Det processuella, formelbaserade som har en så generativ funktion i många konceptuella verk är också närvarande i *Fotografens makt*, men samtidigt är avståndet långt till strukturalism eller minimalism. Här rör det sig om processer som är kopplade till en levnad, till naturens cykliska förlopp, till generationer och årstidsväxlingar. I Ströms sekvens "Stora Hundudden", till exempel, har samma plats fotograferats i sex bilder. I den inledande bilden är det sommar och en kvinna sitter i en solstrimma vid foten av en trädstam. I de följande bilderna ser vi naturens transformation när det blir höst och sedan vinter. I den sjätte och sista bilden upptas den plats där kvinnan satt på den första bilden av en snödriva.

Den dualism som implicit representeras i "Stora Hundudden" mellan sommar och vinter, alstringskraft och träda, återfinns också i ett verk som dokumenterar en tentativ experimentell skulptural praktik: "Hommage à Keiji Uematsu". Det är ett parti med svart jord som möter vit snö som är spelplanen för detta fotografi. På den vita snön har mörka stenar i olika storlek placerats i en rad som möter en rad snöbollar i varierande storlek placerade på den svarta jorden. En omkastning mellan det mörka och det ljusa – och mellan yin och yang – konkretiserad i naturen. Kanske kan man här också tala om en referens till den fotografiska teknik som Ström arbetar med: den svartvita fotografins indelning av färger endast i ett tonalt register.

Fotografens makt gör någonting osynligt synligt. Mats B. menar i bokens förord att också motivet för Ström är någonting som i det närmaste är osynligt. Fotografierna visar "något som kanske aldrig existerat för vår syn. De är foton som vänt fotografien ryggen; de är snarare arrangemang på väg mot dansen eller musiken". Mats B. beskriver den traditionella fotografen som någon som ständigt söker bilder i världen, som betraktar sin omgivning som potentiella fotografier: "Deras strävan efter slagkraftiga vinklar och gyllene snitt kan kännas gripande – det är ändå den klassiska geometrins sista verkliga reservat [...] men detta resulterar ofta enbart i fotografens främlingskap i den givna situationen." Detta fotografiska förhållningssätt karakteriserar han som

cously playful and seriously existential. However, it is not the witty-ludic relationship to the medium, as in the more humorous-orientated American west-coast conceptualism, regarding the book as a form, or short-circuiting the system of representation. With Ström, the playful is connected to performance and rite. An image like "arctic performance" – showing a man wrapped in a blanket with a long stick and a flag in his hand, a stick that doubles as a walking staff, photographed in a snowy landscape in a snowstorm – which brings to mind associations to an artist such as Joseph Beuys. The mythical is also present in Ström, but at the same time, there are connections to Richard Long's nomadic, walking-based art, as previously mentioned. There are no strict rules with Ström, no regulated conceptual framework determined by geographies, distances or units of time. It seems that time in Ström's world is circular and he could travel through layers of time with his ritual performances.

The procedural formula-basis that has such a generative function in many conceptual works is also present in *The Mighty Photographer*, but at the same time it is far from structuralism or minimalism. Here the processes are connected to life, to nature's cycles, to generations and seasonal variations. For example, in Ström's sequence "Stora Hundudden" the same place is photographed in six pictures. It is summer in the first photograph and a woman sits in the sunshine under a tree. The photographs that follow show us nature's transformation through autumn and then winter. In the sixth and final photograph, the place where the woman sat is occupied by a heap of snow.

The implicit dualism represented in "Stora Hundudden" between summer and winter, fertile and fallow, also occurs in a work that documents a tentative experimental sculptural practice: "Hommage à Keiji Uematsu". The playing field for this photograph is an area of black soil that meets a section of white snow. Placed on the white snow is a row of dark stones of various sizes, which meets a row of snowballs of various sizes placed on the dark soil. An inversion between the dark and the light – and between yin and yang – concretised in nature. Perhaps reference should also be made here to the photographic technique used by Ström: black-and-white photography's classification of colours only in a tonal register.

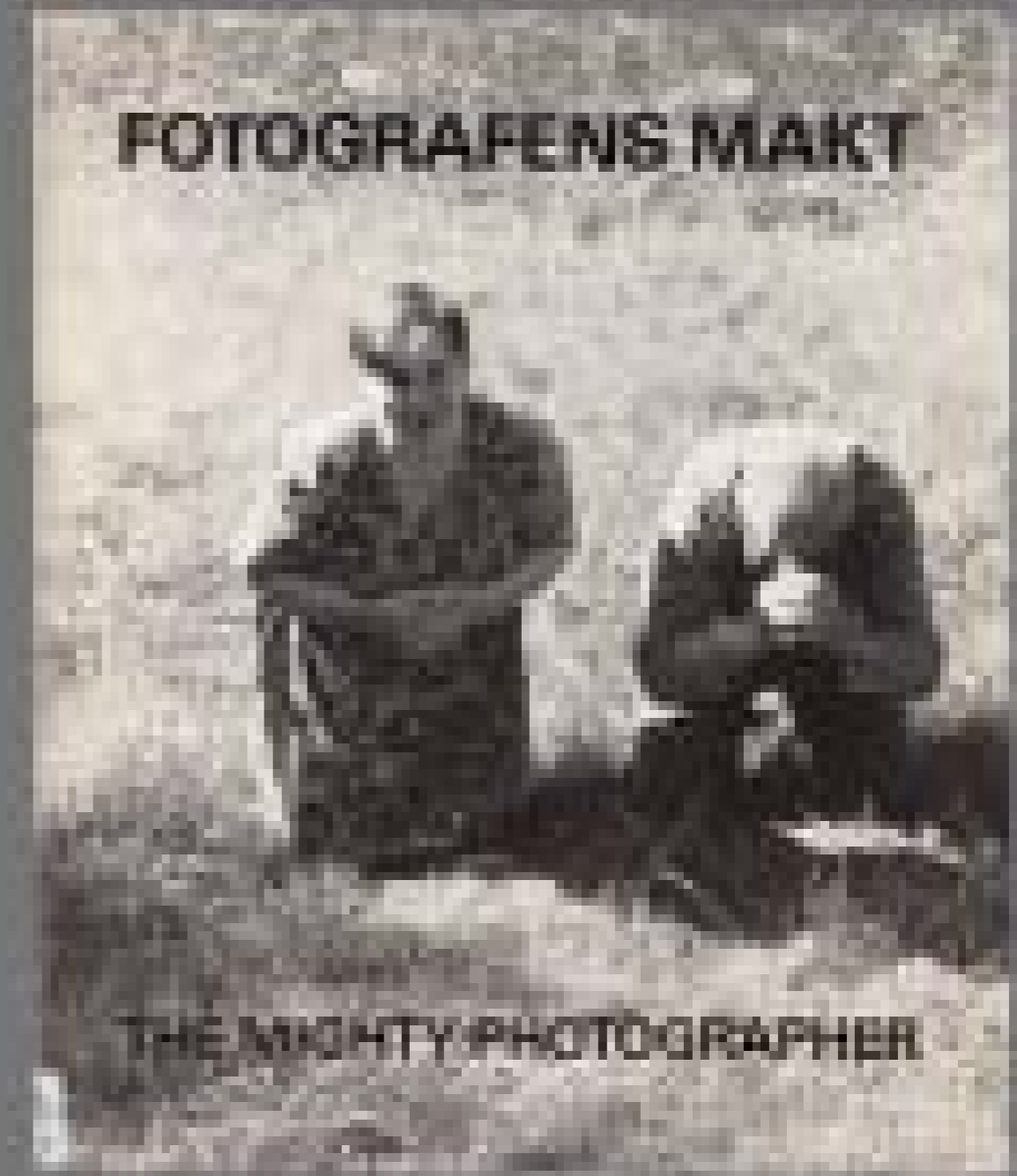
The Mighty Photographer makes something invisible visible. As Mats B. points out in the book's foreword, for Ström even the subject itself is almost invisible. The photographs show "something that perhaps never existed to our eye. These are photos that have turned their backs on photography; they are more like arrangements approaching dance or music." Mats B. describes the traditional photographer as someone who continually looks for pictures in the world, who sees his or her surroundings as potential photographs: "Their pursuit of striking angles and golden ratios may feel compelling; it is, after all, the last real sanctuary of

en effektivisering av verkligheten. Hos Ström skulle det ofta vara frågan om någonting annat: ”ofta har [bilderna] varit färdiga delar av vår omgivning långt innan han upptäcker dem, sätter kameran till ögat och grimaserande, nästan leende, tar bilderna. De är alltså till viss del bekräftande arrangemang, bekräftelser på relativt ovanliga erfarenheter formulerade med all dagliga medel.” (Mats B. *Fotografens makt*, s. 7).

Fotografens makt består, menar Olle Granath i en recension i Dagens Nyheter (7/6 1979), i dennes förmåga att ”hejda tiden för att bevara ögonblicket”. Det vill säga ett annat ögonblick än den reella-materiella Verklighetens. I bokens avslutande bild finns också ett fotografi av ”Verkligheten”. Men denna Verklighet framställs som någonting som vi får en glimt av när den rusar förbi såsom i en spegel: en oskarp bild av ett pågående flöde, en kontinuerlig ström som vi inte har någon direkt och varaktig åtkomst till. Bilden påminner om någonting som ses från ett tågfenster, men är i själva verket en återspeglning i en blank bricka av metall. De fotografier med olika konceptuella valörer som föregår denna sista bild i boken skulle alltså inte syfta till att dokumentera verkligheten. I likhet med Lewis Carrolls ”Ett synnerligen märkligt fotografi” – en berättelse om en revolutionerande ny teknik som skapar litteratur genom att fotografiskt framkalla hjärnans verksamhet (och som också trycks i boken) – skulle Ström snarare fotografera sitt medvetande, sin ”ström”. Det vill säga, med risk för att låta en smula oskarp: fotografins skärpa som tankens skärpa och medvetandets klarhet. Under läsningen av boken skulle vi ha befunnit oss i en annan rum-tid, och den strömska fotografins makt består i att möjliggöra denna förflyttning.

classical geometry [...] but this often results only in the photographer’s alienation in the given situation.” He characterises this photographic approach as a rationalisation of reality. But with Ström, the matter is frequently something else entirely: “often [the pictures] have been finished elements in our surroundings long before he discovers them, puts the camera to his eye and grimacing, almost smiling, takes the pictures. They are also, to a certain extent, confirmatory arrangements, ratifications of relatively uncommon experiences formulated with ordinary means.” (Mats B. *The Mighty Photographer*, p. 7).

In his review of *The Mighty Photographer*, Olle Granath writes in Dagens Nyheter (7 June 1979) that it has the ability to “stop time in order to preserve the moment”. In other words, a different moment from the actual-material one of Reality. The book’s final picture also has a photograph of “Reality”. But this Reality is presented as something we catch only fleetingly as it rushes by, as in a mirror: a blurred picture from a continuous flow, a constant stream we have no direct and lasting access to. The picture is reminiscent of something seen from a train window, but is in fact a reflection in a shiny metal tray. The preceding photographs in the book, of various conceptual nuances, do not aim to document reality. Similar to Lewis Carroll’s “Photography Extraordinary” – a short story about a revolutionary new technique that creates literature through a photographic development of the workings of the mind (and this is also printed in the book) – Ström would rather photograph his consciousness, his “stream”. In other words, at the risk of sounding somewhat unsharp: the sharpness of photography as the lucidity of thought and the clarity of the mind. While reading the book, we had been in another space-time, and the might of Ström’s photography consists in enabling this shift.





Bildtidning

Svartsvensk Flicka och fotboll i Gladöja



Kvinnor på stranden

En kvinna på stranden. Hon står och tittar ut över havet. Solen skiner och vattnet är blått. Hon är ensam på stranden. Det är en härlig dag. Hon ser ut att njuta av stunden. Det är en härlig dag. Hon ser ut att njuta av stunden.

En kvinna på stranden. Hon står och tittar ut över havet. Solen skiner och vattnet är blått. Hon är ensam på stranden. Det är en härlig dag. Hon ser ut att njuta av stunden. Det är en härlig dag. Hon ser ut att njuta av stunden.

Bildtidning

En kvinna på stranden. Hon står och tittar ut över havet. Solen skiner och vattnet är blått. Hon är ensam på stranden. Det är en härlig dag. Hon ser ut att njuta av stunden. Det är en härlig dag. Hon ser ut att njuta av stunden.

STIG T. KARLSSON. AV/BY GUNILLA MUHR

Att sammanfatta ett yrkesliv och en konstnärlig fotografisk gärning är inte lätt. En övergripande blick ger ofta en både oordnad och motsägelsefull bild. Ändå är det med självklarhet några givna formuleringar kommer till mig då jag ska försöka återge något av det som är Stig T. Karlssons liv och verksamhet. Karlsson skildrar världen, så väl nära som fjärran. De perspektiv han anlägger präglas av nyfikenhet och medkänsla, och viljan att skapa en relation till de individer kring vilka hans berättelser kretsar. Till sin hjälp har han kameran, det är genom den han ser och möter människan, så som hon lever under livets många gånger svåra betingelser och villkor.

På detta finns många exempel från hans långa yrkesliv, varav ett är den fotografering han genomförde på Sicilien 1959. Uppdraget var att dokumentera en arkeologisk utgrävning, men han blev under arbetet så tagen av människorna och trakten att han stannade i närmare ett år. Han fotograferade landskapet och arkitekturen, men framför allt Siciliens hårt prövade underklass och deras levnadsvillkor. I boken *Leva på Sicilien* från 1963, med texter av Franco Alasia och Danilo Dolci, berättar både bild och text om böndernas och fiskarnas vardag, om centralmakten och maffians förtryck, om kyrkans roll och om fackföreningarnas kamp. Här framträder med tydlighet det sociala patos som är utmärkande för hans arbete och hans strävan att skapa en relation till människorna och platsen, men också hans stora tålmod att vänta tills rätt ögonblick infinner sig. Berättelsen om Sicilien är på samma gång otäck och vacker, bilderna är både intagande och brutala.

Hans arbetssätt och bildspråk har sin bakgrund i tidiga influenser. Efter utbildningen på Fotoskolan i Stockholm 1951–52 kom han i kontakt med arbeten av den grupp fotografer som då kallades De Unga, med bland andra Rune Hassner, Tore Johnson och Hans Malmberg. De representerade sin tids kanske mest aktuella fotografiska uttryck, den journalistiska reportagefotografen. Dessa fotografer skulle så småningom tillsammans med ytterligare personer bilda den inflytelserika gruppen Tio Fotografer. Gruppen utgjorde en ny generation dokumentärfotografer som hade ett stort inflytande över Stig T. Karlsson. Grundläggande för denna generation var tron på det fotografiska mediets möjligheter att skildra världen på ett uppriktigt och sanningsenligt vis och tron på fotografiets kraft att förändra sakernas tillstånd.

Utifrån denna inspiration kom han snart att göra uppdrag för Svenska Turistföreningen och Skid- och friluftsförbundet. Ett av de arbeten han gjorde i detta sammanhang resulterade i hans första publicerade bok, *Nordingrå* (1958). Vid denna tid gjorde han även det som har blivit ett av hans mest uppskattade och omtalade arbeten, *Flottare* (1957). Där följde han under några månader flottningen i Lilla Luleälv och lyckades på ett gripande vis skildra män-

Summarising a life-long career full of artistic photographic achievements is no easy task. A catchall approach often provides a disorderly and contradictory picture. Nevertheless, a few self-evident phrases come to mind as I try to find the words to describe Stig T. Karlsson's life and work. Karlsson portrays the world, both near and far. The perspectives he establishes are outlined by curiosity and compassion, and the desire to create a relationship with those individuals around which his narrative revolves. To achieve this, he uses his camera, through which he sees and meets the person, who lives according to his or her, often extremely difficult, circumstances.

There are many examples of this in his long career, one being his photography on Sicily in 1959. Assigned to cover an archaeological dig, he became so fascinated by the people of the region that he stayed for almost a year. He photographed landscapes and architecture, but above all Sicily's long-suffering lower class and their living conditions. The book *Leva på Sicilien* (Living in Sicily, 1963) with texts by Franco Alasia and Danilo Dolci, depicts in images and words the everyday lives of the farmers and fishermen, as well as relating to centralised power and the mafia's oppression, and the role of the church and the struggles of the unions. Appearing clearly here is the social pathos that distinguishes his work and his efforts to create a relationship with the people and the place, as well as his great patience in waiting for the right moment to occur. The story of Sicily is both horrid and beautiful; the pictures are both captivating and brutal.

His way of working and his pictorial language can be traced back to early influences. After training at the School of Photography in Stockholm 1951–52, he came into contact with work by photographers known then as the Young Ones, including Rune Hassner, Tore Johnson and Hans Malmberg. They represented what was perhaps the most prevalent photographic expression of the time: journalistic reportage photography. These photographers and others would gradually form the influential group, Tio Fotografer (Ten Photographers). They were a new generation of documentary photographers, who greatly influenced Stig T. Karlsson. Fundamental for this generation was faith in the photographic medium's possibilities to portray the world in a sincere and truthful way and belief in the power of photography to create change.

From this inspiration, he soon made assignments for Svenska Turistföreningen (The Swedish Tourist Association) and Skid- och friluftsförbundet (The Ski and Outdoor Promotion Society). One of these resulted in the publication of his first book, *Nordingrå* (1958). Also during this period, he made what is perhaps his most famous and popular work, *Flottare* (Log Drivers, 1957). Here he followed log-rafting

niskorna, deras arbete och naturen. Bilderna visades 1963 i utställningen *Svenskarna sedda av elva fotografer*, på Moderna Museet i Stockholm, där han deltog tillsammans med flera av medlemmarna i gruppen Tio Fotografer. En uppföljning på detta arbete gjorde han i mitten av sjuttioalet då han återvände till älven för att dokumentera vad som hänt i området efter det att flottningen upphört i samband med vattenkraftens intåg. Projektet publicerades i sin helhet år 1977 i boken *Rumpan har gått: Flottning i Lilla Luleälv 1957 och 1974*.

I linje med det samhällsengagemang som löper likt en röd tråd genom Stig T. Karlssons gärning ligger även hans stora intresse för världen utanför Sverige. Då han under sextioalet arbetade alltmer redaktionellt för olika tidskrifter och magasin, exempelvis Tidningen Vi, Folket i Bild/Kulturfront och facktidskrifter som LO-Tidningen och Metallarbetaren, fick han möjlighet till en vidgad utblick. Ett av de många områden som intresserade honom var utvecklingen i Asien, ett intresse som förde honom samman med författarna Folke Isaksson och paret Lisa och Lasse Berg. De kom alla att betyda mycket för honom, och tillsammans gjorde de en mängd reportage och böcker. Med Isaksson gjorde han reportage för bland annat Vi och böckerna *Har Indien en chans?* (1969), *Hemma i Kina* (1980) och *Den ringlande drakens dal: Hemma hos bonden Li i Kina* (1983). Med Lisa och Lasse Berg gjorde han bland annat *Varför jobbar Chand?* (1971), *Japan: Framtiden har redan börjat* (1974) och *Vi bor i världens största stad* (1975). I samarbete uppnåddes en ömsesidig dynamik mellan fotografi och text, där det ena inte var till för att illustrera eller förklara det andra. Istället samverkade de båda uttrycksformerna så att både bild och text kan stå så väl självständigt som att inbördes förstärka varandra.

Ett genomgående tema i Stig T. Karlssons verksamhet är möten mellan människor. *Korta möten* hette också den utställning han sammanställde i början av åttiotalet med över tre hundra bilder ur sin fotografiska produktion. Utställningen visades över hela Sverige under åren 1983–88. I katalogen skrev han själv och klargjorde att det är det sociala och politiska engagemanget som är hans huvudsakliga drivkraft. Men ämnet berör även en vidare problematik han konfronterats med under sitt yrkesliv som reportagefotograf. Det fotografiska ögonblicket är kort, så kort att det inte kan fånga en individ. Och en bild av en människa kan inte skildra ett liv. I utställningen *Korta möten* antyds ändå vad som kan ses som ett svar på denna problematik, något som framträder i kraft av de starkt berörande bilderna. Han syns lösa dilemmat med hjälp av en omsorgsfull metod, som präglas av lyhördhet, värme och respekt. Denna kvalitet är ett signum för hans arbete och finns närvarande i möten med människorna vilkas liv och omständigheter han gestaltar.

Stig T. Karlsson har också varit en aktiv profil på fotografifältet, inte minst i kretsen kring Fotograficentrum i Stockholm. Han var bland annat med och organiserade ut-

work for several months in Lilla Luleälv and succeeded in making a gripping portrayal of the people, their work and the natural surroundings. The pictures were shown in 1963 in the exhibition *Svenskarna sedda av elva fotografer* (The Swedes as Seen by 11 Photographers) at Moderna museet in Stockholm, in which he participated along with several members of Tio Fotografer. He followed up this work in the mid-70s, returning to the river to document what had happened to the region after logging had ceased due to the emergence of hydroelectric power. The project was published in its entirety in 1977 in the book *Rumpan har gått: flottning i Lilla Luleälv 1957 och 1974* (The Butt Has Gone: Log Driving in Lilla Luleälv 1957 and 1974).

In line with a commitment to social issues, which runs like a red thread through Stig T. Karlsson's work, there is also great interest in the world beyond Sweden. In the 60s, he increasingly worked for many magazines including Tidningen Vi, Folket i Bild/Kulturfront and union publications such as LO Tidningen and Metallarbetaren, which enabled him to widen his horizons. One of his many areas of interest was Asia's development, which brought about collaborations with authors including Folke Isaksson and the couple Lisa and Lasse Berg. They all became special to him and together they produced a number of books and reportage. With Isaksson he published articles in Vi and other magazines, as well as books including *Har Indien en chans?* (Has India a Chance? 1969), *Hemma i Kina* (Home in China, 1980) and *Den ringlande drakens dal: Hemma hos bonden Li i Kina* (The Coiling Dragon's Valley: At Home with Farmer Li in China, 1983). With Lisa and Lasse Berg his work included *Varför jobbar Chand?* (Why Does Chand Work? 1971), *Japan: Framtiden har redan börjat* (Japan: The Future Has Already Begun, 1974) and *Vi bor i världens största stad* (We Live in the World's Largest City, 1975). These collaborations achieved a mutual dynamic between photography and text, without one being an illustration or explanation of the other. Instead, both forms of expression work in unison, so that image and text can stand alone, yet mutually reinforce each other.

A consistent theme in the work of Stig T. Karlsson are meetings between people. *Korta möten* (Brief Encounters) is also the title of his exhibition in the early 80s featuring more than 300 pictures from his photographic production. The exhibition toured throughout Sweden in 1983–88. He wrote the catalogue text himself, making it clear that his primary motivation was social and political engagement. But the topic also touches on a greater problem confronting his career as a reportage photographer. The photographic moment is short lived; so brief that it cannot capture an individual. And one picture of a person cannot portray a life. Yet the exhibition contains an implied answer to this problem, something that emerges by virtue of these powerfully emotional pictures. He seems to solve the dilemma by

ställningen *Med sikte på verkligheten* på Kulturhuset 1985, då centret firade tio år. I utställningen ingick bilder av Rune Hassner, Jean Hermanson, Sune Jonsson, Borg Mesch, Anna Riwkin och många fler. Några år efter detta utkom han med boken *Sverigeresan: Ett sommaralbum från 1980-talet* (1988). Det är ett tidsdokument över åttiotalets Sverige och baserar sig på en hundra dagar lång resa, från Nordingrå i norr till Smygehus i söder. Boken som består av flera tusen vardagsbetonade bilder utgör, i kraft av själva mängden bilder, ett slags etnografiskt studium över svensk natur och svensk kultur.

Stig T. Karlsson finns idag representerad i flera betydande samlingar runt om i Sverige, bland annat på Moderna Museet, Hasselblad Center och George Eastman House Collection. Karlssons bilder har även vid ett flertal tillfällen visats internationellt, men hans kanske mest prestigefyllda merit är nog ändå separatutställningen *Stig T. Karlsson: Med kameran i världen* på Fotografiska Museet 1989. Att han fortfarande är högst aktuell visade sig med all önskvärd tydlighet då han 2012 hade en separatutställning på Sven-Harrys (Konstmuseum) i Stockholm. Här framträder på ett utmärkt vis de grundläggande drivkrafter som kan sägas sammanfatta Stig T. Karlssons fotografiska gärning. Oavsett om det han skildrar ligger nära eller långt borta är det sociala och politiska perspektivet den gemensamma nämnaren. Och kameran är hans verktyg genom vilket han ser och möter människor, och med hjälp av vilket han skapar en relation präglad av medkänsla och respekt.

applying a careful method that involves sensitivity, warmth and respect. This quality is a hallmark of his work and is found in his encounters with the people whose lives and circumstances he depicts.

Stig T. Karlsson has also been an active figure in the wider photographic field, not least at Fotograficentrum in Stockholm. Among other projects, he organised the exhibition *Med sikte på verkligheten* (Towards Reality) at Kulturhuset in 1985, as part of the centre's 10th anniversary celebrations. It included pictures by Rune Hassner, Jean Hermanson, Sune Jonsson, Borg Mesch, Anna Riwkin and many others. Several years later came the book *Sverigeresan: Ett sommaralbum från 1980-talet* (Discovering Sweden: A Summer Album for the 80s, 1988). This is a chronicle of Sweden in the 80s, based around a 100-day journey from Nordingrå in the north to Smygehus in the south. The book contains several thousand pictures of everyday life, which besides the sheer number of images also provides a sort of ethnographical study of Swedish nature and culture.

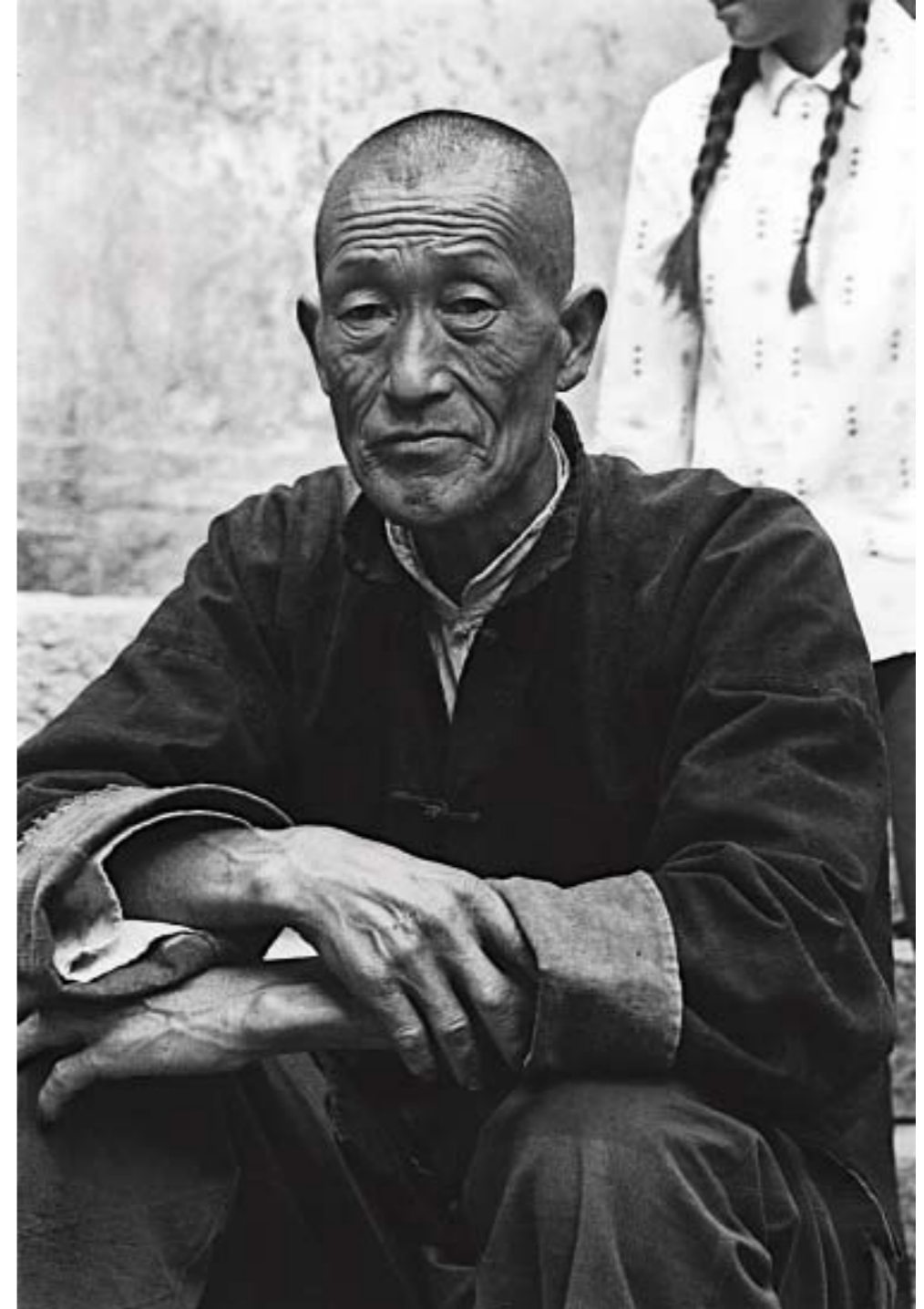
Stig T. Karlsson is represented in several important collections in Sweden, including Moderna Museet and Hasselblad Center, as well as the George Eastman House Collection. Karlsson's pictures have also been shown internationally on numerous occasions, and yet perhaps his most prestigious merit remains the solo exhibition *Stig T. Karlsson: Med kameran i världen* (Stig T. Karlsson: With the Camera in the World) at Fotografiska Museet in 1989. He remains active and highly topical, as was clearly shown in 2012 with a solo exhibition at Sven-Harry's (Art Museum) in Stockholm. Seen here in an excellent way were the fundamental driving forces that could be said to summarise Stig T. Karlsson's photographic work. Whether he portrays something near or far, the common denominator is the social and political perspective. And the camera is his instrument, through which he sees and meets people, and which helps him create a relationship based on compassion and respect.



I taxibil genom byn Noor Sarai (Taxi Ride Through the Village of Noor Sarai), 1968



Skolflickor på utflykt till templen i Mahabalipuram, Madras, Indien (Schoolgirls on an Excursion to the Temples of Mahabalipuram, Madras, India), 1966-67



Trädbeskäraren Li-Ying Mei i byn Den ringlande drakens dal, Nan Kung Lung Kov, Hopeiprovinen, Kina (Lumberman Li-Ying Mei in the Village of the Coiling Dragon's Valley, Nan Kung Lung Kov, Hopei Province, China), 1978



I de jordlösa lantarbetarnas (Harijans) del av byn Bihar, Indien 1968. Byn Sadipur – en av Indiens sexhundrausen byar.
 (In the Landless Farm Workers' (Harijans) Section of Bihar Village, India, 1968.
 Sadipur Village: One of India's 600,000 Villages), 1968

Kvinnohänder i byn Saijani, Uttar Pradesh, Indien. (A Woman's Hands in the Village of Saijani,
 Uttar Pradesh, India), 1976

JEAN HERMANSONS FOTOGRAFISKA GÄRNING./
JEAN HERMANSON'S PHOTOGRAPHIC WORK. AV/BY JAN-ERIK LUNDSTRÖM

Jean Hermansons fotografiska gärning, i synnerhet hans stillbildsfotografi, är så tidstypisk, ligger så nära sitt nu, sin tid, sin förflutna framtid, detta fotografiets särskilda och unika tempus, är så synonym med sin zeitgeist, att varje möte med Hermansons fotografier, från vår tids horisont, är lika andlöst som halsbrytande. Man tappar andan av precisionen i denna Hermansons närvarokapacitet, förmågan att kunna vistas i nuet, i sitt nu; man förundras över intensiteten och engagemanget och dedikationen i skildringen av sin samtid, överväldigas av kraften i det möte mellan fotograf och motiv som varje fotografi förkroppsligar, förverkligar och materialiserar; här är inte en fotografi med en standardiserad bevarandeplan i bakfickan, tillkommen med nostalgiska förtecken i syfte att rädda några hörn av försvinnande verklighet åt evigheten, en fotografi med sin temporal axel riktad mot det förflutna; här är, tvärtom, en fotografi riktad mot det ständigt flyende nuet, en fotografi uppkommen i den levande dialogen mellan fotograf och fotograferad, ett nu och dess berättelser.

Ty är inte detta också essensen i den tidsresa som Hermansons fotografier, i detta skrivande nu, har gjort. De har inte bara överlevt, utfört, ett språng på nu tre, fyra decennier, bibehållit sin tidspecifika fräschör, till synes permanentat en överväldigande närvarokänsla, som om de liksom materialiserade ett slags allmängiltig förmåga till närvaro, att de i det närmaste förverkligade, och förverkligar, fotografins, så småningom, formligen sönderromantisera föreställning om att vistas i ögonblicket, att fånga dagen och stå upp i och celebrera mötet med den andre, att ödmjukt hänge sig åt just det ögonblick som just passerat och därigenom tillkännage varje medmänniskas existensberättigande.

Samtidigt uppstår här kanske något av en paradox, eller ett slags lite stillsamt överrumplande inversion. Då det är just denna exakta tidsangivelse, denna så förnämligt precisa tidsanda, som idag, här, nu, omvandlas till en historikers perspektiv, till en berättelse om det som då var, en mycket personlig narrativ om och en djuplandning i den tid som flytt. I mötet med Hermansons fotografier idag, flipfloppar betraktaren mellan återbesöket, den uppseendeväckande exakta rekonstruktionen av ett, såg, svenskt sextio- och sjuttioal, och en lika märkvärdig reklamation av dessa fotografier som tillhörande en tidlös division, som till synes utflyttade från historiska eller tidspecifika referenser, för att istället agera och insistera som generösa budskap om den mänskliga existensens övergripande villkor. Det tidspecifika övergår i eller sammanflätas med det tidlösa. Unikt blir allmängiltigt och generellt blir specifikt. Dokumentarismens patos omsatt i handling. Daggdroppen som speglar universum i sitt öga. Den empatiska och inkluderande blicken som blir till ett erkännande av medmänniskors exis-

Jean Hermanson's photographic work, in particular his still photography, is so typical of the period, lies so near its present, its time, its past future, that specific and unique tense of photography, so synonymous with its zeitgeist, that each encounter with Hermanson's photographs, from our era's perspective, is just as thrilling as it is hazardous. Hermanson's ability to be in the present is breathtakingly precise, the capacity to stay in the moment, in the now; one marvels over the intensity and commitment and dedication in depicting the times, overwhelmed by the power of the meeting between photographer and subject that is embodied, realised and materialised in each photograph; this is not the sort of photography with a standard conservation plan in mind, originating from nostalgic overtones aimed at saving a few corners of some vanishing reality for posterity, photography with its temporal axis pointing to the past; on the contrary, this is photography that faces the constantly flowing present, photography arising from the vibrant dialogue between photographer and photographed, a now and its narratives.

Is this not also the essence of the journey through time that Hermanson's photographs, at the very moment of writing, have made? Not only have they survived, spanning an arc now of three, four decades, preserving the time-specific freshness, an apparently permanent, overwhelming sense of presence, as if they have materialised some sort of universal capacity to achieve presence, that they have almost realised, and realise, photography's gradual, over-romanticised notion of being in the moment, to seize the day and stand up and celebrate the encounter with the other, to humbly devote itself to the very moment that has just passed and thereby signify each fellow person's *raison d'être*.

Perhaps something of a paradox occurs at the same time or some kind of slight, quietly surprising inversion. It is this exact denomination of time, this most excellently precise spirit of the times, such as today, here, now, that metamorphoses into a historian's perspective, into a depiction about what once was, a very personal narrative and an immersion in times gone by. In seeing Hermanson's photographs today, the viewer flip-flops between once again returning to the startling, exact reconstruction of, let's say, Sweden in the 60s and 70s, and an equally remarkable claim made by these photographs to belong in a timeless division, this apparent removal from historical and time-specific references, to instead act and insist on being generous messages about the overall condition of human existence. The time-specific merges, or intertwines, with the timeless. The unique becomes universal and the general becomes specific. The pathos of documentarism put into action. The dewdrop reflects the universe in its eye. The empathic and inclusive gaze turns

tens. Ett betraktandets precision och noggrannhet omsätts och transformeras till ett deltagande, till en närvaro i ett nu, om än ett nu alltid obönhörligt försvunnet och, egentligen, oåterkalleligt. Hermansons fotografier förverkligar, tycks det mig, ett slags medial dröm djupt inbäddad i fotografins värdegrund: att förkroppsliga likhetstecknet eller mötet och konfrontationen mellan bevara och förutsäga, mellan berätta och skapa, mellan förutspå och rapportera, mellan det som var och det som är, det som kunde bli och det som skulle vara.

Jean Hermansons partner i flera projekt, författaren Folke Isaksson, kommenterar, lite i förbifarten, bytet av titel på en gemensam bok, från arbetsnamnet "Människor på verkstadsgolvet" till den slutliga titeln *Nere på verkstadsgolvet*. Den slutgiltiga titeln är signifikativ och, därtill, lite vassare, provocerande. *Nere på verkstadsgolvet*, en skildring i bild och text av arbetare i metallindustrin, gestaltar och artikulerar Hermansons ambition att iscensätta och praktisera en demokratisk kamera, en horisontell kamera, en kamera, och då en blick, som inte skapar men omintetgör hierarkier, som visar sig vara solidarisk med och på samma nivå som sitt motiv, som inte berättar utifrån utan inifrån, inte om utan med, som kanske inte ens är eller kan förstås som en publik och som kanske till och med tillintetgör eller eliminerar betraktaren, till förmån för vad som då helt enkelt må ses som deltagare, medmänniskor. Jean Hermansons fotografiska vision och praktik inkorporerar just detta: en fotografi som befinner sig i jämnhöjd med de människor som den fotograferar, där fotograf och fotograferad opererar i samma verklighet. Jo, Jean Hermanson var son till en industriarbetare, han behöver inte kliva ned, han är hemma och hemmastadd och navigerar tryggt i de miljöer han fotograferar, något just Folke Isaksson uttrycksfullt noterar. Denna känsla av hemmastaddhet griper sig an eller inkorporerar betraktaren. Betraktaren möter i Hermansons fotografier sin egen solidaritet, sin egen närvaro i den verklighet Hermanson skildrar. Vi omfamnas av Hermansons hållning, av hans horisontella tillmötesgående, av hans lyssnande och lyhörda ansats och attityd. Här finns ingen föreställning om en kalkyl eller en mätbar registrering eller en förment objektiv och opartisk rapport. Här är kameran omedelbart empatisk, deltagande, dialogisk i mötet med de fotograferade.

Jean Hermansons fotografi är svartvitt, en särskild värld inkapslad i sig själv, täta och djupt svärtade rum där skuggorna ständigt blir ogenomträngliga, fiktiv och trovärdig, konstruerad och registrerad, på samma gång. Den fotografiska boken är Hermansons främsta och viktigaste medium, där och då ännu en dominerande och livlig plattform och distributionskanal för fotografiska praktiker. Här, i samspel med en skribent, viker ut och öppnar han sina ämnen, låter han sina motiv komma till tals. Jean Hermanson, "vår främste arbetslivsskildrare" måhända hans vanligaste epitet, människoskildrare, det industriella kroppsarbetets poet och

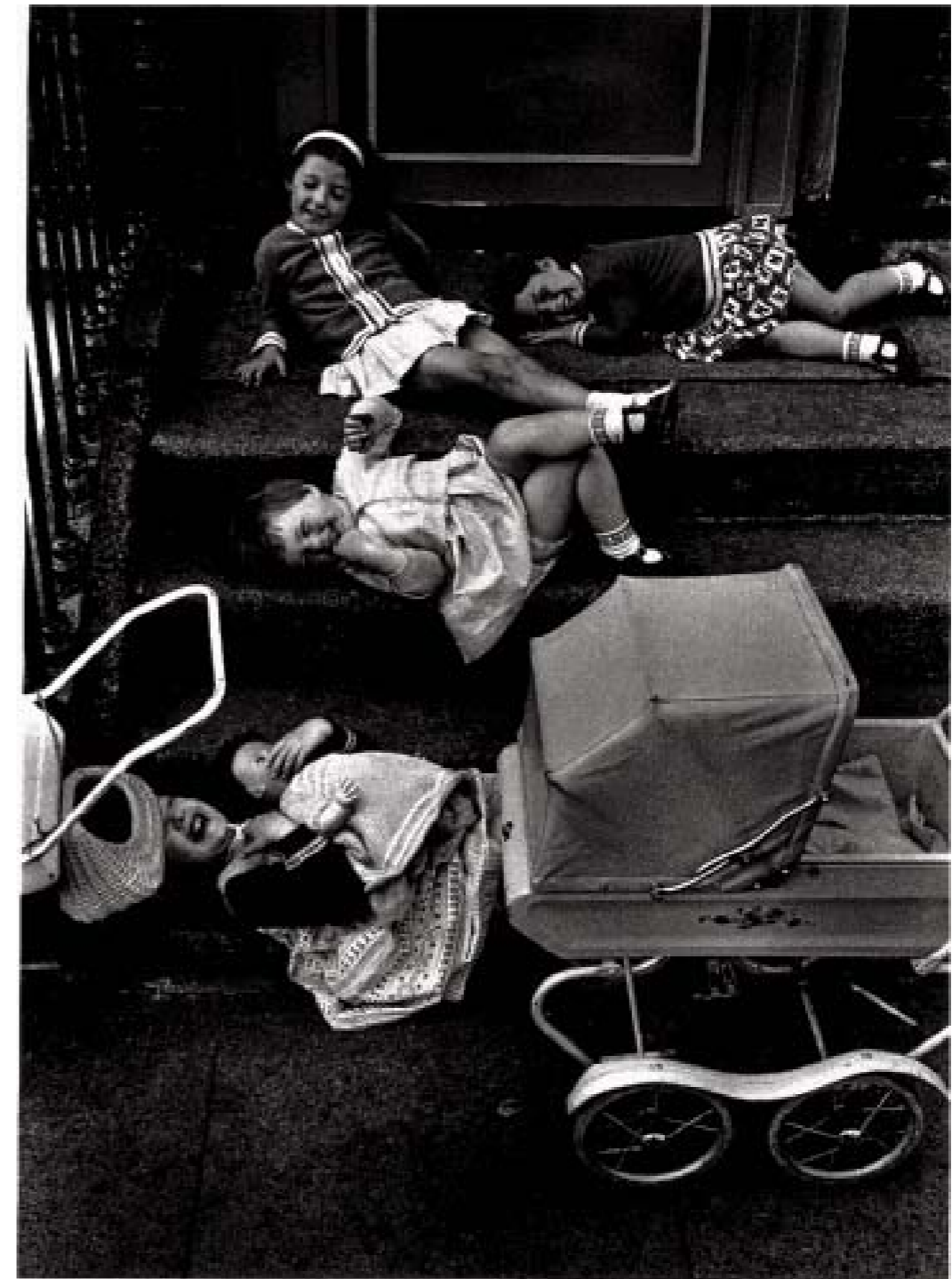
into the recognition of a fellow person's existence. An observant precision and exactitude turns and transforms into participation, into a presence in a now, even if that now is always inexorably lost, indeed irrevocably. Hermanson's photographs fulfil, it seems to me, a sort of medial dream embedded deep in photography's values: to embody an equality or meeting and confrontation between preservation and prediction, between narration and creation, between forecasting and reporting, between what was and what is, what could be and what would be.

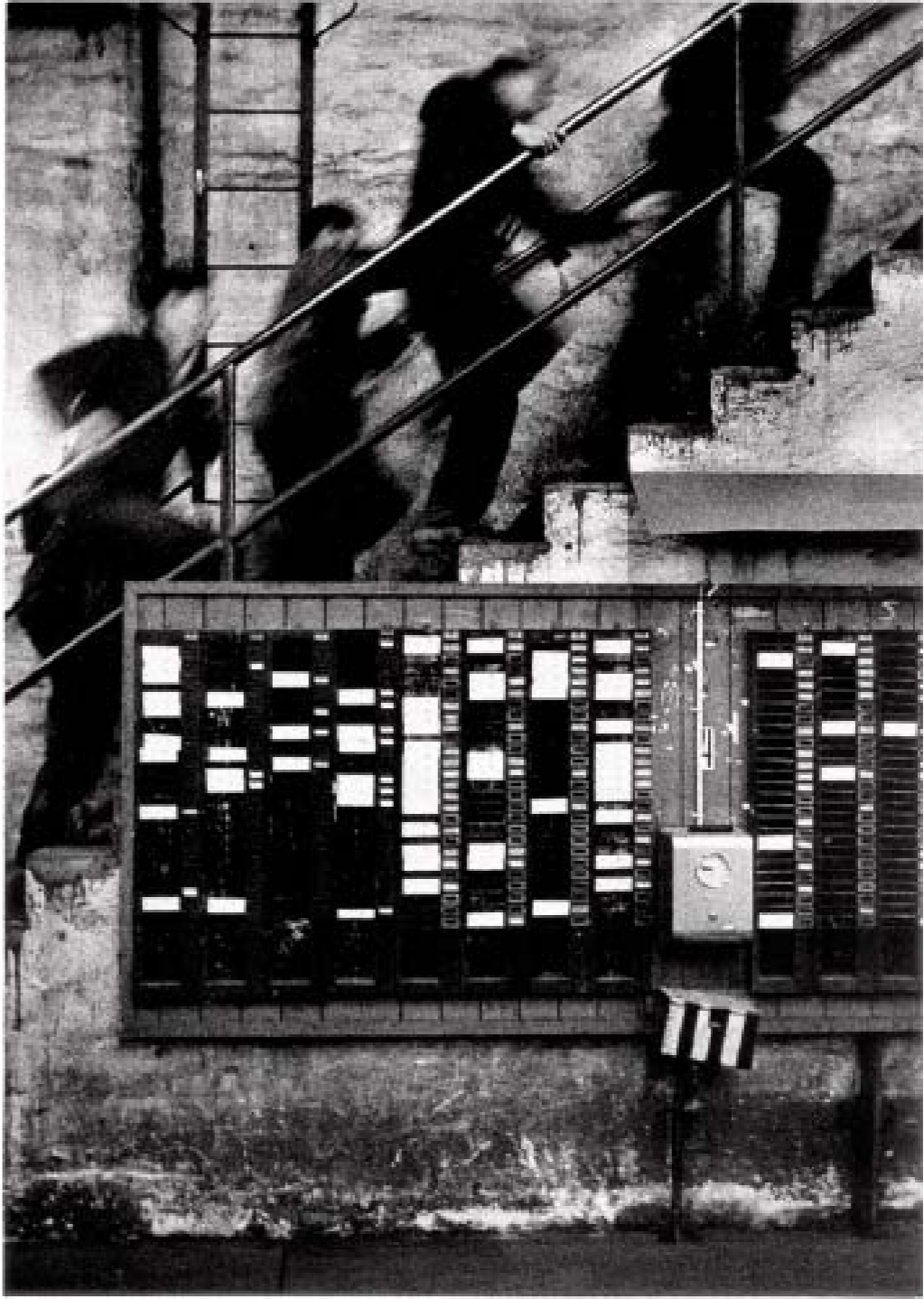
Jean Hermanson's partner in several projects, author Folke Isaksson, comments almost in passing on an alteration to the title of a book they were making together, from the working title "Människor på verkstadsgolvet" (People on the Factory Floor) to the final title *Nere på verkstadsgolvet* (Down on the Factory Floor). This final title is significant and, moreover, a little edgier, provocative. *Nere på verkstadsgolvet*, a portrayal in images and words of workers in the metal industry, represents and articulates Hermanson's ambition to stage and practice a democratic camera, a horizontal camera, one camera, and then a gaze, which does not create but thwarts hierarchies, which shows itself to be in solidarity and on the same level as its subject, that does not narrate from the outside but from within, not about but with, that perhaps may not or cannot be understood by an audience and perhaps even annihilates or eliminates the viewer, in favour of what, quite simply, could then be considered the participants, fellow persons. Jean Hermanson's photographic vision and practice incorporates this exactly: photography that finds itself at the same level as the people it photographs, where photographer and photographed operate in the same reality. Indeed, Jean Hermanson was the son of an industrial worker, he does not need to step down, he is at home and familiar and securely navigates the environments he photographs, something Folke Isaksson notes with fervour. This sense of being at home grips or incorporates the viewer. The viewer encounters in Hermanson's photographs his or her own solidarity, his or her own presence in the reality Hermanson portrays. We are embraced by Hermanson's stance, by his horizontal courtesy, by his listening and sensitive effort and attitude. There is no notion of calculation or measured registration or supposedly objective and impartial report. Here the camera is immediately empathic, participating, engaged in a dialogue with the photographed.

Jean Hermanson's photography is black and white, a separate world encapsulated within itself, dense and intensely black space where the shadows continually become impenetrable, fictive and credible, fabricated and registered, all at once. The photography book is Hermanson's principal and most important medium, but back then, it was not yet a dominant and vivid platform and distribution channel for photographic work. Here, teamed with a writer, he unfolds and opens his topic, lets his subjects speak up. Jean Her-

krönikör, mästertlig särskilt i gestaltningen av människan sammanflätad med maskinen, bemästrar denna märkvärdiga balans: att låta detaljen bli värld, enskildheten förtälja det universella, att etablera mötet mellan unikt och universellt, individ och mänsklighet. Det är just där, mitt i all empatisk klarhet, återseendet av Hermansons fotografier vibrerar och engagerar. Jo, de berättar om och gestaltar kroppens villkor, överhuvudtaget arbetets närvaro i människans liv. Men samtidigt öppnar sig Hermansons fotografier mot något helt annat, mot att de gestaltar och uppmärksammar själva den egna blicken, själva förmågan att se och inse, ta och delta. Här och nu är det fotograf Jean Hermanson vi ser. Alltid mån om att låta motivet tala, blir det, paradoxalt nog, till sist just denna blick som så skickligt och noggrant manifesteras och materialiseras.

manson "our foremost portrayer of working life" may be his most common epithet, depicter of people, the poet and chronicler of industrial manual labour, masterful especially in the depiction of man entwined with machine, commanding this remarkable balance: allowing the details to become a world, the particular telling of the general, establishing the meeting between the unique and the universal, individual and humanity. It is precisely there, in the midst of all the emphatic clarity that the reunion with Hermanson's photographs vibrates and engages. Certainly, they speak of and represent the conditions of manual labour, in general the presence of work in people's lives. But at the same time, Hermanson's photographs open themselves to something else entirely, towards their portrayal and attention of their own gaze, the ability to see and understand, take and share. Here and now, we see the photographer Jean Hermanson. Always keen to let the subject talk, it becomes, paradoxically in the end, this very gaze that so skilfully and carefully manifests and materialises itself.







CHRISTER STRÖMHOLM. AV/BY MARA LEE

Christer Strömholms betydelse för fotografin i Sverige är oomstridd. De unisona hyllningskörerna kring hans gärning förenas, paradoxalt nog, gärna i lovordandet av ”sådant som stöter bort eller väcker avsmak hos andra.”¹ Frågan om vilka de ”andra” är lämnas obesvarad i flera avseenden.

Epitetet som definitivt cementerar hans position som fotografisk förgrundsgestalt stavs autenticitet: ”Varenda bild är direkt en autentisk värld.”²

Det som fångar mitt intresse är inte primärt hur Strömholm gläntar på dörren till ”skuggexistensen”³ eller ”skönheten i det ofullständiga, rosten, det nötta, dammet”.⁴ Nej, det som blir intressant är hur han lyckas förmedla dessa intryck och övertyga betraktaren om att vi har att göra med exklusiv närvaro och äkthet. Med andra ord: hur Strömholm aktivt *konstruerar* autenticitet, och hur den performativa gesten som är instiftandets (förbunden med originalitet, nyhet och så vidare) traderas och förskjuts från konstnärens domän till fotografens. Härmed möjliggörs en av Strömholms viktigaste landvinningar, nämligen konstruktionen av *fotografen som konstnär* – en trop som har visat sig ovärderlig för fotografins utveckling i Sverige.

Att Christer Strömholm hade konstnärsambitioner som ung är inget som hans biografer försöker dölja, inte heller att han ofta förnam besvikelse och frustration över att inte bli behandlad som ”en riktig konstnär”. I *Konsten att vara där* skriver Anders Jonason att ”Christer ville bli uppskattad som konstnär men det lönade sig inte då att komma dragande med fotografiska bilder. Det skulle dröja mycket länge innan han fick erkännande för de tusentals fotografier som han trots allt tog under de åren”.⁵ Det slutgiltiga erkännandet handlade med andra ord inte om att skriva in sig i fotografins historia, utan i Konstens, med stort K. Konst har också en framträdande plats i aforismsamlingen *Kloka ord* där Strömholm i korta, koncisa satser formulerar tankar kring arbetet och livet.⁶ Det som synliggörs mellan och på raderna i *Kloka ord* är den oundvikliga kopplingen mellan konst och etik. ”Dålig konst är omoral”, skriver han, samtidigt som han menar att ”konst är att överskrida gränser” i sann modernistisk anda. En tredje komponent som strukturerar Strömholms estetiska universum torde vara den temporala: ”När du utvecklar egna idéer tar du ansvar för framtiden.”

Överskridandet, ansvaret och tiden. Dessa tre figurer, enormt förpliktigande, skulle kunna ses som hörnstenar i konstruktionen av Christer Strömholms estetiska universum. Ansvar är också den första punkten i hans lista över grundbegrepp i skapandet.⁷ Det är egentligen inte särskilt märkvärdigt, utan frågan är snarare hur dessa aktiveras och vilken funktion de har i förhållande till varandra i ovan nämnda rörelse från fotograf till konstnär.

I Strömholms arbete utkristalliseras ansvaret som den

Christer Strömholm’s importance to photography in Sweden is undisputed. A chorus of praise sings of his deeds, paradoxically with the eulogy, “such that repels or provokes disgust in others.”¹ The question of who these “others” are goes unanswered in many respects.

The epithet that definitely secures his prominent position in photography is authenticity: “Every picture is directly an authentic world.”²

What captures my interest is not primarily how Strömholm nudges the door open to reveal a “shadow existence”³ or “the beauty in the imperfect, the rust, the worn, the dust.”⁴ No, the interesting thing is how he manages to convey these impressions and convince viewers that we are dealing with exclusive presence and authenticity. In other words, how Strömholm actively *constructs* authenticity, and how the performative gesture once established (associated with originality, innovation and so on) is handed down and shifted from the artist’s domain to the photographer’s. This enables one of Strömholm’s most important achievements, namely the construction of *photographer as artist* – a trope that has proven invaluable for photography’s development in Sweden.

As a young man, Christer Strömholm had ambitions of becoming an artist, nothing his biographers try to hide, nor his frequently mentioned disappointment and frustration at not being treated like “a real artist”. In *Konsten att vara där* (The Art of Being There) Anders Jonason writes: “Christer wanted to be appreciated as an artist, but there was no pay-off working with photographic pictures. It took a very long time before he received recognition for the thousands of photographs he took during these years, in spite of everything.”⁵ In other words, conclusive recognition would not come from seeing his name go down in photography’s history, but in Art’s, with a capital A. Art also has a prominent place in the collection of aphorisms *Kloka ord* (Wise Words) where Strömholm gives his thoughts about work and life in short, concise texts.⁶ Apparent between the lines, as well as on them, is the inescapable connection between art and ethics. “Bad art is immoral,” he writes, while simultaneously saying in true modernist spirit, “Art is about crossing boundaries.” A third component that structures Strömholm’s aesthetic universe ought to be the temporal: “When you develop your own ideas, you take responsibility for the future.”

Crossing boundaries, taking responsibility and time. These three elements, enormously duty-bound, could be seen as the cornerstones that construct Christer Strömholm’s aesthetic universe. Furthermore, responsibility is the first point on his list of the fundamentals of creativity.⁷ Unremarkable perhaps, but the issue is how these are activated and what function they have in relation to the aforementioned shift

bro som överbryggar klyftan mellan foto och konst – kodifierat i satsen ”att utsätta sig”.⁸ Ansvaret i sin tur materialiseras och konkretiseras som tid. Att tillbringa tid med sina motiv, att vistas bland dem och att vara *där* – närvaro är ytterligare ett av Strömholms grundbegrepp. Men problemet är fortfarande att ”tagningsögonblicket” oftast är över på några sekunder. Så, hur ska fotografen kunna bevisa att det ligger tid, arbete och ansvar bakom bilden? Jo, genom motivets vittnesmål, företrädesvis genom ett uttryck av närhet, intimitet och förtrolighet. Bilden måste med andra ord bära spår av tiden det tog att lära känna och att komma nära; tiden det tar för ordet ”transsexuella” att transformeras till det intima tilltalet ”vännerna.”⁹

Det är *tid* som krävs för att denna både språkliga och motiviska förskjutning ska äga rum, etisk tid, och det är denna etiska tid som förvandlar dig från fotograf till konstnär: ”han har konstnärens besatthet av sitt ämne och det kommer fram i att han aldrig ger sig till tåls med ett resultat, utan han tar om och tar om igen och han vidgar det”.¹⁰

På så vis kommer även konstnärlig halt inom fotografin under lång tid framöver att vara oupplösligt förenad med ett estetiskt ideal som föredrar närhet framför distans, intimitet framför främlingskap, samt en vilja att förstå, lära känna, komma ”under huden”.

Men det finns stunder då närhet är en etisk omöjlighet; nämligen inför verklighet som karakteriseras av just oöverbrygglighet; platser och händelser vilkas själva essens är det orepresentbara. Jag vill dröja en kort stund vid denna problematik.

Strömholms speciella tilltal kombinerar närhet och mörker vilket skapar en unik och komplex bildvärld som sällan är entydig. Det finns dock undantag: några av bilderna från Calcutta, och några av bilderna från Japan – de som går under det tveksamma namnet ”Hiroshimasviten”. Här får betraktaren möta oförmedlad, entydig smärta. Död. Barnlik. Ett obehag far genom kroppen. En fråga infinner sig, och den handlar om ansvar. Var finner vi ansvaret i bilden av ett dött indiskt barn? Vari ligger ansvarstagandet i att fotografera funktionshinder hos japanska barn? Hur är dessa fotografier förenliga med den etiska kod som Strömholm upprättar som rättesnöre för sin konst?

Den vedertagna tolkningen, att barnen i Strömholms bilder speglar fotografen själv,¹¹ är otillräcklig här; för hur skulle denna grymma, obegripliga död kunna spegla ”barnen inom oss”¹² utan att dess brutala verklighet reduceras till en överslätande metafor – det vill säga själva antitesen till en etisk position: nämligen att hyckla förståelse och identifikation.

Jag ställer frågan igen: När blir det ansvarstagande att fotografera döda barn? Jag skulle kunna formulera det anorlunda: Vilka kroppar omfattas av det ansvar som Strömholm placerar som första punkt i sin lista? Omfattas kroppar från Indien? Från Japan? Susan Sontag skriver mycket rik-

from photographer to artist.

In Strömholm’s work, responsibility crystallises out as the bridge that crosses the chasm between photography and art – codified in the clause “to expose oneself”.⁸ In turn, this responsibility materialises and takes on concrete form as time. Spending time with subjects, living among them and being *there* – presence is yet another of Strömholm’s fundamental principles. But the problem remains that the “shooting moment” is over in seconds. So how can the photographer prove the time, work and responsibility behind the picture? Well, through the testimony of the subject, preferably with an expression of nearness, intimacy and familiarity. In other words, the picture must carry traces of the time it took to get familiar and close; the time it takes to transform the word “transsexuals” to the intimate title of “friends”.⁹

Essential here is *time* to enable both the linguistic and motivic shift to take place, *ethical* time, and it is this ethical time that transforms you from photographer to artist: “He has the artist’s infatuation with his subject and it comes through in his never being satisfied with a result, but taking it again and again and expanding it.”¹⁰

Likewise, for a long time onward, artistic content in photography would be inseparably linked to an aesthetic ideal that preferred nearness to distance, intimacy to alienation and a desire to understand, become familiar and get “under the skin”.

But there are moments when nearness is ethically impossible; such as facing reality characterised by precisely this irreconcilability; places and events the very essence of which are not representable. I would like to take a brief moment to consider this problem.

Strömholm’s special attraction is the combination of nearness and darkness, which creates unique and complex imagery that is rarely unambiguous. Yet there are exceptions: some pictures from Calcutta, some from Japan, the dubiously titled “Hiroshima Suite”. Here the viewer witnesses abruptly, unequivocal pain. Death. A child’s corpse. It sends a shiver down the spine. A question arises and it concerns responsibility. Where do we find responsibility in the picture of a dead Indian child? Where is the responsibility in snapping pictures of functionally impaired Japanese children? How are these photographs consistent with the ethical code Strömholm establishes as the guidelines for his art?

The accepted interpretation, that the children in Strömholm’s pictures reflect the photographer himself,¹¹ is insufficient here; how could this cruel, incomprehensible death reflect “our inner child”¹² without its brutal reality reduced to a slick metaphor, the very antithesis of an ethical position: namely a simulated show of understanding and identification.

I ask the question again: when is it a responsible act to photograph dead children? Let me put it another way:

tigt: "Ju mer avlägsen eller exotisk platsen är, desto troligare är det att vi får se döda och döende rakt framifrån."¹³ Det finns något djupt lockande i att se andras lidande: "plågade och stympade kroppar väcker faktiskt ett oanständigt intresse."¹⁴ Ingen uttrycker det så bra som Peter Weiss: "Christer är fascinerad av döden."¹⁵ Mörkret utgör en ständig gravitationspunkt och "Sanningen låg obevekligt i det som var förbi, förlorat, bortkastat".¹⁶

Julia Kristeva har sagt att kristendomen är den enda religionen som duar lidandet, som tämjer det.¹⁷ En liknande etisk hållning pressar fotografen nära sitt motiv. Christer Strömholm är en fotograf som gärna duar lidandet. För att få detta mandat krävs en djup kännedom om motivet, ty man duar inte en främling. Eller? Är det kanske just det som fotografen gör i sin strävan att komma nära? Ingår det i påbudet "att utsätta sig"? Det vill säga att ta risker, att du någon som man egentligen inte får dua? Att begå övertramp, att förstålla en förtrolighet som inte finns där, men som fotografen mot förmodan lyckas förmedla på grund av sin skicklighet och sitt medlidande? Ibland resulterar duandet i önskad förtrolighet och bilden lyckas med det otroliga – att gestalta både avstånd och närhet, både främlingskap och intimitet i ett sammansatt och laddat möte. Men ibland står vi inför motiv vilkas annanhet ingen kan göra anspråk på att förklara, en annanhet som inte uppmanar till duande, utan till ödmjukt undandragande, samt ett erkännande om att vi aldrig kan förstå. Den falska intimiteten i form av duandet reproducerar i dessa fall våldet, döden – *tu me tues* – du dödar mig.¹⁸ Det installerar en kränkning som fördjupar det avstånd som fotografen ville överbrygga. Isande avstånd. Kyla. Här är jag, med min kamera. Där är de Andra, så mycket objekt som någon kan bli. Lik. Död.

Fotografi har i alla tider formulerat etiska problemställningar som varit uppfordrande både för fotografen och betraktaren. Christer Strömholm är inte ett undantag. Hans bilder fortsätter att beröra och oroa. En fotografisk praktik som explicit strävar efter att överskrida, kommer med nödvändighet att begå övertramp. Det ingår så att säga i överskridandets logik. Det hade han råd med, och det var kanske nödvändigt för att mäta ut området där fotografi övergår i konst, för att ta klivet. Möjligtvis kan man tycka att det är sorgligt att Konsten, i vanlig ordning, bygger sina torn på en hög av döda, lemlästade, *Andra kroppar*.

which bodies are included in that responsibility Strömholm puts top of his list? Does it include bodies from India? From Japan? Susan Sontag writes very rightly: "The more remote and exotic the place, the more likely we are to have full frontal views of the dead and dying."¹³ There is something deeply enthralling in seeing the suffering of others: "tormented, mutilated bodies do arouse a prurient interest".¹⁴ No one puts it better than Peter Weiss: "Christer is fascinated by death."¹⁵ Such darkness provides a constant centre of gravity and "the truth lay inexorably in what was past, lost, wasted".¹⁶

Julia Kristeva has said that Christianity is the only religion on intimate terms with suffering, that tames it.¹⁷ A similar ethical posture presses itself on the photographer as he closes in on his subject. Christer Strömholm is a photographer who gladly gets familiar with suffering. Earning this mandate requires deep awareness about the subject, because you cannot know a stranger. Right? Perhaps this is precisely what the photographer does in attempting to get close? Is it covered by the decree "to expose oneself"? In other words, taking risks, acting familiar with someone you wouldn't normally be allowed near? Committing trespass, dissembling an intimacy that isn't there, but which the photographer conveys, against expectations, due to his skill and compassion? Sometimes the familiarity results in the desired closeness and the picture succeeds with the incredible – to portray both distance and nearness, both alienation and intimacy in a complex and charged encounter. Yet sometimes we stand before a subject whose otherness no one can explain, an otherness that defies familiarity, but encourages humble withdrawal and an acknowledgement that here we can never understand. In these cases, such forms of false intimacy reproduce violence, death – *tu me tues* – you kill me.¹⁸ It commits an infraction that widens the very distance the photographer wants to bridge. Icy distance. Chilling. Here I am, with my camera. There are the Others, as much an object as anybody can be. Corpse. Dead.

Photography has always formulated ethical problems that have challenged both photographer and viewer. Christer Strömholm is no exception. His pictures continue to be touching and troubling. A photographic practice that explicitly strives to transgress will, by necessity, violate the rules. It is part, you could say, of the logic of transgression. He could afford to do so, and perhaps it was a necessary step in marking out the territory where photography becomes art. It might however be considered sad that Art, in due course, builds its steeples on a heap of dead, crippled bodies; the bodies of *Others*.







– EN VISKNING FÖRVANDLAD TILL BILD./A WHISPER TURNED INTO A PICTURE. AV/BY MARIE LUNDQUIST

På spaning efter Gunnar Smoliansky börjar jag med det som ligger närmast. Självporträtten. Ett aber är att det verkar finnas så få. I slutet av femtiotalet, när fotografen kom hem med sista nattbussen från Slussen, brukade han bränna av några bilder av sitt eget ansikte i badrumsspeglarna. Bara för att göra slut på filmen. Sammanbiten, liksom stubbfast, giuten i sten, står han där med ögonen skuggade under kraftiga ögonbryn. Därifrån är det ett stort kliv på mer än fyrtio år till ett helt annorlunda självporträtt från andra sidan millenniegränsen. Flerfaldigt dubbel exponerat, som om mekaniken löpt amok, fingrarna groteskt uppförstorade och kameran liten som en leksak i en jättes skruvstäd. Den buttre ynglingen förvandlad till spejsad äldre experimentator. Det låter som om jag psykologiserar. Det vore i så fall att göra fotografen en otjänst. Han verkar inte alls lagd åt det hållet. Visserligen är hans bilder ofta fyllda med tecken och antydningar. Spikhål som vandrar alfabetiskt på väggen. Skyltar med mycket distinkta pilar som demonstrativt pekar rakt åt skogen. Borttappade, överkörda föremål som efter massakreringen uppstått i en helt ny skepnad (och ännu en – den som fotografen bistår dem med). Men ändå – det finns något slags *matter of fact*-känsla över alltsammans. En vattenkran med två huvuden, ett varmt och ett kallt, fastnitad på en marmorbänk. Det skulle kunna vara en instruktionsbild i en broschyr, eller en illustration i en gammalmodig pekbok. Om det inte vore för att sakligheten förts så långt att den gränsar till magi. Det måste ha med känslan för materialet att göra. En sensibilitet för själva stoffet som går igen i allt vad Smoliansky gör. Mottagligheten för det taktila, för ytan, blank eller stum, skuggad eller repad av en ljusstråle från ingenstans. Med denna omsorg förvandlas kranen till en varelse mer än ett föremål, men ändå – fortfarande med en tydlig och respektfull gräns – aldrig förmänskligad. Möjlig bara en liten antydning åt det hållet, en skevhet som lockar mungipan att dra sig uppåt, en humoristisk, men mycket varsam lek med igenkännande och identifikation.

Ta till exempel den blyga skyltdockan. En paradoxal bild som leker med våra förväntningar inför en specifik plats. Skyltfönstret, detta tillåtande utrymme som ger voyeuren lov att förvandlas från en spionerande Peeping-Tom till en fullt legitim åskådare. I Smolianskys tappning är det en teatral scen. En torso, avhuggen både huvud, armar och underben, naken sånär som på en kritvit gördel kring midjan och en lika vit halskrage, vänder sig förläget bort från betraktaren. Denna bortvända, lite skamsna gest gör märkligt nog dockan mer mänsklig än om den haft sina lemmar i behåll, sett oss i ögonen och på alla sätt försökt skapa illusionen av att vara verklig. Det är den där värnlösheten som Smoliansky tycks uppfatta med ryggmärgen, både hos ting och människor. En känsla för det ömtåliga och särpräglade som aldrig förfaller till patetik. Jag tror att det har med sinnet

In search of Gunnar Smoliansky, I begin with that closest to the source: the self-portraits. Only there seem so few. In the late 50s, when the photographer arrived home after taking the last night bus from Slussen, he usually fired off several shots of his face in the bathroom mirror. Just to finish the roll of film. He stands resolute, seemingly steadfast, set in stone, his eyes shadowed under heavy brows. From here, a giant leap forward, 40 years later, to a completely different self-portrait on the other side of the millennium. Multiple double exposures, as if the mechanism went mad, fingers grotesquely enlarged and the camera small like a toy in a giant's vice. The sullen youth transformed into a trendy, older experimenter. It sounds like I am psychologising. That would be a disservice to the photographer. He doesn't seem inclined that way at all; although his pictures are often filled with symbols and allusions. Nail holes wander alphabetically on the wall. Signs with very distinct arrows point demonstratively into the forest. Lost, run-over objects emerge from the massacre in completely new guises (and still another one, which the photographer gives them). And yet, there is some kind of matter-of-factness about it all. A faucet with two taps, one hot, one cold, riveted to a marble surface. It might as well be a picture in a brochure or an illustration in an old picture book. Were it not for that objectivity being carried so far that it borders on magic. It must be something about the feeling for the material; a sensitivity that goes into everything Smoliansky does. Susceptibility for the tactile, the surface, glossy or mute, shaded or torn by a ray of light from nowhere. Such care transforms the faucet into a creature more than an object, and yet – still with a clear and respectful boundary – never made human. Or possibly just a small hint in that direction, a distortion that encourages a smile; a humorous, but very gentle game of recognition and identification.

Take the humble mannequin, for example. A paradoxical picture that plays with our expectations of a specific place. The shop window, this permissive space that allows the voyeur to change from spying Peeping Tom to a fully legitimate spectator. In Smoliansky's version, it is a theatrical scene. A torso, without a head, arms and lower legs, naked except for a snow-white girdle around the waist and a similarly white cervical collar, turns shyly away from the viewer. Oddly enough, this averted, slightly abashed gesture makes the dummy more human than if its limbs were intact and it had looked us straight in the eye and tried in every way to create the illusion of being real. It is this defencelessness that Smoliansky seems to perceive to the bone, both in things and people. A feeling for the delicate and distinctive that never lapses into the pathetic. I think it is associated with a sense of beauty, which always balances the feeling. That wonderfully strict alignment of lines that almost by itself makes the

för skönhet att göra, det som alltid balanserar upp känslan. Den där underbart strama linjeföringen som liksom alldeles av sig själv får bilden att smälta samman och sträcka ut sig på nådhinnan på ett så njutbart sätt. Skönhetssinnet verkar inte gå att koppla bort hos Smoliansky. Tingen speglar sig i den egenskapen och blir vackra, utan att det kanske ens var meningen. Och deras avbilder väcker, återigen, en lust att beröra, känna. Alla dessa olika ytor som spelar mot varandra där i skyltfönstret: gardinens trådighet och djupa veck, celluloidens mjuka skuggor, gördelns styva kant. Och så det som bara går att vidröra med blicken: en nästan osynlig spegling av yttervärlden i fönsternischens blanka trä, silhuetten av ett hus i staden, och en glipa himmel med svävande moln därovan. Så försynt placerad i bilden att den kan ses som en avlägsen viskning, förvandlad till bild. Den antyder att det också finns en värld där utanför det egentliga motivet.

Efter att ha umgåtts en längre tid med Smolianskys fotografier ser man dem materialiserade överallt. Man får Smoliansky-ögon. Nyss såg jag en ensam man i motljus gå upp för en öppen ståltrappa vid Liljeholmsbron i sydvästra Stockholm. Trappans krökning, mannens ena ben just upplyft i luften, brons horisontella räcke. Hela det där samspelet mellan form och rörelse som sätter världen i gungning. Kanske är det den mixen som är själva nyckeln? Om det nu finns en nyckel till det här sättet att fotografera. Ett sätt som vid första anblicken kan verka lite förstrött, som om fotografen bara råkat höja kameran, nästan som av en slump, när verkligheten erbjudit honom vyer som andra går förbi utan att ens lägga märke till. När ögonblicket väl uppstår tycks närvaron total. I en nästan hypnotisk akt av koncentration destilleras det sedda och fångas i en meditation över tillvaron. Som aldrig låter människor eller ting bli pretentiösa, men ändå ger dem möjlighet att hävda en sorts stolthet över sitt varande.

I en interiör från hemmet i Saltsjö-Boo 1975 har Smoliansky dokumenterat ett möte mellan tre dörrar. Två av dem, inne i ett hörn, har öppnats samtidigt. Deras handtag hakar nästan i varandra. Ändå pekar de åt var sitt håll och blockerar det möte som var avsikten. Men bakom dem, osynligt för både betraktaren och fotografen, endast anat genom en mörk glipa, har det bildats ett triangelformat utrymme där vad som helst kan hända. Längst fram till vänster i bilden ännu en dörr, stängd och utan handtag, bara en nyckel med ett intrikat mönster på nyckelhuvudet skjuter ut i rummet som en trubbig pil. Redo för betraktaren att vrida om för att se vad som döljer sig där bakom.

picture pull together and stretch out on the retina in such a pleasurable way. Smoliansky has a sense of beauty with no off switch. Things are reflected in this quality and become beautiful, perhaps unintentionally. And their representation awakens, once again, a desire to touch, to feel. All these different surfaces play against each other in the shop window: the curtain's fibrousness and deep pleats, the celluloid's gentle shadows, the girdle's stiff edges. And then what can only be touched by the eye: an almost imperceptible reflection of the outside world seen against the shiny wood of the window recess, the silhouette of a building and the open sky with passing clouds. So discreetly placed in the picture as to seem like a distant whisper, turned into a picture. It suggests there is also a world beyond the actual subject shown.

After spending a long time with Smoliansky's photographs, you see them materialising everywhere. You get Smoliansky-eyes. A moment ago, I saw a solitary man walking up an open steel staircase, against the light, by Liljeholm Bridge in southwest Stockholm. The bend of the stairs, the man's leg lifted in the air, the bridge's horizontal railing. The whole interplay between form and movement that sets the world rocking. Maybe that mix is the key to it all? If there is such a key to this way of taking photographs. A way that may seem at first glance a little haphazard, as if the photographer just happened to raise the camera, almost by chance, when reality offered him views that others pass without noticing. When the moment occurs, there seems a total sense of presence. In an almost hypnotic act of concentration, what is seen is distilled and captured as a meditation on existence. Which never allows people or things to become pretentious, but still allows them the opportunity to assert a kind of pride over their being.

Home in Saltsjö-Boo in 1975, Smoliansky documented a meeting between three doors. Two of them, in a corner, have opened simultaneously. Their handles almost hook together. Yet they point in separate directions and block the intended meeting. Behind them, invisible to both viewer and photographer, only foreshadowed by a dark gap, a black triangular space has formed where anything can happen. To the left, in the foreground, another door, closed with no handle, just a key with an intricate pattern that shoots into the room like a blunt arrow. Ready for the viewer to turn and see what lies behind.







Saltsjö-Boo, 1978



Saltsjö-Boo, 28/6, 1977



Dawid, Malmö konsthall, 1989

ÅTTIOTALET, DET SISTA DECENNIET./THE 80S, THE FINAL DECADE. AV/BY MIKAEL LÖFGREN

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

Vad skulle komma i dess ställe? Tiden runt 1980 var på många sätt klaustrofobisk, apokalyptisk. I USA och Storbritannien hade Reagan och Thatcher kommit till makten, och med dem en ny, aggressiv höger som inte svävade på hanen när det gällde kriget mot inre och yttre fiender. USA, som såg resten av den amerikanska dubbelkontinenten som sitt lydrike, planerade ”stjärnornas krig” mot ”ondskans imperium” och placerade ut kryssningsmissiler i Europa. Sovjet påskyndade det egna sönderfallet genom att i december 1979 invadera Afghanistan. Kapprustningen till döds fick den engelske historikern E. P. Thompson att publicera en fruktansvärd essä med titeln ”Exterminismen som civilisationens sista stadium”.

Två stora sociala kraftmätningar delade Sverige våren 1980: folkomröstningen om kärnkraft och den största arbetsmarknadskonflikten sedan 1909. Under det gångna decenniet hade krisen drabbat branscher som traditionellt utgjort ryggraden i svensk exportindustri. Statens upplåning utomlands – den så kallade utlandsskulden – blev en symbol för att rekordären nu var slut, nu hade själva den svenska modellen kommit på obestånd. Författaren Stig Claesson pejlade djupet i detta nationella syndrom när han i en artikel i Aftonbladet föreslog regeringen att dividera utlandsskulden med folkmängden och låta varje vuxen svensk betala sin del.

Vad jag minns fick han aldrig något svar från regeringen, som vid den här tiden var borgerlig. Och bräcklig.

Invandringen ändrade karaktär. Från att tidigare huvudsakligen bestått av arbetskraft som rekryterats i andra länder var det nu i allt högre grad flyktingar som sökte sig en fristad undan diktaturerna i Sydamerika och kriget i Mellanöstern. I den ekonomiska krisens spår skärptes motsättningarna. Populistiska och nyfascistiska partier började vinna mark. Den skånska kommunen Sjöbo gjorde sig ökad genom att vägra ta emot flyktingar.

En kvartett väletablerade författare – Sven Fagerberg, Sven Delblanc, Jan Myrdal och Lars Gustafsson – angrep våren 1980 ”medievänstern” för förflackningen av det ofentliga samtalet i landet. De hävdade att en ny ”exploaterande och parasiterande klass” hade uppstått som följd av

The 70s ended in a snowy backyard in Haga. As midnight approached, the mixed, yet quite uniform party celebrating in an apartment in governor’s house, put on any shoes that would fit and tumbled down the stairs, glass in hand. Outside, the new decade was heralded by a self-appointed, bearded orator from Gothenburg’s alternative cultural scene. The 80s would be our time, he faithfully declared. Instead of enthusiasm, such rhetoric cast gloom. In the froth of New Year’s Eve, what we all had been thinking for ages became crystal clear: the 70s were passé.

What would take its place?

In many ways, the time around 1980 was claustrophobic, apocalyptic. In the US and UK, Reagan and Thatcher had come to power, bringing a new, aggressive right that didn’t think twice about waging war on internal and external enemies. The US, which considered the entire American double continent its own, planned “star wars” against “the evil empire” and deployed cruise missiles in Europe. The Soviet Union hastened its own disintegration in December 1979 by invading Afghanistan. An arms race to the death prompted English historian E. P. Thompson to publish a fearsome essay titled “Notes on Exterminism, the Last Stage of Civilization.”

Two major social confrontations engulfed Sweden in spring 1980: the referendum on nuclear power and the largest labour dispute since 1909. Over the past decade, the crisis had affected sectors that traditionally provided the backbone of the Swedish export industry. The state’s foreign borrowing – or foreign debt – became an emblem that the record years were at an end; now the Swedish model itself had become insolvent. Author Stig Claesson sounded the depth of this national syndrome, when he wrote an article in Aftonbladet suggesting the government divide the foreign debt among the population and let every adult Swede pay his or her share.

As I recall, he never received a reply from the government, at this time a coalition of non-Socialist parties. And fragile.

Immigration changed character. From previously being mostly labour recruited in other countries, now it was increasingly refugees seeking sanctuary from South American dictators and from war in the Middle East. In the wake of the economic crisis, the antagonisms became more blatant. Populist and neo-fascist parties started gaining ground. Skåne municipality, Sjöbo, made itself notorious by refusing to accept refugees.

In spring 1980, a quartet of well-established writers – Sven Fagerberg, Sven Delblanc, Jan Myrdal and Lars Gustafsson – accused “leftist media” of shallowness in the country’s public debate. They argued that a new “exploitative and parasitic class” had arisen as a consequence of the unbridled

mediernas och välfärdsstatens parallella och otyglade tillväxt. Sven Fagerberg beskrev människotypen, som han inte tvekade att kalla fascistoid: ”Vänstermänniskans psykologi är sammansatt men ändå enkel. Utgångsläget är en slapphet i karaktären, en önskan att leva utan krav, att flyta med strömmen utan att göra en reell arbetsinsats.”

I mitten av december 1981 satt jag på ett plomberat tåg på hemväg genom ett dödstyst, liksom djupfryst Östtyskland. Dagen innan hade jag i Västberlin sett Peter Steins *Orestien*, en iscensättning som skulle spöka i europeisk teater många år framöver. Föreställningen på Schaubühne tog en hel dag att framföra, salongen saknade fåtöljer, i pauserna serverades linsoppa. Det var alltså något av en prestation att se den. Edith Clever som Klytaimnestra var magnifik, fullkomligt närvarande och ändå liksom halvt bortvänd, som om hon nyss anlänt på kort besök från den avlägsna, mytiska tid Aiskylos gestaltar.

Morgonen efter kom nyheten om general Jaruzelskis kupp i Polen. Var detta slutet för Solidaritet, fackföreningsrörelsen som startat på Leninvarvet i Gdansk? Tidningarna norpade gränspoliserna åt sig vid övergången till Östberlin. Boken som jag läste – en psykoanalytisk studie av *Michael Kohlhaas*, Heinrich von Kleists roman om hästhandlaren som blir lurad av överheten och väljer att slåss för sin sak – lämnade han tillbaka med en grimas. Genom tågfonstret såg jag fotspår i snön som ledde fram till vaktornet vid muren. Också denna morgon hade någon gått till jobbet.

En dryg månad tidigare, den 27 oktober 1981, hade en sovjetisk ubåt dundrat upp på ett skär i Gåsefjärden utanför Karlskrona. Efter flera hundra år av skrämselfpropaganda om att ryssen kommer, så kom han. Men varför kom han? För att spionera eller för att han var full? Min farbror, målarmästare Carl Löfgren, kunde från sin lilla sommarstuga på östra Sturkö vittna om att ubåten slagit full back på maskin i ett desperat försök att komma loss från grundet.

Incidenten kom att prägla den säkerhetspolitiska debatten under det närmaste decenniet. Den enda helt verkliga ryska ubåten fick andra, mer eller mindre hallucinatoriska efterföljare. Ögonvittnen, suddiga fotografier, ljudupptagningar tolkades och omtolkades, slogs fast och ifrågasattes.

Något liknande kan sägas om postmodernismen, som anlände till landet ungefär samtidigt som ubåt 137 (som egentligen hette S-363). Också postmodernismen observerades huvudsakligen indirekt, som symptom och yttring, sällan eller aldrig som sig själv.

År 1982 konstaterades det första fallet av aids i Sverige. Skräcken och ångesten grep vida kring sig. Fantastiska legender spreds om sjukdomens ursprung och hur den smittade. 1985 debuterade Jonas Gardell med *Passionsspelet*, möjligen den första romanen på svenska med aids som underliggande tema. Några månader senare såg jag honom för första gången på scen, läsande ur det manuskript som skulle bli *Präriehundarna*. Jag ringde en förläggare och sa att jag

and parallel growth of the media and the welfare state. In describing this type of person, Sven Fagerberg, who did not hesitate to call them fascists, wrote: “The psychology of the leftist is complex and yet simple. The starting point is a lack of character, a desire to live without responsibilities, to go with the flow without making any real effort to work.”

In mid-December 1981, I sat in a sealed train, heading home through a deathly silent, deeply frozen East Germany. The previous day, in West Berlin, I had seen Peter Stein’s *The Oresteia*, a production that would haunt European theatre for many years. The performance at the Schaubühne took an entire day; there were no seats in the auditorium, during intermissions lentil soup was served. So it was something of an achievement to have seen it. Edith Clever as Clytemnestra was magnificent, completely in the present and yet, seemingly half averted, as if she had just arrived for a short visit from the remote, mythical time depicted by Aeschylus.

The next morning, news arrived of General Jaruzelski’s coup in Poland. Was this the end for Solidarity, the union movement that started at the Lenin shipyard in Gdansk? The border guards pinched all the newspapers at the crossing into East Berlin. The book I was reading – a psychoanalytical study of *Michael Kohlhaas*, Heinrich von Kleist’s novel about a horse trader tricked by the authorities who chooses to fight for his cause – was handed back to me with a grimace. Through the train window, I saw footprints in the snow leading to the watchtower by the Wall. Even this morning, someone had gone to work.

About a month earlier, 27 October 1981, a Soviet submarine stranded itself on a rocky islet in Gåsefjärden near Karlskrona. After several hundred years of scaremongering propaganda that warned the Russians were coming, suddenly they were here. But why? Had they been spying or drinking? My uncle, master housepainter Carl Löfgren, witnessed from the vantage of his little summer cottage in eastern Sturkö, how the submarine throttled full astern in a desperate attempt to get off the rocks.

The incident would characterise the debate on security policy for the next decade. This, the only real Russian submarine, was followed by others, more or less hallucinatory imitators. Eyewitnesses, blurry photographs, audio recordings, were all interpreted and reinterpreted, established and questioned.

Roughly the same thing could be said about postmodernism, which surfaced in Sweden about the same time as U-137 (which was actually called S-363). Postmodernism too was mainly observed indirectly, as a symptom and effect, rarely or never as itself.

1982 saw the first case of AIDS in Sweden. Fear and anxiety took hold. Fantastic legends circulated about the disease’s origins and transmission. In 1985, Jonas Gardell debuted with *Passionsspelet* (The Passion Play), probably the

skymtat en sida av den svenska litteraturens framtid.

I slutet av april 1986 bjöd jag som vanligt vänner på näs-selsoppa för att fira min födelsedag. Några dagar senare satte vi den i halsen. Då avslöjades reaktorhaveriet i Tjernobyl, en olycka som de sovjetiska myndigheterna hemlighållit. Ett radioaktivt moln hade drivit in över Sverige och förgiftat bär och svampar.

Några månader tidigare fick jag ett egendomligt telefonsamtal. En mansröst presenterade sig som kriminalkommis-sarie Adrian.

– Lägg av, sa jag som trodde att någon behagade skämta, vem är det?

– Jo, jag heter faktiskt Adrian – i efternamn, sa rösten som trodde att det var namnet jag hängde upp mig på. Och så tillade han:

– Det gäller mordet på statsminister Olof Palme.

Jag hade varit i Stockholm vid tiden för mordet, för ett redaktionsmöte på kulturtidskriften Ord & Bild, Nordens äldsta. Kompisen som jag skulle sova över hos satte på radi-on för att få lite musik. Efter en stund mumlade han irriterat att han bara fick in P2. I nästa ögonblick bröts den klassiska musiken av en manlig hallåa som förkunnade att Sveriges statsminister är död.

När jag morgonen efter tog tåget tillbaka till Göteborg var det som om den sista gnuttan färg runnit ur det bleka marslandskapet. Människor rörde sig försiktigt och talade med låga röster.

Jag har ofta tänkt på den där Adrian som ringde mig. Hur kunde en mordutredning, som var så skrupulös att den följde upp det perifera spår som ledde till mig, misslyckas? Eller var det just det som var problemet?

År 1987 flyttade vi redaktionen för Ord & Bild till Göte-borg, där den fortfarande ligger. Samma år inköptes en Macintosh SE på vilken jag redigerade (Desktop Publishing!) ett temanummer som fick rubriken ”Finns Sverige?”. Det väckte viss uppmärksamhet, också utanför landets gränser. I en norsk tidning tröstade anmälaren med brödrafolkslogik: ”Jodå, Söta Bror, ni finns – eftersom vi nordmenn finns.”

Åttiotalet kallas ibland ”det glada”. Många verkar ha bli-vit glada på åttiotalet, en del till och med av det.

Konsthallschefen Bo Nilsson har målande beskrivit detta glädjefnatt:

Åttiotalet är synonymt med ett paradigmskifte då det svenska samhället förvandlas från ett trist och grått socialistiskt samhällsbygge som sakta började att kasta av sig det socialdemo-kratiska oket. Resultatet blev ett samhälle med en helt annan värdeskala där livsglädjen började återvända när samhället tog sig ur sjuttioalets depressiva recession.

Svenska banker blev jätteglesa den 21 november 1985 när riksbankchef Bengt Dennis, med stöd av finansminister Kjell-Olof Feldt, beslöt att släppa på de kreditmarknads-

first novel in Swedish with AIDS as an underlying theme. Several months later, I saw him for the first time on stage, reading what would become *Präriehundarna* (The Prairie Dogs). I rang a publisher and said that I had glimpsed a page of the future of Swedish literature.

In late April 1986, I invited friends over for nettle soup, as usual, to celebrate my birthday. It would, some days later, stick in our throats. The incident at the Chernobyl reactor was revealed, something the Soviet authorities had tried to keep secret. A radioactive cloud had drifted over Sweden, contaminating berries and mushrooms.

Some months earlier, I had a rather strange phone call. A male voice introduced himself as Detective Superintendent Adrian.

“Come off it,” I said, thinking someone I knew was play-ing a joke. “Who is this?”

“My name really is Adrian, as a surname,” said the voice, which thought I was confused by the name. And he added, “It concerns the murder of Prime Minister Olof Palme.”

I had been in Stockholm at the time of the murder, at-tending an editorial meeting of culture journal Ord & Bild, the oldest in the Nordic region. My friend, who was letting me sleep over, turned on the radio for some music. After a moment, he mumbled with irritation that all he could get was channel P2. A moment later, the classical music was interrupted by a male announcer who said Sweden’s prime minister was dead.

Next morning, on the train back to Gothenburg, it was as if the last drop of colour had run from the pallid March landscape. People moved around gently and kept their voi-ces low.

I have often thought about that Adrian who rang. How could a murder inquiry, one so scrupulously conducted that it even followed-up the peripheral trail that led to me, have failed? Or was that the problem?

In 1987, we moved the editorial office of Ord & Bild to Gothenburg, where it remains today. The same year, we bought a Macintosh SE, which I used to edit (Desktop Publishing!) a special issue titled “Does Sweden Exist?” It attracted some attention, even outside the country. A Nor-wegian magazine wrote consolingly with brotherly logic: “Yes, sweet brother, you do exist – because we Norwegians exist.”

The 80s are sometimes referred to as “the happy 80s”. Many seem to have been happy in the 80s, others were made happy by it.

Art hall director, Bo Nilsson, colourfully describes this delirium:

The 80s are synonymous with a paradigm shift, as Swedish society transformed from a dull and grey socialist society that carefully started throwing off the social democratic yoke. It resulted in a society with a completely different set of values,

regleringar som tidigare begränsat bankernas utlåning. No-venberrevolutionen, som åtgärden kallas, innebar att det blev drag under galoscherna. På Café Opera, decenniets vat-tenhål framför andra, kunde yuppies (young urban profes-sional), decenniets bidrag till Löjlige familjer, höras jubla i sin nalle (mobiltelefon): ”Äntligen är det inte längre fullt att vara rik och vacker!”

Horace Engdahl, åttiotalets mest uppburne kritiker, har vittnat om hur glad han blev. Redan på sjuttioalet hade han väckt känslor när han under ett sommarsymposium inför finska stalinister avslöjade att det var Beethovens sena stråk-kvartetter som gjort honom till marxist. Vid ett vintersym-posium i Oslo från samma tid lade han ut texten om det utopiska tänkandets (manliga) historia med en sådan pro-vocerande vältalighet att lusekoftestickande norska feminis-ter började låta som franska revolutionens *tricoteuses*.

Men nu var det åttiotial. Tidskriften Kris, för vilken Eng-dahl ingick i redaktionen, hade som motto två citat: ”Man tänker med hela kroppen” och ”Hjärnan är kroppens mest erogena zon”. Det förstnämnda citatet tillskrevs den franske poeten Mallarmé, det andra den amerikanska filmstjärnan Raquel Welsh. Tillsammans utgjorde de en för Kris-estetikens typisk markering gentemot vänsterkulturens puritan-ska kroppsförnekelse och moraliserande attityd visavi popu-lärkulturen.

Två verk ramar in det glada åttiotalet: *Gentlemen*, Klas Östergrens roman från 1979, och *Mercurii triumf*, Peter Dahls väggmålning i Handelshögskolan i Stockholm från 1989. Från varsin utsiktspunkt berättar de båda om det åt-tiotialistiska Stockholms mysterier, hur övre världar hänger samman med undre och vilka handlingar som döljer sig bakom stora förmögenheter.

1880-talet var det första decenniet som blev en -ism. Se-dan dess kämpas det om decennieformuleringsprivilegiet. Vad, vem kännetecknar ett decennium? Är (var) det bra eller dåligt? Vems bild är den giltiga, förespråkarnas eller vedersakarnas?

Alltsedan 1880-talet har decennierna tolkats som fortlö-pande utbrott av det moderna, i synnerhet på det estetiska området, och satts i samband med en yngre, framflytande generation. Artonhundratalets åttiotialister kallade sig rent-av ”Unga Sverige”.

1980-talets genombrott sades vara postmodernt och ifrå-gasatte inte bara det nyss förlidna decenniet utan det moder-na som sådant: modernismen, välfärdsstaten, upplysningen. Enligt förespråkaren Jean-François Lyotard bestod det post-moderna i avslöjandet av verklighetens brist på verklighet, det vill säga slutet för det modernas ”stora berättelser” om befrielse, framsteg och förnuft. Enligt vedersakaren Jürgen Habermas hade det moderna inte havererat utan var ett allt-jämt ofullbordat projekt.

Decennier är olika långa och olika starka. Sextioalet är till exempel både långt och starkt. Man kan argumentera för

where the joy of living returned, as society crept out from under the depressive recession of the 70s.

Swedish bankers were jumping for joy, 21 November 1985, when Riksbank Governor Bengt Dennis, with the support of Minister for Finance Kjell-Olof Feldt, decided to relax credit market regulations that had previously limited bank lending. Billed as the November revolution, it implied full speed ahead. At Café Opera, the decade’s watering hole of choice, yuppies (young urban professionals) the decade’s addition to Happy Families, could be heard rejoicing into their mobile phones: “At last, being rich and beautiful is no longer ugly!”

Horace Engdahl, the most cherished critic of the 80s, has stated how happy he was. Even in the 70s he had aroused strong feelings, when during a summer symposium for Finnish Stalinists he revealed that Beethoven’s late string quartets had made him a Marxist. At a winter symposium in Oslo around the same time, he published a text on the (male) history of utopian thought, with such provocative oratory that lusekofte-knitting Norwegian feminists began sounding like the French revolution’s *tricoteuses*.

Now it was the 80s. The journal Kris, with Engdahl on the editorial team, had two quotes as its motto: “You think with your whole body” and “The mind is the body’s most erogenous zone.” The former is attributed to French poet Mallarmé, the latter to American film star Raquel Welsh. Together, they made a typically Kris aesthetic point against leftist culture’s puritan denial of the body and moralising attitude towards popular culture.

Two works frame the happy 80s: *Gentlemen*, Klas Östergren’s novel from 1979, and *Mercurii triumf*, Peter Dahl’s mural at the Stockholm School of Economics from 1989. From their own perspectives, they both tell the story of Stockholm mysteries in the 80s, how the upper worlds are linked to the lower and the actions hidden by huge riches.

The 1880s were the first decade to spawn an -ism. Since then, there has been a struggle over the privilege of formu-lation for each decade. What, who characterises a decade? Is (was) it good or bad? Whose version applies, that of the advocates or the adversaries?

Since the 1880s, decades have been interpreted as a re-gular emergence of the modern, particularly in the aesthe-tic field, and placed in conjunction with a younger, emer-ging generation. Those of the 1880s even called themselves “Young Sweden”.

The breakthrough of the 1980s is said to be postmoder-nism and the questioning, not only of the recently ceased decade, but also the modern as such: modernism, the wel-fare state, the Enlightenment. According to its advocate, Jean-François Lyotard, the postmodern consisted in the re-velation of reality’s lack of reality, in other words the end of the modern’s “grand narratives” about liberation, progress

att det inte började förrän 1965 men att det i gengäld varade ända till 1975. Sextioalet är så starkt att det har ett mycket litet behov av att framhäva sig självt. Sjuttioalet, däremot, är kort och svagt och ses huvudsakligen som fullföljare och förverkligare av sextioalet, ett omöjligt uppdrag som det också misslyckades med. Karl Vennberg anade detta redan 1971 när han i en dikt skrev att sjuttioalets utfall kan bero på hur vänstern förmår hantera sin besvikelse.

Det kunde den inte.
Det var alltså egentligen mot ett oförverkligat sextioal som åttiotalet gjorde utpror. Men utan rätt namns nämnande. Sjuttioalet var utmärkt som slagpåse. Snabbt och med benäget bistånd från mäktiga ideologiproducenter skisserades skillnaden mellan åttiotalet och sjuttioalet i effektiva motsatspar: Glädje-Tristess, Frihet-Fångenskap, Färgrikt-Grått, Liv-Död, Estetik-Politik, Skönhet-Fulhet.

Tog historien slut med 1980-talet? Ja, kanske, fast inte på det sätt som den amerikanske UD-tjänstemannen Francis Fukuyama föreställde sig i en berömd essä 1989, som just hette *Historiens slut*. I hegeliansk anda tecknade han en bild av utvecklingen där den liberala kapitalismen, efter kommunismens fall, stod utan verkliga utmanare. Så sett saknade historien från och med nu de motsättningar som drev den framåt.

Var åttiotalet det sista decenniet som reste anspråk på att vara en -ism, en generation, en estetik? Mycket tyder på det. Från nittioalet och framåt är decennieinbörden snarare allmänt populärkulturell och inkluderar klädstil, frisyrier, popband, tv-program och filmer på modet. Tendensen har varit i tilltagande ända sedan andra världskriget, efter vilket man för första gången kan tala om en specifik ungdomskultur. Men fyrtio-, femtio-, sextio-, sjuttio- och åttiotalen hade vid sidan av de populärkulturella markörerna också en specifik estetisk innebörd inom de olika konstarterna. Så är inte längre fallet. Min gissning är att decennie-ismerna inte kommer tillbaka, i varje fall inte inom överskådlig tid.

Men vad vet man? En kväll i slutet av åttiotalet åt jag middag med de ungerska exil-filosoferna Agnes Heller och Ferenc Fehér. Ingen av dem trodde att de under sin livstid skulle få uppleva murens fall och Sovjetsystemets sammanbrott.

1982, 1986, 1989 blev jag far till tre vackra, välskapta pojkar. De är idag vuxna människor. Men det är en helt annan historia.

and reason. According to adversary Jürgen Habermas, the modern was not wrecked, but remained a constantly incomplete project.

Decades have different lengths and various strengths. The 60s, for example, are both long and strong. You could argue that it didn't start until 1965 yet lasted until 1975. The 60s are so strong, there is very little need to accentuate it. The 70s, however, are brief and weak, and seen mainly as a follow-up and fulfilment of the 60s, an impossible assignment that it failed. Karl Vennberg sensed this already in 1971; he wrote in a poem that the outcome of the 70s would depend on whether the left could handle its disappointment.

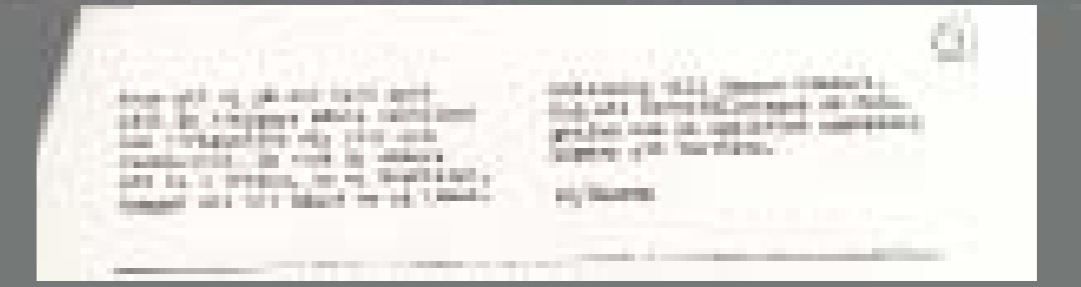
It couldn't.
The 80s were really a rebellion against an unrealised 60s. But without calling things their proper names. Thus the 70s made an excellent punching bag. Quickly and with kind assistance from mighty producers of ideology, the differences between the 80s and 70s were sketched with effective opposites: Happy-Bored, Freedom-Captivity, Colourful-Grey, Life-Death, Aesthetics-Politics, Beauty-Ugliness.

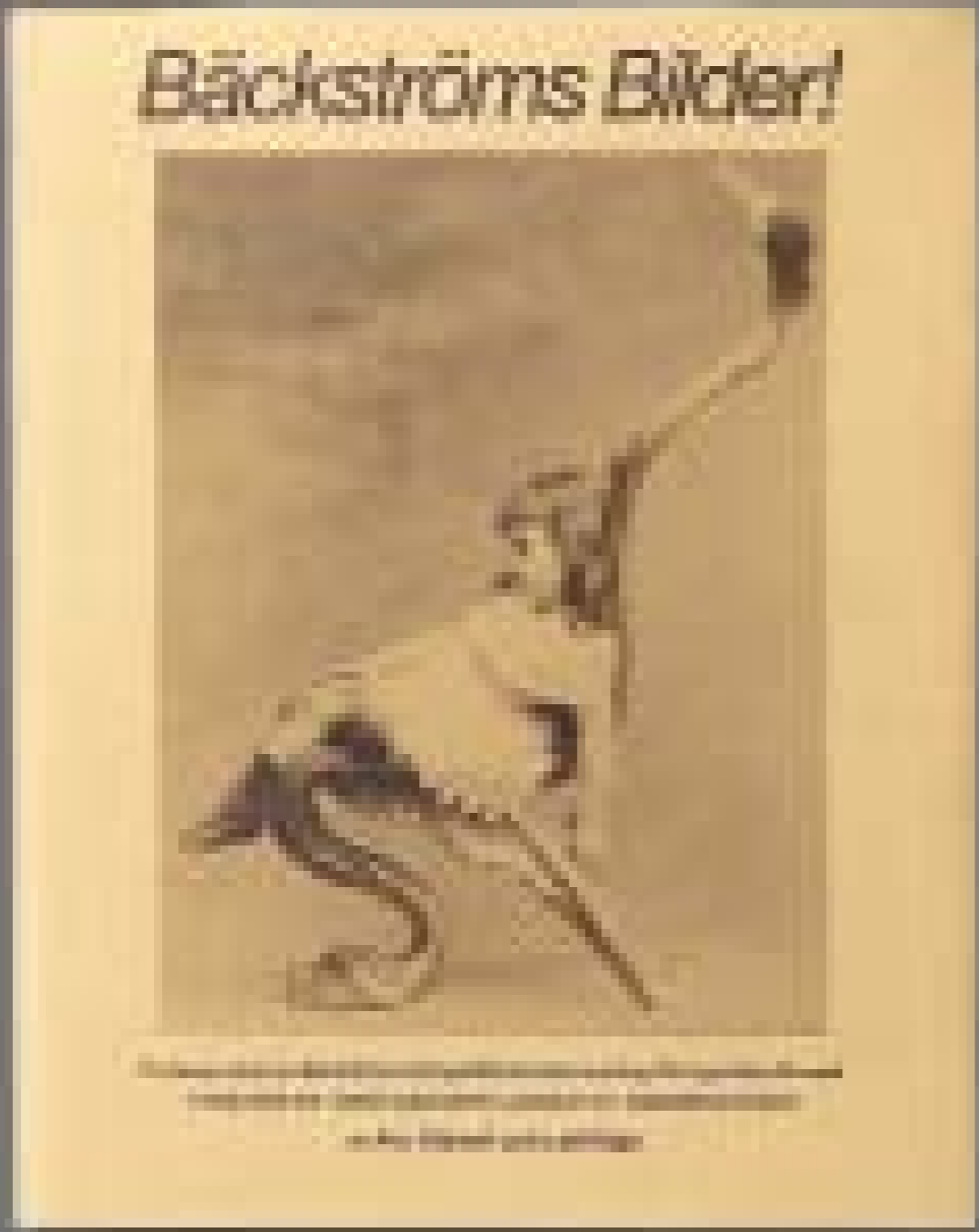
Did history really end with the 80s? Well, perhaps, but maybe not as American State Department official Francis Fukuyama envisioned in his famous essay from 1989 titled *The End of History*. In Hegelian spirit, he sketched a picture of progress where liberal capitalism, after the fall of communism, stood alone with no other real challengers. From this point onward, history lacked the contrasts that drove it forward.

Were the 80s the final decade that could claim an -ism, a generation, an aesthetic? It seems most likely. From the 90s onward, decades are signified instead by popular culture in general, covering fashion, hairstyles, pop bands, TV programmes and films of the day. The trend has been evident since the second world war, after which a specific youth culture can be identified for the first time. But the 40s, 50s, 60s, 70s and 80s, also had, alongside these popular culture markers, specific aesthetic meaning within the arts. Such is no longer the case. My guess is that the decade-isms won't be making a return, at least not in the foreseeable future.

But who knows? One evening in the late 80s, I dined with a couple of Hungarian exile-philosophers, Agnes Heller and Ferenc Fehér. Neither believed they would see the fall of the Wall or the collapse of the Soviet system in their lifetime.

In 1982, 1986, 1989, I became a father of three beautiful, healthy boys. Today, they are grown men. But that's another story.





Bäckströms bilder!: Professor Helmer Bäckströms fotografihistoriska samling i Fotografiska Museet
 (The Helmer Bäckström Collection: Prints from the Helmer Bäckström Collection in Fotografiska Museet),
 (red./ed. Åke Sidvall & Leif Wigh), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1980



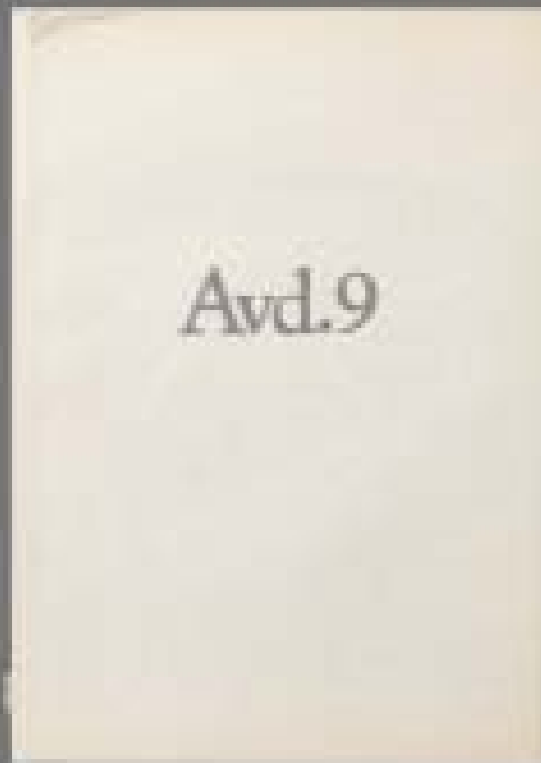
Bäckströms bilder! Professor Helmer Bäckströms fotografihistoriska samling i Fotografiska Museet
 (The Helmer Bäckström Collection: Prints from the Helmer Bäckström Collection in Fotografiska Museet),
 (red./ed. Åke Sidvall & Leif Wigh), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1980

LENNART OLSON

Two columns of text, likely a biographical or critical introduction to the artist's work, rendered in a very low-resolution, pixelated font.



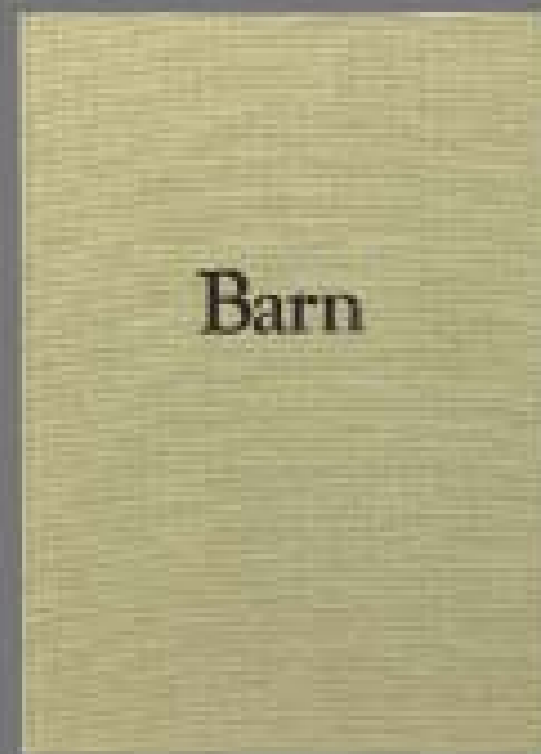
Small text caption located below the eye photograph, providing details about the artwork.



Walter Hirsch, *Avd. 9* (Ward 9), Dog, 1980



Dawid, *Rost* (Rust), Dog/Fotografiska Museet, 1983



164 Gunnar Smoliansky,
Barn (Children), Dog, 1982



Petter Antonisen,
Vatten: Fotografier (Water: Photographs), Dog, 1991



299, Föreningen 299, 1980:1

LENNART NILSSONS ARRANGERADE VERKLIGHET./LENNART NILSSON'S ARRANGED REALITY. AV/BY SOLVEIG JÜLICH

Lennart Nilsson mottog hösten 1980 Hasselbladstiftelsens medalj och pris i fotografi. Priset hade tillkommit genom att Erna och Victor Hasselblad ett par år tidigare testamenterat sin stora förmögenhet till stiftelsen. Det var första gången "fotografins Nobelpris", som pressen kallade utmärkelsen, delades ut och valet av pristagare tycks ha varit väntat. Nilsson var vid tidpunkten en internationellt välkänd fotograf med en lång rad uppmärksammade projekt bakom sig. Men även om han fick priset för hela sin fotografiska gärning framgår det av stiftelsens pressmeddelande att det främst var dennes "fotografiska forskningsbedrifter" som ansågs värda att belöna. De publikationer som framhölls bland hans meriter behandlade nästan uteslutande medicinska ämnen samt djur och natur: *Myror*, *Liv i hav* (båda från 1959), *Ett barn blir till* (1965) och *Se människan* (1973). Hasselbladspiset bidrog därmed till en mer allmän tendens att framställa fotografens medicinska och vetenskapliga fotografier som en klart avgränsad del från hans övriga produktion bestående av framför allt reportagebilder.

Det är relativt välkänt att Nilsson inledde sin karriär på fyrtioalet som frilansande pressfotograf för tidningar som *Se*, *Allt*, *Vecko-Journalen* och *Vecko-Revyn*. Till en början gjorde han fotoreportage om ämnen som varierade från dramatiska samtidshändelser och kändisliv till vardagliga berättelser. Han reste ut i världen och tog bilder av isbjörnsjakt i Spetsbergen och fiskare i Kongofloden som även publicerades i *Life* och andra stora internationella bildtidningar. På uppdrag av företag, myndigheter och organisationer framställde han dessutom en mängd fotografier som användes i publikationer av olika slag. Mest prestigefyllt var kanske att han som en av fåtalet svenska fotografer inbjöds delta i den framgångsrika utställningen *Family of Man* som öppnade i New York 1955 och sedan turnerade till olika platser i världen.

Mindre välkänt är hur de journalistiska uppdragen ledde Nilsson in på arbetet med de medicinska och vetenskapliga bilderna. I ett nummer av *Se* 1952 publicerades en påtagligt abortkritisk artikel som hade försetts med flera fotografier på embryon och foster tagna av Nilsson. Bakgrunden till reportaget var det starka motståndet mot aborter bland gynekologer på Sabbatsbergs kvinnoklinik i Stockholm som bland annat yttrat sig i en vägran att operera kvinnor trots att dessa beviljats legal abort. Denna artikel öppnade porten till den medicinska världen och blev startpunkten för fotografens arbete med att dokumentera mänsklig fosterutveckling. Under många år hade han tillgång till ett rum på Sabbatsbergs kvinnoklinik där han förvarade fotografisk och teknisk utrustning. I samband med operationer av kvinnor som

Lennart Nilsson received the Hasselblad Foundation's medal and photography award in autumn 1980. The award was created when Erna and Victor Hasselblad bequeathed their large fortune to the foundation a couple of years earlier. It was the first time that "photography's Nobel prize", as the press called it, had been awarded and the winner seems to have been no surprise. Nilsson at the time was an internationally renowned photographer with a large number of high-profile projects to his credit. But even though the award is in recognition of his entire service to photography, it is apparent from the foundation's press release that his photographic achievements in research were considered most worthy of reward. Publications given prominence among his

merits are almost exclusively medical in character, but include nature and wildlife: *Myror* (Ants, 1959), *Liv i hav* (Life in the Sea, 1959), *Ett barn blir till* (A Child is Born, 1965) and *Se människan* (Behold Man, 1973). Thus the Hasselblad Award contributed to a more general trend of depicting the photographer's medical and scientific photographs as a sharply distinct area from his other work that

consisted mostly of reportage pictures.

It is relatively well known that Nilsson started his career in the 40s as a freelance press photographer for magazines including *Se*, *Allt*, *Vecko-Journalen* and *Vecko-Revyn*. In the beginning, he produced photojournalism on a variety of subjects: from dramatic contemporary events and celebrities to ordinary reporting. He travelled abroad and took pictures of polar bear hunting in Spitsbergen and fishermen on the Congo River that were published in *Life* and other major international pictorial magazines. Commissioned by companies, public authorities and organisations, he also produced a large number of photographs used in publications of various kinds. Perhaps most prestigious of all, he was one of only a few Swedish photographers invited to participate in the successful *Family of Man* exhibition that opened in New York in 1955 and then toured worldwide.

Less well known is how these journalistic assignments led to Nilsson working on the medical and scientific pictures. An issue of *Se* from 1952 published an evidently critical article about abortion, accompanied with several photographs taken by Nilsson of embryos and fetuses. The background to the article was a strong anti-abortion movement among gynaecologists at Sabbatsbergs women's clinic in Stockholm, who expressed reluctance about performing abortions, even if legally granted. This article opened the door to the medical world and became the starting point for the photographer's work in documenting the development of the human foetus. For many years, he had access to a room



drabbats av missfall och utomkvedshavandeskap eller som genomgick legala aborter fotograferade Nilsson döda eller döende embryon och foster nedsänkta i ett kärl med koksaltlösning och belysta bakifrån. Efter nästan ett decenniums verksamhet publicerades 1965 bilderna i fotoessän "Drama of Life before Birth" i *Life* och boken *Ett barn blir till*.

Betraktat i detta historiska perspektiv är det inte så förvånande att Nilssons medicinska bilder genomgående har en prägel av "arrangemang". Med detta ord avsågs under fyrtio- och femtiotalet ett arbetssätt som innebar att fotografen inte nöjde sig med att fånga ögonblicket, utan aktivt ingrep i händelserna eller på annat vis manipulerade verkligheten för att få den eftersökta bilden. I Nilssons fotografiska handbok *Reportage*, som utkom 1955, tog han avstånd från denna praktik och hyllade istället "höftskottets" spontana konst, vilket stod i samklang med tidens fotojournalistiska ideal. På flera ställen i boken betonade han att arrangerade bilder inte fick förekomma i reportagefotografens värld och att det enda "manuskript" som styrde hans eget arbete var "[l]ivet självt". Men som bland andra fotokritikern Kurt Bergengren lyfte fram i sin recension innehöll samtidigt boken en rad oreflekterade exempel på hur reportagen ändå hade iscensatts genom att fotografen gripit in i ett skeende för att få den bild han i förväg hade tänkt ut. Det gällde såväl hans reportage om skogsarbetarfamiljen i Norrland och den kongolesiska flickan på rygg i en hög orostat kaffe som fotografierna av myror, vattendjur och embryon.

Under sextio- och sjuttioalet kom Nilssons arrangerade bilder allt oftare att ingå i sammanhang där de beskrevs som medicinska och vetenskapliga fotografier. Han lyckades inrätta ett svepelektronmikroskopiskt laboratorium på Karolinska institutet som erbjöd en attraktiv möjlighet för forskarna att testa den då helt nya tekniken. Bilderna som producerades genom detta samarbete blev med hjälp av fotografen och reklammannen Gillis Hääggs unika färgsättningsmetod kommersiellt gångbara och kunde kanaliseras i olika medier. Nilsson började presenteras som en forskare i egen rätt trots att han själv i intervjuer ofta inflikade att det framför allt var inom fotojournalistiken han hörde hemma.

I detta ljus får handslaget mellan stiftelsens ordförande Einar Josefson och Nilsson framför Victor Hasselblads porträtt en symbolisk laddning. Hasselbladspiset medverkade till att befästa den skarpa åtskillnad mellan fotografens reportagefotografier och vetenskapligt orienterade bilder som kommit att dominera fotohistoriska verk. Men vid en närmare betraktelse visar det sig att dessa två inriktningar och deras förknippade praktiker varit nära förbundna med varandra genom hela hans karriär.

in Sabbatsbergs women's clinic where he kept photographic and technical equipment. In conjunction with operations due to miscarriage and ectopic pregnancy or legal abortion, Nilsson photographed the dead or dying embryos and fetuses immersed in a receptacle of salt-solution lit from behind. After almost a decade's work, the pictures were published in a 1965 photo-essay "Drama of Life Before Birth" in *Life* and the book *Ett barn blir till*.

Seen with this historical perspective in mind, it is not so surprising that Nilsson's medical pictures consistently feature a touch of "arrangement". In the 40s and 50s, this term described a working method that implied that the photographer was not confined to just capturing the moment, but actively intervened in the events or otherwise manipulated reality to get the picture he wanted. In Nilsson's photography handbook *Reportage* (1955) he took exception to this practice and praised instead the spontaneous art of "shooting from the hip" in keeping with that era's photojournalistic ideals. He stresses several times in the book that arranged pictures should not exist in the reportage photographer's world and that the only "script" guiding his own work was "life itself". But as others indicated, including photography critic Kurt Bergengren in his review, the book also contained a number of unthinking examples of how reportage is staged, with the photographer intervening in events to get the picture he had imagined beforehand. This applied to his reportage on the lumberjack family in Norrland and the Congolese girl on her back in a heap of unroasted coffee, and the photographs of ants, marine animals and embryos.

In the 60s and 70s, Nilsson's arranged pictures were increasingly seen in contexts where they were categorised as medical and scientific photographs. He successfully established a laboratory in Karolinska Institute with a scanning electron microscope that offered an attractive opportunity for researchers to test a brand new technology. The pictures produced through this collaboration, aided by photographer and advertising man Gillis Häagg's unique colouring method, were commercially viable and could be channelled in various media. Nilsson started being presented more often as a researcher in his own right, despite frequently interjecting in interviews that he belonged, above all, to the field of photojournalism.

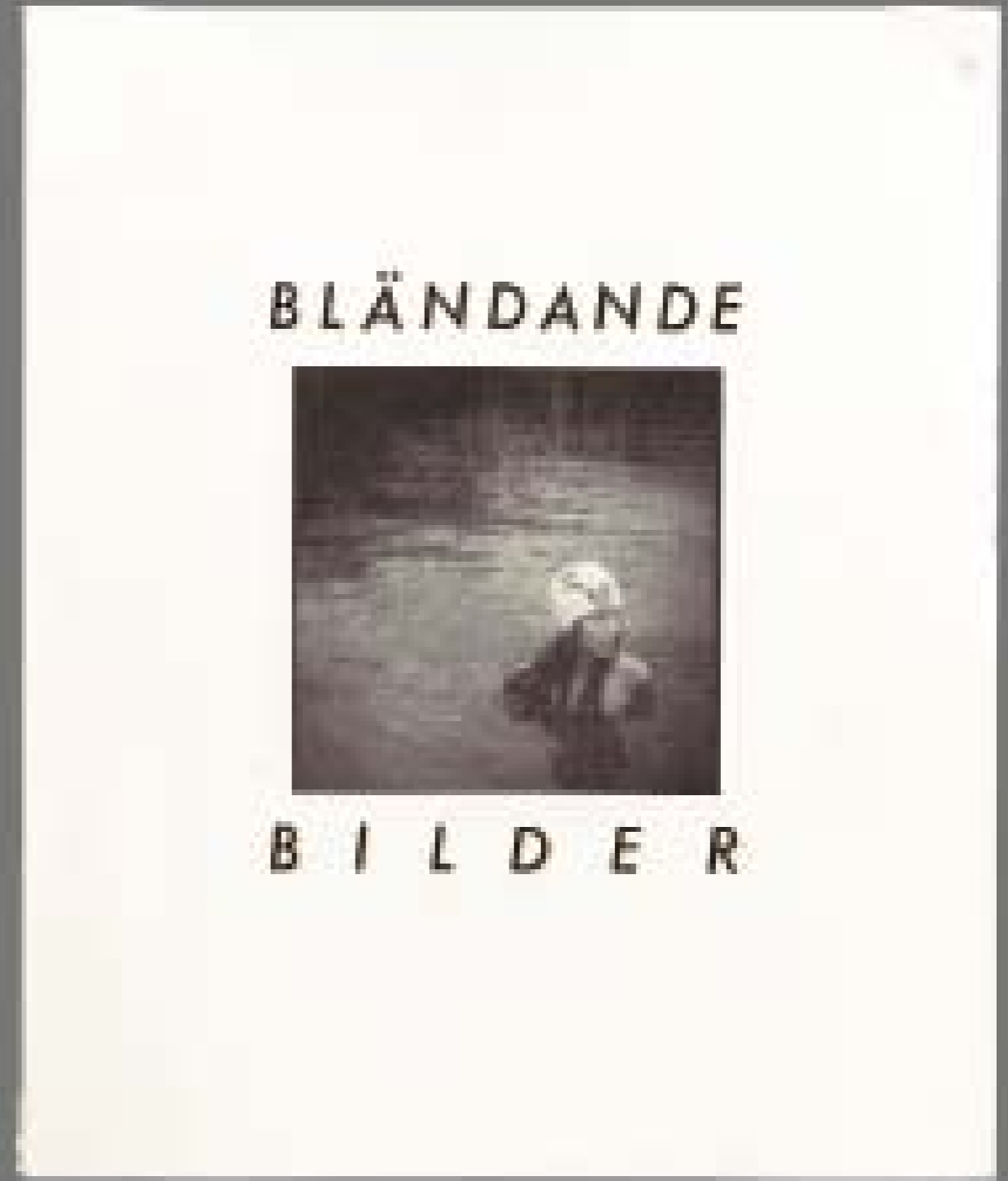
In light of this, the handshake between the chairman of the foundation, Einar Josefson, and Nilsson, in front of Victor Hasselblad's portrait, takes on a symbolic meaning. The Hasselblad award contributed to affirming the sharp division between the photographer's reportage photographs and scientifically orientated pictures, which has come to dominate photo-historical work. Yet upon closer inspection, it turns out that these two movements and their associated practices were closely connected throughout his entire career.

Lennart Nilsson tog emot sitt pris av Stiftelsens ordförande Einar Josefson under en ceremoni på Victor Hasselblad AB 1980.

(Lennart Nilsson was awarded the prize by the chairman of the Hasselblad Foundation, Einar Josefson, at a ceremony at Victor Hasselblad AB 1980.) © Victor Hasselblad AB



Se dig om i glädje: Sex fotografer – sex temperament: Kerstin Bernhard, Lotten von Düben, Julia Pirotte, Birgitta Ralston, Melissa Shook, Henny Lie (Look Back in Happiness: Six Photographers – Six Moods: Kerstin Bernhard, Lotten von Düben, Julia Pirotte, Birgitta Ralston, Melissa Shook, Henny Lie, (red./ed. Åke Sidvall och Leif Wigh), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1981



Bländande bilder: New Trends and Young Photography in Sweden (Dazzling Pictures), Fotografiska Museet, Moderna Museet/Pictura, 1981

**MOTTAGANDET AV SUSAN SONTAGS OM FOTOGRAFI./
THE RECEPTION OF SUSAN SONTAG'S ON PHOTOGRAPHY. AV/BY IRÉNE BERGGREN**

Susan Sontags inflytelserika bok *On Photography* publicerades första gången 1977. Den bygger på artiklar tryckta i *The New York Review of Books* från 1973–77. På svenska utkom den 1981 i översättning av Boo Cassel och med få undantag var det i dagspressen som receptionen ägde rum.

I sina essäer vänder sig Sontag till en läsare som inte är specifikt intresserad av teoretiska analyser om fotografiets ställning inom konst eller samhälle. Detta tydliggjordes bland annat av att de svenska recensenterna inte i första hand hade fotografi som sitt huvudämne. Undantagen är Kurt Bergengren och Carl Heideken, som bägge var starka röster inom svensk fotografidebatt och som uppmärksammat boken redan när den kom ut i USA.

Anmälarna blir genomgående inspirerade av hennes språk och lyfter fram dess skarpa och de intellektuella och spirituella formuleringarna. Nils Petter Sundgren uttrycker sig drastiskt i *Expressen* (15/4 1978) och skriver att Sontag är ”akademisk spetsfundig” och att ”Draget av intellektuell broiler sitter kvar”. Sundgren berör också Sontags tes att fotot inte är en konstform utan ett medium, ett påstående som upprört inte minst konstfotografer, men Sundgren menar att Sontag har rätt. Han ger också en känga till de ”fotopurister” som inte vill känna av någon bildtext.

Carl Heideken intresserar sig för Susan Sontags tankar kring fotots konstnärliga och dokumentära status i Fotograficentrum's *Bildtidning* (nr 2 1979), som var den enda tidskrift i Sverige som uteslutande behandlade fotografiet i en historisk och teoretisk kontext. Han tar utgångspunkt i Sontags påstående att ”just när foto accepteras av museerna avsäger sig fotograferna alla anspråk på att syssla med konst, i tron att det de gör är bättre än konst”. Heideken fortsätter och säger att Sontag problematiserar fotografiet utifrån ett kunskapsteoretiskt och estetiskt perspektiv och ser ”verkligheten som spektakel för massorna och något kontrollerbart för härskarna”. Frågor som kom att debatteras inom svensk fotografi under många år.

I sin recension i *Aftonbladet* (9/4 1981) fokuserar Kurt Bergengren på Sontags syn på fotoreportaget och den dokumentära bilden och citerar: ”Under de senaste decennierna har den ’engagerade’ fotografen gjort minst lika mycket för att döva samvetet som för att uppväcka det.” Läst idag pekar citatet på den debatt som kom att fortgå under många år om den dokumentära fotografins anspråk på sanning och fotografens ansvar för de personer som skildrades. Bergengren skriver vidare att det, enligt Sontags resonemang, redan måste finnas ett ideologiskt fäste i samhället för sådan bildkonst för att ett fotoreportage ska kunna avslöja politik och väcka samveten.

Sune Nordgren tar upp samma tråd utifrån de frågor Sontag ställer om fotografens ansvar att ingripa eller fotografera,

Susan Sontag's influential book *On Photography* was first published in 1977. It is based on articles printed in the *New York Review of Books* from 1973–77. Released in Swedish in 1981, translated by Boo Cassel, the reception occurred, with few exceptions, in the daily press.

In her essays, Sontag addresses a reader with no specific interest in the theoretical analyses of photography's position in the art world or society. This was made plain from the Swedish reviewers who primarily could not claim photography as their principal subject. The exceptions are Kurt Bergengren and Carl Heideken, both strong voices in debates involving Swedish photography and who had already paid attention to the book upon its US release.

Reviewers are consistently inspired by her language, highlighting its sharpness and the intellectual and spiritual wording. However, Nils Petter Sundgren expresses himself drastically in *Expressen* (15 April 1978) writing that Sontag is “academically quibbling” and that “the taste of an intellectual roasting remains”. Sundgren also touches on Sontag's argument that photography is not an art form but a medium, an assertion that especially upset art photographers; Sundgren however implies that Sontag is correct. He also takes a shot at “photo-purists” who refuse to recognise the use of picture captions.

Carl Heideken is interested in Susan Sontag's thoughts about photography's artistic and documentary status, in *Fotograficentrum's Bildtidning* (no. 2 1979), the only journal in Sweden to write exclusively about photography in a historical and theoretical context. His point of departure is Sontag's claim: “When photographers now deny that they are making works of art, it is because they think they are doing something better than that.” Heideken continues by saying that Sontag problematises photography from an epistemological and aesthetic perspective and sees “reality as a spectacle for the masses and controllable by those in power”. Issues that would be debated in Swedish photography for many years.

In his review in *Aftonbladet* (9 April 1981), Kurt Bergengren focuses on Sontag's views about photojournalism and documentary photography quoting: “In these last decades, ‘concerned’ photography has done at least as much to deaden conscience as to arouse it.” Read today, the quote indicates the debate that would rage for many years about documentary photography's claims to the truth and the photographer's responsibility to those depicted. Bergengren also writes that, according to Sontag's reasoning, there must already exist an ideological footing in society for such interpretation of pictures, enabling photojournalism to expose politics and arouse the conscience.

Sune Nordgren writes on the same themes, based on the

vilka i förlängningen leder till frågor om betraktarens moraliska ställningstagande. Dessa problem är lika närvarande idag som 1981, då Nordgren i *Dagens Nyheter* (6/5 1981) skrev att ”Sontag ser fotograferandet i första hand som en social rit. Ett sätt att göra verkligheten hanterbar genom att förminska den”, ”Allting blir bild och till slut vackert”.

Susan Sontag talade om att vi översköldades av fotografier och att det behövdes en bildens ekologi, något som uppfattades av recensenterna både som ett moraliserande och ett hot – precis som Sontag menade att det var.

Den enda illustrationen i boken är omslagsbilden, vilket upplevs som snobbism och en brist, men också ett uttryck för en begynnande fototeori. Nordgren menar att den amerikanska omslagsbilden täcker bokens innehåll medan den svenska fått en meningslös och nostalgisk badbild. ”Skenet skall bedra oss igen.”

Enligt konstvetaren och översättaren Hans Johansson i *Arbetet* (24/4 1981) är uteslutandet av illustrationer ett medvetet val för att tvinga läsaren att inte ta sin tillflykt till bilden. Johanssons läsning av boken hör till de mer insiktsfulla och nyanserade. Hans kunskap om framför allt fransk litteratur och konst möter Sontags text utan att, som vissa andra, raljera över hennes bredd och generaliseringar. ”Ibland är hon marxist, ibland freudian, ibland semiolog”, konstaterar han och förtydligar: ”betraktelsesätten är sociologiska, konsthistoriska och kunskapsteoretiska.” Det är värt mödan att ta sig igenom boken menar Johansson, särskilt om man är intresserad av bilden och dess funktion i det kapitalistiska konsumtionssamhället. Sontags huvudtes är, menar Johansson, att fotografiet stärker en nominalistisk uppfattning av den sociala verkligheten. Han skriver att Sontag ser fotografien som en kulturindustri ”som ständigt frambringar bilder som tränger in mellan erfarenheten och verkligheten”. Och att hon till och med hävdar ”att människorna tenderar att tillskriva verkligheten de egenskaper den har på foto”.

Gertrud Sandqvist intervjuar Susan Sontag i *NU: The Nordic Art Review* (nr 3/4 2001) och där svarar Sontag apropå frågan om Walter Benjamins betydelse att han varit en direkt inspiration för henne i skrivandet av artiklarna som ingår i *Om fotografi*. Hon säger också: ”Before my book there was quite simply nothing written about the ethics and culture significance of photography apart from Benjamin's two essays from the 1930s.” Benjamins texter var viktiga urkunder i tidens akademiska diskurser och det är ett påstående som inte ifrågasätts av Sandqvist.

När boken kom i nytryck 2001 konstaterade Göran Dahlberg i *Glänta* (nätrencension 2001) att ”fotografiet enligt Sontag har blivit alltför normerande; det är inte ens ett försök att förstå utan snarare ett samlande, det ’nivellerar alla händelsers innebörd’ och ’förvandlar människor till ting som symboliskt kan ägas’”. Sontag vill inte begränsa denna bildkultur. Dahlberg menar att konsekvensen av hennes

questions Sontag poses about the photographer's responsibility to intervene or take pictures, which by extension leads to questions about the viewer's moral stance. These problems are as current today as in 1981, when Nordgren writes in *Dagens Nyheter* (6 May 1981): “Sontag primarily considers the taking of photographs as a social rite. A way of making reality manageable by reducing it.” Moreover, “Everything becomes a picture and, in the end, beautiful.”

Susan Sontag spoke about us being flooded by photographs and the need for an ecology of images, something reviewers considered both a moralisation and a threat; which was precisely what Sontag meant.

The book's only illustration is the cover picture, which is perceived as snobbery and a shortcoming, but also an expression of a nascent photography theory. Nordgren says that the American cover spans the book's content, while the Swedish edition has a meaningless, nostalgic picture. “Appearances must deceive us yet again.”

According to art historian and translator, Hans Johansson, in *Arbetet* (24 April 1981) the exclusion of illustrations is a deliberate choice that forces the reader into not resorting to the picture. Johansson's reading of the book is one of the more insightful and nuanced. His knowledge, especially of French literature and art, meets Sontag's text without, as certain others, railing against her breadth and generalisations. “Sometimes she is a Marxist, sometimes a Freudian, sometimes a semiologist,” he states. Further explaining, “The ways of looking at things are sociological, art historical and epistemological.” The book is worth the effort, says Johansson, in particular if one is interested in the picture and its function in capitalist consumerism. Sontag's main argument, according to Johansson, is that photography reinforces a nominalistic perception of social reality. He writes that Sontag views photography as a cultural industry “continually producing pictures that force their way between experience and reality.” And her claims that “people tend to ascribe to reality those characteristics they have in photos.”

Gertrud Sandqvist interviews Susan Sontag in *NU: The Nordic Art Review* (no. 3/4 2001) and here Sontag answers the question regarding Walter Benjamin's significance as a direct source of inspiration in her writing in *On Photography*. She also says: “Before my book there was quite simply nothing written about the ethics and culture significance of photography apart from Benjamin's two essays from the 1930s.” Benjamin's texts were crucial to that time's academic discourses and this claim is not challenged by Sandqvist.

In conjunction with a new edition released in 2001, Göran Dahlberg stated in *Glänta* (web review 2001) that “photography, according to Sontag, has become altogether normative; there is not even an attempt to understand, just a compilation, which ‘levels the meaning of all events’ and ‘turns people into objects that can be symbolically possessed’.” Sontag does not wish to limit this image culture.

resonemang har dragits på olika sätt i den postmoderna diskussionen. Tidskriften *October* startades ungefär samtidigt som Sontag gav ut sin essäsamling och där många med Gilles Deleuze hävdar att ”skenet är det djupaste”.

Tidspannet mellan de båda utgivningarna ger en möjlighet till att konfrontera Sontags texter med den kritiska diskurs som framträtt under åren och som behövs för att kunna infoga essäerna i en fototeoretisk kontext. Susan Sontag balanserar mellan den djupt förankrade fotografiska historieskrivningen, där många av fotografiets (manliga) ikoner, som Alfred Stieglitz och Edward Weston, utgör kanon och det som kommer att bli en ifrågasättande diskurs, som till exempel den dokumentära bildens sanningsbegrepp. Men att sätta boken i den kontexten var förmodligen inte möjligt 1981 i Sverige. Det var nog att påpeka att det här fanns en annan ingång till fotografisk förståelse. *Om Fotografi* ger fortfarande tyngd till artiklar och texter, otvivelaktigt med i första hand citat som låter sig följsamt formas efter de mål texterna kommer att ha. Frågan är om den förändrat vår syn på fotografiet inom teorin och kritiken. När den omnämns är det nästan alltid med epitetet en klassisk text.

Dahlberg states that the consequences of her reasoning have been taken in different directions by the postmodern debate. The journal *October* was founded almost at the same time as Sontag published her collection of essays and here Gilles Deleuze and many others claim that “the world of appearances is the deepest”.

The arc of time spanning these two editions provides an opportunity to confront Sontag’s texts with the critical discourse that has emerged over the intermittent years, which is necessary to incorporate these essays into the context of photography theory. Susan Sontag balances between deeply entrenched photographic historiography, where many of photography’s (male) icons, such as Alfred Stieglitz and Edward Weston, composed the canon and conducted the discourse that would later be questioned, for example the documentary picture’s concept of truth. Yet putting the book into that context was presumably not possible in Sweden in 1981. It was enough to indicate that there was another approach to understanding photography. *On Photography* still lends its weight to articles and texts, primarily through quotations used dexterously to accommodate the objectives of the text that follows. The question is whether it changed our view of photography in terms of theory and criticism. When mentioned, it is almost always with an adjoining epithet: a classic text.





UNO FALKENGREN

Fragment från en epok



Fotografiska Museet



PLANKET. AV/BY MARIA PATOMELLA

Historien säger att fotografen Neil Goldstein en dag fick ta en omväg genom Vitabergsparken i Stockholm då hans vanliga lunchställe var stängt. Året var 1981 och det var under denna promenad som Goldstein upptäckte det röda planket vid Lilla Mejtens gränd. I New York, där Goldstein var uppvuxen, hade det länge ordnats utomhusutställningar runt Washington Square Park och Goldstein letade ständigt efter nya platser att visa fotografi på. Planket på Södermalm var den perfekta platsen. Ett problem var dock vädret eftersom juni kunde innebära en hel del regn. Goldstein skriver i förordet i den första Planket-katalogen: ”Dock är 5–6 juni, 1982 den helg när det inte får bli dåligt väder. Då går Stockholm Maraton, Simon och Garfunkel är på Råsunda och det anordnas alternativ gala på Skeppsholmen och fest i Tantolunden.”

Främsta anledningen till varför Planket uppkom var arrangörernas passion för fotografi – både att arbeta med och att visa. En annan orsak var att det saknades mötesplatser och tillfällen då aktörerna kunde träffas, prata bild och se varandras arbeten. Detta jämfört med idag då internet gör att vi enkelt kan dela och diskutera fotografier på bloggar, Facebook och Instagram. Planket blev en av åttiotalets viktigaste mötesplatser för vilda bilddiskussioner.

Efter ansökningar och bidrag från Konstnärdsnämnden hölls den första Planket-utställningen, som framgår av citatet ovan, helgen den 5–6 juni 1982. Förutom Neil Goldstein var initiativtagarna Iréne Berggren, Lars Hall, Bror Karlsson, Gunnar Smoliansky och Rebecka Tarschys. Gruppen hade bjudit in fotografvänner som i sin tur bjudit andra fotografer. Det fanns ingen reglerad urvalsprocess och de sammanlagt 120 medverkande valde själva vilka bilder som skulle visas. Alla fick en meter var att disponera och bilderna sattes ofta upp med håftstift. Formen att visa fotografi utomhus på en offentlig plats var något helt nytt och utställningen blev en succé. Vädret var bra, det kom massa besökare och festen varade ända in på natten.

Stafettpipen lämnades över till en ny grupp som höll i Planket 1983. Genom gruppens sammansättning hoppades man att urvalet skulle breddas, men också att idén om utomhusutställning skulle spridas vidare. Planket blev ett återkommande inslag och redan 1985 (6/6) skrev Birgitta Rubin i Dagens Nyheter: ”Fotografiska klimatet har exploderat. Efter fyra år har Planket blivit en institution.”

Under de tolv år Planket fanns utvecklades det från att vara en på många sätt informell tillställning till att bli en omfattande apparat. I förordet till katalogen 1990 beskrivs hur det går till: ”Tvåhundrafemtio kuvert med bilder. Fem postsäckar. Det är inte utan att man tar sig en funderare hur det skall gå till. Av dess bilder skall vi bedöma, vem får vara med på utställningen och vem får inte?”

Från att ha varit en förhållandevis intern ”fotograf-vän-

The story goes that one day photographer Neil Goldstein had to make a detour through Vita Bergen Park in Stockholm, because his usual lunch restaurant was closed. This was in 1981 and it was on this walk that Goldstein discovered the long fence of red planking in the lane known as Lilla Mejtens Gränd. In New York, where Goldstein was raised, outdoor exhibitions had long been arranged around Washington Square Park and Goldstein was constantly looking for new places to show photography. Planket on Södermalm was perfect. The only problem was the weather: it could rain a lot in June. Goldstein writes in the foreword of the first Planket catalogue: “This weekend, 5–6 June 1982, is certainly no time for poor weather. Scheduled together are the Stockholm marathon, Simon and Garfunkel at Råsunda and the alternative gala on Skeppsholmen and the festival in Tantolunden.”

The principal reason behind the birth of Planket was the organisers’ passion for photography: working with it and showing it. Another reason was the lack of meeting places and occasions where those involved in photography could gather, talk about images and view each other’s work. Unlike today, when the internet makes it easy to share and discuss photographs on blogs, Facebook and Instagram. In the 80s, Planket became one of the most important meeting places for wild discussions about images.

After making applications and receiving funding from the Swedish Arts Grants Committee, the first Planket exhibition, as mentioned above, took place on the weekend 5–6 June 1982. Besides Neil Goldstein, the organisers were Iréne Berggren, Lars Hall, Bror Karlsson, Gunnar Smoliansky and Rebecka Tarschys. This group invited their photographer friends, who in turn invited other photographers. There was no regulated selection process and the 120 participants chose which photographs they would show themselves. Everyone had one metre of space at their disposal and the photographs were usually mounted with thumbtacks. The format of exhibiting photography outdoors in a public place was something completely new and the exhibition was a success. Even the weather was good; there were many visitors and the party went into the night.

Planket 1983 was handed over to a new group. With this group’s composition, the idea was to widen selection and make outdoor exhibitions more widespread. Planket became a regular event and already in 1985 Birgitta Rubin wrote in Dagens Nyheter (6 June): “The photographic climate has exploded. After four years, Planket has become an institution.”

During Planket’s 12-year run, it evolved from being an informal occasion, in many ways, to a comprehensive operation. The foreword in the 1990 catalogue describes how it went: “250 envelopes with pictures. Five mail bags. No

utställning” blev Planket en utställning som lockade väldigt många. Urvalet snävades in med bland annat olika teman. Det fördes en diskussion om fotografierna i Planket-gruppen själva skulle få medverka, men också om hur bilderna väljs ut och hur katalogen ska utformas. Den första katalogen fick bidrag från Konstnärdsnämnden, men de efterföljande katalogerna finansierades med annonser och vid två tillfällen, 1986 och 1988, gavs den ut i samarbete med Bildtidningen.

Att det gjordes en katalog till nästan varje Planket är av stor betydelse, eftersom den både sammanfattar utställningen, ger en fördjupning och blir en sorts samtidsindikator som speglar den svenska fotografin under den aktuella perioden. I Expressen (1/6 1988) skriver Carl-Johan Malmberg: ”Planket försvarar ett medium, dess frihet och rörlighet, mer än det presenterar de ’stora’ unika bilderna . . . Planket är här-och-nu med rötter i Gärdesfestivalen.”

Mellan åren 1982 och 94 medverkade i Planket många av Sveriges mest erkända fotografer såsom Tuija Lindström, Christer Strömholm och Anders Petersen. Dock är det främst mindre etablerade som har ställt ut och katalogerna visar hur mycket mer varierande och mångfasetterad svensk fotografi har varit än vad som ofta framträder i efterhand.

Under drygt tio år var Planket nedlagt och det var först 2007 som projektet vaknade till liv igen. Jag hade tillsammans med Per Kristiansen, Per Englund och Emila Bergmark-Jiménez hört talas om de tidigare Planket-utställningarna. Vår ambition var, precis som med den första versionen, att skapa en mötesplats för fotografi dit alla kunde komma, se och ta del av fotografi. Det var många som pratade om Planket, men mest mindes man kanske festerna i Joakim Strömholms röda stuga i Vitabergsparken. Ingen visste varför Planket hade lagts ned och många ville att det skulle återuppstå. Planket årgång 2007 arrangerades på en månad och efter många sena nätter fick vi till en utställning med åttio fotografer. Trots att det regnade blev det en stor framgång och den fick mycket uppmärksamhet i pressen och i Svenska Dagbladet (1/7 2007) kan man läsa: ”Några hade längtat länge, andra hittade hit av slump” och i Dagens Nyheter (1/7 2007) skriver man: ”En fotoklassiker är tillbaka i Stockholms utställningsliv.”

Vi hade inget urval eller ett specifikt tema utan bjöd in fotografvänner och även flera som varit med tidigare. Det viktiga för oss var att skapa en utställning i det offentliga rummet, utanför gallerier och museer, och att visa att man kan presentera fotografi på andra platser än de givna. Dessutom handlade det om att skapa ett forum för icke-etablerade unga fotografer som inte hade en given plats på institutionerna. Tanken var också att det skulle vara en hyllning till tidigare Planket-utställningar.

Sedan nystarten 2007 har Planket fortsatt med nya utställningsgrupper. Urvalet har varierat och haft olika teman. 2008 skedde urvalet som ett kedjebrev. Iréne Berggren, som ingick i den första Planket-gruppen 1982, arrangerade till-

wonder you think twice about how it is going to work. Are we really supposed to judge from these pictures who participates in the exhibition and who does not?”

From having been a relatively internal “photographer-friend-exhibition” Planket became an exhibition attracting a multitude. Selection became more restricted, partly through various themes. It was discussed whether photographers in the Planket group should participate, as well as how pictures were selected and the catalogue design. The first catalogue had funding from the Swedish Arts Grants Committee, but subsequent ones were financed through adverts and on two occasions, 1986 and 1988, were published in collaboration with Bildtidningen.

Almost every Planket was accompanied by a catalogue, which is greatly important because it summarises the exhibition, provides greater depth and becomes a kind of contemporary indicator of Swedish photography for the relevant period. In Expressen (1 June 1988) Carl-Johan Malmberg writes: “Planket defends a medium, its freedom and mobility, more than presenting the ‘great’ unique pictures. . . Planket is here-and-now with roots in Gärdesfestivalen.”

Between 1982–94, many of Sweden’s most renowned photographers participated in Planket, including Tuija Lindström, Christer Strömholm and Anders Petersen. But mostly the less established were exhibited and the catalogues show how Swedish photography has been much more various and multifaceted than often appears in retrospect.

Planket ceased for about 10 years and it wasn’t until 2007 that the project came to life again. I, together with Per Kristiansen, Per Englund and Emilia Bergmark-Jiménez had heard about the former Planket exhibitions. Our aim, just like the first version, was to create a meeting place for photography where everyone could come, see and enjoy photography. Many people talked about Planket, but perhaps most remembered the parties in Joakim Strömholm’s red hut in Vita Bergen Park. No one knew why Planket had stopped and many wanted it to start again. Planket 2007 was organised in a month and after many late nights we produced an exhibition with 80 photographers. Even though it rained, it was a great success with plenty of press coverage and in Svenska Dagbladet (1 July 2007) you could read: “Some had been longing for ages, others found it by accident” and in Dagens Nyheter (1 July 2007): “A photo-classic is back in Stockholm’s exhibition life.”

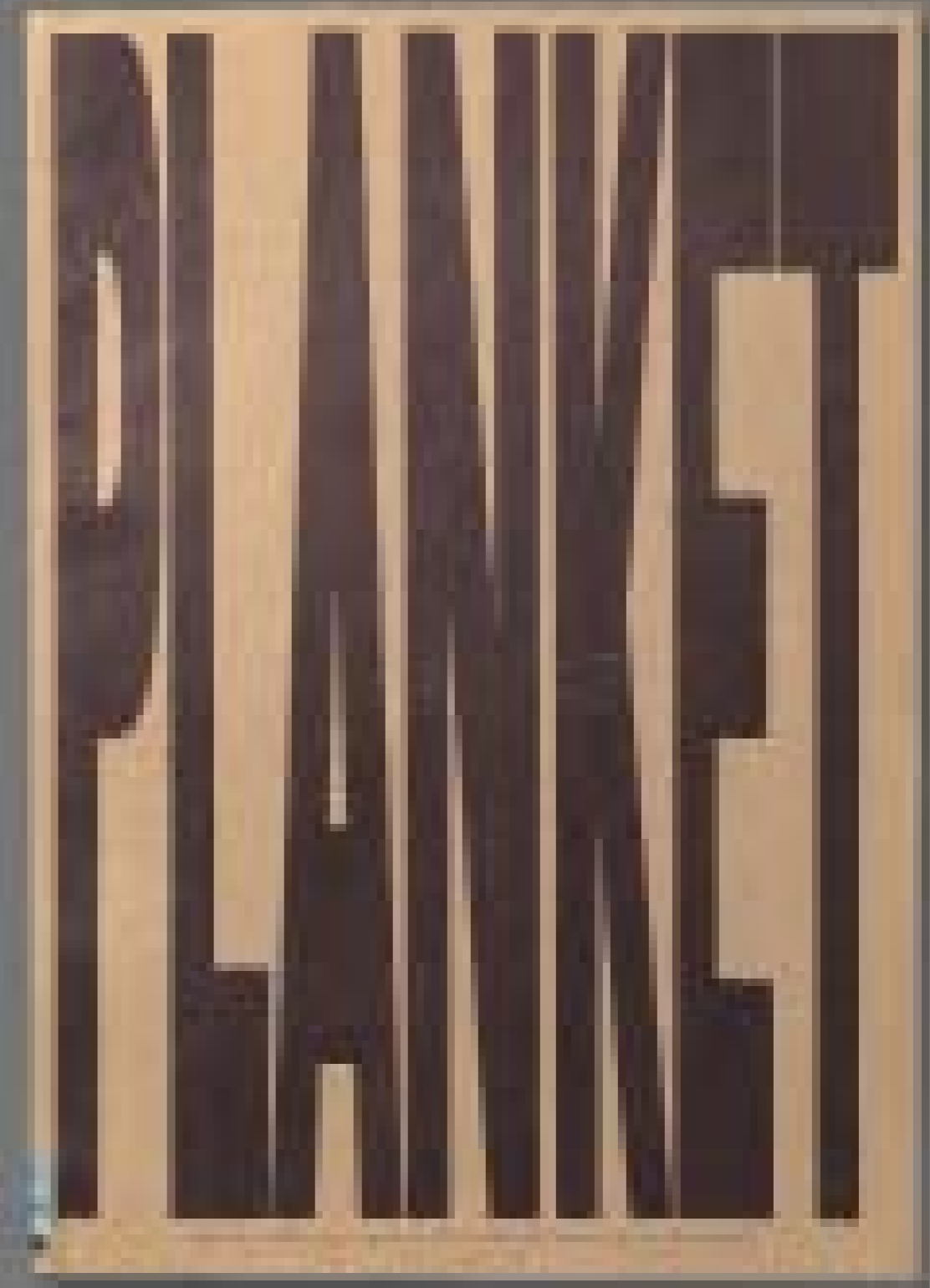
There was no selection or specific theme, we just invited photographer friends and many of those who had participated previously. The important thing for us was to create an exhibition in the public space, beyond galleries and museums, and show that you could exhibit photography in places other than the obvious. Moreover, it was about creating a forum for non-established, young photographers who had no specific place at the institutions. The idea was also to pay tribute to past Planket exhibitions.

sammans med Hannah Goldstein Planket 2011. Deras tema avspeglas i titeln *Det osynliga/Das Unsichtbare* och den var en reaktion på kvinnors underrepresentation på konstutställningar i Sverige. Den innehöll arbeten av fotografer från Sverige och Tyskland och den visades även i Berlin. Endast en manlig fotograf hade bjudits in, Gunnar Smoliansky.

Det är Plankets öppenhet som är dess styrka. Det behövs inga entréavgifter och alla som medverkat i förberedelserna och i utställningen har gjort det ideellt. Det offentliga rummet skapar en tillgänglig mötesplats för diskussion om fotografi och det faktum att arbetsgrupperna bytts ut bidrar till att Planket är en föränderlig utställning som på ett levande sätt reflekterar över svensk fotografi. Förhoppningsvis fortsätter Planket framöver och under 2013 var det Planket-utställningar förutom på det röda planket vid Lilla Mejtens Gränd på Södermalm även i Malmö, Göteborg och Gnesta.

Since the relaunch in 2007, Planket has continued with new exhibition groups. Selection has varied and had different themes. In 2008, selection was conducted as a chain letter. Iréne Berggren, who was a member of the very first Planket group in 1982, organised Planket 2011 together with Hannah Goldstein. Their theme is reflected in the title *Det osynliga/Das Unsichtbare* and was a reaction to women's underrepresentation in art exhibitions in Sweden. It included works by photographers from Sweden and Germany and was also shown in Berlin. Only one male photographer was invited to participate: Gunnar Smoliansky.

Planket's strength is its openness. There is no admission fee and everyone helping with the preparations and the exhibition does so voluntarily. The public space creates an accessible meeting place for discussions about photography and replacing the work groups each time contributes to Planket being a changeable exhibition that reflects on Swedish photography in a lively way. Hopefully, Planket will continue; in 2013 there were Planket exhibitions not only on the red planking along Lilla Mejtens Gränd on Södermalm, but also in Malmö, Gothenburg and Gnesta.



THE FROZEN IMAGE – ETT AMERIKANSKT PERSPEKTIV PÅ NORDISK FOTOGRAFI./
THE FROZEN IMAGE – AN AMERICAN PERSPECTIVE OF NORDIC PHOTOGRAPHY. AV/BY HANS HEDBERG

Det är spänningen mellan form och känsla som ger dynamik åt konstnärliga fenomen i fotografi i Skandinavien.

Martin Friedman

Under sjuttio- och åttioalet hade ännu inte den monolitiska definitionen av svenskhet kollapsat och ersatts av den mer flytande mångkulturella definition som många svenskar numera bekänner sig till. Den progressiva kulturen, som påstod sig formulera alternativ under denna tid, sökte inte sällan sina rötter i kulturella föreställningar med anspråk på att vara hämtade ur ett uråldrigt folkdjup. Men egentligen var dessa svärmiska referenser konstruerade under sekelskiftet mellan 1800- och 1900-tal. En soppa tillagad efter ett Johann Gottfried Herderskt recept, satt på bordet grovt sett hundra år efter Herders tankevärldar börjat väcka slumrande folksjälar i Europa. I Sverige var kockarna bland andra Carl Larsson, Anders Zorn och Ungdomsrörelsen. Resultatet blev en Dalasvenskhet som fortfarande förvaltas i högönsklig välmåga. En svenskhet, lätt att känna igen i hembygdsgårdar och midsommaraftnar, egentligen bara utmanad – men då desto kraftigare – av femtio- och sextiotalets modernitet, amerikansk populärkultur och samtidens mångkultur.

Kanske var det detta bedövande konsensus i Europas norra utmarker som gjorde det problematiskt för socialantropologin och etnologin att under sjuttio- och åttioalet finna en trovärdig metod för att kunna urskilja och beskriva vad som kallades för svensk mentalitet. Det självklara har en tendens att göra sig osynligt. Ett förslag från tiden, formulerat av professor Åke Daun, var att helt sonika lägga ut uppdraget på några utomstående. De Andra, de utsocknes, främlingarna och utlänningarna skulle beskriva svenska särdrag och på detta sätt undvika självframställningens hemmablindhet och chauvinism. Metoden har nog inte fått något större långsiktigt genomslag, kanske på grund av skillnaden mellan självbild och de Andras spegel kändes irrelevant eller upplevdes som alltför markant. Varför avstå från formuleringsprivilegiet?

Under början av 1980-talet gjordes en konstutställning av en amerikansk curator, Kirk Varnedoe, som kom att formulera ett nytt begrepp för nordisk konst. Ett begrepp som har blivit en bestående del av den nordiska konstens konventionella självbild och vars verkningar fortfarande kan avläsas inom andra fält än konstens¹. Utställningen hette *Nordiskt ljus* och den visades 1982, genom en mängd viktiga inlån från nordiska institutioner, på några prestigefyllda platser i USA. *Nordiskt ljus* sattes även upp i Sverige på Göteborgs konstmuseum, en av de främsta långivarna. Det kan verka som en historiens ironi att en bit av svensk kultur

It is the tension between form and feeling that gives vibrancy to the artistic phenomenon of photography in Scandinavia.

Martin Friedman

During the 70s and 80s, the monolithic definition of Swedishness had not yet collapsed and been replaced by the more fluid multicultural definition that many Swedes profess today. Progressive culture, which claimed to formulate alternatives at this time, often groped about for its roots with cultural pretensions claiming to stem from an ancient folk past. Actually, these fanciful references were constructed around the late 19th and early 20th century. A concoction made according to a recipe by Johann Gottfried Herder, served for consumption some 100 years after Herder's ideas awoke the slumbering folk souls of Europe. In Sweden, the cooks included Carl Larsson, Anders Zorn and the Youth Movement. It created a Dalacarian Swedishness, still conserved in the best of health. A Swedishness easily recognizable in rural homestead museums and Midsummer Eves, challenged only, but nevertheless strongly, by the modernity of the 50s and 60s, American popular culture and contemporary multiculturalism.

Perhaps it was this numbing consensus in Europe's northern fringes that made it problematic in the 70s and 80s for social anthropology and ethnology to differentiate and describe what was termed the Swedish mentality. The obvious has a tendency to make itself invisible. A proposal from this time, formulated by Professor Åke Daun, was quite simply to outsource the task to some outsiders. The Others, the non-locals, the strangers, the foreigners would describe the characteristics of Swedishness, thus avoiding the domestic blind spots of self-representation and chauvinism. Such a method, however, has not made a long-term impact, perhaps due to the difference between self-image and the reflection seen by the Others, which seemed irrelevant or altogether too striking. Why forgo the privilege of formulation?

In the early 80s, American curator, Kirk Varnedoe, produced an art exhibition that would formulate a new concept around Nordic art. A concept that has become a lasting feature of the conventional self-image of Nordic art and still has a discernible influence in areas other than art.¹ The exhibition was titled *Nordiskt ljus* (Nordic Light) and boasted many important loans from Nordic institutions; it toured several prestigious venues in the US in 1982. *Nordiskt ljus* also appeared in Sweden at the Gothenburg Museum of Art, one of the foremost lenders. It may seem like a historical irony that a part of Swedish culture was now interpreted from an American perspective. Considering that the left

nu uttolkades från ett amerikanskt perspektiv. Både i skenet av den i grunden så kulturkonserverna och delvis okritiska vänsterrörelse som under sjuttioalet byggt en del av sin fyrkantiga realism ur en estetisk gemenskap med det måleri som nu omtolkades av *Nordiskt ljus*, samt det faktum att svensk populärkultur under denna tid stundtals gav intryck av att vilja lägga den 51 amerikanska staten mellan Norge och Finland. I själva förhållandet fanns också en nyttig kolonial läxa. För var det inte just detta som briter, belgare och fransmän gjort i en ofattbar stor skala; omformulerat koloniernas kultur till sin exotism och projicerat sina fantasier på de Andra. Det är lätt roande och oroande att iakttä hur begreppet nordiskt ljus kommit att få sådant genomslag i den svenska konstens, kulturens självbild. Och vad står begreppet för? En manlig, elegant melankoli, en utspädd svart galla som sällan lyckas kränga av sig sin koketta tvångströja av vitt linne, vacklande bland björkar och ljungris och där kvinnor står så fruset stilla, långa attraktiva textilfodral vars veck excellerar i dunkelt ljus. Skymning, skymning. Och skymningar.

I början av åttioalet uppstod en vilja i USA att göra en kulturell manifestation över svensk konst, *Scandinavia Today*. Så här uttrycks det i en katalogtext: "Scandinavia Today, 82–83, a large-scale cultural manifestation scheduled to occur simultaneously in several American cities in 1982–83. Avsikten var; to introduce a new audience to the wide spectrum of the arts in the five Nordic Countries."² Inom detta ramverk och som en kusin till utställningen *Nordiskt ljus* så producerade The Walker Art Center, Minneapolis, i samarbete med International Center of Photography, New York en fotografiutställning som fick namnet *The Frozen Image*. Utställningen visades, förutom i Minneapolis, i New York, Los Angeles, Chicago, Portland samt i alla de nordiska huvudstäderna. Moderna Museet huserade utställningen 15/9–21/10 1984. I förordet till katalogen till *Frozen Image* slås det fast att den nordiska fotografiska historien inte bara är okänd för den amerikanska publiken, utan även för den nordiska. Detta är naturligtvis en pinsam chikan, icke desto mindre relevant. Rolf Söderbergs och Pär Rittsels pionjärverk *Den svenska fotografins historia* publicerades exempelvis först 1983 och den slutar, som bekant, i fyrtioalet. Det är först under 2000-talet som vi kunnat se mer omfattande nationella fotografihistorier växa fram i Norden. Därför är det förståeligt att utställningskommittén för *The Frozen Image* inför denna prekära brist på ledstänger beslutade sig för att avvisa den svåra uppgiften att göra ett mer formellt inlägg i en svensk eller nordisk fotografisk historieskrivning. Istället deklarerades att man skulle "concentrate on images whose aesthetic merit would transcend national boundaries" (ett uttalande som i sig uppmanar till kritisk granskning) och vidare: "we elected to concentrate on historical and contemporary photographs that would illuminate unique aspects of the Scandinavian ethos. Our selection and presentation of

movement, which was basically culture-conservative and selectively uncritical, had during the 70s built some of its square realism on an aesthetical solidarity with the style of painting now re-interpreted in *Nordiskt ljus*, and the fact that Swedish popular culture at this time periodically gave the impression of wanting to proclaim the 51st state of the US between Norway and Finland. The actual circumstances also provided a useful lesson in colonialism. After all, wasn't this exactly what the Brits, Belgians and French had done on an incredibly huge scale: reformulated the colonies' culture to suit their exoticism and projected their fantasies on the Others. It is mildly amusing and alarming to observe how the concept of Nordic light came to have such an impact on Swedish art and the cultural self-image. And what does the concept represent? A masculine, elegant melancholy; a diluted, dark bile that seldom succeeds in pulling off its coquettish straitjacket of white linen, staggering among the birch-trees and heather, while women stand frozen still, tall, attractive, mannequins in robes whose folds excel in the dim light. Twilight, twilight. And twilights.

In the early 80s, willingness arose in the US to make a cultural manifestation of Swedish art, *Scandinavia Today*. Or as the catalogue text puts it: "Scandinavia Today, 82–83, a large-scale cultural manifestation scheduled to occur simultaneously in several American cities in 1982–83. The aim: to introduce a new audience to the wide spectrum of the arts in the five Nordic countries."² Within this framework, and in kinship with the *Nordiskt ljus* exhibition, the Walker Art Center, Minneapolis, produced in collaboration with the International Center of Photography, New York, a photography exhibition titled *The Frozen Image*. This was shown in Minneapolis, New York, Los Angeles, Chicago, Portland and all the Nordic capitals. Moderna Museet hosted the exhibition 15 Sept–21 Oct 1984. The catalogue's foreword states that the history of Nordic photography is not only unknown to the American public, but also to the Nordic audience. Obviously this is an embarrassing affront, but nonetheless relevant. For example, Rolf Söderberg and Pär Rittsel's pioneering work *Den svenska fotografins historia* (The History of Swedish Photography) was published in 1983 and ends, as is known, with the 40s. Not until the 2000s do more comprehensive national histories about photography appear in the Nordic region. Therefore, it is understandable that the exhibition committee for *The Frozen Image*, faced with this awkward lack of leads, decided to turn down the difficult task of making a more formal contribution to the history of Swedish and Nordic photography. Instead, there is a declaration to "concentrate on images whose aesthetic merit would transcend national boundaries" (a statement that itself encourages critical assessment) and furthermore: "We elected to concentrate on historical and contemporary photographs that would illuminate unique aspects of the Scandinavian ethos. Our selection and presentation of

photographs would be subjective ... and would represent an outsider's sensibility." Emellertid innefattar inte denna känslighet en respekt för hur invånarna i Norden använder de geografiska begreppen. *The Frozen Image* har som undertitel *Scandinavian Photography*, medan utställningens fotografiska bilder har sitt ursprung i hela Norden.

Fotografierna hämtades från många olika samlingar, bland annat Kungliga biblioteket i Köpenhamn, dåvarande Fotografiska Museet i Stockholm, Fotografiska Museet i Helsingfors, Preuss fotografiska museum i Horten, Norge, samt Isländska Nationalmuseet. Här finns också utlånare som Norska Polarinstitutet, Arbetarrörelsens Arkiv och

photographs would be subjective ... and would represent an outsider's sensibility." However, this sensibility does not include respect for the geographic nomenclature of the Nordic region's inhabitants. *The Frozen Image* is subtitled *Scandinavian Photography*, while the pictures in the exhibition come from the entire Nordic region.

The photographs were borrowed from many collections, including the Royal Library in Copenhagen, the then Fotografiska Museet in Stockholm, the Finnish Museum of Photography in Helsinki, Preuss Museum of Photography in Horten, Norway, and the National Museum of Iceland. There were also loans from the Norwegian Polar Institute,



Bibliotek i Oslo, Bernadottebiblioteket, Nordiska Ministerrådet och samtida fotografer och privatpersoner.

Texterna i katalogen består av en övergripande introduktion av huvudcuratorn Martin Friedman, som gör ett försök till kategorisering av det insamlade materialet i några olika områden. *The Endless Vista*, påstås handla om det nordiska medvetandets speciella förhållande till landskapet. Den framstående norska landskapsskildraren Knud Knudsen inkluderar i detta avsnitt. Den senare utnämnde fotografiprofessorn Robert Meyer bidrar med en text om Knudsen som förebådar Meyers utställning och skrift *Den glemte tradisjonen* (1989). Här infogas även amatörfotografen och läkaren Carl Curmans bilder av borgerliga idyller. Avsnittet "Beyond the Arctic Circle", skildrar *lunar lands-*

the Labour Movement Archives and Library in Oslo, the Bernadotte Library, the Nordic Council of Ministers and contemporary photographers and private individuals.

The catalogue texts consist of an overall introduction by chief curator Martin Friedman, who attempts to categorise the compiled material into various areas. "The Endless Vista" lays claim to depicting the special relationship of the Nordic consciousness to landscape. Included here are photographs by the foremost Norwegian landscape photographer, Knud Knudsen. Robert Meyer, who later became a professor of photography, contributes a text about Knudsen that portends his exhibition and publication *Den glemte tradisjonen* (The Forgotten Tradition, 1989). Also inserted here are pictures of bourgeois idylls by amateur photographer and

capas fitfully illuminated by the midnight sun. Här återfinns norrmanen Anders Beer Wilses fotografier från Svalbard och Nils Strindbergs dokumentation över sitt och hans expeditionskamraters tragiska öde under Andrées ballongfärd mot Nordpolen. I avsnittet "Nomads and Settlers" skriver Friedman; *we confront some of the images of the "reindeer people".* *The early urbanist*, liksom avsnittet "Portraits" demonstrerar främst borgerskapets självförståelse. Dåvarande intendenten vid Fotografiska Museet, svensken Leif Wigh, bidrar med en text om Henry B Goodwins kvinnoporträtt. Tysk-dansken Heinrich Tönnies visar en social studiofotografi från slutet av 1800-talet som förebådar Irving Penn och Richard Avedons människoskildringar av yrkesmän närmare ett sekel senare.

Under rubriken "The Painter's Lens" återges bilder av John Riise, August Strindberg och Edvard Munch. Den norske Munchforskaren Arne Eggum skriver om Munchs fotografier men har ännu inte lanserat den tes som han offentliggör ett halvt decennium senare; nämligen att Munch inte använder fotografiska förlagor för sitt måleri utan istället i efterhand iscensätter sina målningar som fotografier. I *The Event* presenteras Hans Malmberg och Christer Strömholm. Möjligtvis är det lite anmärkningsvärt att Rune Hassner för pennan om sin kollega i TIO-fotografer, men det illustrerar också den dominans som TIO-fotografer ägde över den svenska fotografin från femtio- ända fram till åttiotalet och som det återstår att göra en historisk kritisk granskning av. I Christer Strömholms fall återanvänds delar av Allan Porters text från nummer 59 av den schweiziska tidskriften Camera 1980, som ägnade ett helt nummer åt Strömholm. Även Porters text reser kritiska frågetecken. Som vanligt rör det påståenden eller möjligen partiska tillrättaganden från Strömholm och Porter om Christer Strömholms äventyrliga förflutna och hans politiska sympatier. Det var fortfarande några år till 1986 när Jan Myrdal i *Skriftställning nr 8*, i Folket i Bild/Kulturfront, under rubriken: "Nazi-kitsch och annat Strömholmeri" ger offentlighet till Strömholms nazistiska bakgrund. Är det i början av åttiotalet svårt att finna svenska seriösa skribenter i Strömholms egen generation som vill ta sig an hans konstnärskap? Här finns möjligen en intressant och komplex motsättning att bringa reda i, nämligen motsättningen mellan de amerikaniserade TIO-fotografierna och Strömholm, mellan romantisk och modern fotografisk estetik, mellan konst och brukskonst. Kopplat till detta är också Strömholms sena bekräftelse: Hasselbladpriset, de stora retrospektiverna, professors namn med mera.

Ett annat återanvändande, i likhet med Porters artikel, fast i motsatt riktning, är Rolf Söderbergs text om porträttören och den tidige fotojournalisten Frans G. Klemming (1859-1922), en text som i en tvättad och omgjord version kommer att ingå i *Den svenska fotografins historia*. *The New Generation* är den sista kategorin i utställningen och texten är skriven av svensken Lennart Durehed. Där presenteras

physician, Carl Curman. The chapter titled "Beyond the Arctic Circle" portrays "lunar landscapes fitfully illuminated by the midnight sun". Here we find Norwegian Anders Beer Wilses photographs from Svalbard and Nils Strindberg's documentation of his own and his colleagues' tragic fate on André's journey to the north pole by balloon. In "Nomads and Settlers" Friedman writes: "we confront some of the images of the 'reindeer people'." Then come "The Early Urbanist" and "Portraits" demonstrating primarily the self-awareness of the middle classes. The then superintendent of Fotografiska Museet, Swede Leif Wigh, contributes a text about Henry B. Goodwin's portraits of women. German-Dane Heinrich Tönnies presents social studio photography from the late 19th century that herald Irving Penn and Richard Avedon's depictions of tradesmen almost a century later.

"The Painter's Lens" contains photographs by John Riise, August Strindberg and Edvard Munch. Norwegian Munch expert, Arne Eggum, writes about Munch's photographs, but is yet to formulate his argument, coming half a decade later, that Munch did not use photographs as a basis for his painting, but staged them afterwards, attempting to make photographs from his paintings. "The Event" presents Hans Malmberg and Christer Strömholm. Maybe it is a little remarkable that Rune Hassner was asked to write about his colleague from Tio Fotografer (Ten Photographers), yet it illustrates the dominance that Tio Fotografer had over Swedish photography from the late 50s to the 80s, of which a historical critical study remains to be done. In Christer Strömholm's case, parts of Allan Porter's text are reused from Swiss journal Camera no. 59 1980, which devoted an entire issue to Strömholm. Porter's text also provokes critical questions. As usual, there are the assertions or possibly biased clarifications from Strömholm and Porter regarding Christer Strömholm's adventurous past and his political sympathies. Not until some years afterwards, in 1986, would Jan Myrdal in *Skriftställning nr 8*, in Folket i Bild/Kulturfront, under the headline "Nazi-kitsch and other Strömholmeri" make public Strömholm's Nazi background. Was it so hard in the early 80s to find serious Swedish writers of Strömholm's own generation willing to take on his art? Possibly there is an interesting and complex contrast to bring forth, namely the opposition between the Americanised Tio fotografer and Strömholm, between romantic and modern photographic aesthetics, between fine art and applied art. Associated with this is also Strömholm's late recognition: the Hasselblad award, the major retrospectives, the professorship and more.

Another recycling similar to Porter's article, but in the opposite direction, is Rolf Söderberg's text about the portraitist and early photojournalist Frans G. Klemming (1859-1922), a text that would appear in a cleaned up, altered version in *Den svenska fotografins historia*. "The New

bland annat tidiga bilder av Dawid och Otmar Thormann.

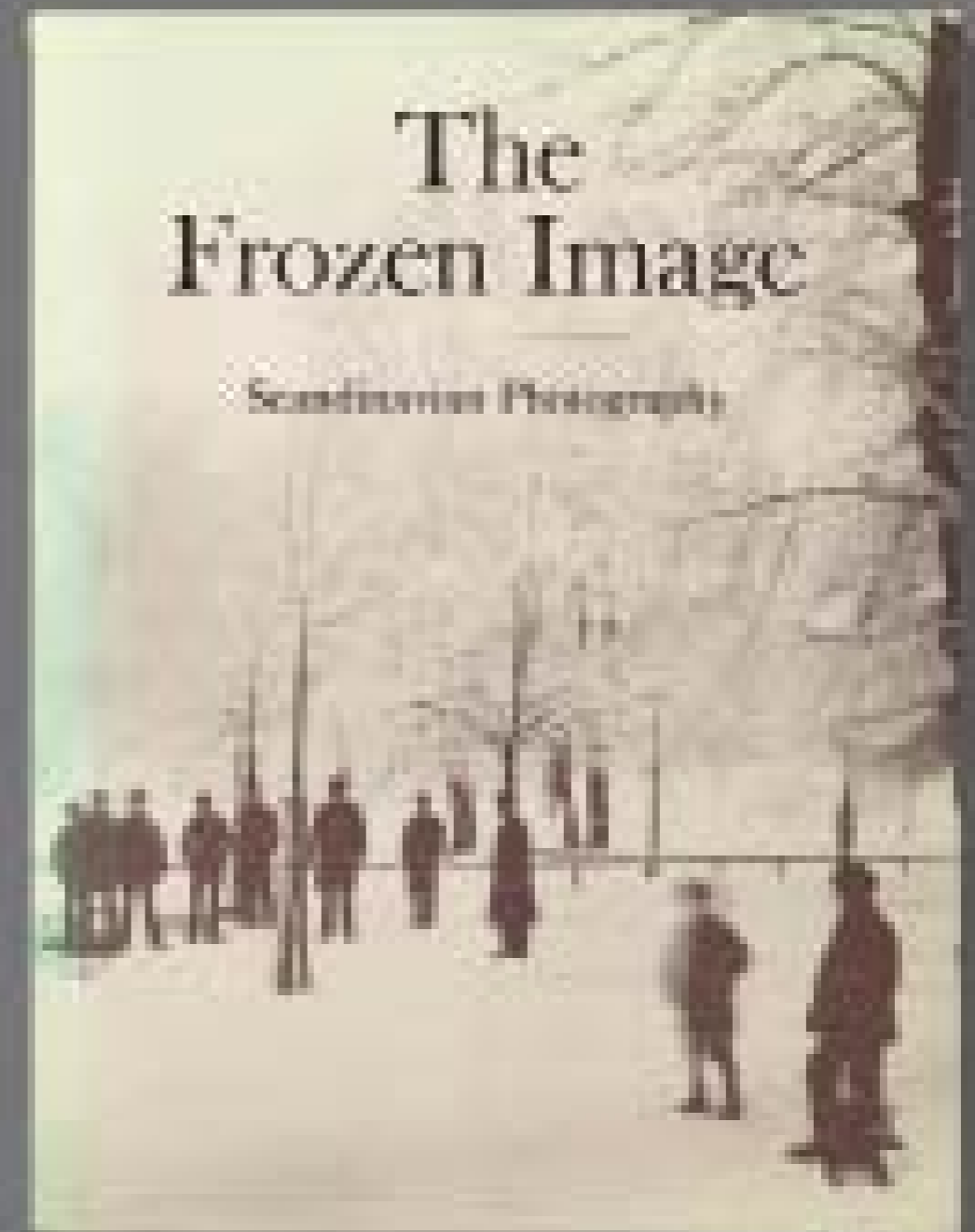
Sammanfattningsvis kan man påstå att en air av bekymmersfritt borgerskap karakteriserar *The Frozen Image*. På detta sätt är det en idealiserad, märklig och daterad syn som utställningen ger uttryck för. Det handlar om en endast undantagsvis obruten idyll. Den tidigare nämnde Curman, tillsammans med Peter P Lundh – den senare var den under artonhundranittioalet skandalomsusade badorten Mölles (män och kvinnor tilläts att bada tillsammans) fotografiska uttolkare – är bara två exempel på en historieskrivning som utesluter bilder som skulle kunna berätta om spänningar i de nordiska samhällena och som snarare bekräftar populära föreställningar om skandinaver. De nordiska samhällena präglades och karakteriserades från slutet av 1800-talet fram till nittonhundrasjuttioalet framför allt av arbetarrörelsens uppgång, samhällsförändrande moderniseringsarbete och begynnande fall. Symptomiskt är att en av de få bilder som skildrar en politisk process är Karl Sandels fotografi från när den socialdemokratiska statsministern Per Albin Hansson avgår 1936. Andra saker verkar uppta curatorn Martin Friedman; *Stockholm, the most (sic) urban of Scandinavian cities had no shortage of fascinating women to sit before the camera.*

Ändå skall inte betydelsen av *The Frozen Image* underskattas. Även om utställningens subjektiva, romantiserande projektioner på de nordiska ländernas bildkulturer genomsvyrar urval och framställning, så visade man på behovet och betydelsen av att samla sig till att gestalta fotografiska historier. Men omslagsbilden till katalogen *The Frozen Image*, som föreställer en vintrig Stockholmspark, tagen av Carl Curman 1890, eller inlagan *En midsommarnattdans* av Edvald Hemmert 1923, verkar effektuera Herders folksjälsbeställning från det senare 1700-talet och avvisa många av de mer relevanta, moderna frågorna till den nordiska fotografin. Detta arbete är fortfarande knappt påbörjat.

Generation” is the last category in the exhibition and the text is written by Swede Lennart Durehed. Presented here are early pictures by Dawid and Otmar Thormann.

In summary, it can be said that a carefree bourgeois air characterises *The Frozen Image*. As such, the exhibition puts forward an idealised, odd and dated point of view. It presents only an unbroken idyll, with few exceptions. The aforementioned Curman, together with Peter P. Lundh – the latter was the photographic interpreter of the scandalous seaside resort, Mölles, (men and women were allowed to bathe together) – are just two examples of historiography that excludes images that might have said something about the tensions in Nordic societies, but instead reinforce popular notions about Scandinavians. Above all, Nordic societies were characterised, from the end of the 19th century to the 70s, by the rise of the labour movement, modernisation and incipient decay. Symptomatically, one of the few images that show a political process is Karl Sandels’ photograph of Social Democrat prime minister Per Albin Hansson’s departure in 1936. Curator Martin Friedman seems occupied with other matters: “Stockholm, the most [sic] urban of Scandinavian cities had no shortage of fascinating women to sit before the camera.”

And yet, the significance of *The Frozen Image* must not be underestimated. Even though the exhibition’s subjective, romanticised projections of the Nordic countries’ pictorial cultures permeates the selection and presentation, it still demonstrated the need and significance of uniting together to depict photographic histories. But the catalogue’s cover shows a wintry park in Stockholm, taken by Carl Curman in 1890, and the insertion of “A Midsummer Night’s Dance” by Edvald Hemmert 1923, appear to recall Herder’s ready-to-wear folk soul from the late 18th century, while dismissing many of the more relevant, modern issues of Nordic photography. This work has still hardly begun.





Café Lehmitz

Anders Petersen



VÄNNERNA FRÅN
PLACE BLANCHE



En av de mest populära kaffeställen i Stockholm är Café Lehmitz. Här samlas människor från alla samhällsskikt för att njuta av ett gott kaffe och en god bit kaka. Caféet är ett av de äldsta i stan och har en lång och rik historia. Det grundades 1882 av den tyske kaffeböndern Wilhelm Lehmitz. Under åren har det genomgått flera ägarbyten och har alltid varit ett populärt samlingsställe för stockholmarna. Idag är Café Lehmitz fortfarande ett av de mest uppskattade kaffeställen i stan. Här kan du njuta av ett gott kaffe och en god bit kaka i en mysig och inbjudande miljö.



ETC/Tiprod



Vännerna från Place Blanche är en av de mest populära filmerna i Sverige. Den handlar om en grupp vänner som samlas ihop i en exklusiv miljö. Filmen är en klassisk och har blivit en kultklassiker. Den är regisserad av Christer Strömholm och har blivit en av de mest uppskattade filmerna i Sveriges filmhistoria. Filmen är en av de mest populära i Sverige och har blivit en kultklassiker. Den är regisserad av Christer Strömholm och har blivit en av de mest uppskattade filmerna i Sveriges filmhistoria.



ETC/Tiprod



REPORTAGEUTSTÄLLNING

GAUSS

"68"

KY Fy!

BILDER FRÅN SLUTET AV 1960-TALET. FÖREDRAG OCH FILMVISNINGAR.
 MEDVERKANDE: JANI CHRISTER BERGSSON, MICHAEL BERKEMEIER, BILDAKTIVISTERNA,
 BERTIL BYLIN, ANDERS CARLBERG, CARL JOHANN DEER, NORBERT FEUER, JACOB FORSELL,
 NEIL GOLDSTEIN, ROGER GUSTAVSSON, GÖSTA HULTEN, PER LYSANDER, ANDRÉ MASLENNIKOV,
 SKILD PETER MATTHIS, BLUM MYRMAN, NILS JOHAN NÖRENLIND, LEIF NYLEN, BILD-
 GRUPPEN SEFR, GUNNAR SMOLLANSKY, ROLF WETTHEIMER, LARS WESTMAN.

7 MAJ - 5 JUNI

**DEN SVENSKA FOTOGRAFINS HISTORIA 1840–1940./
(THE HISTORY OF SWEDISH PHOTOGRAPHY 1840–1940). AV/BY LOUISE WOLTERS**

”Nu är Sveriges fotohistoria skriven.” Sådär! Det fastslås i rubriken på Björn Klemans recension av *Den svenska fotografins historia 1840–1940* i SFT. Att det med Rolf Söderberg och Pär Rittsels bok var fråga om ett länge emotsett, omfattande och viktigt arbete rådde det bland recensenterna inga tvivel. De var dock oeniga om vilken typ av fotohistoria det var – och kanske borde ha varit. 1983 fanns det nämligen ett stort intresse för att få ingående kunskap om den tidiga, nationella fotohistorien, både i form av ett uppslagsverk och av en mer sammanhängande berättelse. Trots att rubriken i SFT antyder att boken var uttömmande, kunde den förstås inte vara bägge delar.

Författarna Söderberg och Rittsel tillskrev Bonniers tidigare chef Georg Svensson äran för idén till boken, som han enligt uppgift hade fått redan på 1930-talet. Själva valdes författarna ut på grund av sina olika men kompletterande bakgrunder som konsthistoriker och mångårig ledare av bildarkivet på Stockholms stadsmuseum (Söderberg), respektive fotohistoriker, journalist och redaktör vid först Svensk Fotografisk Tidskrift och sedan tidningen Foto (Rittsel). Med väl tre års arbete – och stöd från Kulturrådet – kunde man 1983 äntligen presentera en skickligt utstyrd och rikt illustrerad översikt över de väsentligaste epokerna och strömningarna i den tidiga svenska fotohistorien. Det finns ingen uttalad anledning att sluta boken vid år 1940, vilket avspeglar att metahistoriska, metodiska reflektioner först senare blev en del av fotografiforskningen.

I stora drag anlägger Söderberg och Rittsel samma perspektiv som Per Hemmingsson gjorde i sin *Fotohistoriskt*, nämligen det konventionellt personhistoriska. De många biografierna har dock flätats in i tematiska avsnitt, som exempelvis social dokumentation, konstnärstiden och det ögonöppnande kapitlet om Sveriges Turistförening. Därutöver finns faktasidor om bland annat ”Daguerreotypistens utrustning”, som fungerar som inskjutningar i det historiska narrativet. Författarnas research har både kompletterat och korrigerat den tidigare fotohistorien, som antagandet, till exempel, att det första verkliga reportagefotografiet var Johannes Jaegers fotografi från Stockholmsutställningen 1866. Det första var i själva verket Otto Posts dokumentation av en brandövning i Malmö två år tidigare. Men det är inte fråga om någon verklig omvärdering av den fotohistoriska kanon. ”Vi har inte hittat någon ny Alfred Stieglitz i Skövde ...”, som Rittsel uttryckte det.¹ Han påpekade dock på samma ställe att flera tidigare okända fotografer hade inkluderats i deras historia.

Flera recensenter saknar likväl ett par viktiga namn och teman, såsom den tidiga reklamen, det vetenskapliga fotografiet och i synnerhet bygdefotograferna (Sven Johansen hade 1977 utgivit en bok om Limafotograferna, som nog

“Sweden’s Photography History is Now Written.” So there! At least that is the headline of Björn Kleman’s review in SFT of *Den svenska fotografins historia 1840–1940* (The History of Swedish Photography 1840–1940). Reviewers had no doubt that Rolf Söderberg and Pär Rittsel’s book was a long-awaited, comprehensive and important work. However, they were divided about what kind of photography history it was – and perhaps what it should have been. In 1983, there was great interest in gaining detailed knowledge about the early national history of photography, both in the form of a reference book and as a more coherent narrative. Of course, it could not be both, despite the headline in SFT suggesting the book’s comprehensive nature.

Authors Söderberg and Rittsel attributed the book’s inception to former Bonniers director Georg Svensson, who reportedly had it in mind since the 30s. The authors were selected due to their different but complementary backgrounds: one an art historian and long-time director of the photography archive at the City Museum in Stockholm (Söderberg), the other a photography historian, journalist and editor of the first Svensk Fotografisk Tidskrift and then Foto magazine (Rittsel). After three years’ work – and support from the Public Art Agency Sweden – they could finally present in 1983 a cleverly got-up and richly illustrated overview of the most important eras and trends in early Swedish photography history. There is no explicit reason why the book ends at 1940; an indication that meta-historical, methodical reflections would only appear later in the field of photography research.

In broad strokes, Söderberg and Rittsel render the same perspective as Per Hemmingsson in *Fotohistoriskt* (Photo-History), namely the conventional personal history. However, the many biographies are woven into thematic sections, for example social documentary, the artist’s era and the eye-opening chapter on Sveriges Turistförening (The Swedish Tourist Association). Additionally, there are pages of facts covering, for instance “The Daguerreotypist’s Equipment”, inserted into the historical narrative. The authors’ research has both complemented and corrected earlier versions of the history of photography, such as the assumption that the first actual reportage photography was Johannes Jaeger’s pictures in 1866 of the Exhibition of Art and Industry in Stockholm. In fact, Otto Post’s documentation of a fire drill in Malmö was made two years earlier. But there is no question of genuinely re-evaluating the canon of photography history. “We haven’t discovered a new Alfred Stieglitz in Skövde...” as Rittsel put it.¹ Yet he mentioned in the same article that several previously unknown photographers had been included in their history.

Nevertheless, various reviewers stated that they missed

hade förtjänat att komma med). I sin ingående recension i Aftonbladet efterlyser Kurt Bergengren dessutom fågel-fotografering (till exempel Victor Hasselblad) samt åtskilliga kända kvinnliga fotografer från provinsen. Särskilt det sistnämnda måste sägas vara ett väsentligt – men tyvärr inte ovanligt – utelämnande. Bara Emma Schenson, Anna Riwkin och Agnes Hansson (samt drottning Victoria) är inkluderade i *Den svenska fotografins historia*, och man kan förvånas över att två så kunniga herrar inte har ansett sig nödgade att se kritiskt på den kanoniska historieskrivningen, och göra en insats för att belysa de dittills mindre beskrivna sidorna.

Det förelåg redan studier av anmärkningsvärda kvinnliga fotografer, som de hade kunnat använda sig av. I Rittsels egna fina *Växjö framför kameran* från 1977 omnämns flera kvinnliga fotografer. På Fotografiska Museet visades 1981 utställningen *Se dig om i glädje!* med sex kvinnliga fotografer, däribland Lotten von Dübens antropologiska fotografier från Lappland runt 1870. Och i Västerbottens museums tidskriftsserie redigerade Bo Sundin 1982 *Kvinnliga fotografer i Västerbotten*. Här listas en hel del material av och om professionella fotografer som Nancy Burström, Lina Persson och Hanne Lundborg, och därtill en lång rad amatörfotografer. Bo Sundins förteckning visar att det fanns ett stort antal kvinnliga fotografer i Västerbotten fram till 1945, och att anledningen till att antalet därefter dalade kunde ha varit intressant att diskutera i en större forskningsbaserad bok, som Rittsel och Söderbergs. ”Kvinnor har alltid fotograferat”, som rubriken på Gunilla Ahlströms och Bodil Österlunds upplysande artikel i Västerbotten lyder.² En genomgång av Svenska Fotografernas Förbund 1914–1918 visar att cirka 40 procent av de organiserade fotograferna var kvinnor. Deras artikel illustrerar också hur ett fokus på kvinnliga fotografers villkor och möjligheter säger mycket om fotografverksamheten generellt sedan 1840-talet: ”Näringsfrihetsförordningen” och andra, senare lagändringar förändrade premisserna för att försörja sig som fotograf för olika befolkningsgrupper från olika sociala skikt.

De social- och könspolitiska perspektiven på fotografins historia fick de svenska läsarna alltså fortfarande hitta i mindre artiklar och publikationer – eller i lite senare internationella fotohistorier, som exempelvis Naomi Rosenblums *A World History of Photography* och Jean-Claude Lemagnys och André Rouillés *Histoire de la Photographie* från 1984 respektive 1986. Dessutom var det först på 1990-talet som det i Sverige på allvar uppstod ett akademiskt forum för kritiskt-teoretiska diskussioner kring fotohistorien.³ Därmed är vi tillbaka vid den grundläggande frågan om vilken typ av fotohistoria Rittsel och Söderberg skrev, och kanske borde ha skrivit. Det handlar inte bara om vilka fotografer och strömningar som var inkluderade, utan också om vilka historiska frågor och metoder som användes. Inte konstigt att flera recensenter känner sig manade att citera historiker och filosofer kring historieskrivningens väsen. Gösta Flem-

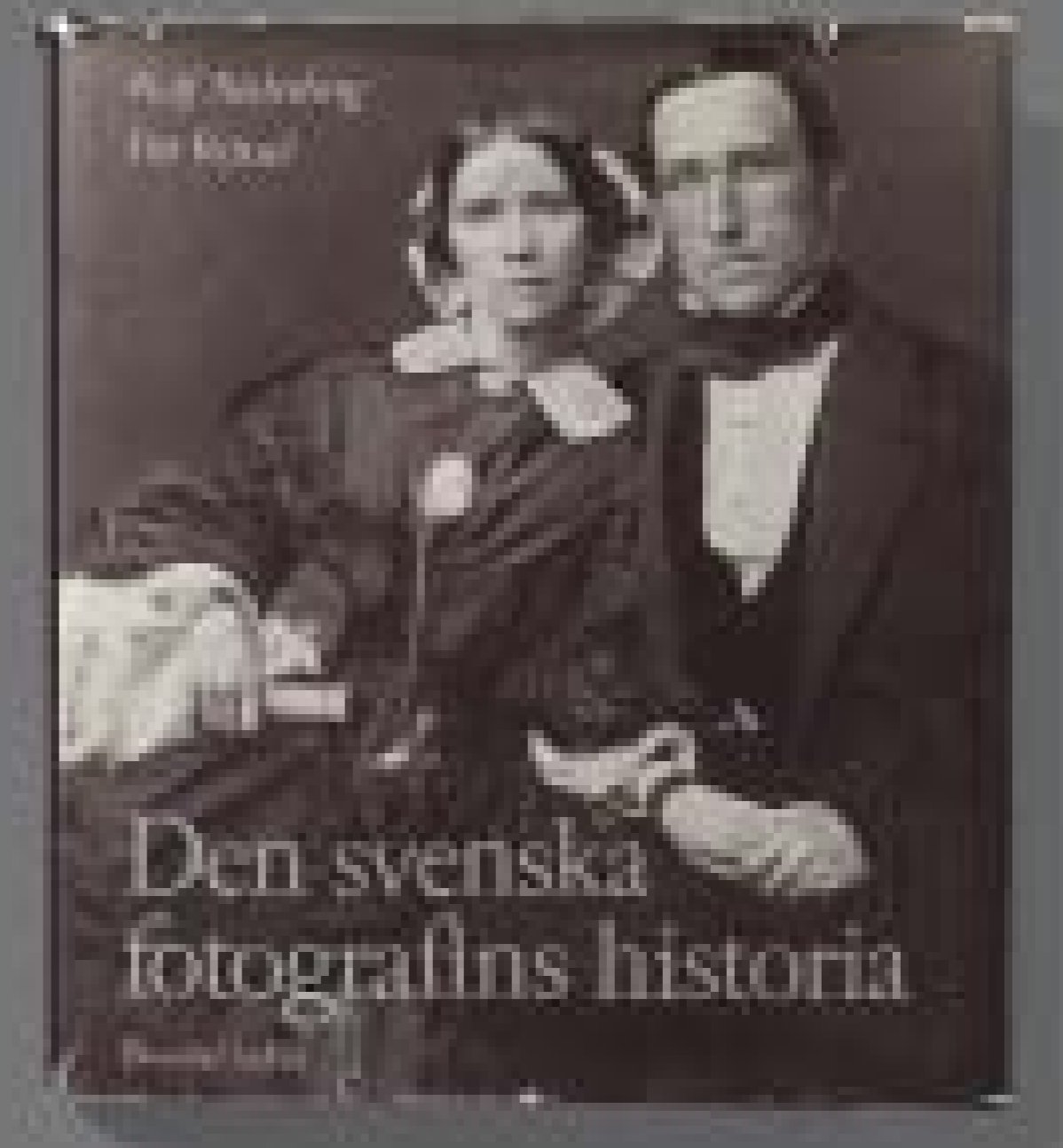
important names and themes, such as the early days of advertising, scientific photography and rural photographers (in 1977, Sven Johansson released a book about the Lima photographers, who naturally deserved inclusion). In his detailed review in Aftonbladet, Kurt Bergengren wonders what happened to bird photography (Victor Hasselblad, for example) as well as numerous, well-known women photographers from the provinces. It must be said that the latter, in particular, is a significant exclusion, though unfortunately not an uncommon one. Only Emma Schenson, Anna Riwkin and Agnes Hansson (as well as Queen Victoria) are included in *Den svenska fotografins historia*, and indeed it is surprising that two learned gentlemen did not feel compelled to take a critical stance on the canonical historiography, and contribute to shedding some light on the lesser-known chapters of photography history at that time.

Noteworthy studies about women photographers were already available for their reference. Rittsel’s own lovely book *Växjö framför kameran* (Växjö Through the Camera, 1977) includes a number of women photographers. Fotografiska Museet in 1981 exhibited *Se dig om i glädje* (Look Around in Joy) featuring six women photographers, including Lotten von Düben’s anthropological photographs from Lapland around 1870. And the magazine series by Västerbotten’s museum from 1982, edited by Bo Sundin, presented *Kvinnliga fotografer i Västerbotten* (Women Photographers in Västerbotten). It lists plenty of material by and about professional photographers including Nancy Burström, Lina Persson, Hanne Lundborg and a long list of amateur photographers. Bo Sundin’s register reveals the existence of a large number of women photographers in Västerbotten, at least until 1945, and it would have been interesting to know why these numbers subsequently declined from such a large, research-based book as Rittsel and Söderberg’s. “Women Have Always Taken Photographs” is the headline of Gunilla Ahlström and Bodil Österlund’s enlightening article in Västerbotten.² Statistics from Svenska Fotografernas Förbund (Association of Swedish Professional Photographers) for 1914–1918 show that approx. 40% of unionised photographers were women. Their article also illustrates how a focus on the conditions and opportunities for women photographers has much to say about photography in general since the 1840s: “Reform to the Freedom of Trade Act” and other subsequent amendments enabled opportunities to earn a living as a photographer for different sections of the population from various social classes.

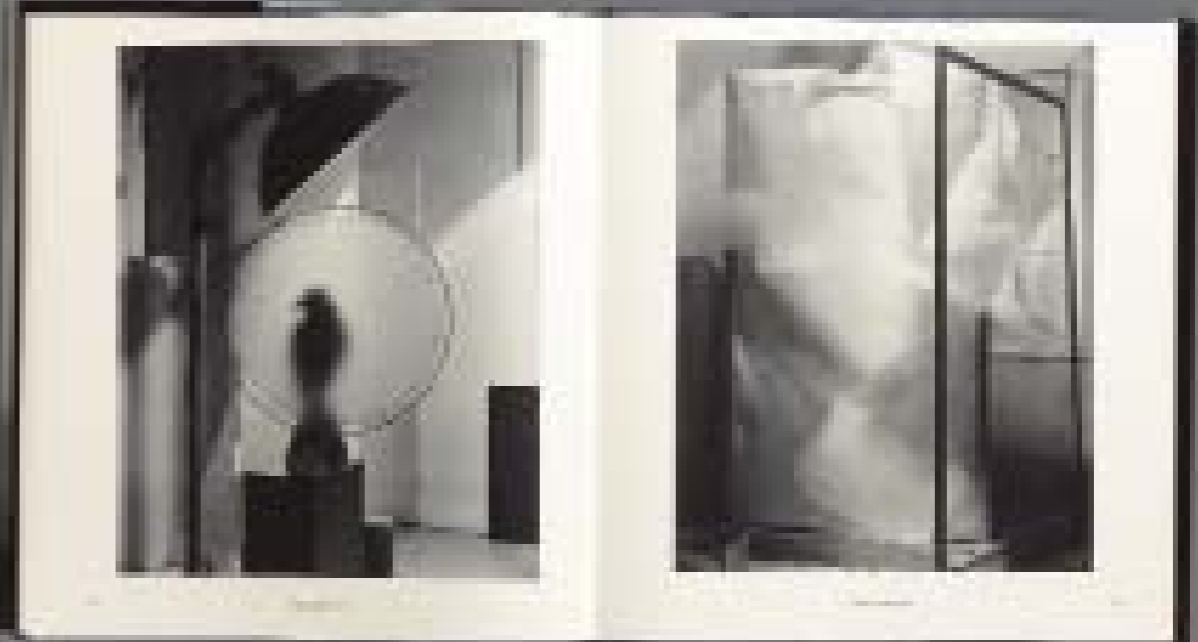
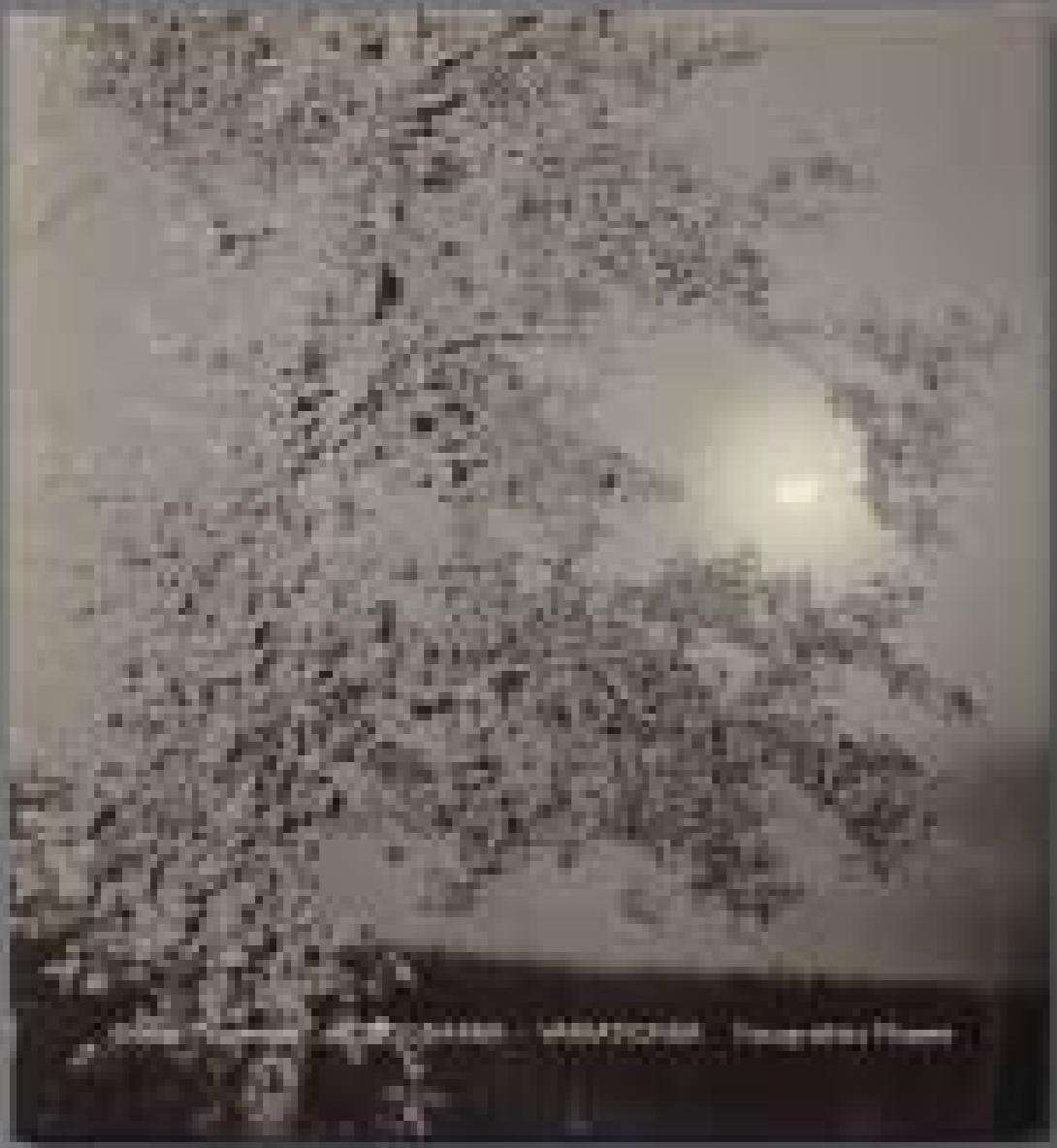
Swedish readers were still left to look for the social and gender-political perspectives of photography history in small articles and publications – or in later international books, such as Naomi Rosenblum’s *A World History of Photography* and Jean-Claude Lemagny and André Rouillé’s *Histoire de la photographie* from 1984 and 1986 respectively. Furthermore, it wasn’t until the 90s that Sweden seriously

ming hänvisar i Journalisten till E. H. Carr, som beskriver den ideala historikern som någon som ställer frågan ”varför?” vid varje förändring. Flemming antyder således att han saknar en djupgående, analytisk diskussion om fotografiets utveckling. Michael Sikorski (Fotonyheterna) efterlyser däremot fler fakta i sin nitiska och detaljorienterade genomgång av boken. Hans kritik speglar en förväntan om att kunna använda *Den svenska fotografins historia* som vetenskapligt uppslagsverk, vilket den ju inte var tänkt som. Istället fick den svenska allmänheten en välskriven och välillustrerad, voluminös och kanonisk fotohistoria, som alltså trädde in på historieskrivningens minfält och den därtill hörande svåra balansgången mellan levande kommunikation och saklig grundforskning.

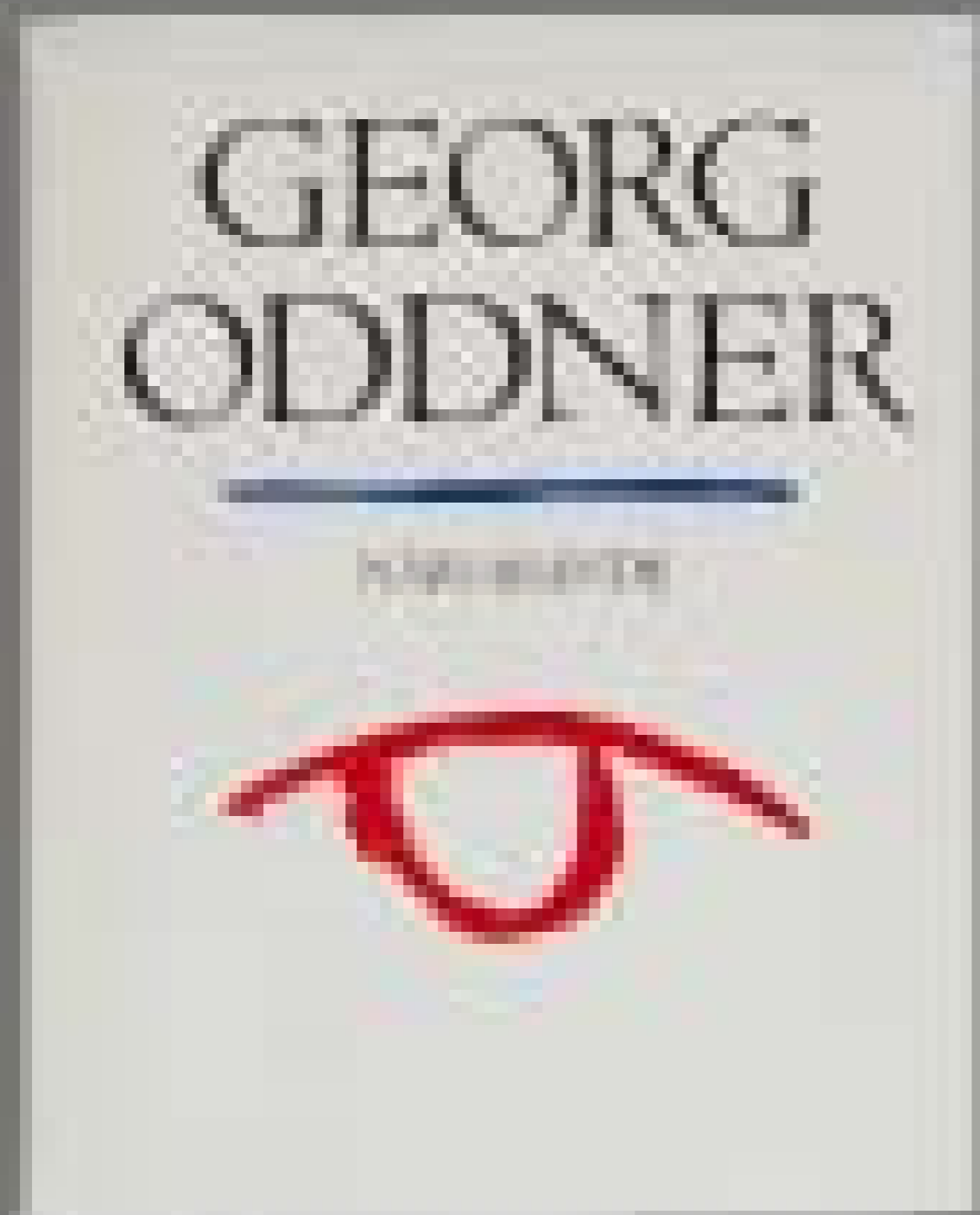
had an academic forum for critical-theoretical discussions about the history of photography.³ Thus we return to the fundamental question regarding what kind of photography history Rittsel and Söderberg wrote, or perhaps should have written. It concerns not only which photographers and trends were included, but which historical issues and methods were used. No wonder several reviewers felt compelled to quote historians and philosophers on the essence of writing history. Gösta Flemming refers in *Journalisten* to E. H. Carr, who describes the ideal historian as someone who asks the question “why?” at every turn. Flemming suggests that he misses a thorough, analytical discussion on the development of photography. Alternatively, Michael Sikorski (Fotonyheterna) in his assiduous and detailed reading of the book would like more facts. His criticism reflects an expectation of being able to use *Den svenska fotografins historia* as a scientific reference book, which was not the intention. Instead, the Swedish public received a well-written and well-illustrated, voluminous and canonical history of photography, which tiptoed into historiography’s minefield and performed a delicate balancing act between vivid communication and matter-of-fact research.

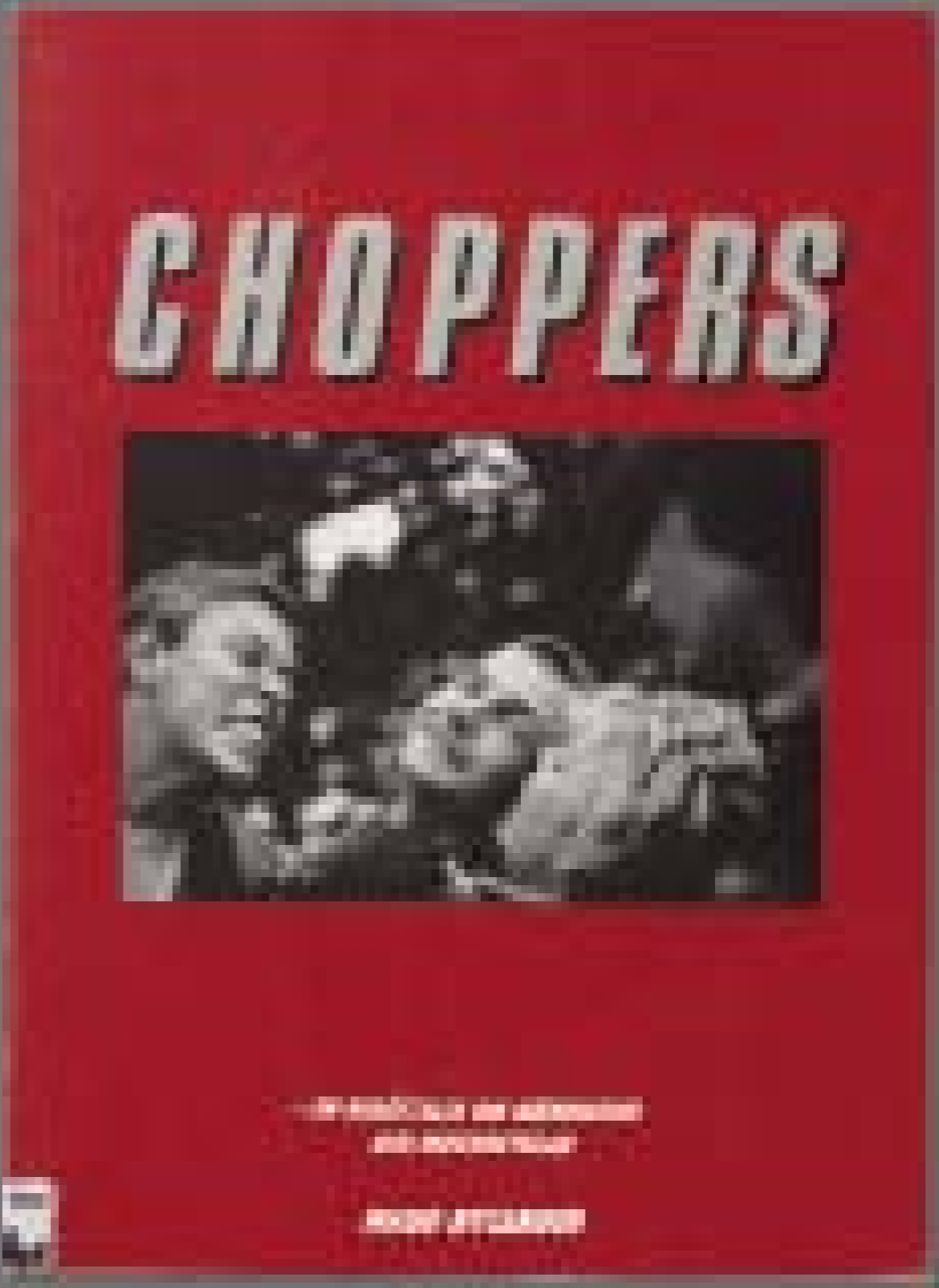
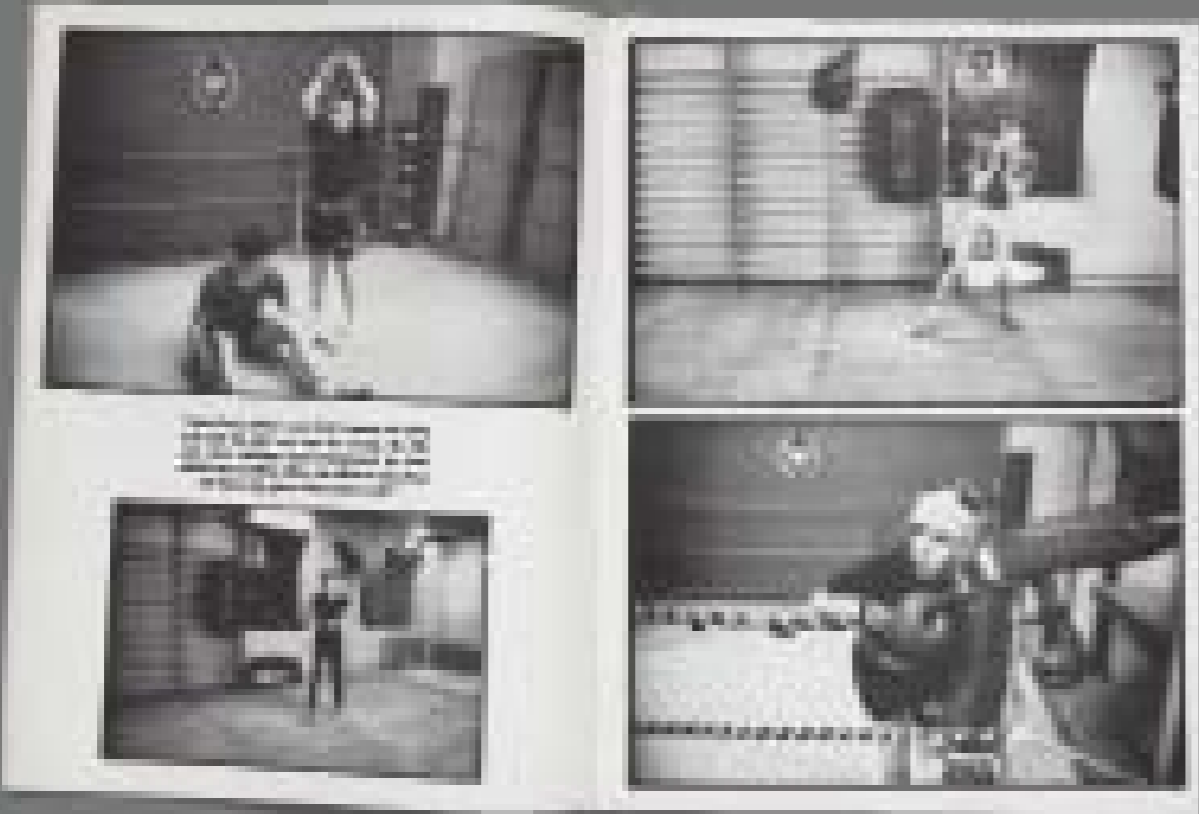


Rolf Söderberg & Pär Rittsel, *Den svenska fotografins historia: 1840–1940* (The History of Swedish Photography: 1840–1940), Bonnier Fakta, 1983



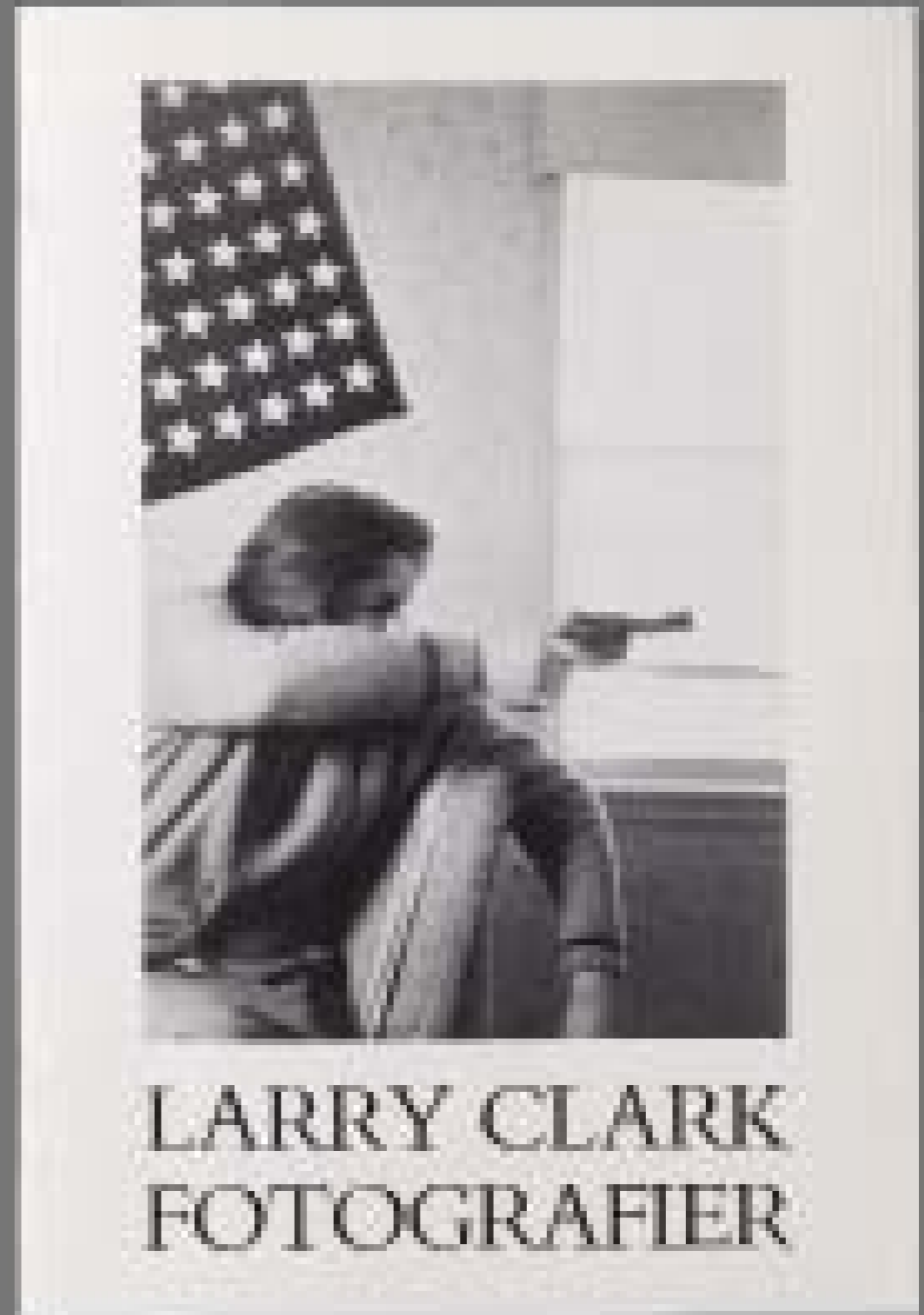








Med sikte på verkligheten: Svensk dokumentärfotografi: Fotograficentrum 10 år
 (Towards Reality: Swedish Documentary Photography:
 10th Anniversary of Fotograficentrum), Kulturhuset, 1985



Larry Clark: Fotografier (Photographs), (red./ed. Leif Wigh), Fotografiska Museet, Moderna Museet 1986

NYA
LANDSKAP

Curator: John Carlsson
 Johan Carlsson
 Örebro Konstmuseum
 701 80 - 701 80
 701 80 - 701 80

Fotografiska Museet

Meddelande 2

Ämnesförordning

Redaktion:	Utgivningsort:	Utgivningsår:	Utgivningsnummer:
Utgivningsort:	Utgivningsår:	Utgivningsnummer:	Utgivningsnummer:
Utgivningsår:	Utgivningsnummer:	Utgivningsnummer:	Utgivningsnummer:

**DEN SVENSKA DAGSKRITIKENS MOTTAGANDE AV DET LJUSA RUMMET./THE RECEPTION OF CAMERA LUCIDA
BY SWEDISH NEWSPAPER CRITICS. AV/BY MAGNUS BREMMER**

I det stora och rikt varierade efterliv som Roland Barthes bok *La Chambre claire. Note sur la Photographie* fått i form av läsningar, kommentarer och recensioner sedan den gavs ut 1980 tycks bara ett enda omdöme vara konstant – det är en bok nästintill omöjlig att kategorisera. Att kalla den en studie över fotografiet är på sätt och vis att säga både för mycket och för lite. Det är nämligen också i stora stycken en bok om tiden, dess existentiella och estetiska dimensioner. Och det är minst lika mycket en bok om döden – om dödsmedvetenheten i betraktandet av varje fotografi; om författarens mors död, i vars skugga boken skrevs; och om Roland Barthes egen död, i vars skugga boken togs emot. En knapp månad efter att boken utkom ut i Frankrike blev han påkörd utanför Collège de France och avled sedermera av skadorna.

Det är en gåtfull, undflyende bok också till formen. En portalskrift i fotografiets teorihistoria, som samtidigt gör en poäng av att vara renons på teori. En kritikers brutalt subjektiva, bitvis rent privata meditation, men som gör anspråk på allmängiltighet. Frågan har ställts: är boken i själva verket den roman som Barthes aldrig skrev?

När boken utkommer i Mats Löfgrens svenska översättning som *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* är just skriftens svårdefinierade karaktär tongivande i mottagandet. ”Det är en bok omöjlig att klassificera”, skriver Tommy Bengtsson i Vestmanlands Läns Tidning (29/7 1986). I Dagens Nyheter skriver Sara Danius (16/6 1986) att den ”är lika mycket en fenomenologisk betraktelse som fragment av en självbiografi, lika mycket ett samtal med Marcel Proust som reflexioner kring de kemiska processer ett fotografi genomgår.”

Det ljusa rummet dimper ned på försommaren 1986, och utkommer alltså även här i dödens skugga. Sverige är fortfarande traumatiserat efter mordet på Olof Palme samma vårvinter, ett död mot det fria samhället som gett eko över världen. I läsningarna av Barthes bok är det framför allt den spöklika bilden av Palmes mördare som lämnar avtryck. I Kvällsposten (10/7 1986) inleder Per Svensson sin recension med något han hört på radion. Ett vittne i Palmeutredningen beklagar sig över den fotografiska fantombild som nyligen spridits i pressen. En teckning hade varit bättre, menar hon. ”Fantomfotografiet är förvillande. Risken är att den spanande allmänheten letar efter just *detta* ansikte. Det finns ju inte. Det har aldrig funnits.”

Vittnets synpunkt är slående lik Barthes tes om fotografiets ontologiska essens, dess ”noem”, det vill säga att det är bundet till sin referent, fysiskt och existentiellt, på ett sätt som skiljer det från andra bilder. Om fotografiet kunde tala skulle det säga: *det var*. Sydsvenskans Jan Hemmel associerar också på fantombildens fotomontage, men säger det

In the great and richly varied afterlife of Roland Barthes’ book *La chambre claire. Note sur la photographie* (Camera Lucida) including readings, commentaries and reviews since its publication in 1980, just one judgement seems constant: it is a book almost impossible to categorise. Calling it a study of photography is, in a way, saying both too much and too little. Moreover, it is largely a book about time, its existential and aesthetic dimensions. And no less, a book about death: the awareness of death in contemplating each photograph; the death of the author’s mother, which overshadowed the book as it was written; and about Roland Barthes’ own death, which cast a shadow over the book’s reception. Barely one month after the book’s publication in France, he was run over near the Collège de France and died later as a result of his injuries.

It is an enigmatic, elusive book even in its form. A prominent text in photography’s theoretical history, which simultaneously makes a point of being devoid of theory. A critic’s brutally subjective, sometimes purely private meditations, but with claims to universality. The question has been posed: is it not in fact the novel that Barthes never wrote?

When Mats Löfgren’s Swedish translation appeared, the tone of its reception was set by the writing’s indefinable character. “A book that is impossible to classify,” writes Tommy Bengtsson in Vestmanlands Läns Tidning (29 July 1986). In Dagens Nyheter, Sara Danius writes (16 June 1986) that it is “equal parts phenomenological narrative as fragments of an autobiography, as much a conversation with Marcel Proust as reflections on the chemical processes undergone by a photograph.”

Camera Lucida appeared in Swedish in the early summer 1986, here too under the shadow of death. Sweden was still traumatised by the murder of Olof Palme in late winter, a crime against free society that echoed around the world. Above all, readings of Barthes’ book are haunted by the ghostly image of Palme’s murderer. In Kvällsposten (10 July 1986), Per Svensson begins his review with something he heard on the radio. A witness in the Palme investigation complains about the identikit photograph in the press. She says a sketch would have been better. “The identikit photograph is confusing. The risk is that the public goes in search of this *exact* face. But it doesn’t exist. It never has.”

The opinion of the witness is strikingly similar to Barthes’ argument on photography’s ontological essence, its *noeme*, in other words its ties to the referent, physically and existentially, in a way that differentiates it from other pictures. If the photograph could speak it would say: *it was*. Sydsvenskan’s Jan Hemmel also makes associations with the identikit photomontage, but says it in reverse: “The identikit picture of Palme’s murderer, produced by the German identification

omvända: ”Spökbilden på Palmes mördare som den tyska identifieringsmaskinen satte samman försökte förgäves anta ett fotografis autenticitet och utpekingsförmåga.” I båda fallen synliggör den automatiserade spökbilden något av vad som står på spel i Barthes bok: fotografiets gäckande spår och sökandet efter dess referent.

Det samlade mottagandet är övervägande positivt, även om det råder viss oenighet om bokens storhet. Den huvudsakliga vattendelaren tycks kunna spåras till den övergripande motsägelse som utmärker Barthes karriär – hans resa från systembyggare, i de tidiga strukturalistiska böckerna, till systemvägrare i de allra sista. En resa som på sätt och vis förkroppsligas i avståndet mellan de två begrepp, de två sätt att betrakta ett fotografi, som Barthes introducerar i boken – *studium* och *punctum*. *Studium* är det ”artiga” intresset, den förnuftsstyrda läsning av bilden som placerar den i ett historiskt kulturellt sammanhang, och som Barthes slutligen överger till förmån för fotografiets *punctum*. Detta är något radikalt annat, en paradoxal kvalitet, som genom bokens gång placeras ömsom hos betraktaren, ömsom i bilden, snarast i dragningskraften däremellan. *Punctum* är något i bilden som söker upp, ”träffar” och ”sårar” betraktaren, ”som ett slag i ansiktet” – resultatet av ett djupt subjektivt seende, en upplevelse unik för den individuella betraktaren. Roland Barthes utvecklar här ”en personlig och förbehållslöst subjektiv stämning”, med Jan-Erik Lundströms ord i Norrländska Socialdemokraten (3/2 1987).

”Den absoluta subjektiviteten”, som Jörgen Klinthage kallar den i Arbetet (31/5 1986), lyfts också fram som bokens främsta kännetecken av i stort sett samtliga kritiker. Men det är ett attribut som faller i olika god jord. För Lundström är denna nakna, ”primitiva” upplevelse av fotografiet en av bokens verkliga styrkor, ”något att gripa tag i för oss som lever mitt uppe i massmediabildens syndaflod.” För Stefan Nilson i Nerikes Allehanda är den fenomenologiska självcentrering som kännetecknar *punctum* i stället själva kärnan av det provokativa hos Barthes. ”I en fenomenologisk analys avslöjas obarmhärtigt analysatorns egen klasstillhörighet”, skriver Nilson. ”En oförmåga att se sin egen roll i en samtid och hur det omedvetet/eller medvetet styr hela analysen.” Nilson menar att Barthes ”drunknar i sin egen subjektivitet”, och att hans teser blir allmängiltiga ”endast för honom själv”.

Kanske är Barthes subjektivism rentav bunden till en i tiden brännande ideologisk problematik? Det faktum att *La Chambre claire* utkom den första månaden på åttiotalet, individualismens årtionde, kan kanske göras mer symptomatiskt, åtminstone för receptionen av boken, än vad som tidigare gjorts. Att Barthes överger den samhällsorienterade analysen sätts åtminstone tydligt i samband med hans borgerlighet. I sin recension i Expressen (23/8 1986) minns John Berger hur han vid ett tidigt spontanbesök utanför Barthes arbetsrum vid Sorbonne betraktade den store franske tän-

machine, tried in vain to adopt the authenticity of a photograph and its ability to single out the guilty person.” In both instances, the automated image reveals something of what is at stake in Barthes’ book: the photograph’s elusive trail and search for its referent.

Overall the reception was predominantly positive, although there is discord regarding the book’s greatness. The main divide seems to originate from the sweeping contradiction that distinguishes Barthes’ career: his journey from system builder in the early structuralist books to system refuter in the later. A journey, in some ways, embodied by the distance between the two concepts, the two ways of looking at a photograph that Barthes presents in the book: *studium* and *punctum*. *Studium* is the “polite” interest, the common sense reading of the picture, putting it into a historical and cultural context, which Barthes eventually abandons in favour of the photograph’s *punctum*. This is something radically different, a paradoxical quality, which over the course of the book is sometimes ascribed to the viewer, sometimes to the picture, or indeed the attraction between the two. *Punctum* is something in the picture that calls out, “hits” and “wounds” the viewer, “like a slap in the face”: the result of a deeply subjective sensibility, a unique experience for each individual viewer. Here Roland Barthes develops “a personal and whole-heartedly subjective voice” to use Jan-Erik Lundström’s words in Norrländska Socialdemokraten (3 February 1987).

“The absolute subjectivity” as Jörgen Klinthage calls it in Arbetet (31 May 1986) is also highlighted as the book’s primary characteristic by practically all the critics. But it is an attribute that inspires different interpretations. For Lundström, this naked “primitive” experience of the photograph is one of the book’s real strengths “something for us to grip on to amidst a deluge of mass-media imagery.” For Stefan Nilson in Nerikes Allehanda, the phenomenological self-centredness characterising *punctum* is instead at the core of Barthes’ provocation. “A phenomenological analysis reveals, without mercy, the analyst’s own class affiliation,” writes Nilson. “An inability to see his own role in the present and how it unconsciously or consciously governs the whole analysis.” Nilson means that Barthes “drowns in his own subjectivity” and his argument is applicable “only to himself”.

Maybe Barthes’ subjectivism is bound to a set of burning ideological problems of the time? The fact that *La chambre claire* was published in the first month of the 80s, the decade of individualism, could perhaps be made more symptomatic, at least of the book’s reception, than before. Barthes’ abandonment of the social-orientated analysis is placed clearly in connection with his bourgeois respectabilities. In his review in Expressen (23 August 1986) John Berger recalls visiting Barthes’ study at the Sorbonne and watching the great French intellectual with awe and at the same time realising

karen med vördnad och samtidigt insåg att ”det fanns en klassklyfta mellan oss, en som sträckte sig flera generationer bakåt i tiden. En klyfta mellan makt och finkänslighet å ena sidan, grovhet och oäkta börd å andra sidan”. Till den klyftan förlägger Berger också just den subjektivistiska vändning som Barthes fullbordar i *Det ljusa rummet*: ”Det var kanske tack vare sin relativt privilegierade situation som han hatade tanken på stöd från något som helst system, som han var så starkt medveten om faran i den reduktionism som reducerar händelser till formler.”

Hos Berger framställs detta nu inte bara som ett bagage utan också som en styrka, i alla hänseenden en ofrånkomlig aspekt av Barthes gärning och receptionen av den. Bland de svenska kritikerna överväger samtidigt de röster som menar att Barthes subjektiva vändning har helt andra kännetecken och konsekvenser än de Stefan Nilson hävdar. Göteborgstidningens Ingemar Johansson (9/8 1986) menar i stället att Barthes subjektivism snarare är vad som lägger grunden för dess allmängiltighet: ”Så slutar Barthes nedstigning i sig själv med en sanning som går alla till livs”, skriver Johansson. ”Det är så med subjektiviteten: tagen på allvar är den det minst egoistiska som finns. Ingamaj Beck ser det på ett liknande sätt i sin recension i Aftonbladet (20/9 1986), där hon beskriver Barthes vändning från den rigida, kulturella analysen i termer av en kärlekshandling. ”Den rationella semiotikern lämnar sin metod (lagen, koden – eller Fadern) och överlämnar sig själv till kärlekens väsen.”

Tommy Bengtsson framhåller också att det subjekt som talar i boken inte alls är slutet, omedvetet: ”Det unika med Roland Barthes bok är att den avbildar ett subjekt så som det är, det vill säga i ständigt rörelse.” I Carl Rudbecks understreckare i Svenska Dagbladet (17/6 1986) är det snarast den strukturalistiska rörelse som Barthes övergav som framstår som ett ”Prometheiskt och utopiskt” projekt, och menar att Barthes självbiografiska vändning må vara ”överraskande” men likväl är ”författarskapets höjdpunkt”.

Och Per Svenson hittar en motsägelse även här. Han säger att *punctum*s absoluta subjektiva blick är ett uttryck för ”en estetisk, existentiell och politisk pessimism. Min upplevelse kan inte bli din, du kan inte dela den, du kan inte ens förstå den.” Svenson tror att Barthes har rätt i sin pessimism, men menar samtidigt att *Det ljusa rummet* som skrift på sätt och vis motsäger den. ”Det finns en gemenskapens glädje i den”, säger han, och finner något som liknar en solidarisk kvalitet i det subjektiva. Han gör det genom att parafasera nyckelmeningen i Barthes inledande betraktelse över fotografiet på Napoleons yngre bror: ”Jag ser de ögon som såg detta ...”

Den samlade svenska receptionen av *Det ljusa rummet* förstärker därmed intrycket av en notoriskt undflyende, infallrik bok. En bok som fångslar och provocerar, men som inte desto mindre tycks äga något spegellikhet över sig, som ger sken av att reflektera nya saker för varje ny läsning.

“there was a class difference between us, one that stretched back generations. An abyss between power and delicacy on the one hand, coarseness and illegitimate ancestry on the other.” Added to that, Berger claims, was Barthes’ subjectivist about-turn in *Camera Lucida*: “Perhaps it was due to his relatively privileged situation that he hated the idea of support from any system at all, that made him so strongly aware of the danger posed by reductionism that diminishes events to formulas.”

With Berger, this is now portrayed not only as baggage, but also a strength, in all respects an unavoidable element of Barthes’ work and its reception. At the same time, Swedish critics contemplate claims that Barthes’ subjective approach has completely different characteristics and consequences than those argued by Stefan Nilson. Göteborgstidningens Ingemar Johansson (9 August 1986) says instead that Barthes’ subjectivism is what lays the foundation for its universality. “So concludes Barthes’ descent into himself, with a truth that runs throughout life,” writes Johansson. “So it is with subjectivity: taken seriously, it is the least egotistical of all.” Ingamaj Beck sees it similarly in her review in Aftonbladet (20 September 1986), describing Barthes’ departure from strict, cultural analysis as an act of love. “The rational semiotician casts aside his method (the rules, the code – or the Father) and surrenders himself to the essence of love.”

Tommy Bengtsson also highlights that the subject addressed in the book is by no means finished, unconsciously: “The unique thing with Barthes’ book is its depiction of a subject as it is, in other words in constant motion.” In Carl Rudbeck’s feature article in Svenska Dagbladet (17 June 1986) it is the structuralist movement abandoned by Barthes that stands out as a “Promethean and utopian” project, and that Barthes’ autobiographical turn may well be “surprising” but nevertheless “the author’s highpoint”.

Per Svenson finds a contradiction here. He says the *punctum*’s absolute subjective gaze is an expression of “an aesthetical, existential and political pessimism. My experience cannot be yours, you cannot share it, you cannot even comprehend it.” Svenson believes Barthes is right in his pessimism, but says at the same time that *Camera Lucida* as a text contradicts this in a way. “There is a communal joy about it,” he says and finds something akin to solidarity in the subjective. He does so by paraphrasing the key sentence in Barthes’ opening observation regarding the photograph of Napoleon’s younger brother: “I am looking at eyes that looked at this ...”

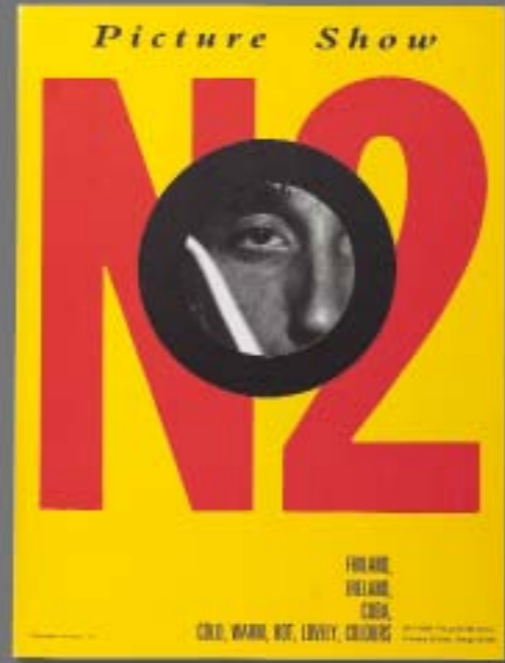
Overall, the Swedish reception of *Camera Lucida* reinforces the impression of a notoriously elusive, ingenious book. One that captivates and provokes, but nevertheless seems to possess something mirrorlike about itself, which shines by providing reflections of new things with each reading.



Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet* (Camera Lucida: Reflections on Photography), Alfabeta, 1986



Picture Show 1 (Christer Strömholm), ETC, 1986



Picture Show 2 (Finland, Ireland, Cuba, cold, warm, hot, lovely, colours), ETC, 1986



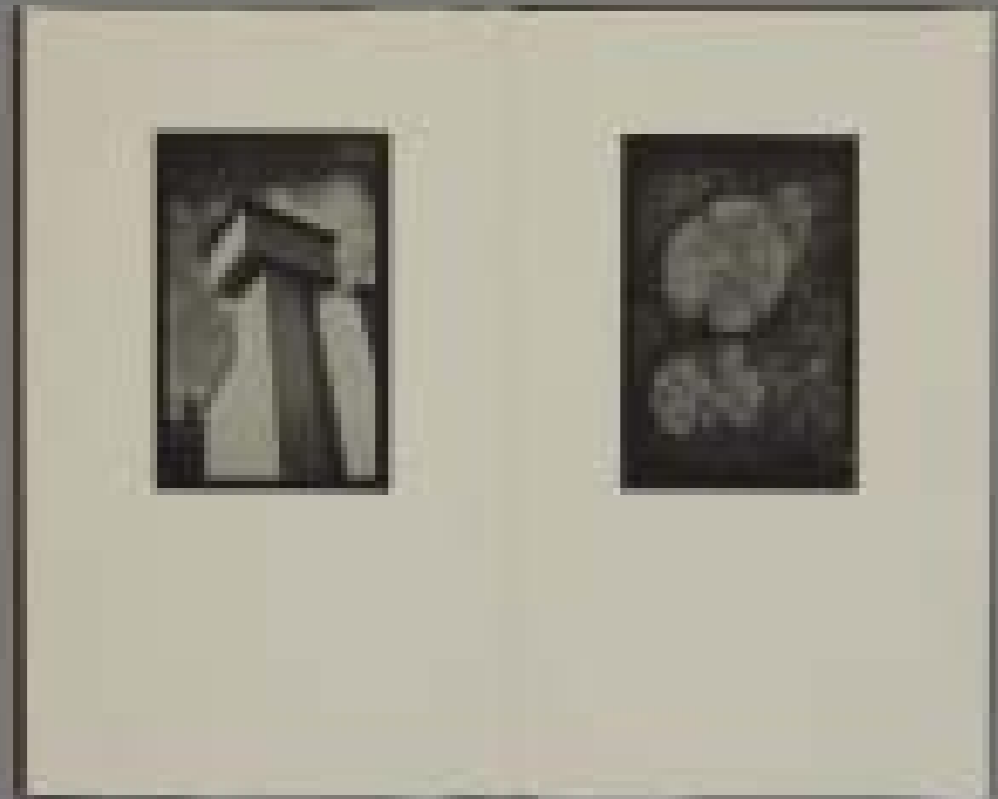
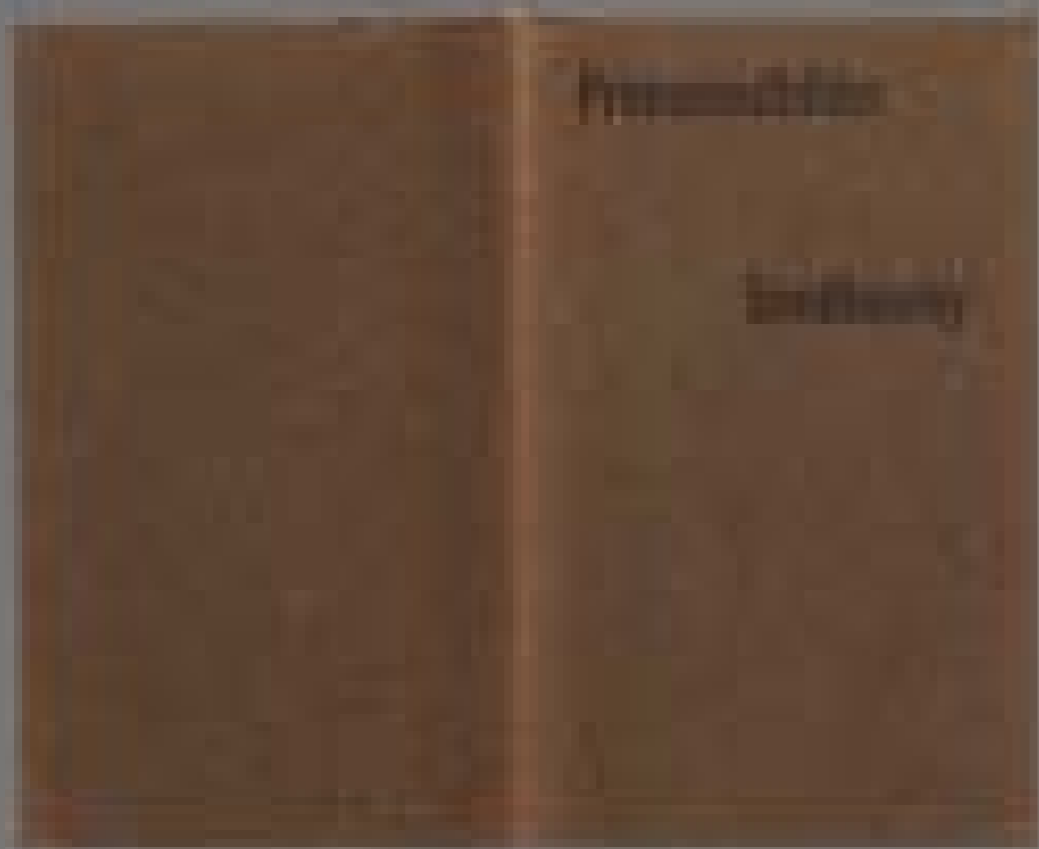
Picture Show 3 (Tore Johnson: plus Gunnar Smoliansky, Anders Nordström, Jan Christer Häggglund), ETC, 1987

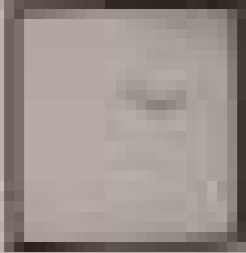


Picture Show 5, (Adventure: U.S.S.R.: Underground Photography: China 1914, New York), ETC, 1987



Picture Show 7 (Swedish Photography in Houston 1988), ETC, 1988





TUIJA LINDSTRÖM

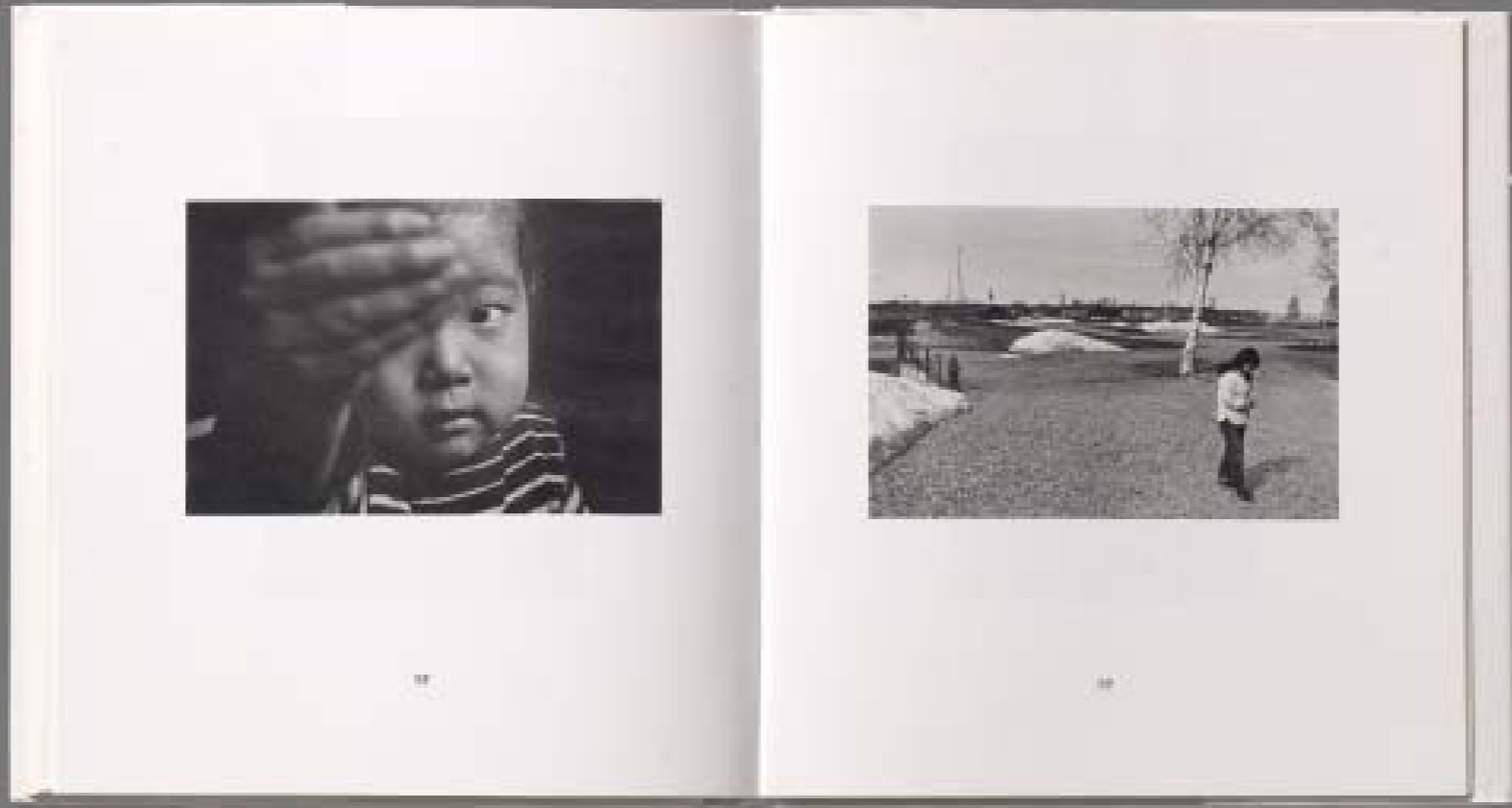
Tuija Lindström is a Finnish photographer and visual artist. She is known for her black and white portraits and her work in the field of photography education. Lindström has been a member of the Finnish Photographic Society since 1968. She has published several books on photography, including 'Fotografien historia' (The History of Photography) and 'Fotografien käyttö' (The Use of Photography). Lindström's work is characterized by a strong sense of composition and a focus on the human figure. She has exhibited her work in numerous galleries and museums, and her work is included in several collections. Lindström is also an active member of the photography community, and she has been involved in many projects and initiatives aimed at promoting photography in Finland.





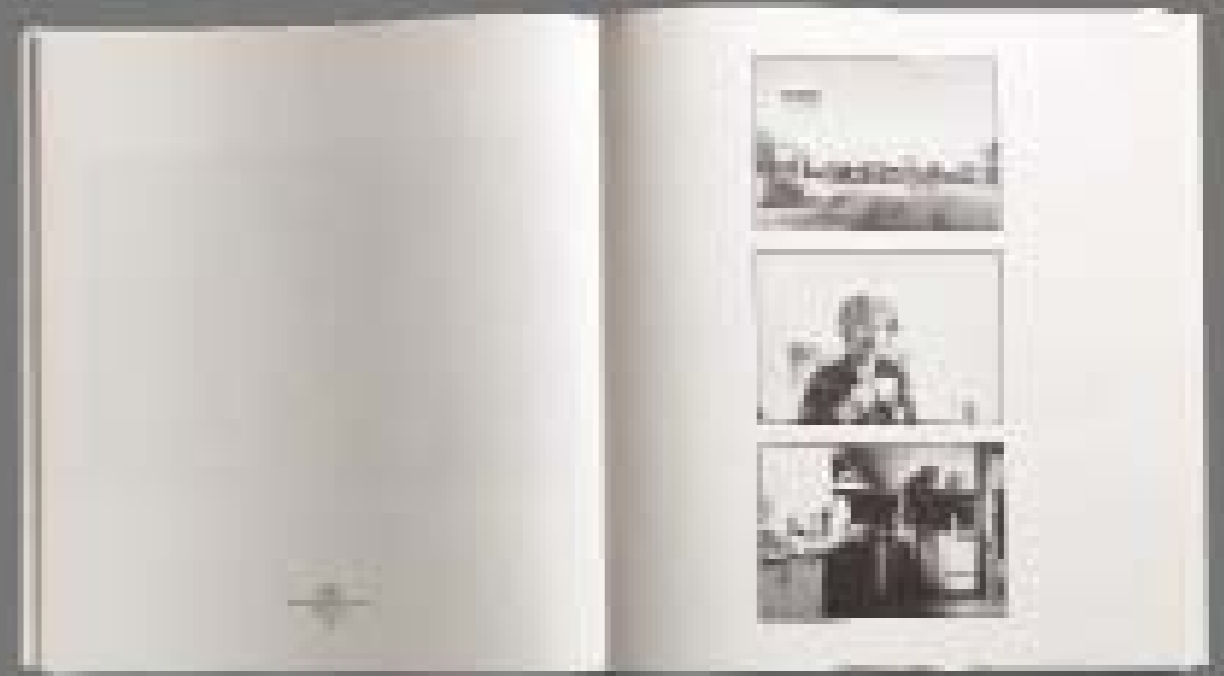


I under Dai sjukdom uppmärks jag
 vad följande är för något.
 Det är en förtid att säga såna
 sjukdom sjukdomen blev sjukdom var
 tillit och förtid.
 När sjukdomen var som förtid jag
 var förtid säga det, så förtid va
 Det var när det var förtid för Dai jag
 Det var när förtid från det så vad
 var förtid förtid.
 Det var jag förtid vad är förtid.
 Sjukdom och förtid är förtid är
 den förtid.
 Jefferik Stocklassa




Jefferik Stocklassa, *Dagar med Dai* (Days With Dai), Stocklassa-Sasaki, 1987

**WALTER
HIRSCH
BILDER
DAGBOK**




UTVALDT
"UNIFORMEN DER KUNST"



UTVALDT
KARL BOYSSONNAT

MIRA

UTVALDT
THOMAS TERNHOLM



ATT SE
OCH INVENTING AVNAT AN

MIRA

NYTT DOKUMENTÄR FOTOGRAFIFILM
CAROLE CONDE & KARI BEVERIDGE

ALLES VI BARE TOLD VI MOKTE IKKE SE GODT



IT WAS A NEW WORLD AND WE HAD NO PEOPLE

MIRA Galleri

UTVALDT
KARL LINDSTROM
KROGAN PUNK



DE BANGE

MIRA

UTVALDT
WIEBEE



"FULL FRAME"

MIRA

SIMULTAN SUCCESSION./SIMULTANEOUS SUCCESSION. AV/BY ANNICA VON HAUSSWOLFF

Jag bläddrar i *Ingen har sett allt*, Anders Petersens bok om Enskede-Skarpnäcks psykiatriska sektor och det första jag lägger märke till är det obarmhjärtiga ljuset som tycks komma inifrån människorna själva. Eller ur väggarna som omger dem. Ibland är människorna utomhus och då väller ljuset fram ur vegetationen; gräs, blommor, träd och asfalt. I mina ögon är det ångesten förkroppsligad till bleka högdagrar i ett annars gråskalligt landskap av kroppar, känslor och det livsrum som omger oss alla.

Det är starkt stiliserade svartvita bilder och jag tänker att de inte finns. Annat än i Anders Petersens huvud. Och i hans kamera. Eller att de uppstod i mörkrummet under otaliga timmar med efterbelysningar och pjattande, experiment med tid och bländare. Kontraster. För så här ser inte verkligheten ut och det är bra, tänker jag, att Petersen har fotograferat verkligheten såsom den inte ser ut för annars hade vi inte fått syn på den. Så som den ter sig på bild. Eftersom bilder är bland det enda som kan förmedla den åtråvärda insikten om att vi har levt.

Det är ganska många händer och fingrar som syns i bilderna och de är nästan uteslutande svullna. Det är medicinerna, tänker jag. Mina egna mediciner har inte sådana biverkningar. Tiderna har förändrats, både i läkemedelsbranschen och i den fotografiska världen. Fotoreportaget som genre är ovanligt idag, som om ingen eller ett fåtal har tid att fördjupa sig i närvaron av den andre. Men den voyeuristiska aspekten i varje form av avbildande av en annan människa är tidlös och påfallande närvarande i Anders Petersens bilder. Att se vad den andre gör, att tolka den andre och förmedla sina intryck i bild. Det är inte oproblemiskt men utgör grunden för all form av berättande. Man skulle kunna säga att det är mänskligt.

Det så kallade dokumentärfotografiet har fått utstå mycket kritik från den postmoderna horisonten och jag menar att det beror på ett systemfel, att det var ett misstag att låta den fotografiska teknikens indexkala kvaliteter förleda oss att tro att fotografi är synonymt med verklighet. Att det finns sanna eller falska bilder, att verkligheten är en och densamma för alla och envar i varje givet rum och ögonblick.

”... om all sen / om änglar sköt om mamma / sa pappa sköt om jag / säger om att / om att ja tack blir bra / men jag tänkte ja tack ska du ha / för de var bra / tänk på barn / lilla barn ... ”

Så sjöng min mormor, enligt en mentalsköterskas anteckningar, då hon satt intagen på Lillhagens sjukhus på Hisingen i Göteborg. Det var 1942 och mitt under brinnande krig. Mormor hade drabbats av en psykos och ur journalerna framgår att hon ”är avtrubbad och smått larvig, med ett förnöjt, slappt leende över ansiktet” och vid ett tillfälle dricker hon upp hela innehållet i en spottkopp, till personals skriftliga förskräckelse.

De flesta sociala relationer handlar om, eller bär på in-

I am browsing through *Ingen har sett allt* (Nobody Has Seen It All), Anders Petersen’s book about Enskede-Skarpnäck’s psychiatric sector and the first thing I notice is the merciless light that seems to come from within the people themselves. Or out of the walls that surround them. Sometimes the people are outdoors and then the light pours out of the vegetation: grass, flowers, trees and asphalt. In my eyes, it is anguish incarnated to pallid highlights in an otherwise greyscale landscape of bodies, feelings and the living-space that surrounds us all.

These are highly stylised black-and-white pictures and I think they do not exist. Except in Anders Petersen’s mind. And in his camera. Or they emerged in the darkroom under countless hours of burning and dodging, experiments with time and apertures. Contrasts. Because reality does not look like this, and that’s a good thing, I think, that Petersen has photographed reality as it doesn’t appear, because otherwise we wouldn’t have seen it. As it appears in pictures. Since pictures are among the only things that can convey the coveted insight that we have lived.

Plenty of hands and fingers appear in the pictures and almost all are swollen. That’s the medications, I say to myself. My own medicine doesn’t have such side effects. Times have changed, both for pharmaceuticals and the world of photography. Photojournalism as a genre is uncommon today, as if no one or only a few have the time to immerse themselves in the presence of the other. However, the voyeuristic aspect in every form of depiction of another person is timeless and conspicuously present in Anders Petersen’s pictures. To see what the other does, to interpret the other and convey these impressions through pictures. It is not unproblematic, but provides the foundation for all forms of narrative. You might say it is human.

The so-called documentary photography has endured much criticism from the postmodern front and I believe it is because of a systematic failure, that it was a mistake to let the photographic technique’s indexical qualities lead us to believe that photography is synonymous with reality. That there are true or false pictures, that reality is one and the same for everybody and at any given space and moment.

“... if everyone / if angels took care of mama / say papa took care of me / say it’s so / yes thank you and get well / but I thought yes, thank you kindly / for they were good / think of the children / little children ... ”

So sang my grandmother, according to the notes of a mental nurse, as she sat in Lillhagens hospital in Hisingen in Gothenburg. It was 1942 in the midst of a fierce war. Grandma was suffering from psychosis and in the journals it transpires that she “is blunt and slightly silly, with a content, soft smile on her face” and on one occasion she drinks the entire contents of a spittoon, much to the horror of the staff.

slag av makt. Det är ett intrikat spel som vardagligen förs på ett omedvetet plan och som ibland blixtrar till i utslag av hjälplöshet eller elakhet. Är du då klassad som sinnessjuk och under överinseende av vården så är denna maktbalans förskjutet till perversa dimensioner. Idag heter det visserligen att du är drabbad av ett mentalt funktionshinder men maktlösheten är densamma. Då som nu. Enda sättet att vända nederlaget till seger är förmodligen att bli konstnär tänker jag och flinar åt bilden av dem som nu himlar med ögonen åt det gammelromantiska i min utsaga.

Att möta någon med en kamera i handen innebär att ha makt och utöva den men i och med den digitala explosionen har det skett en maktförskjutning i avbildandets retorik. Ett nytt ord, *selfie*, har myntats och 2013 upptagits i Oxford Dictionary Online. Vi riktar kameran mot oss själva, bestämmer själva vilken bild av jaget vi vill förmedla till omvärlden. Ironiskt nog speglar denna maktförskjutning ingen större kreativitet eller komplexitet; frivilligt gör vi om oss till de bilder den gängse normen för länge sedan bestämt utseendet på. Kanske är vi själva vår egen blinda fläck i en värld som dagligen bekräftar sig själv i bild?

* * *

Jag var helt ung då jag konfronterades med Anders Petersens fotografier första gången. Jag satt på Folkets Bio i Göteborg om dagarna och bläddrade i *Café Lehmitz* som var en av Petersens första böcker. Försökte förstå hur bilderna var tagna, varför de alls existerade och vad människorna på bilderna gjorde just då, i den stund jag betraktade dem och kände tveksamhet inför dem men även släktskap och samtidigt förundran. Jag packade en resväska och drog på mig mina silverboots och tågpluffade ner till Hamburg för att söka upp de känslor och den verklighet jag hade sett i Petersens bilder. Som vore det möjligt att skaffa sig biljetter till den sena föreställningen av en film som aldrig gått ned från repertoaren. Sätta sig i mörkret och ta del av kyssen som loopar på bioduken i evighet.

De röker och röker, människorna på Petersens bilder, och jag vet precis varför. Att röka är en ensam syssla och ett brutalt sätt att umgås med sig själv. Den taktila stimulansen av cigarettens mellan fingrarna och den orala tillfredsställelsen av att placera ciggen mellan läpparna. Halsblossets sträva väg genom munhåla och hals fyller lungorna med en glädje som signalerar till hjärnan, ”den här kroppen är vid liv, den andas och hostar och allt är som det ska”. En dag, ett liv, en cigarett i taget. Tändarens raspiga läte imiterar kamerans löftesrika ljud då fingret smeker avtryckaren. Det handlar om att förskjuta tiden från dess linjära och vanemässiga rännande mot döden till en mer avvaktande hållning, cirkulär och magisk som i fotografierna och röken som slingrande letar sig förbi kinden och lägger armen runt din hals.

Jag ser min mormor och Marlene Dietrich i kvinnan med klänningen som poserar inne på Café Lehmitz. De höga

Most social relationships are about, or carry elements of power. It is an intricate game casually played on an unconscious level, which sometimes flashes in an eruption of helplessness or nastiness. If you are classified as crazy and under hospital supervision, then this balance of power has shifted to perverse dimensions. Today, it would certainly be said that you are suffering a mental impairment, but the powerlessness is the same. Then as now. I think the only way to turn defeat into victory is, presumably, to become an artist, and I am grinning at the image of people rolling their eyes at my old-romantic statement.

To encounter someone with a camera in hand means having power and exercising it, but with the digital explosion a shift of power has taken place in the rhetoric of depiction. A new word, *selfie*, has been coined and included in the Oxford Dictionary Online in 2013. We point the camera at ourselves and decide which picture of the self to share with the world. Ironically, this shift of power reflects no creativity or complexity; we voluntarily make ourselves over to follow the norm, which determined appearances long ago. Maybe we are our own blind spot in a world that daily affirms itself with pictures?

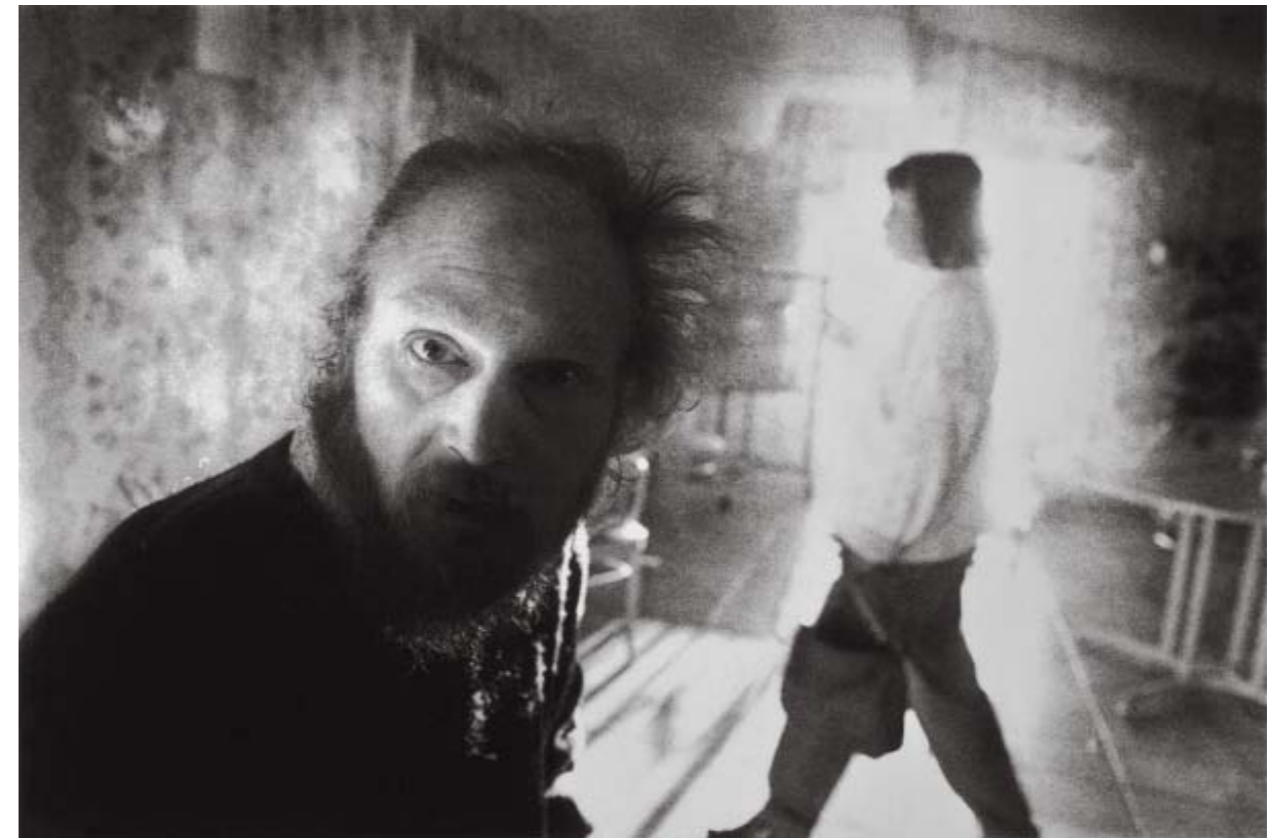
* * *

I was quite young when I was confronted with Anders Petersen’s photographs for the first time. I sat at Folkets Bio in Gothenburg during the days and leafed through *Café Lehmitz* one of Petersen’s first books. I tried to understand how the pictures were taken, why they existed at all and what the people in the pictures were doing right now as I looked at them and felt doubt before them, but also kinship and, at the same time, wonderment. I packed a suitcase, pulled on my silver-boots and took a train down to Hamburg to seek those feelings and that reality I had seen in Petersen’s pictures. As if it were possible, like getting tickets for the late screening of a film that never left the repertory. Sitting in the dark, enjoying the kiss that loops on the big screen for eternity.

They smoke and smoke, these people in Petersen’s pictures, and I know exactly why. Smoking is a lonely occupation and a brutal way of spending time with yourself. The tactile stimulation of the cigarette between the fingers and the oral satisfaction of putting the cig between the lips. The inhalation’s harsh path through the mouth and throat, filling the lungs with a joy that signals to the brain, “This body is alive, it breathes and coughs and everything is as it should be.” One day, one life, one cigarette at a time. The lighter’s raspy sound mimics the camera’s promising sound as the finger caresses the shutter release. It concerns displacing time from its linear and usual path towards death, to a more wait-and-see approach, circular and magical, as in the photographs and the smoke that trails past your cheek and puts an arm around your neck.

kindknotorna, ögonfransarna som väger tungt av svart mascara, de magra höftbenen som vässar det mjuka tyget. Det är sent på jorden och tiden har åldrats likt en äldre kvinna på en bar någonstans i Europa. Samtidigt försöker jag svara på min dotters frågor om vad som finns på andra sidan väggen där universum tar slut och huruvida dörren dit är öppen och var nyckeln ligger utifall det skulle vara låst.

I see my grandma and Marlene Dietrich in the woman in the dress posing inside Café Lehmitz. The high cheekbones, eyelashes heavy with black mascara, the skinny hip bones that sharpen the soft fabric. It's late on earth and time has gotten old like an aged woman in a bar somewhere in Europe. At the same time, I try to answer my daughter's questions about what lies on the other side of the wall at the end of the universe, and whether the door there is open and where the keys are if it is locked.







**DÖDEN, SKRATTET OCH EROTIKEN – OM FOTOGRAFEN OCH KONSTNÄREN DAWID./
DEATH, LAUGHTER AND EROTICISM – ON PHOTOGRAPHER AND ARTIST DAWID. AV/BY LARS O ERICSSON**

Om hur många fotografer kan det med rätta sägas att de har utvidgat och förändrat själva begreppet fotografi? Om mycket få. Till denna synnerligen exklusiva skara, också i ett internationellt perspektiv, hör emellertid fotografen och konstnären Dawid. När det sena 1900-talets fotohistoria – som nu är på väg att skrivas – skall sammanfattas, måste rätteligen en framträdande plats vikas för denne särpräglade utforskare av fotografins möjligheter och gränser.

Viktiga bagateller, eller rättare sagt, vad som av de flesta anses vara bagateller, har alltid befunnit sig i centrum för Dawids skapande: en liten radannons i en dagstidning, punkter och prickar, några flugor, gem, ett gäng rostiga spikar, tråd-härvor, en bit av en papperspåse hittad på en trottoar i New York. Eller som i sviten *Merit* (2005): Smågodis. Exemplet från de senaste fyrtio årens produktion är många.

En gång i tiden handlade konsten om de stora ögonblicken, om de stora händelserna, gesterna och gestalterna. Den moderna konsten övergav tidigt – eller reagerade häftigt – mot denna optik på det mänskliga. Men den moderna konsten har likväl fortsatt – fast i ett otal andra, inte lika uppenbara former – på denna väg. *Big is better*. Eller så sätts fokus på de stora frågorna: världens lidande, svält, krig, förtryck och elände. Allt detta och mer därtill, har intresserat de nutida konstnärerna – icke minst dem som arbetat med fotografi. Men det finns ytterligare en annan optik och – Dawid får ursäkta – logik.

Enligt denna optik/logik är det ordinära extraordinärt. Det banala, triviala och vardagliga behöver inte rättfärdigas, de duger som de är. Framför allt duger de, vilket Dawids konstnärskap bevisar, att göra betydande konst av. Detta är, som jag ser det, ett arv efter James Joyce. Ingen visste egentligen före denne irländske förnyare av romankonsten vad det verkligen banala var. Joyce var den förste att skänka heroisk tyngd åt en människa utan vare sig någon egentlig storhet eller betydelse. Leopold Bloom i *Odysseus* är en helt vanlig människa, som till och med låter sitt träck och onanerar mitt framför våra läsarnasör. Fast samtidigt, hur ovanlig, för att inte säga unik är han inte? Bloom är en heroisk antihjälte skildrad med en 360-gradig optik.

Dawid förenar och blandar, liksom Joyce, det andra hållit åtskilt. Högt och lågt, humor och allvar, stort och smått. Han verkar mellan antipoder och över motsatser. Han närmar sig verkligheten på skrå, utan de konventionella, hävdvunna kategoriernas förenklande uppdelningar. Han blandar bort korten, tar sig an det lilla för att närma sig det existentiella och essentiella: döden, skrattet och erotiken. Han blottar sig genom att bära masker: allvarsmannens, Konstnärens (med stort K), men också gycklarens, skämtarens, självironikerns, gamängens, buspojken, vitsarens, jokerns, ordlekarens och talmystikerns. Utställningen *Dawid Merit* på Millesgården

How many photographers, can it rightfully be said, have expanded and changed the very concept of photography? A rare few. Yet belonging to this exclusive group, even considered from an international perspective, is photographer and artist Dawid. When the history of photography in the late 20th century – now in the process of being written – comes to be summarised, then a prominent place must rightly be set aside for this distinctive explorer of photography's possibilities and boundaries.

Important trifles, or more precisely what most people consider trifles, have always been at the centre of Dawid's creative work: a small classified advert in a newspaper, dots and spots, some flies, paperclips, a few rusty nails, wires, a piece of a paper bag found on a New York sidewalk. Or, as in the series *Merit* (2005): candy. There are numerous examples in a production that covers 40 years.

Back in time, art was about the grand moments, the big events, gestures and figures. Modern art was early to abandon – or react strongly against – these optics of the human. But modern art has nevertheless continued – although in countless other, less obvious forms – on this path. Big is better. Or the focus fell on the big issues: global suffering, famine, war, oppression and misery. All this and more has interested contemporary artists – not least those working with photography. But there is yet another optic and, with apologies to Dawid, logic.

According to this optic/logic, the ordinary is extraordinary. The banal, trivial and mundane need no vindication; they are fine as they are. Above all, as Dawid proves, they are good enough for significant art. This is, as I see it, a legacy of James Joyce. Before this Irish innovator of the novel, no one really knew what the truly banal was. Joyce was the first to bestow heroic gravitas on a person without any actual greatness or significance. Leopold Bloom in *Ulysses* is a completely ordinary person, he even defecates and masturbates right under readers' noses. Yet at the same time, is he not uncommon, not to say unique? Bloom is an unheroic anti-hero portrayed with 360-degree optics.

Like Joyce, Dawid combines and mixes what others keep separate. High and low, humour and seriousness, big and small. He acts between antipodes and across opposites. He approaches reality aslant, without the simplified divisions of the conventional, established categories. He confuses the issue, looks at the miniscule in order to approach the existential and essential: death, laughter and eroticism. He reveals himself by wearing masks: the earnest man, the Artist (with a capital A), but also the jester, the comedian, the man of self-irony, the rogue, the rascal, the wit, the joker, the word-player and the numerologist. The *Dawid Merit* exhibition at Millesgården in 2005 contained, for example, 11 black-and-

white images and 33 colour, in total 44 images.

Sometimes, Dawid acts like photography's Nacka Skoglund, performing photographic feats with an elegant whim-sy. He short-circuits the extremes of the soul, stages himself – albeit indirectly and in disguise – as an expression of a fundamentally retiring disposition, a reluctance to appear.

Dawid strips things bare, things we have grown accustomed to respect and admire; he looks around in rubbish bins, on the streets and in his own pockets. At the same time, he demands that we should pay attention to these things, even the most insignificant of them. As I mentioned previously, he prefers the simple, what the rest of us overlook. What has fallen from view (or never been caught by it). His things are naked, yet often dressed in a not too accessible photographic language. We need to make a small effort, if we want to get something more out of Dawid's pictures than their appearance; and, most difficult of all, we must also question ourselves, our seemingly obvious order and our handed-down hierarchies.

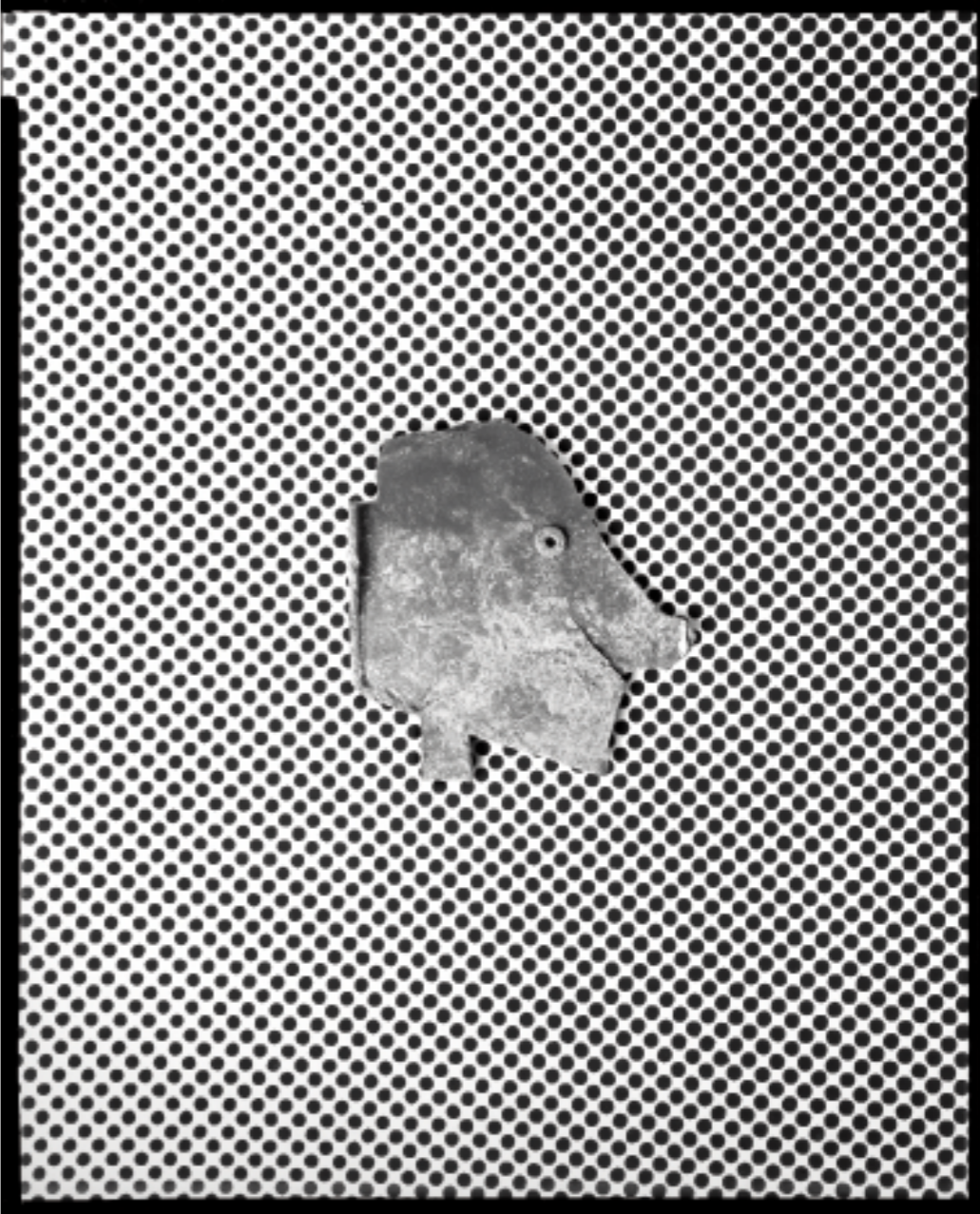
The (apparent?) lack of pretension, in Dawid's case, has sometimes provoked accusations of pretentiousness. He is a perfectionist who demands that we adopt his way of seeing. Accordingly, he is not entirely easy to love, as an artist that is, (*Ingen älskar mig* (Nobody Loves Me) was the title of his first exhibition in the early 70s). But nevertheless, he wants to seduce and conquer us. Ecce Dawid! No doubt about that. He does not welcome us with open arms, but he always keeps the door open. I think he would agree with James Joyce who said: "Do not make me a hero. I am just an ordinary man." And no less, as a photographer, Dawid is a "lion" (he has ripped to pieces countless photographic conventions), but he does not roar. Instead, he makes us listen by lowering his voice.

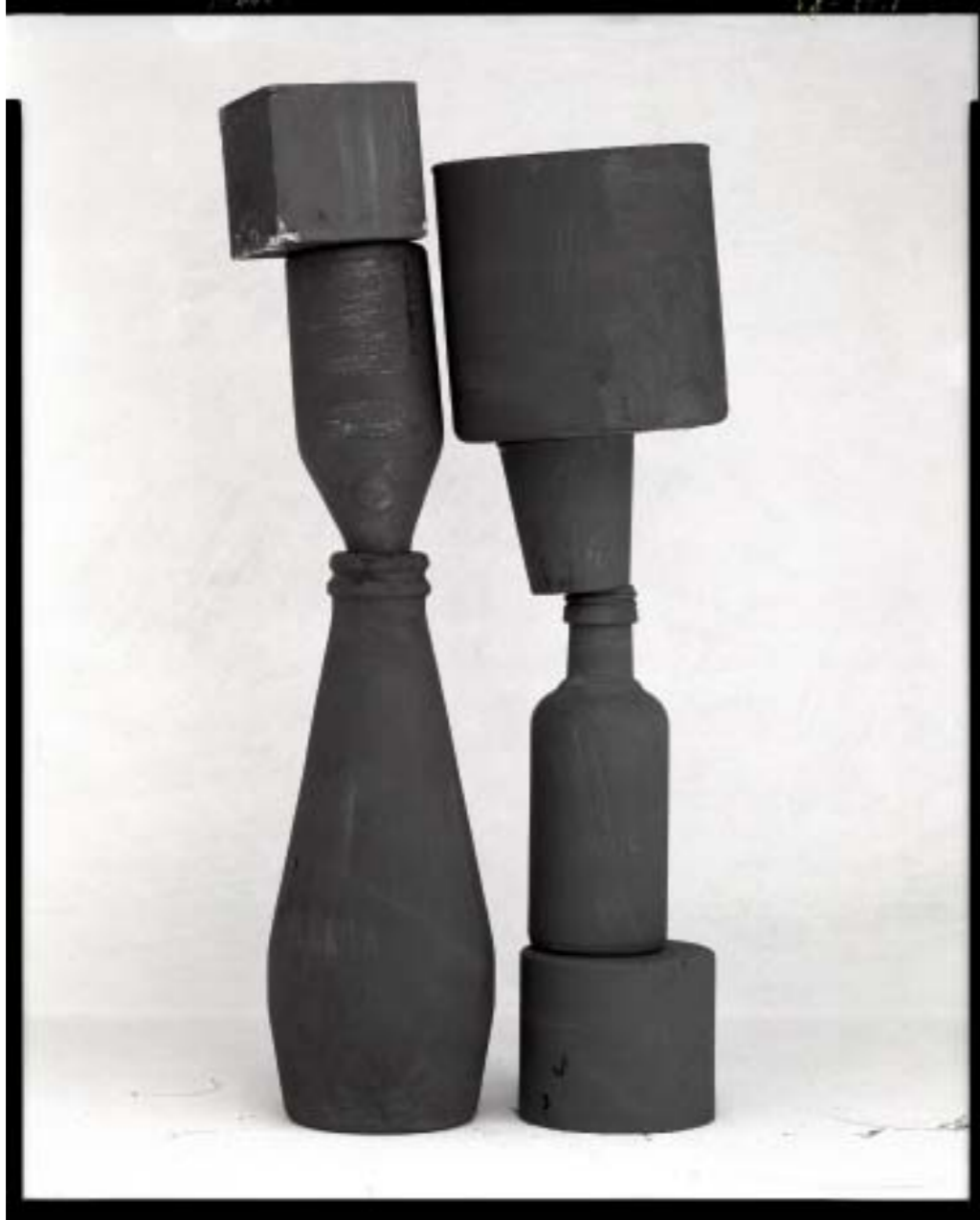
Dawid's work offers us, among much else, nothing less than a new notion of greatness. A greatness that neither seeks to show off nor plumes itself, but manifests itself among flaws, rubbish and banalities, which allows us to discover the fascinating and beautiful via the banal and slightly dishevelled. Maybe this also contains a moral, an ethical stance hidden somewhere. But as for morals and ethics, this time, I'll leave it at that.

Instead, let me finish by quoting Ola Billgren, from a text about Dawid – whom Ola, with his deep insight about photography, rated very highly. Ola wrote in 1987:

To avoid being held hostage by an impotent passion for the truth, Dawid makes fun of himself. And this humour is something deeply serious: it turns on the reason for disliking photographs.¹

För att slippa vara gisslan hos en vanmäktig sanningslidelse, driver Dawid med sig själv. Och denna humor är något djupt allvarligt: den vänder på skälet för att tycka illa om fotografier.¹







GERRY JOHANSSON I LJUSET!/GERRY JOHANSSON IN THE LIGHT! AV/BY LEIF WIGH

I Gerry Johanssons senare fotografier finns en medvetenhet om och en stark känsla för dagsljusets direkta eller indirekta belysning av motivets skilda element. En kunskap och känsla som han delar med ytterst få fotografer. Egentligen är det endast en av de nutida som uppvisar samma ljusförståelse – Gunnar Smoliansky. I första hand lägger man märke till det i Gerry Johanssons nordiska fotografier. I dessa noterar han och tar fram det särskilda skandinaviska ljuset. Med dess bistånd avdramatiserar han motivens yttre höljen och tränger istället djupare in bakom dess ytor. I bilderna i hans böcker med motiv från svensk landsbygd och dess mindre orter framgår detta särskilt tydligt. I framtagandet av bilderna finns ett medvetet och klarögt planerande. Ett stillsamt nästan rofyllt iakttagande och reflekterande över hur det befintliga ljuset slipar fram detaljer, skuggor och dagrar. I de fotografier Gerry Johansson har skapat under de senaste decennierna ingår detta speciella element.

På väg mot denna ljusförståelse inventerar Gerry Johansson bland annat den fotografiska efterkrigsform som betitlas street-photography. I kollektionen *Amerikabilder 1962–1993* framgår detta med önskvärd tydlighet. Här vandrar han mer eller mindre medvetet i sällskap med amerikanska fotografer som Garry Winogrand och Lee Friedlander genom sextiotalets USA. Men även i Robert Franks fotspår vad gäller uppmärksammandet av stadernas gatuliv. Men där finns även inslag av arkitektur betraktande, kanske inspirerat av Bauhausrörelsen i Chicago. Synliga är också storstadskulturens depressiva inslag med tröstlös uppgivenhet speglad framför allt i äldre människors anleten. I dessa inslag märks påverkan av framför allt Walker Evans, samt några andra av de fotografer som medverkade i FSA-projektets omfattande dokumentation av Roosevelterans USA. Med dessa kunskaper rör sig Gerry Johansson fram mot det som skulle bli hans eget signum – ljusmedvetenheten.

När Gerry Johansson har sin första separatutställning på Fotografiska Museet i Moderna Museet är ljusförståelsen ännu inte klart definierad. Men den tydliggörs när han något senare följer spåren som fotografen Carl Gustaf Rosenberg lämnat efter sig vid fotograferandet av landskapet Halland under 1930-talet. Vid genomgång av boken som Gerry Johansson publicerade av det självpåtagna projektet framgår att han inspirerats av Rosenberg. Denne var, efter många års arbetande ute i det tidiga 1900-talets svenska landskap, en mästare att tygla ljuset och dess inverkan på det fotografiska negativet. Den specifika inställningen tog Gerry Johansson till sig, men omformulerade den till sitt bestämda förhållningssätt. En mer samtida tolkningsvariant skulle man kunna säga.

I den märkliga boken *Trivia*, som han gör tillsammans med Carl-Johan Malmberg och Gunnar Smoliansky, vänder sig Gerry Johansson mot det urbana svenska landskapet.

Gerry Johansson's late photographs have an awareness of, and a strong feeling for, daylight's direct or indirect illumination of the subject's separate elements. Such knowledge and feeling is possessed by very few photographers. Actually, there is only one contemporary who demonstrates the same understanding of light: Gunnar Smoliansky. This quality is most noticeable in Gerry Johansson's Nordic photographs. Here he notes and brings forth that special Scandinavian light. With its help, he plays down the drama of his subject's exterior and instead delves further behind the facade. This is particularly clear in the images from his books about the Swedish countryside and its lesser-known spots. The pictures are made according to a deliberate and clear-sighted design. There is a tranquil, almost soothing observation and reflection on how the available light sharpens the details, shadows and highlights. This special element appears in the photographs Gerry Johansson has created in recent decades.

Gerry Johansson's voyage towards understanding light took heed of post-war photographic forms such as street photography. This is most appreciably clear in the collection *Amerikabilder 1962–1993* (America Pictures 1962–1993). Here he wanders, more or less deliberately, in the footsteps of American photographers including Garry Winogrand and Lee Friedlander through the US of the 60s. But he also follows Robert Frank when it comes to observing street life in the cities. There is also an element of observing architecture, inspired perhaps by the Bauhaus movement in Chicago. Also visible are the more depressing elements of big city life with disconsolate resignation mirrored, above all, in the faces of the elderly. This reveals the influence of Walker Evans and several other photographers in the FSA project's comprehensive documentation of the US during the Roosevelt era. With such skills, Gerry Johansson moved towards what would become his own signature: awareness of light.

When Gerry Johansson had his first solo exhibition at Fotografiska Museet in Moderna Museet, his understanding of light was not yet clearly defined. But several years later, it is plain to see as he follows in the tracks of photographer Carl Gustaf Rosenberg who photographed Halland's landscapes in the 30s. Looking through the book that Gerry Johansson published about his self-assigned project, it appears he was inspired by Rosenberg. This man, after working for many years on Swedish landscapes during the early 20th century, was a master at restraining light and its effects on the photographic negative. Gerry Johansson took this specific approach and made it his own, but reformulated it in his own distinctive manner; you could say a more contemporary interpretation.

Gerry Johansson turned his lens on Sweden's urban landscapes in the remarkable book, *Trivia*, made together

Här märks ett ogillande av industribyggnaders arkitektur, av bensinmackars placering och skräpmatens gatukök och dess närvaro i landskapet. Här tydliggörs icke-platserna. Marken under motorvägarnas viadukter. Ogräset vid betongmurarna. Otrivselns plågsamhet tydliggörs!

Flera landsortsregioner har sedan dess fått besök av Gerry Johansson. Orter där han som barn eller tonårig fäste sig vid landskapens former, växtlighet, historia och särskilda stämning. Vad gäller bilderna från landskapen utmed västkusten skildras även den påverkan som landskap och äldre arkitektur fick under den danska eran. Trots denna klart formulerade uppfattning finns inget av nationalromantik i bilderna. Istället är den typen av romantik eliminerad ur bilderna.

Under den här perioden kommer ett nytt betraktelsesätt att förstärka det tidigare sagda. Det gäller mötet med den så kallade Den nya topografin. Här inspireras han av fotografer som Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore och Henry Wessel Jr. Men inspirationen betyder inte att han dominerades av deras bilder. Istället blir denna kunskap till en klarsignal i det fortsatta arbetet. Det är inte heller omöjligt att Gerry i sin tur har inspirerat dessa fotografers respektive synsätt – sagt mot bakgrund av att han gjort åtminstone Robert Adams bekantskap.

När Gerry Johansson, som deltagare i en forskningsexpedition, besökte Dronning Mauds land i Antarktis, sökte han det särskilda ljuset i det istäckta landskapet på södra halvklotet. Han arbetade med en stor stativbunden kamera och ett filmformat på 24 x 30 cm. I dessa bilder, som i alla andra motivområden han genomskött med kameran, är människan frånvarande. Hennes närvaro är synlig endast genom de sår och skador hon orsakat naturen.

I det sammanhanget måste man nämna Gerry Johanssons unika arbetsförmåga. Det har berättats av en medresande fotograf att Gerry Johansson kunde stå i hotellets badrum och framkalla negativ medan han gick till sängs på kvällen. Morgonen därpå stod han fortfarande och framkallade. Gerry har en unik arbetskapacitet. En kapacitet och envishet som driver honom att tveklöst finna svar på de frågor han ställer i och genom sin fotografi.

Med en kamera för ett kvadratisk negativformat har han uppsökt avlägsna platser som Mongoliets huvudstad Ulan Bator och Pontiac i Michigan i USA. I båda kollektionerna finner man hur han låter ljuset samverka med motiv och kamera. Ljuset är i dessa fall lika essentiellt som motiven oavsett om dessa utgörs av icke behövande föremål eller vägen på en fastighet.

Även flera tyska orter har haft besök av Gerry Johansson och hans kameror. I samtliga bilder från resorna märks hans noggranna ljusbetraktelser. Hur ljuset belyser människans livsrum. Han naglar fast föremål, byggnader och väggytor, övergivna lekplatser, slumpvis utplacerade föremål, alla med samma ljusförståelse. De olika nyanserna lyfts nogsamt fram i det svartvita tonspektrumet. Något som för med sig att bil-

with Carl-Johan Malmberg and Gunnar Smoliansky. Here his dislike of industrial architecture, petrol stations and junk-food street kitchens and their presence in the landscape is all too apparent. The focus falls on non-places. The ground under the motorway's viaducts. The weeds by the concrete walls. Clearly there is a feeling of excruciating discomfort!

Since then, several more rural regions were visited by Gerry Johansson. Places that as a child or teenager captivated him with their landscape types, flora, history and special atmosphere. Pictures of west coast landscapes even depict the influence of the Danish era on the countryside and older architecture. Yet despite this clearly formulated outlook, the images bear no trace of romantic nationalism. Instead, that type of romance is eliminated from the pictures.

During this period, a new narrative approach would reinforce that previously mentioned. It concerned what was called New Topographics. Here he was inspired by photographers including Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore and Henry Wessel Jr. But inspiration does not mean he was dominated by their photographs. Instead, this knowledge became a green light for his continuing work. Also it is not impossible that Gerry, in his turn, has inspired these photographers' respective approaches; said in view of his making the acquaintance of Robert Adams, to mention just one.

When Gerry Johansson visited Queen Maud Land in Antarctica, as part of a research expedition, he sought out the special light in the ice-covered landscape of the southern hemisphere. He worked with a large camera and tripod and 24 x 30 cm film format. These pictures contain no people, as in all the topics he investigated with the camera. Humankind's presence is visible only by the wounds and damage inflicted on nature.

Gerry Johansson's unique talent for work ought to be mentioned in this context. A fellow photographer travelling with him noted at bedtime that Gerry Johansson would be in the hotel bathroom developing negatives. In the morning, Gerry was still there, developing. He has a unique capacity for work. A capacity and persistence that drives him on, free from doubt, to find answers to those questions he has posed in and through his photography.

With a camera using a square film format, he sought out remote places such as Mongolia's capital, Ulan Bator, and Pontiac in Michigan. In both collections, we see how he lets the light collaborate with the subject and the camera. In these instances, the light is just as essential as the subject, regardless if these are composed of non-essential items or the wall of a building.

Similarly, Gerry Johansson and his cameras have visited several areas in Germany. All the pictures from these trips are distinguished by his meticulous observations of light. How the light illuminates people's living space. He nails

derna söker sin betraktare och kräver tid. Och de framvisar ensamhetens gemenskap (om uttrycket tillåts) genom betraktarens varsamma beaktande av bildens innehåll.

Efter utbildning i grafisk formgivning och reklam började Gerry Johansson 1970 att arbeta vid den svenska versionen av den amerikanska fototidskriften *Populär Fotografi*. Tillsammans med bland andra Jan Olsheden startade han 1972 företaget Fyra Förläggare i Helsingborg. Förlaget initierade tidskrifterna *Aktuell Fotografi* och *Fotografiskt Album*, samt bokserien *Aktuell Fotolitteratur*. 1985 lämnade han företaget för att på heltid ägna sig åt fotografering.

fast objects, buildings and walls, abandoned playgrounds, randomly placed items, all with the same understanding for light. Various nuances are carefully highlighted in the black-and-white spectrum. For viewers, these images can be demanding and require time. Yet they show the solidarity of loneliness (if such an expression is allowed) through the viewer's careful consideration of the picture's content.

After an education in graphic design and advertising, Gerry Johansson began working in 1970 at *Populär Fotografi*, the Swedish version of the American photography magazine. In 1972, together with Jan Olsheden and others, he started the publishing house Fyra Förläggare in Helsingborg. It initially printed the magazines *Aktuell Fotografi* and *Fotografiskt Album*, as well as the book series *Aktuell Fotolitteratur*. In 1985, he left the company to devote himself entirely to his photography.







CATHARINA GOTBY. AV/BY IRÉNE BERGGREN

Bilden som bråkar sig fram. Bilden som återkommer. Kraften i att ständigt med en skarp blick fråga och kräva svar. Att stångas – mot bilden, med bilden, för bilden. Rättfram med intensiv närvaro lyssna och iakttas med skör (underbyggd) erfarenhet och underbyggd (skör) förståelse. Detta är vad jag ser i de vackra och sturska bilder som är Catharina Gotbys.

Att se; valörer är det jag ser, former, som blir det jag igenkänner som en kvinna – ansikte, kropp, kläder vita eller svarta så skiljer det svartvita fotografiet ut det jag ser och det jag tror på. Det vita är ljus det svarta allt utom det ljusa, vilken färg verkligheten har vet jag inte. Ett estetiskt val som följer en genre genom fotografiets historia, vetenskapligt eller konstnärligt, med en kropp mot en tom bakgrund.

Gotby ställer sig allvarlig, framför kameran där verkets slutgiltiga utformning bara har några få bilder som bryter framställningen, några i rörelse, två med ett gäckande uttryck, en med ett barn hållet framför sig. Endast i en bild är blicken inte medveten om betraktaren (egentligen apparaten – kameran) och ansiktet mjuknar. Kroppen som jag tittat på blir knappt igenkänd av mig för det är något i den blicken som har givit efter. In i sig själv. Catharina Gotby låter 37 bilder bli första halvan av boken *Sång* som uppmanande börjar med omslagets självporträtt för att omedelbart följas av ytterligare 36 fotografier. Utan text, inte ens en titelsida, men det bryter ett mönster som får mig att tro att jag misstagit mig och börjar om. Därefter hennes text om minne, om drömmar som ett svävande associerande. Mot detta! Det som blir stirrat på, blir betraktat av henne själv – landskapen i bokens sista del där Gotby uppsöker platser som inte välkomnar. Platser som i fotografiet inte beskriver sig, inte talar om, ger motstånd. Men vi vet att det är varmt i öknerna, kallt och kargt i bergen, snårigt och rispigt i slyn. Ländernas namn stavas på bokens sista sida och vi får fakta. Catharina Gotby tillåter sig att få stirra och att få ett fåtal bilder. Så får hon mig att länge, länge fortsätta att titta.

Självporträtten och landskapen togs under åren 1995–2004 samma tid som boken *Med kroppen som slagfält* arbetades fram. I denna bok dominerar hennes texter och bilden finns där som ett självständigt utrop, till det som boken framskriver. Intervjuer med människor på en sexklubb, kvinnorna och männen samt människor med psykisk utsatthet. Sista bilden i dessa två böcker låter ett ljus bryta fram genom buskar och snår, ett betydelsebärande tecken för en förhoppning om en förändring. Intervjuerna är också en radiodokumentär. Gotby har även arbetat med film. Videon *På divanen* är ett besök i Sigmund Freuds mottagningsrum i hans hem i London. En plats för Catharina Gotby att utforska då hennes arbeten kretsar runt de frågeställningar som psykoanalysen vidrör.

I hennes första bok *Evigt brinnande tid*, som har dokumentärfotografins starka prägel, undersöker hon närgånget

The picture that fights its way through. The picture that comes back. The power to constantly, with a sharp eye, ask questions and demand answers. To butt – against the picture, with the picture, for the picture. Straight ahead with intensive presence, listen and observe with fragile (supported) experience and supported (fragile) understanding. This is what I see in these beautiful and brazen pictures of Catharina Gotby's.

To see; nuances are what I see, shapes, those I recognise as a woman: face, body, clothes white or black, so the black-and-white photograph distinguishes what I see and what I believe in. The white is light, the black everything except the light, I do not know the colour of the reality. An aesthetic choice that follows a genre through the history of photography, scientific or artistic, with a body against an empty background.

Gotby stands seriously in front of the camera; the work's final form only has a few pictures that break this pose, some in motion, two with a mocking expression, one with a child held in front of her. Only one picture has a look of being unaware of the observer (the actual device-camera) and the face softens. The body I have looked at is hardly recognisable, because there is something about that look that has given way. Into itself. Catharina Gotby lets 37 pictures take up the first half of the book *Sång* (Song) that invitingly begins with the cover's self-portrait to be immediately followed by another 36 photographs. No text, not even a title page, but it breaks a pattern that makes me think I have made a mistake and I start over. Then comes her text about memory, about dreams as a floating association. After this! What is stared at, becomes observed by herself: the landscapes in the final section of the book, where Gotby sought out places that were unwelcoming. Places that do not describe themselves in photographs, do not speak, resist. But we know it is hot in the desert, cold and barren in the mountains, tough and thorny in the brushwood. The names of the countries are given on the last page and we get the facts. Catharina Gotby allows herself to stare and get a few pictures. Thus she makes me continue to look for a long, long time.

The self-portraits and landscapes were taken 1995–2004, while also working on the book *Med Kroppen som slagfält* (The Body as Battlefield). In this book, her texts dominate and the pictures are there as an independent exclamation to what is written. Interviews with people at a sex club, women and men, as well as people who are mentally vulnerable. The final picture in these two books lets a light break through the bushes and thickets, a meaningful symbol of hope and change. The interviews are also a radio documentary. Gotby has also worked with film. The video *På divanen* (On the Couch) is a visit to Freud's consulting room in his London home. A place for Catharina Gotby to explore, as her work

och inväntande under flera års tid mentalvården i Sverige och Nicaragua under 1980-talets senare hälft. Fotografiet är politiskt, framhåller Gotby och inte enbart i de skildringar som beskrivs som dokumentära utan då det ger insikt om människans utanförskap, både socialt och psykiskt. Ytterst handlar det om människans sårbarhet. Med hennes kunskap om konstens, fotografiets och psykoanalysens framställningar finns den grund som ger verken en möjlighet att utforska ett subjekt, förmågan till ett jag. Detta är ledmotivet i allt hennes skapande och politiskt i det att fotografiet pekar på en social kontext som inte vaggas en tolkare till nöjdhet.

Fotografier som i ett crescendo sammanställs i utställningen *Riskzon* (1998) är bilder som andas ut, riktar kraft och sätter farliga, vassa redskap i motiven. Utifrån fragment av livssituationer, med infogade textdokument och bildernas skilda format och med rostiga järnramar som en tidsmarkör, skapas ett sammanhang i ett tillsynes narrativt kaos. Ett upprepat användande av fotografier som för att försäkra sig om att något ändå finns. Som barnets inlärning av språket och som barnet som får syn på sig själv i spegeln. Det försvinner, det återkommer. En situation som kan behäskas och bli begriplig.

I *Sång* stillades berättarrösten för att i *Presence*, en bok på ett fåtal sidor i stort format och mjuka pärmar säga: detta är fotografi, detta är minne. I utställningen blev bokens bilder stora med vacker inramning. Bildstorleken har också med möjligheten att bortom framkallningsskalarna ta fram bilder som i mäktiga format och i de digitala utskriften ska par ett visuellt uttryck som Gotby förmår behärska.

Dörren, väggen, skåpet, lampan, huset, duschslangen, trädet – ett svartvitt fotografi. Till detta rena, nästa sakrala, uttryck är det förmodligen en lång resa som jag inte behöver veta något om men det sammanfogar Catharina Gotbys konst. Bilden lyfter från sin upphovshen till ett fotografi som med Roland Barthes bortvittrade begrepp *punctum* vädjar till det som kan pricka en oväntat och alltid personligt.

Om jag väljer att gå uppför eller nedför den överväxta, slitna trappan eller bara låta fotsulorna minnas något kallt eller varmt, strävt eller mjukt eller vara något som leder tanken till den som går vackert, vet jag inte, men avtrycken finns där. I lager, tunnare eller djupare, tack vare ett svartvitt fotografi med dess beskärning av världen.

Bilden blir kvar sturskt utlämnande sig till oss och Catharina Gotby har säkert hittat en ny kontext för att foga in än en gång det fotografi som blir en del i det framtida verket. Under tiden bygger hon ett hus och lär sig något nytt, en utmaning säger hon, det hon tycker om.

revolves around issues concerning psychoanalysis.

In her first book *Evigt brinnande tid* (Eternally Burning Time), which features the strong hallmarks of documentary photography, she examines the intrusion and waiting over years of mental healthcare in Sweden and Nicaragua during the latter half of the 80s. Photography is political, stresses Gotby, and not only in the portrayals described as documentary, but when it provides insights about humankind's alienation, both socially and psychologically. Ultimately, it concerns human vulnerability. With her knowledge of the representations of art, photography and psychoanalysis, there are grounds that give the works a possibility to explore a subject, the ability of a self. This is the leitmotif in all her creative work and political in that the photography points to a social context that doesn't cuddle an interpreter to satisfaction.

Photographs presented in a crescendo in the exhibition *Riskzon* (1998) are pictures that breathe out, direct force and put dangerous, sharp instruments into the subject. Based on fragments of life situations, with inserted text documents and the pictures' separate format and with rusty iron frames as a marker of time, it creates a context in a seemingly narrative chaos. A repeated use of photographs, as if to make sure something still exists. Like a child learning to speak a language and a child catching sight of itself in a mirror. It disappears, it comes back. A situation that can be mastered and become intelligible.

In *Sång*, the narrative voice was slaked, so that *Presence*, a large format, softcover book of few pages, says this is photography, this is memory. The exhibition featured the book's pictures, big and beautifully framed. The size of the pictures has also, away from the developing trays with the production of pictures in mighty formats and in digital prints, created a visual expression that Gotby masters.

Door, wall, cupboard, light, house, shower hose, tree – a black-and-white photograph. Reaching this pure, almost sacred, expression is probably a long journey that I need not know anything about, but it joins Catharina Gotby's art. The picture rises from its originator to a photograph that with Roland Barthes' worn-away notion of *punctum*, appeals to something that can sting you unexpectedly and always utterly personally.

If I choose to go up or down the overgrown, dilapidated stairs or just let the souls of my feet remember something cold or warm, rough or soft or that leads the mind to something that goes beautifully, I don't know, but the impression is there. In layers, thinner or deeper, thanks to a black-and-white photograph with its pruning of the world.

The picture remains as brazen omissions to us and Catharina Gotby has certainly found a new context to accommodate yet again that photography which is a part of the future work. In the meantime, she is building a house and learning something new, a challenge, she says, something she enjoys.







TUIJA LINDSTRÖM. AV/BY ANDERS OLOFSSON

För alla som följt den svenska fotokonstens utveckling under de senaste trettio åren är Tuija Lindström ett namn – och en person – som omges av en smått legendarisk aura. Under somliga perioder händer det att enskilda människors personligheter fungerar som prismor, i vars väsen större historiska rörelser bryts mot och blandas med den outsinliga strömmen av mer eller mindre relevanta vardagsaktualiteter. Tuija Lindström är en sådan individ och konstnär.

Hon debuterade då sjuttioalet övergick i åttiotal, en brytningstid i svensk fotografihistoria när ett företrädesvis dokumentärt paradigms gradvis gav vika för ett mer ”konstnärligt” förhållningssätt där den fotografiska bilden bryter sig loss ur de traditionella begränsningar som definieras av tekniska förutsättningar och upphovspersonens biografi eller politiska agenda.

På andra sidan av denna frigörelseprocess väntade en betydligt mer komplex och mångdimensionell praktik. Fotografiet, och fotografen, började skicka ut rotskott i alla riktningar, från konsthistorien och filosofin till det medvetna utprovandet av bildens relation till det omkringliggande fysiska och mentala rummet. I denna transformeringsprocess spelade Tuija Lindström en huvudroll, inte bara som fotograf utan i lika hög grad som professor på Fotohögskolan i Göteborg, en tjänst hon innehade under ett helt decennium (1992–2002). Under hennes ledning genomgick utbildningen samma förvandling som de flesta högre konstnärliga utbildningar gjort sedan dess. Den strikt fackindelade, yrkesinriktade utbildningen ersattes av en öppen utbildningsform som tog fasta på att utveckla studenternas konstnärliga ådra och få dem intellektuellt medvetna om fundamentet för deras egna estetiska ställningstaganden.

På konsthögskolorna väckte denna strömkantring olust hos många anhängare av en traditionell konstutbildning, men förändringen fick ändå ganska snabbt fotfäste. Inom den fotografiska utbildningen fanns redan från början en mycket stark tekniskt förankrad yrkesidentitet, vilket gjorde övergången mer traumatisk. Tuija Lindström blev en kontroversiell person, något som är svårt att begripa när man på allvar sätter sig ned och betraktar hennes bilder idag. Men det är så historien fungerar: den jämnar ut, balanserar och harmonierar allt det som tidigare skavt och gnisslat.

Därmed inte sagt att allt som provocerat och engagerat plötsligt förvandlats till välkammade skolboksexempel. När man söker information om Tuija Lindström finner man sig snart stadd på en vandring genom en tät vegetation av texter som ibland mer eller mindre döljer bilderna och naglar fast upplevelsen i en förutbestämd kontext. Det krävs mycket och långvarigt bläddrande mellan utställningskatalogernas bildsidor för att de återgivna verken skall börja leva sina egna starka liv. Men som de gör det! I sviten *Sleeping Bodies* (1995) kan var och en som så önskar identifiera mer eller

For everyone who has followed the development of Swedish photographic art over the past 30 years, Tuija Lindström is a name, and a person, surrounded by a rather legendary aura. There are periods when it occurs that certain individual personalities act as prisms, through whose being larger historical movements are diffracted and mixed with the inexhaustible stream of more or less relevant current events. Tuija Lindström is one such individual and artist.

She debuted as the 70s passed into the 80s, a transitional period in the history of Swedish photography, when a predominant documentary paradigm gradually gave way to a more “artistic” approach, where the photographic image breaks free from the traditional constraints defined by technical requirements and the photographer’s biography or political agenda.

At the end of this release process awaited a considerably more complex and multidimensional practice. Photography, and photographers, started sending out feelers in all directions, from art history and philosophy to deliberately testing the image’s relationship to its surrounding physical and mental space. In this transformation process, Tuija Lindström played a key role, not only as a photographer, but to an equally great extent, as professor of the School of Photography at the University of Gothenburg, a position she held for a full decade (1992–2002). Under her leadership, the school went through the same transformation that many other artistic programmes have made since then. The strictly specialised, vocational courses were replaced by an open form of education that centred on developing the students’ artistic talents and making them intellectually aware about the fundamentals of their own aesthetic standpoints.

In art schools, this turning of the tide provoked the displeasure of those many advocates of a traditional art education, and yet the change quite quickly gained traction. Historically, photography programmes always had a very strong technical and vocational identity, which made the transition more traumatic. Tuija Lindström became a controversial figure, which is difficult to understand today when taking a serious look at her images. But that is how history works: it evens things out, balancing and smoothing what once chafed and grated.

However, that is not to say everything that provoked and engaged is suddenly transformed into well-groomed studies for the textbooks. In looking for information about Tuija Lindström, you quickly find yourself rambling through a dense jungle of texts that sometimes, more or less, conceal the images and apply a predetermined context to their appreciation. It requires a lot of prolonged browsing in the image sections of exhibition catalogues before the reproduced works start living their own powerful lives. And how they come alive! In the suite *Sleeping Bodies* (1995) anyone

mindre kända personer i den svenska fotovärlden, bristfälligt klädda och utstjälpta i ett lantligt landskap. Det biografiska skiktet är emellertid bara en aspekt, och kanske inte ens den viktigaste. Människorna har, berövade sina kläder och alla andra sociokulturella markörer, genom denna ”degradering” paradoxalt nog återvunnit sin mänsklighet på ett mer fundamentalt plan. På samma sätt som avgjutningarna av Pompejis döda invånare talar direkt till oss över en mer än tvåtusenårig avgrund kommunicerar Tuija Lindströms sovande modeller med oss från en punkt belägen bortom alla människoskapade hierarkier.

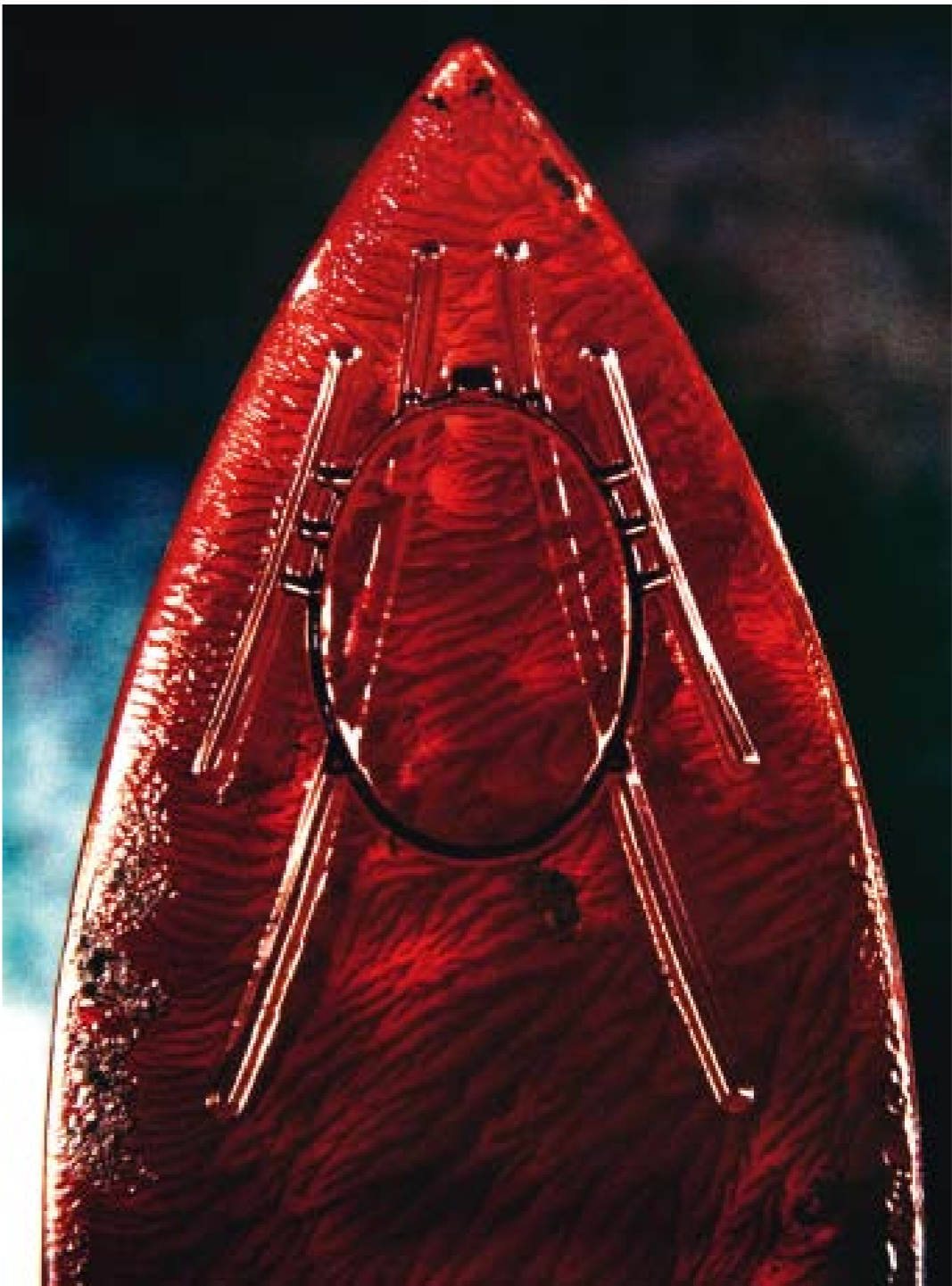
Ett snarlikt förhållningssätt möte vi i sviten *Studion* från 1980-talets början. Den tillkom under en tid när arrangerat ateljéfotograf var en genre som gått i stå, men som företrädarna för det nya konstfotot lyckades gjuta nytt blod i (Tuija Lindström var en av dem). Personerna som poserar på bilderna är inte valda med det spektakulära i åtanke. Dokumentärfotografernas förkärlek för det iögonenfallande slitna och utsatta lyser med sin frånvaro, i lika hög grad som de traditionella ateljéfotografernas vurm för klassiska proportioner och komposition. Rekvizitan är sparsmakad, och gesterna pendlar mellan det spontana och det lätt teatraliska. Det tycks nästan som om Tuija Lindström valt att fånga just de ögonblick som utgör lakuner mellan de ”skarpa” poseringarna, de korta remсор av tid när modellerna frigör sig från sammanhanget och provar ut nya positioner eller helt enkelt med fantasin som hävstång betraktar sin egen roll genom en imaginär kameralins.

Just det dubbla betraktandet kännetecknar många av Tuija Lindströms modellbaserade fotoverk, med ett viktigt undantag: den komplexa och banbrytande sviten *Kvinnorna vid Tjursjön* (1991). Bilderna i denna svit bidrog starkt till att etablera henne som konstfotograf långt utanför experternas relativt snäva krets. *Kvinnorna vid Tjursjön* består av två delar: en som avbildar nakna kvinnokroppar flytande strax under ytan av mörka vattenspeglar och en annan som visar upp närmast monumental ”porträtt” av undersidorna på helt vanliga strykjärn. Sammanställningen skapar en delvis sakral, delvis hotfull stämning. De flytande kvinnorna befinner sig i ett inåtvänt tillstånd, de blundar, är oberörda av vår blick och svävar som om de vore burna av en osynlig, uppåtriktad kraft. Strykjärnen tar plats i en minimalistisk tradition vars betoning av rena former och industriella material sätter agendan. Men här är renheten och världsfrånvärdheten som bortblåst. Vi har på känn att något hemskt kommer att hända, eller redan har hänt. Den bländvita huden och den matta metallen som ibland täcks av en blodröd hinna kontrasterar varandra med undertoner av latent våld. Avståndet mellan förförelse och förgörelse är bara ett andetag.

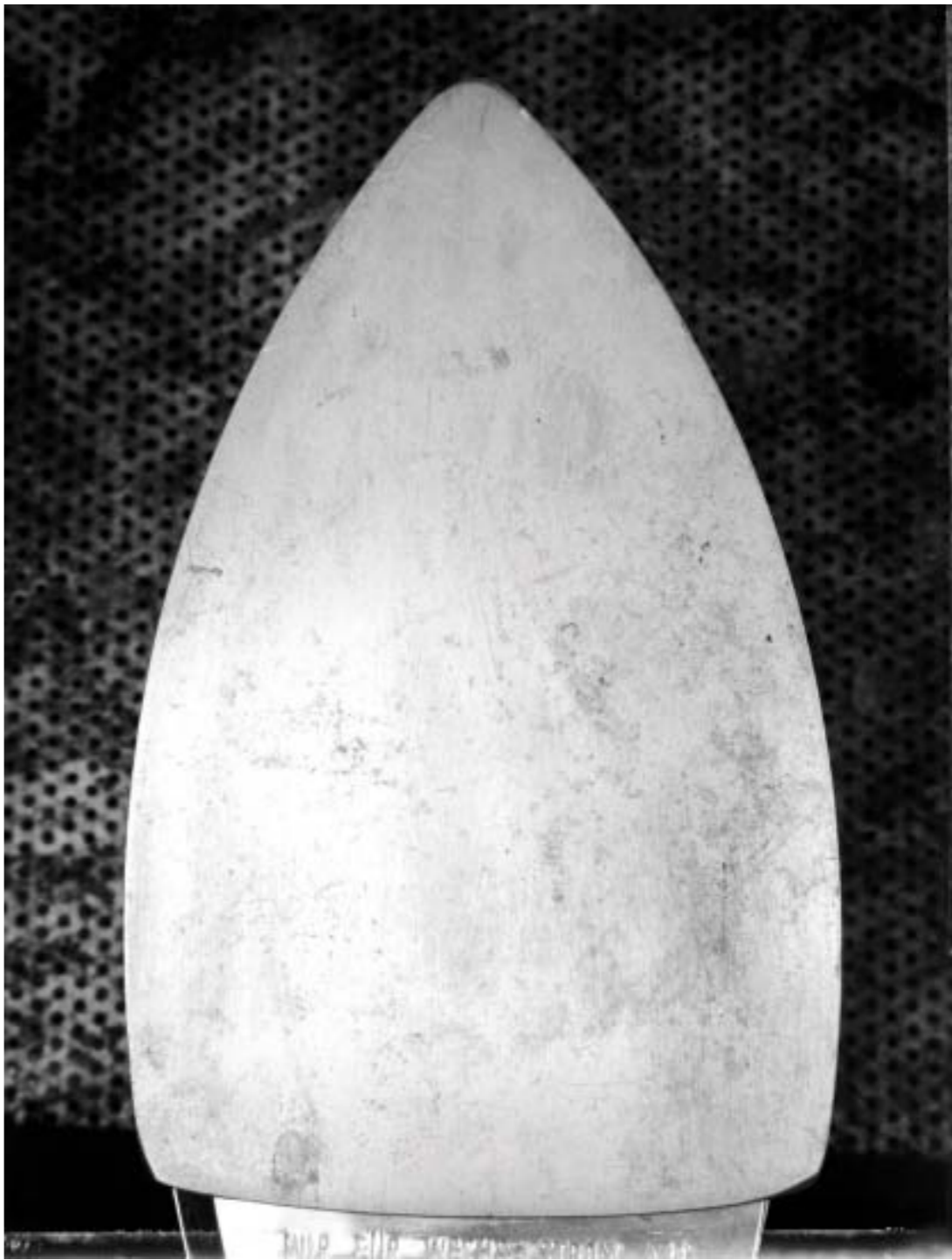
who so wishes can identify persons more or less known in the world of Swedish photography, insufficiently clothed and placed in a rural landscape. However, the biographical layer is just one aspect, and perhaps not even the most important one. Without clothes and all the other socio-cultural markers, these persons through this “degradation” paradoxically reclaim their humanity on a more fundamental level. In the same way as plaster casts of Pompeii’s dead inhabitants speak directly to us across a 2000-year divide, so Tuija Lindström’s sleeping models communicate to us from a point beyond all fabricated hierarchies.

We encounter a similar approach in the suite *Studion* (The Studio) from the early 80s. It originated at a time when arranged studio photography was a genre at a standstill, but one that followers of the new art photography successfully gave new energy (Tuija Lindström was one of them). The persons posing in these pictures are not selected with the spectacular in mind. Likewise, the documentary photographer’s penchant for the strikingly threadbare and vulnerable is conspicuous by its absence, and so too the traditional studio photographer’s mania for classical proportions and composition. Props are used sparingly and the gestures range from the spontaneous to the slightly theatrical. It almost seems as if Tuija Lindström chose to capture the precise moments that are like blank spaces between the “deliberate” poses, those brief periods when the models free themselves from the context and try out new positions or quite simply use their creativity to view their own role through an imaginary camera lens.

This dual observation characterises much of Tuija Lindström’s model-based photography, with one important exception: the complex and trail-blazing suite *Kvinnorna vid Tjursjön* (The Girls at Bull’s Pond, 1991). These images greatly helped to establish her as an art photographer far beyond a relatively small circle of experts. *Kvinnorna vid Tjursjön* consists of two parts: one portraying naked female bodies floating slightly below the surface of dark, reflective water and another showing almost monumental “portraits” of the undersides of completely ordinary clothing irons. The combination creates a partly sacred, partly threatening atmosphere. The floating women are in an introspective state; they shut their eyes, remain impassive to our gaze and glide as though carried by an invisible, upward force. The irons belong to a minimalist tradition emphasising clean forms, with industrial materials setting the agenda. However, such purity and detachment is completely blown away. We feel that something horrible is about to happen, or has already occurred. The dazzlingly white skin and the lustreless metal, sometimes covered in a blood-red membrane, contrast each other with undertones of latent violence. Only one breath separates seduction and destruction.









Kay Hassan
Egoli (The City of Gold), 1998
Installation

Från Bildmuseets utställning: *Demokratins bilder. Fotografi och bildkonst efter apartheid* (From Bildmuseet's exhibition: *Democracy's Images: Photography and Visual Art After Apartheid*) 6/9 - 8/11 1998.
Curators: Rory Bester, Jan-Erik Lundström, Katarina Pierre.

NITTIOTALET./THE 90S. AV/BY KIM SALOMON

Vi strukturerar gärna närhistorien i decennier och sätter etiketter för att skapa ordning i det förflutna. Femtiotalet karakteriseras som optimismens och framstegströns årtionde medan sextiotalet beskrivs som uppbrottet från traditioner. Decenniumetiketterna klistrar sig fast och styr blicken i backspegeln.

Likväl låter det förflutna sig inte inordnas i tioårsintervall. Decennier går in i varandra, är led i en utvecklingskedja med avlagringar av föregående årtionden och embryon till följande. De gör inte automatiskt stopp när ett nytt tar vid. Nittioalet utgör därför som andra årtionden ett kronologiskt snitt på tidsaxeln om än tydligare avgränsat i kronologin än de flesta.

Nittioalet tar sats november 1989 med Berlinmurens fall. På några få år föll det kalla kriget ihop som ett korthus och förändringarna var dramatiska i sin hastighet. Konflikten mellan öst och väst hade format allt från storpolitik till vardagsliv under årtionden efter andra världskriget, betraktades som evig och likväl upphörde den så plötsligt. Det otänkbara blev verklighet och utmålas i historieböcker som en av 1900-talets centrala vändpunkter.

I Västeuropa ställdes framtidsscenarioer på huvudet och hotbilder omförhandlades. Taggråd och vaktorn försvann och järnridån skrevs in i historien. I öst var inget sig längre likt. Kommandoekonomi ersattes av marknadsekonomi och censur i viss mån av yttrandefrihet. Statsvetaren Francis Fukuyama talade om historiens slut och syftade på att liberalismen hade vunnit en slutlig seger över kommunismen. Världen framstod som ideologiskt homogen.

Murens fall innebar också tankar om en ny världsordning. Borta var kalla krigets svart-vita polariserade världsbild och binära tänkande. Konflikten som följde i kölvattnet på andra världskriget var äntligen slut.

Nittioalet blev därmed sinnebild för omställningar och ny världsordning men representerade samtidigt kontinuitet. Under decenniet inträffade en rad krig och massaker som fasade in i 1900-talets skräckkabinett. Etniska rensningar i samband med upplösningen av Jugoslavien, utvecklingen i Somalia, massakern på tutsibefolkningen i Rwanda vittnade om att världen var sig mer lik än många önskade.

Decenniet slutade lika dramatiskt som det började. Den 11 september 2001 kapade terrorister fyra amerikanska inrikesflygplan och styrde två rakt in i World Trade Center. Föreställningen om en ny, bättre och fredligare värld tog abrupt slut. Framtidsoptimism förbyttes till dystopiska föreställningar om en värld i skräck och fruktan för terrorangrepp. I en betydelse blev nittioalet därmed kort. Det var ett årtionde då den nya världsordningen, som många hade stora förhoppningar om, aldrig hann ta form.

I sig utgjorde nittioalet ingen brytningstid men är tydligt inringat av två av efterkrigstidens brytpunkter. Decen-

We have a fondness for structuring recent history into decades and putting labels on the past to create order. The 50s are characterised as the decade of optimism and faith in progress, while the 60s are described as breaking free from tradition. Such labelling of decades sticks fast and directs our gaze in the rear-view mirror.

Yet the past resists categorisation into 10-year intervals. Decades merge into one another, becoming links in a chain of development that carry strata from previous decades and embryos of those to come. They do not stop automatically, just because a new one starts. Therefore, the 90s, like other decades, mark a chronological segment in the axis of time, albeit even more chronologically distinct than most.

The 90s get a head start on November 1989 with the fall of the Berlin Wall. In just a few years, the cold war collapsed like a house of cards and the changes were dramatically rapid. The conflict between east and west had shaped everything from top-level politics to everyday life for decades after the second world war, and was considered perpetual, yet it ceased so suddenly. The unimaginable became reality, depicted in history books as one of the crucial turning points of the 20th century.

In western Europe, scenarios of the future were turned on their head and possible threats redefined. Barbed wire and watchtowers disappeared and the iron curtain passed into history. In the east, nothing was the same. The command economy was replaced by a market economy, and censorship by freedom of speech, to a certain degree. Political scientist, Francis Fukuyama, spoke about the end of history, implying that liberalism had won a final victory over communism. The world seemed ideologically homogenous.

With the fall of the Wall, ideas emerged about a new world order. Gone was the cold war's polarised black-and-white image of the world and binary thinking. The conflict that followed in the wake of the second world war was finally at an end.

With that, the 90s were symbolised by adjustments and new world order, yet at the same time, they still represented continuity. During this decade, a number of wars and massacres occurred that earned a place in the 20th century's chamber of horrors. Ethnic cleansing during the disintegration of Yugoslavia, developments in Somalia, the massacre of the Tutsis in Rwanda, all testify to an unchanged world, more than many had wished.

The decade ended as dramatically as it began. On 11 September 2001, terrorists hijacked four domestic flights in the US and flew two of these planes into the World Trade Center in New York. The notion of a new, better, more peaceful world came to an abrupt end. Optimism in the future changed to dystopian conceptions of a world braced for horror and fear of terrorist attacks. Therefore, in one sense, the 90s

niets gränspålar syns i det internationella landskapet och även i det svenska, som under den aktuella perioden alltmer integrerades i det globala.

Globaliseringsprocessen är komplex och har sin egen dynamik, men signalerar att människor, nationer och stater blir beroende av varandra. Under nittioalet förstärktes processen av murens fall, som ledde till att än fler gränser försvann. I globaliseringsfilosofin ligger också tanken om en gränslös och öppen värld utan hinder för handel, kapital och konkurrens. Transnationella företag som McDonald's, Nike, Microsoft och Disney satte också tydliga avtryck i nittioalets Sverige samtidigt som svenska industrier integreras i den internationella ekonomin. Det blev allt svårare att nationalitetsbestämma ekonomiska aktörer. Den nya informationsteknologin skyndade också på globaliseringsprocessen i Sverige liksom svenskt medlemskap i EU 1995. Många svenskar önskade emellertid inte ekonomisk integration och globalisering, vilket EU-folkomröstningen vittnar om: 52 procent ja mot 47 procent nej.

Sverige hade före 1989 undvikit allianser som kunde sätta frågetecken vid neutralitetspolitiken. Med murens fall ändrades allt, vilket EU-medlemskapet illustrerar. Samtidigt blev det mera uppenbart att Sverige inte hade varit så neutralt under det kalla kriget som påstås. Den politiska retoriken visade sig ihålligare än det antagits.

Utvecklingen gick emellertid också mot globaliseringsströmmen, vilket skärpningen av svensk flyktingpolitik vittnar om. Ett folkligt populistiskt parti gjorde entré på den politiska arenan med ett främlingsfientligt program. Nynazistiska grupper red på vägen och utförde våldsdåd, medan den så kallade Lasermannen sköt invandrare i Stockholm och Uppsala. Man kan säga att nittioalet var rasismens årtionde i Sverige, då föreställningar om det harmoniska folkhemmet omförhandlades och det multietniska Sverige tog form även om långt ifrån alla såg mångfald som ideal.

Den växande rasismen ska ses i perspektivet av ökad arbetslöshet som följde i den ekonomiska krisens spår. I september 1992 höjde Riksbanken räntan till svindlande 500 procent. Valutan flödade ur landet och drastiska åtgärder krävdes för att kronkursen skulle hållas. Ränthöjningen var kortvarig, men krisen fick konsekvenser år framöver. Centrala inslag i den svenska samhällsmodellen, som byggts upp under efterkrigstidens framgångsår, övergavs, vilket fick många att tala om nedmontering av välfärdssystemet.

Bilden av det svenska samhället reviderades således under nittioalet. Framtidsscenarioer och livshorisonter förändrades radikalt, vilket ska ses mot bakgrund av ekonomisk kris men också i perspektivet av kommunismens kollaps och liberalismens seger. Nyckelord som blandekonomi, folkhem och planhushållning ifrågasattes och ersattes av nya som marknad och civilsamhälle. Begreppet solidaritet försvann ur språkbruket. Den starka statens betydelse som

were brief. A decade when the new world order, which many people had high hopes for, never had time to take shape.

The 90s were not a period of transition in itself, but bracketed by two of the turning points of the post-war era. The decade's frontiers are clearly signposted in the international landscape and in Sweden too, which became increasingly integrated with global affairs during this period.

The process of globalisation is complex and has its own dynamic, but signifies the dependence of people, nations and states on each other. The process was reinforced in the 90s by the fall of the Wall, which led to more borders disappearing. The philosophy of globalisation cherishes the idea of a boundless, open world with no curbs on trade, capital and competition. Transnational corporations such as McDonald's, Nike, Microsoft and Disney also made distinct impressions on Sweden in the 90s, while at the same time Swedish industries were integrated into the international economy. It became increasingly difficult to determine the nationality of economic players. New information technology also accelerated the globalisation process in Sweden, as did Swedish membership in the EU in 1995. However, many Swedes did not want economic integration and globalisation as the EU referendum shows: 52% yes, 47% no.

Prior to 1989, Sweden had avoided alliances that could compromise its policy of neutrality. Everything changed with the fall of the Wall, as membership in the EU illustrates. At the same time, it became increasingly apparent that Sweden had not been as neutral during the cold war as claimed. The political rhetoric proved even hollower than assumed.

Meanwhile, there were also moves to resist the tide of globalisation, as the tightening of Swedish refugee policy shows. A grass-roots populist party entered the political arena on a xenophobic platform. Neo-Nazi groups rode the trend and carried out acts of violence, while the murderer known as "Laserman" shot immigrants in Stockholm and Uppsala. It could be said that the 90s were the decade of racism in Sweden, as notions of the harmonious welfare state were redefined and a multi-ethnic Sweden took shape, even if far from everyone viewed diversity as ideal.

Such increasing racism must be viewed in the perspective of rising unemployment that followed in the wake of the economic crisis. In September 1992, the Riksbank set rates at a dizzying 500%. Currency flooded out of the country and drastic measures were needed to support the kronor. The rate rise was temporary, but the consequences of the crisis were felt for years afterwards. Central elements of the Swedish welfare model, established during the post-war boom years, were forsaken, causing many people to speak of the dismantlement of the welfare system.

Thus, the image of Swedish society was revised accordingly during the 90s. Scenarios of the future and living horizons changed radically, which must be considered against

välfärdens fundament ifrågasattes. Samhällsförändringen ledde dessutom till en uppgradering av individuellt ansvar och självförverkligande.

Det är förstås inte bara storpolitikens prisma som är användbart för att få syn på det svenska nittioåret. Globaliseringsprocessen och det formella närmandet till Europa fick också mentala och kulturella konsekvenser. Från att ha befunnit sig i utkanten blev Sverige plötsligt delaktigt inte bara i det europeiska projektet, utan också i sökandet efter nya orienteringspunkter som uppstod i tomrummet efter det kalla kriget. Allt från etniska grupper till krigens våldtäktsoffer kämpade för sina berättelser och moral blev identitetsskapande. Traumatiska upplevelser på slagfält, folkmord och orättvisor förvandlades till universella företeelser. Minnesplatser som Auschwitz och Hiroshima fick en allmängiltig innebörd som inte bara relaterade till de närmast berörda.

Statsminister Göran Persson ansåg att kunskapen om Förintelsen bland svenska ungdomar var för skral och igångsatte en intensiv informationskampanj. År 2000 ordnades en stor internationell konferens i Stockholm med deltagande av ledande europeiska politiker. Det var tydligt att Sverige blivit en del av den europeiska samtidshistorien och ville ta ansvar.

Även specifika svenska frågor om det nära förflutna utsattes för granskning som steriliseringen av så kallade senneslöa och promiskuösa under perioden 1935–1975. Steriliseringen hade inte varit okänd. Men till synes fanns ett behov, när det kalla kriget inte längre utgjorde tidens mantra, att uppmärksamma det förflutnas ogärningar.

Nittioåret innebar att även kulturella avstånd krympte. Prinsessan Dianas begravning 1997 sågs av nästan två miljarder människor världen över och vittnar om den kommunikationsteknologiska utvecklingen som påskyndare av globaliseringen. Men det ofattbara antalet tevetittare berättade också att en enskild händelse kunde engagera globalt. Transnationella kulturprocesser skapade gemensamma referenser och innebar växande harmonisering.

Tidsmarkörerna i det kulturella fältet är sällan heltäckande men representerar likväl nedslag i nittioårets tidsanda även om det tidstypiska inte nödvändigtvis alltid kan inordnas i utvecklingsmönster och trender. Douglas Couplands bok *Generation X* utkom i USA 1991. Den blev även en stor succé i Sverige och ganska snart en generationsbibel. Samtidigt kan boken ses som en seismograf för nittioårets så kallade ironiska generation besatt av all dagliga, triviala och oviktiga faktorer i det populärkulturella fältet. Generationen befann sig i ingenmansland, kulturellt, tidsmässigt och geografiskt. I fokus stod singeltillvaron där man levde omgiven av vänner, vilket också blev tematiken i en av nittioårets populäraste tv-serier – *Vänner*. En av decenniets största tevesuccéer, den tecknade serien *Beavis and Butt-head*, handlade om två hårdrockfans som kollade på teve dagen lång,

a background of economic crisis, and also in the perspective of the collapse of communism and the victory of liberalism. Keywords such as mixed economy, welfare state and planned economy were called into question, and replaced by new words such as the market and civil society. The concept of solidarity disappeared from everyday use. The importance of a strong state underpinning the welfare system was questioned. In addition, changes within society led to an upgrading of individual responsibility and self-fulfilment.

Obviously, it is not only through the prism of grand politics that a useful view of Sweden in the 90s is obtained. The process of globalisation and the formal rapprochement to Europe also had intellectual and cultural consequences. From having been on the periphery, Sweden suddenly found itself participating not just in the European project, but joining the search for new points of orientation in the void that arose with the end of the cold war. Everything from ethnic groups to the victims of wartime rape struggled to have their voices heard, and morality became a method of creating identity. Traumatic experiences on the battlefield, genocide and injustice were transformed into universal phenomena. Memorial sites such as Auschwitz and Hiroshima took on a generally applicable meaning, not just related to those closest concerned.

Prime Minister Göran Persson thought young Swedes' knowledge of the Holocaust so poor that he launched an intensive information campaign. In 2000, Stockholm hosted a major international conference attended by senior European politicians. Clearly, Sweden had become part of European contemporary history and wanted to show responsibility.

So too, specific Swedish issues concerning the recent past were subject to scrutiny, such as the sterilisation of those termed mentally deficient and promiscuous during the period 1935–1975. The sterilisation programme had not been unknown. Yet apparently, there was a need to highlight outrages of the past, once the cold war was no longer the mantra of the era.

The 90s also meant a shrinking of cultural distances. Princess Diana's funeral in 1997 was viewed by almost 2 billion people worldwide and underlines the development of communication technology as an accelerator of globalisation. But the incredible number of TV viewers also indicated how a single event could create global engagement. Transnational cultural processes made common points of reference and meant growing harmonisation.

Time markers in the cultural field are seldom comprehensive, but nevertheless represent moments in the spirit of the 90s, even if what is typical of the period cannot necessarily always be ordered into patterns of development and trends. Douglas Coupland's book *Generation X* was published in the US in 1991. It was also a bestseller in Sweden and soon became the bible of a generation. At the same time, the book could be considered a seismograph for what was termed

flinade, spottade ur sig könsord och frikopplade från den politiska verklighet de levde i.

En utmärkande svensk exponent för den ironiska generationen var Henrik Schyffert som i mitten på 1990-talet lätt tatuera Sony-logotypen på armen och i det tidstypiska tv-programmet *Kneset* förklarade "Den är snyggare än ett hakkors". Det var ironi som saknade substans och adressat, ironi för ironins egen skull.

Det politiskt medvetna sjuttioåret var fjärran. Programledaren för en av nittioårets mest populära svenska tv-program *Så ska det låta* förklarade framgången: "Ingen blir nedpressad i en soffa och avtvingad sina synpunkter på Kinas utrikespolitik eller dagsläget i Bosnien."

Barnprogram handlade inte heller om farfar som får cancer eller mor som ska bli bilmekaniker utan istället om kärlek. I den populära serien *Ebba och Didrik* är frågan vilken pojkvän man ska välja när man är nio eller att vara tolv och förälskad i en 23-åring. I en av decenniets mest prisade svenska filmer, *Fucking Åmål*, står kärleken mellan två tonårstjejer i fokus.

Landsbygden utgjorde emellertid inte bara ett hatobjekt. Den symbolladdade och ikoniserade svenska filmen *Änglagård*, sedd av miljoner svenskar, var fulladdad med stämningfulla bilder av idyllisk svensk sommar inbäddad i konflikter mellan stad och land, gammalt och nytt och med små frågetecken kring moderniteten.

En rad olika händelser och företeelser ryms i det svenska nittioåret; allt från en ny världsordning till den ironiska generationen. Sambanden är inte alltid tydliga eller uppenbara, men de finns i en underliggande virvelström.

the ironic generation of the 90s, obsessed with mundane, trivial, unimportant factors in the field of popular culture. This generation found themselves in no man's land: culturally, temporally and geographically. The focus was on single life, surrounded by friends, which was also the theme of the most popular TV series of the 90s: *Friends*. Another of the decade's biggest TV shows, the animated series *Beavis and Butt-head*, was about two hard rock fans who watched TV all day long, sniggering, spitting out expletives and disengaged from the political reality around them.

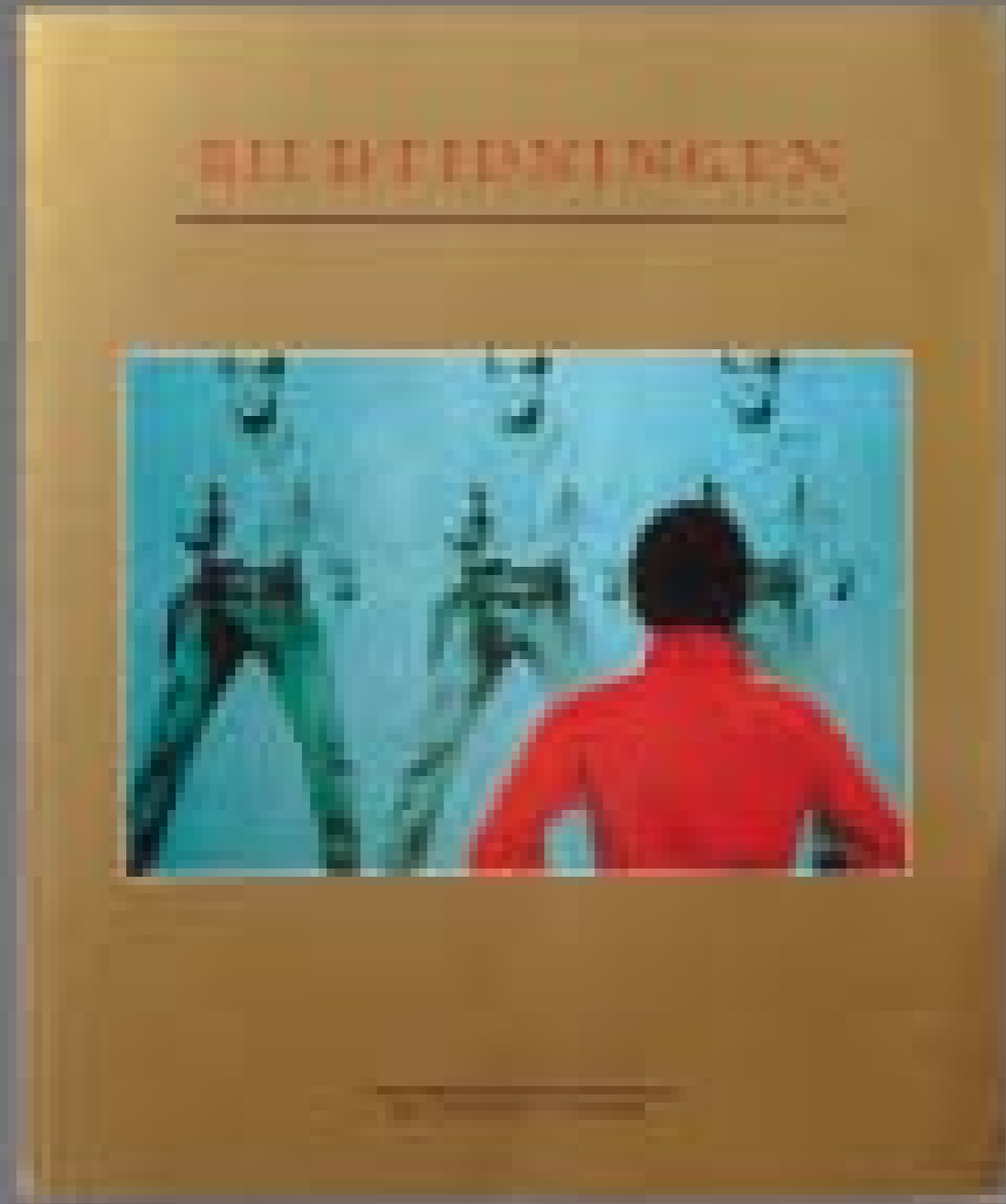
A leading Swedish exponent of the ironic generation was Henrik Schyffert, who in the mid-90s had the Sony logo tattooed on his arm, stating, on a TV show typical of the times, *Kneset*: "It looks better than a swastika." This was irony without substance or an addressee, irony for irony's sake.

The politically aware 70s were long gone. Peter Harryson, presenter of one of Sweden's most popular TV shows in the 90s, *Så ska det låta* (The Lyrics Board), put its success down to: "No one is pushed onto a sofa and forced to give their opinion about China's foreign policy or the current crisis in Bosnia."

Likewise, children's programmes were not about grandpa getting cancer or mum becoming a motor mechanic; instead, they were about love. The popular series *Ebba och Didrik* was about which boyfriend to choose when nine years old or being 12 with a crush on a 23 year old. One of the decade's most acclaimed Swedish films, *Fucking Åmål* (Show Me Love), focused on the love between two teenage girls. One of the film's more memorable lines is: "Why must we live in fucking shit-and-piss Åmål?!"

However, the countryside was not only an object of hatred. The symbolically charged and iconised Swedish film, *Änglagård* (House of Angels), seen by millions of Swedes, was overflowing with sentimental imagery of an idyllic Swedish summer, set against conflicts between town and country, old and new, and a hint of questioning about modernity.

Various events and behaviours occur in Sweden in the 90s: everything from a new world order to the ironic generation. The connections are not always clear or apparent, but they exist in an underlying maelstrom.



BILDTIDNINGEN: TEMA KÖN./THE GENDER ISSUE. AV/BY EVA HALLIN

Irène Berggren, Marta Edling och jag reste till New York för research. Vi skulle göra ett nummer för Bildtidningen (nr 4 1990) med tema kön. Vi bodde på Bleecker Street i det då heta SoHo med gallerier, butiker, bokhandlar, restauranger och caféer. Irène hade bott i New York, studerat vid International Center of Photography, hade kontakter, visste hur vi skulle ta oss fram och vart vi skulle gå. Vi sökte oss till utställningar med de konstnärer som under åttiotalet blivit kända för sina banbrytande verk, som Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman ... Genom Irène fick vi tillgång till några av Kathy Groves bilder ur *The Other Series*. Det var en intensiv vecka, vi var fokuserade och väl synkade, glömde tiden när vi gick på högvarv eller fick ont i fötterna och blev kaffesugna på utställningar som inte gav oss så mycket.

Marta och jag var kurskamrater i konstvetenskap på universitetet sedan några år tillbaka. Vi hade fått inblick i olika teoretiska infallsvinklar och förenades av intresset att fördjupa oss. Irène kom till ett av våra seminarier med sitt intresse och sina kunskaper, inte minst om fotografi. Det var postmodernismens tankar, idéer och begrepp vi satte oss in i vid seminarier och andra sammankomster. "Mening är kontextbunden men kontexterna är oändliga" var en sentens som ringade in nya sätt att ta sig an tolkning av text och bild.

Temat – kön – angav att det inte nödvändigtvis var en feministisk inriktning som avsågs. Bland de konstnärer vi valde att skriva om fanns de som hade en uttalat feministisk ståndpunkt och de som involverade kön i verk som fokuserade på medier och samhälle främst i USA och England. Flera av dem fanns också med i utställningen *Implosion. Ett postmodernt perspektiv* på Moderna Museet 1987 och som blev en betydelsefull introduktion av postmodernismen i svenskt konstliv. Åttiotalets postmoderna strömning medförde nya visuella strategier för att undersöka och underminera vedertagna föreställningar om begrepp som konst, manligt/kvinnligt, objektivitet och makt.

Ur feministiskt perspektiv innebar perioden sextio- till åttiotal en utveckling av feministisk forskning, i stora drag från kvinnorörelsens krav på jämställdhet, kvinnoforskning via könsteoretisk forskning till genusforskning. Den feministiska teoriutvecklingen både bidrog till och förhöll sig kritisk till postmodernismens teorier. Med genusbegreppet kom forskningen att inrikta sig på hur manligt och kvinnligt ger och ges betydelse i olika sammanhang. Stereotyper och hierarkiska relationer utforskades ur ett maktperspektiv. Begrepp som kropp, sexualitet, identitet, etnicitet och begär fördes in i diskussionen.

Viktiga utgångspunkter var bland andra Linda Nochlin som antog en ideologikritisk hållning i artikeln "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" (1971).¹ Nochlin fokuserade på villkoren för kvinnliga konstnärers

Irène Berggren, Marta Edling and I travelled to New York for research purposes. We were editing an issue of Bildtidningen (no. 4 1990) on the theme of gender. We lived on Bleecker Street in trendy SoHo with its galleries, boutiques, bookshops, restaurants and cafés. Irène had lived in New York before having studied at the International Center of Photography; she had the contacts, she knew how we should proceed and where we should go. We sought out exhibitions of artists who had become well known for their pioneering work in the 80s including Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman... Through Irène, we gained access to some of Kathy Grove's pictures from *The Other Series*. It was an intensive week; we were focused and in sync, forgetting the time when we were revved up or nursing sore feet and thirsting for coffee at exhibitions that didn't inspire us.

Marta and I had been classmates some years earlier when studying art history at university. We had been given insights into various theoretical approaches and we both wanted to find out more. Irène attended one of our seminars, contributing her interest and knowledge, especially about photography. These seminars and other gatherings were about postmodernism's thoughts, ideas and concepts. "Meaning is bound by context, yet the contexts are endless" was one sentence that charted new ways to approach the interpretation of text and image.

The gender theme implied it was not necessarily a feminist position being put forward. Among the artists we chose to write about were those with an explicitly feminist standpoint and those who involved gender in work that focused on media and society, primarily in the US and England. Some of them had also been in the exhibition *Implosion: A Postmodern Perspective* at Moderna Museet in 1987, which had provided a significant introduction to postmodernism in Swedish art circles. Postmodern currents in the 80s conveyed new visual strategies to investigate and undermine conventional notions about concepts such as art, masculinity/femininity, objectivity and power.

From a feminist perspective, the period covering the 60s to the 80s saw the development of feminist research, in broad terms from the demands of the women's movement for equality, women's studies via research of gender theory to gender studies. The feminist development of theory both contributed to and was critical of postmodernism's theories. In researching the concept of gender, the focus was on how masculinity and femininity give, and are given, meaning in various contexts. Stereotypes and hierarchal relationships were researched from a perspective of power. Concepts such as the body, sexuality, identity, ethnicity and desire also entered the discussion.

Important points of departure included Linda Nochlin who adopted an ideological-critical stance in the article

möjligheter att nå framgång, med en stark kritik av konstnärsmyten och föreställningen om det gudabenådade manliga geniet. Griselda Pollock och Rozsika Parker pekade tio år senare, i *Old Mistresses. Art, Women and Ideology* (1981), på hur uteslutningen eller underrepresentationen av kvinnliga konstnärer i konsthistorieskrivningen fungerar som den negation som bekräftar de manliga konstnärskapen. Här förs en diskussion på ett betydelsemässigt plan – uttrycket "Old Masters", som i praktiken reserverats för manliga konstnärer ur historien, har ingen kvinnlig motsvarighet. "Old Mistresses" ger andra signaler om kvinnlighet än konstnärlig genialitet.

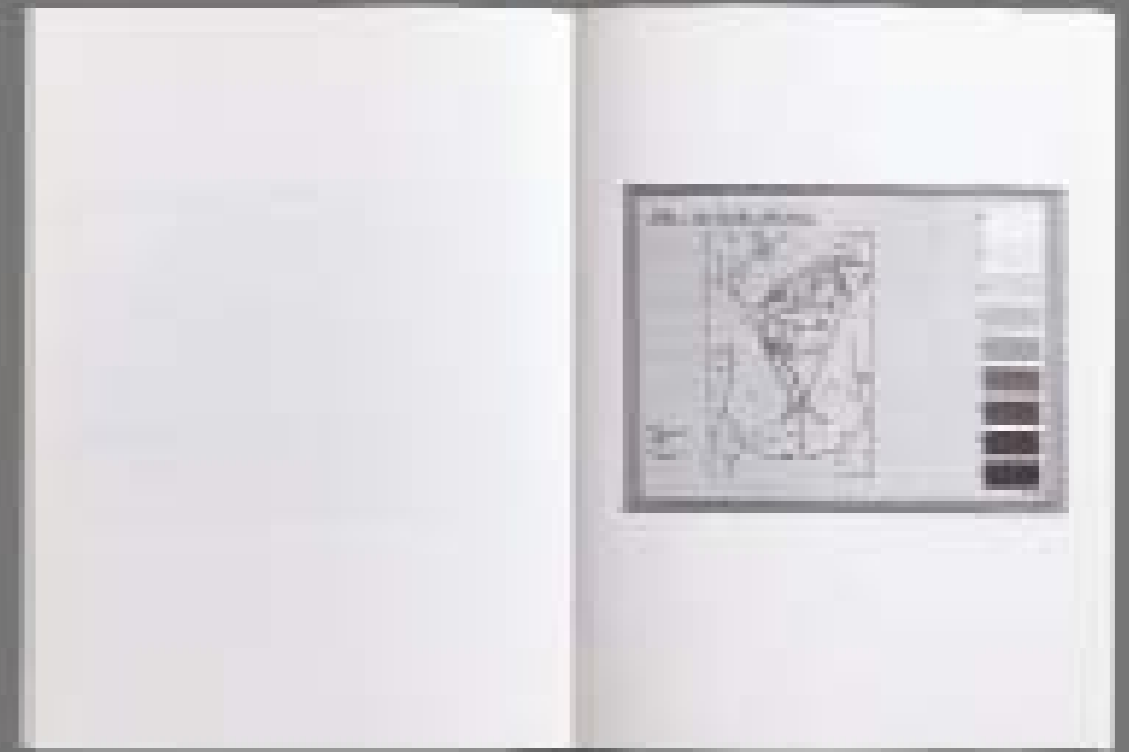
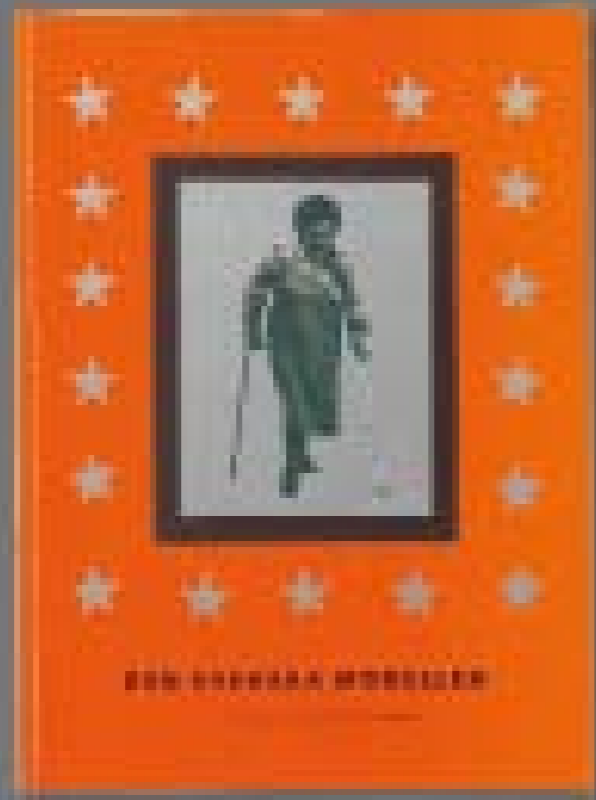
Kathy Groves verk från slutet av åttiotalet var ett intressant exempel utifrån ett konstvetenskapligt och feministiskt perspektiv eftersom hon visualiserade kritiken mot konsthistorieskrivningens uteslutning av kvinnliga konstnärer, något som aktualiserats och problematiserats av feministisk forskning under sextio- och sjuttioatalen. Men till skillnad från forskningens berättigade synliggörande av kvinnliga konstnärer, raderade Grove kvinnogestalterna i konsthistoriens bildförråd av berömda verk. Hennes ingrepp, som för övrigt lämnade bilderna intakta, var en gest som påminde om konsthistorieskrivningens utelämnande av kvinnliga konstnärer och deras verk. Resultatet blev att kvinnogestalten inte längre fanns där som ett tecken för Kvinna tillhands för betraktarens blick och begär. Groves strategi underminerade samtidigt fotografiets sanningsanspråk och väckte frågan om vems sanning som är gällande.

Med kameran som verktyg för konstnärligt skapande ställdes frågor just om sanningsanspråk, om konstverkets unika karaktär, om original och kopia. Iscensatt fotografi och fotobaserad konst blev etablerade begrepp. Appropriation, beslagttagande av redan existerande bilder och utsagor, blev en strategi bland annat för de konstnärer vi presenterade. Det fungerade som ett sätt att ta makten över representationen och konstruktionen av kvinnlighet, och i Cindy Shermans fall även av manlighet genom sina ingrepp i till exempel 1700-talets porträttkonst. Barbara Kruger var den som gav sig ut i medielandskapet med sina reklamliknande bildmanipulationer och sitt tilltal: "Your gaze hits the side of my face", "We won't play nature to your culture", "It's a small world but not if you have to clean it"... De visades inte bara på gallerier och förvärvades av museer utan spreds också på vykort och bärkassar, en, om man så vill, aktivistisk konst som pekade på stereotypa föreställningar och företeelser i samhället. Man kunde inte längre på något enkelt sätt tala om text, bild och handling – text och bild var handling.

"Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971).¹ Nochlin focused on the conditions that enable women artists to succeed, while being strongly critical of the artist myth and the idea of the divinely gifted male genius. As Griselda Pollock and Rozsika Parker pointed out 10 years later, in *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), the exclusion or underrepresentation of women artists in the writing of art history serves as the negation that confirms male artistry. This leads to a discussion about definitions: the expression "Old Masters", in practice reserved for historical male artists, has no female equivalent. "Old Mistresses" sends a somewhat different message about femininity, other than artistic genius.

Kathy Grove's work from the late 80s was particularly interesting in terms of art history and a feminist perspective because she visualised this criticism of art history's exclusion of women artists, something actualised and problematised by feminist research in the 60s and 70s. In contrast to the narrative told by researchers that revealed women artists, Grove chose to erase female figures from famous works in the archive of art history. Her intervention, which otherwise left the pictures intact, was a gesture that reminded us of art history's omission of women artists and their work. As a result, the female figure was no longer present as a symbol of Woman, readily open to the viewer's gaze and desire. Grove's strategy undermined simultaneously photography's pretensions of revealing the truth and posed questions about whose truth was being asserted anyway.

Using the camera as an instrument for artistic creation, questions were raised about claims to truth, about the unique nature of an artwork, about the original and the copy. Staged photography and photo-based art became established concepts. Appropriation, requisition of existent images and statements, was one strategy used by the artists we presented. It served as a way to seize power over representation and the construction of femininity, and in Cindy Sherman's case this included masculinity too, for example through her encroachment on 18th century portrait painting. Barbara Kruger took on the media landscape with her advertising-like manipulation of images and mode of address: "Your gaze hits the side of my face", "We won't play nature to your culture", "It's a small world but not if you have to clean it"... Not only were they shown in galleries and acquired by museums, but also seen on postcards and carry bags; an activist art, if you will, pointing out stereotypical notions and behaviours in society. No longer could one speak in simple terms about text, image and story – text and image was the story.



DIGITAL BILD./DIGITAL PICTURES. AV/BY STEFAN OHLSSON

Måtten på förstoringar gjorda i mörkrummet är förhållandevis små: 24 x 30 cm var en standardstorlek och riktigt stora bilder gjordes i 50 x 60 cm. Men på de galleriväggar där fotografier började visas allt oftare i början av nittiotalet upplevdes sådana förstoringar som för små. Många inspirerades av fotografer som Andreas Gursky och Thomas Ruff, som tillhörde den så kallade Düsseldorfskolan där man gjorde fotografier på 150 x 250 cm och därigenom fick en helt annan intensitet.

Problemet var att dåtidens skrivare hade för låg upplösning för att kunna användas för att producera utställningsprintar. Av det skälet byggde man så sent som 1994 ett specialmörkrum på Fotohögskolan i Göteborg där studenterna kunde kopiera svartvita bilder i meterformat. Allt fler började dock arbeta digitalt och under en tid var det en hybridteknik som gav bäst resultat. Med en så kallad filmskrivare kunde man exponera en film med laserstrålar i rött, grönt och blått för att sedan framkalla bilden.

En av dem som använde tekniken var Sven Westerlund. Han utvecklade också en metod som gjorde det möjligt att exponera bilden på negativ färgfilm, som sedan kunde förstöras på traditionellt sätt till meterförstoringar. Hans collagebilder visades i utställningen *Manifest* på Galleri Index 1993 och ingick sedan i flera gruppställningar i Europa och USA. Dock visade sig denna metod vara en återvändsgränd och idag domineras produktionen av utställningsbilder av bläckstråleutskriftar – en teknik där små bläckdroppar sprutas ut på ett mottagande papper. Dropparna är ytterst små och innehåller bara några picoliter bläck (1 picoliter är 0,00000000001 liter), vilket gör att man kan producera bilder med mycket hög upplösning och att den enskilda droppen inte är synlig för blotta ögat.

Första gången jag förstod att bläckstråleskrivare skulle kunna bli ett intressant alternativ till mörkrummet var när jag besökte den internationella fotomässan i Köln, Photokina, 1992. I en monter stod Graham Nash, känd från gruppen Crosby, Stills, Nash & Young. Han är en duktig fotograf och inför en utställning av hans bilder i Tokyo 1990, kallad *Sunlight on Silver*, hade han börjat experimentera med olika skrivare. Han hittade en skrivare från ett företag som hette Iris. Den var gjord för att ta fram provtryck av sidor som sedan skulle tryckas. Istället för de offsetpapper som normalt sett användes monterade han ett akvarellpapper från Arches på trumman som höll pappret på plats under utskriften.

Nash visade mig en serie bilder som hans assistent hade producerat för andra fotografer på samma, vackra akvarellpapper. Men riktigt spännande blev det när han tog fram en serie av sina egna bilder, tagna under en tur uppför Amazonasfloden. Bilderna på de indianer han mötte under resan var utskrivna på papper tillverkade av dem själva. Pappret var grovt, hade en brun ton och innehöll spridda barkrester.

The dimensions of enlargements made in the darkroom are relatively small: 24 x 30 cm was standard, 50 x 60 cm was really large. But on the walls of galleries where photographs were increasingly exhibited in the early 90s, such enlargements were considered too small. Many were inspired by photographers such as Andreas Gursky and Thomas Ruff, members of what was called the Düsseldorf School, who made 150 x 250 cm photographs and thereby achieved a completely different intensity.

The problem was the low resolution of the printers of the day, meaning exhibition quality prints could not be produced. For this reason, the School of Photography in Gothenburg built a special darkroom as early as 1994, where students could make black-and-white prints in metre formats. However, a growing number of people started working digitally and for a while the best results were obtained with a hybrid technique. Using what was known as a film printer, a film was exposed to red, green and blue laser beams and then the photograph was developed.

Sven Westerlund was one of those who used this technique. He also developed a method that made it possible to expose the picture on to negative colour film, which then could be enlarged in the traditional manner to metre formats. His collages were shown at the Manifest exhibition at Galleri Index 1993 and included in several group exhibitions in Europe and the US. Unfortunately, this method proved a dead end and the production of photographs for exhibition today is dominated by ink-jet prints: a technology where tiny droplets of ink are sprayed on to the receiving paper. These droplets are miniscule and contain just a few picolitres of ink (one picolitre is 0.00000000001 litre), which allows you to produce pictures with very high resolution and the individual drop is not visible to the naked eye.

The first time I understood that ink-jet printers could be an interesting alternative to the darkroom was on a visit to the international photography fair in Cologne, Photokina, 1992. Graham Nash, from Crosby, Stills, Nash & Young, had a booth. He is a skilled photographer and prior to an exhibition of his pictures in Tokyo 1990, titled *Sunlight on Silver*, he had started experimenting with various printers. He had found one made by a company called Iris. Its purpose was to produce proofs of pages before printing. Instead of using the normal offset papers, he loaded watercolour paper from Arches on to the drum that held it in place while being printed.

Nash showed me a series of photographs that his assistant had made for other photographers, using the same beautiful watercolour paper. Most exciting was a series of his own photographs, taken on a journey up the Amazon River. These images of the Indians he had encountered were printed on paper they themselves had made. It was coarse,

Bläckstråleskrivaren öppnade möjligheten för fotografer att arbeta med andra material än de traditionella fotopappren.

Även om upplösningen och gradationen var underbart vackra på dessa bilder återstod en hel del problem, framför allt med hållbarheten. Iris-skrivaren var inte utvecklad för att göra hållbara bilder, utan de skulle slängas efter någon månad. Nashs företag och flera andra experimenterade med en rad olika bläck och efterhand fick man fram mer ljusäkta bläck.

Men skrivaren var dyr och känslig att hantera. Åke Nordgren på Avanti, som var den första i Sverige som köpte en skrivare av den typen, kan berätta om hur större delen av en arbetsdag gick åt enbart för att få igång skrivaren.

Det stora genombrottet för bläckstråletekniken kom först år 2000 när Epson introducerade sitt pigmentbläck – ett bläck med betydligt högre ljusbeständighet. Bläcket hade använts tidigare, men då hade färgomfånget varit så snävt att bilderna blev för bleka för att kunna konkurrera med bilder på färgfotopapper. Nyheten var att Epsons bläck hade både en god ljusbeständighet och ett stort färgomfång.

Det fanns dock fortfarande problem. Ett var att färgen varierade kraftigt i olika belysningar, vilket främst märktes på svartvita bilder och beroende på ljuset kunde bilderna skifta från magentafärgade till gröna. En lösning vi experimenterade med var att byta ut det färgade bläcket till olika grå bläck. Det innehöll pigment av kol, som har en mycket hög ljusåktethet. Komplikationen var att dessa kolpartiklar ofta fastnade i skrivarens nålar och precis som för Irisskrivaren gick det åt mer tid för att få igång den än för att skriva ut bilder. Vi hittade till slut en programvara som gjorde det möjligt att skriva ut svartvita bilder med Epsons originalbläck, men utan dessa så kallade metameriska problem. Den första utställning vi gjorde med denna programvara var Stina Brockmans utställning *Åh!* på Kulturhuset 2004. Bilderna skrevs ut på tjocka kartongark av lumpappret i formatet 90 x 120 cm, som hon visade fritt hängande i rummet.

De utställningar jag har nämnt producerades från negativ som skannats in, bearbetats och skrivits ut. Digitala kameror av tillräcklig hög kvalitet för att göra utställningsbilder krävde antingen extremt långa exponeringstider eller var så dyra att de bara användes för kommersiell fotografi. Den första utställning jag känner till som både fotograferades och skrevs ut med digital utrustning gjordes av den amerikanska fotografen Stephen Johnson. Han fotograferade med så kallade skannande kameror och visade redan 1992 några av de bilder, som senare ingick i hans stora utställning *With a New Eye*, i en gruppställning på Design Center i San Francisco.

Den mig veterligen första helt digitalt producerade utställningen i Sverige är Dawids *Merit* som visades på Millesgården 2005. Han hade fotograferat extrema närbilder av godisbitar och skrivit ut dem på ett matt papper.

Efter den trevande starten i början av nittiotalet har den

had a brown tone and contained stray bits of bark. Ink-jet printers offered new possibilities for photographers to work with materials other than traditional photography papers.

Even though the resolution and graduation in these pictures was wonderfully beautiful, there were still many problems, above all durability. The Iris printer was not designed to make durable photographs, but the sort to be thrown away after a month or two. Nash's company and several others experimented with a range of inks and subsequently produced a more lightfast ink.

But the printer was expensive and delicate to operate. Åke Nordgren at Avanti, the first in Sweden to buy this type of printer, can describe how much of the working day went in just getting the printer ready.

The big breakthrough for ink-jet technology came in 2000 when Epson introduced its pigment-ink that had significantly higher lightfastness. The ink had been used earlier, but then the colour gamut had been so limited that the photographs were too pale to compete with photographs on colour photography paper. The big news was that Epson's ink had both good lightfastness and a large colour gamut.

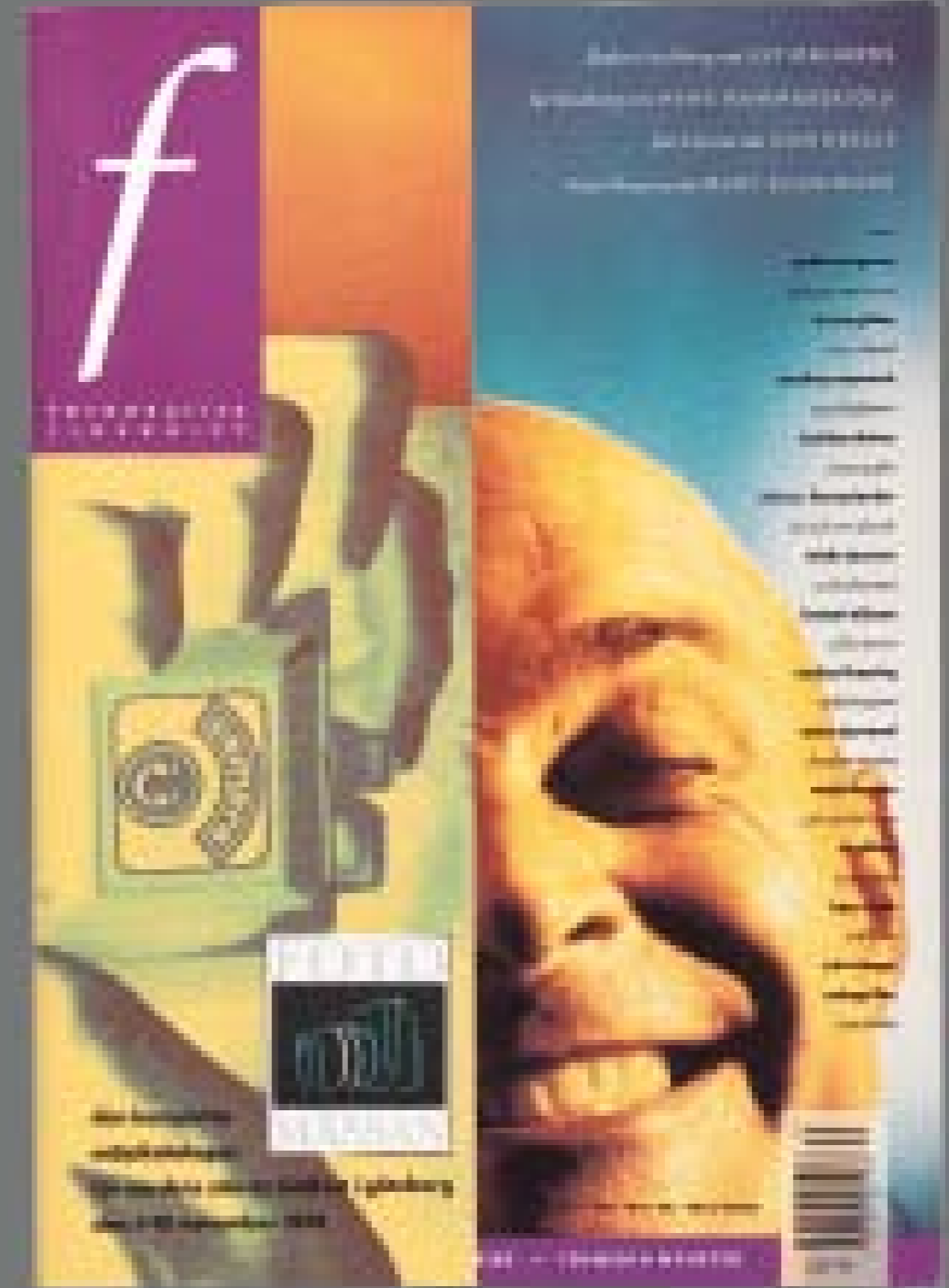
Still there were problems. The colour varied greatly in different light, most noticeably in black-and-white photographs; depending on the light, photographs could shift from a magenta tone to green. We experimented with a solution by replacing the colour inks with various grey inks. They contained carbon pigment with a much higher lightfastness. The catch was that carbon particles often stuck in the printer's nozzles and just like the Iris printer, it took more time to set up than to print photographs. In the end, we found software that made it possible to print black-and-white photographs using Epson's original inks, but without what was termed metamer problems. The first exhibition that we produced with this software was Stina Brockman's *Åh!* at Kulturhuset in 2004. The photographs were printed on thick cardboard sheets of rag paper, 90 x 120 cm, which she hung freely in the space.

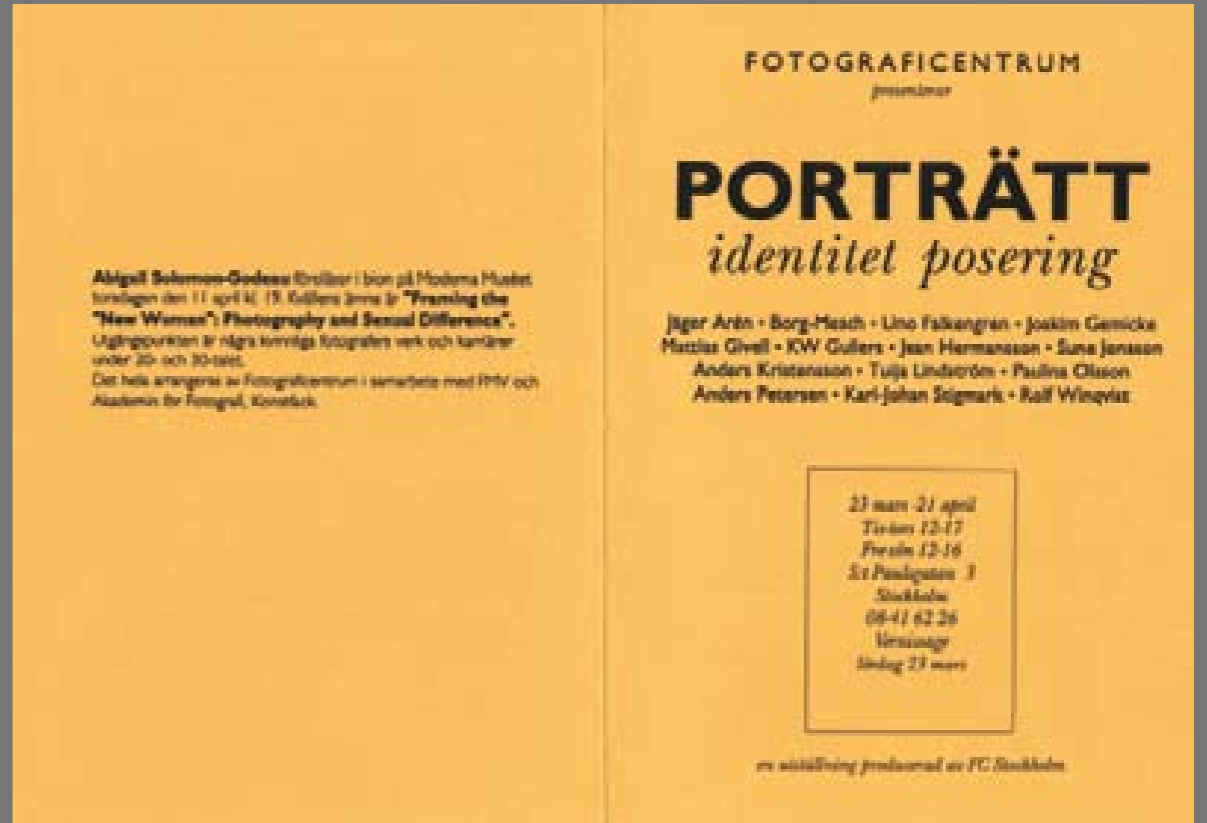
The exhibitions I have mentioned were produced from negatives that were scanned, processed and printed. Digital cameras of sufficiently high quality to produce photographs for exhibition required either extremely long exposures or were so expensive that their use was limited to commercial photography. The first exhibition I am aware of that used digital equipment for both photography and printing, was by American photographer Stephen Johnson. He took photographs with scanning cameras, as they are called, and showed some of these photographs as early as 1992; later they were included in his large exhibition *With a New Eye*, in a group exhibition at the Design Center in San Francisco.

As far as I know, the first exhibition in Sweden produced entirely by digital means was Dawid's *Merit* at Millesgården in 2005. He photographed pieces of candy in extreme close-up and printed them on matt paper.

digitala utskriftstekniken utvecklats oerhört snabbt. Nu har vi dock nått en tröskel och det går inte längre att göra lika dramatiska kvalitetsökningar. Vi kommer säkert att se fler media som lämpar sig för utskrifter, bläck med större färgomfång och bättre hållbarhet et cetera. Men i likhet med den analoga tekniken, som hade en fantastisk utveckling under de första fyrtio åren, för att sedan sakta ner när man fick allt mognare lösningar, ser vi nu hur den digitala tekniken inte längre tar samma gigantiska steg framåt som tidigare.

After a tentative start in the early 90s, digital printing technology developed tremendously fast. Now however, we have reached a threshold and such dramatic advances in quality are no longer possible. Certainly, we will see more media become suitable for printing, inks with a greater colour gamut and better durability, etcetera. But just like analogue technology, which developed at a fantastic rate over the first 40 years only to slow down when solutions matured, we now see that digital technology is no longer making the same gigantic strides forward as before.

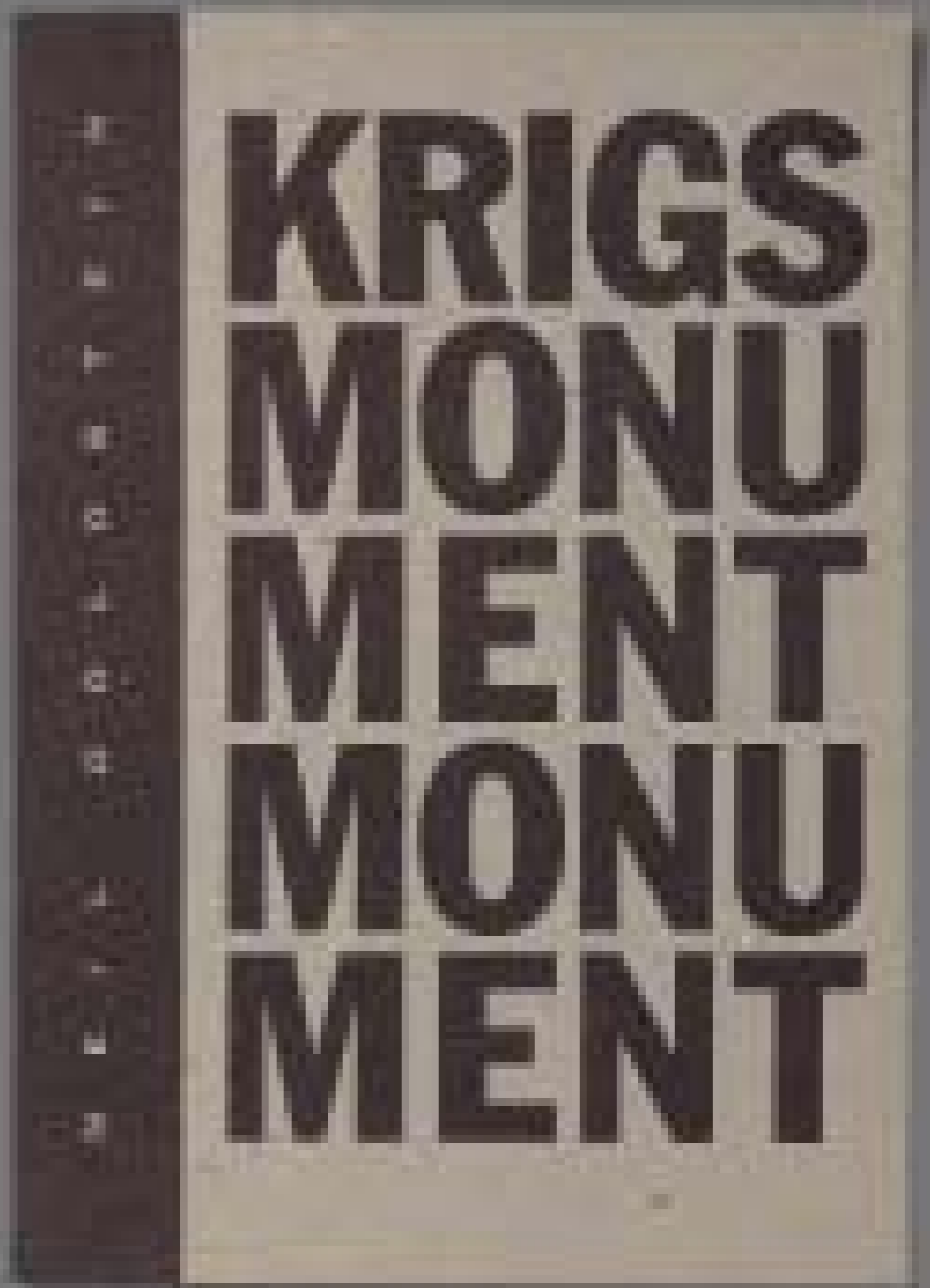
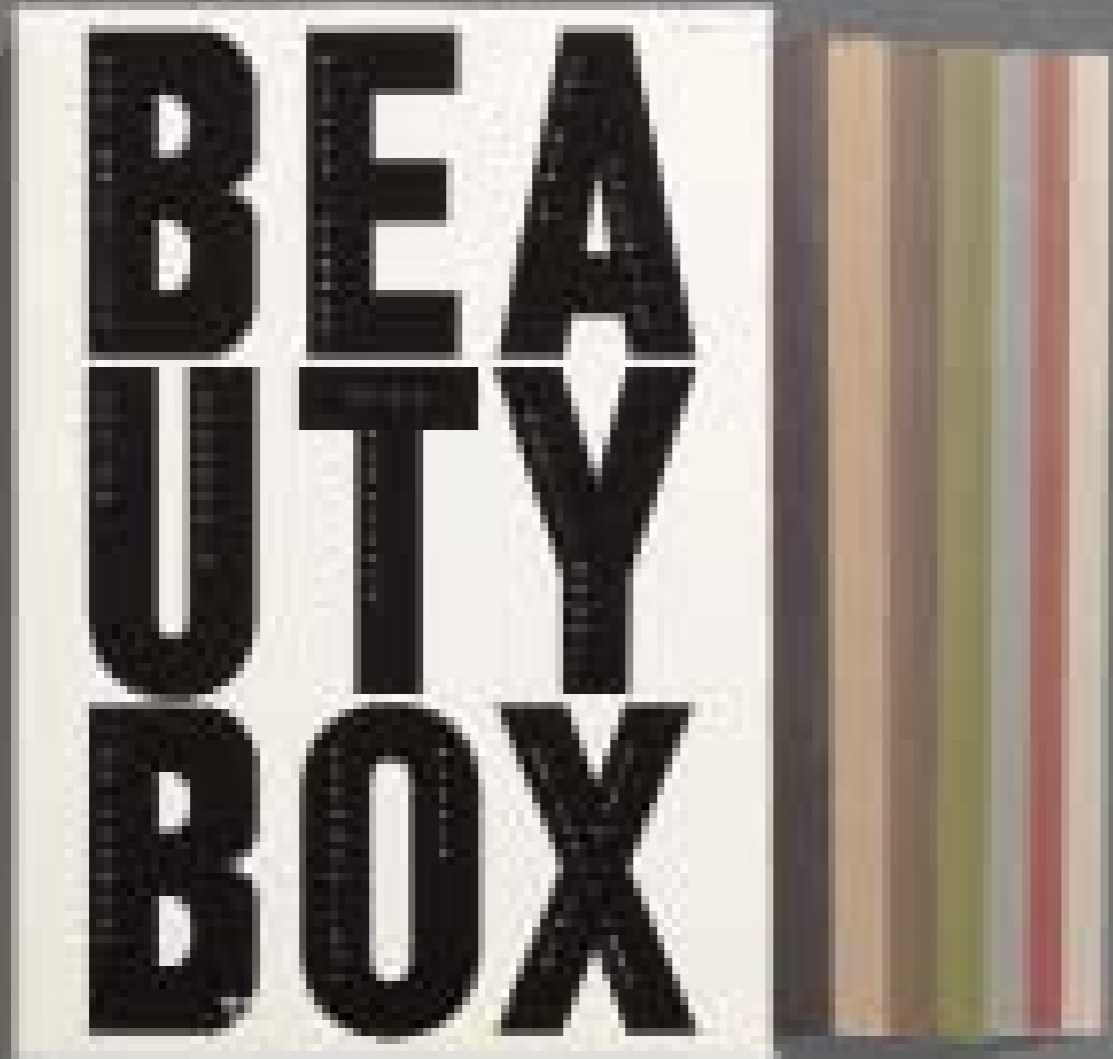




Porträtt. Identitet. Posering. (Portrait. Identity. Posing.), Fotograficentrum, 1991









Alfredo Jaar, Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1993



292 Karen Knorr, *En retrospektiv* (A Retrospective), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1993



Hur landet ligger (How the Land Lies), Fotografiska Museet, Moderna Museet, 1993 293

LANDET UTOM SIG.

Bilder av **Lars Tunbjörk.**

Texter av Thomas Tidholm och Göran Greider.



KURT BERGENGREN. BEVAKADE FOTOGRAFIN UNDER 35 ÅR./
KURT BERGENGREN. COVERING PHOTOGRAPHY FOR 35 YEARS. AV/BY GÖSTA FLEMMING

I slutet av sjuttioalet var medieutbudet inte vad det är nu. De flesta läsare hade ofta samma referenser. Dagens Nyheter och Aftonbladet var huvuddagstidningar för dem med hjärtat till vänster.

Det var på Aftonbladets kultursida jag fångades av Stig Claessons sätt att skriva – vardagliga betraktelser direkta i tilltalet, ibland snärtigt underfundiga. Där skrev också Kurt Bergengren, redaktionsanställd, som formulerade sig träffsäkert om Stockholms skärgård, Strindberg, stadsplanering och inte minst fotografi. Det senare var det inte många som skrev kontinuerligt om då – förutom Bergengren i stort sett bara Ulf Hård af Segerstad i Svenska Dagbladet.

Några röda trådar som löpte genom Kurt Bergengrens texter om fotografi var samhällsengagemang, statens stöd för att stärka fotografkulturen och en önskan om att fotografer skulle frigöra sig och bli berättare på sina egna villkor. Han bevakade högt och lågt, skrev kort och långt, och var ingen dogmatiker. Här ett exempel på hur det kunde låta, ur en recension från 1968 av Agneta Ekman's bok *Tall-Maja*:

Fotobildboken är en självständig litterär genre som förtjänar allt större uppmärksamhet. I denna form finns inte enbart dokumentär realism. Bilden som dikt och bekännelse fanns i två av höstens mest laddade verk, Christer Strömholms *Poste Restante* och Agneta Ekman's *Tall-Maja*.

Agneta Ekman's fototeknik har med obeskrivbar förtrollning att göra. Hennes bilder med huldremystik och erotiskt vainsinne i den snåriga svarta skogen är ömtålig bildpoesi – men också rasande skickligt skapade, med dubbel exponeringar, samkopieringar etc.

En av de få debatter som under fjolåret viskades fram i de beskedliga fototidskrifterna snuddade just vid frågan om fotomontaget, huruvida man får mixtra med de fotografiska medlen. Bakom frågan ligger en i vårt land särdeles värdad hög uppfattning om dokumentärfotografen som en speciellt ren form av kamerabild. En så dogmatisk syn kan i denna automatikens snabba epok leda till fördömande av icke "arisk" fotografi.

Men istället är det ju så att fotografins grafiska möjligheter nu vidgas på hittills oanat sätt. Därmed vidgas också fotografins möjligheter att arbeta i samhället ...

Fotografen har knappt mer än börjat. Den arbetar sig fram, den känner sig för bland uttrycksformerna som ett informerande och sinnesvidgande medel, mellan människor och världsdelar, och den utnyttjas stenhårt av de vanliga kommersiella exploatörerna. Den kunde få en god och fri utveckling genom insatser från det medvetet planerande samhället!

Vidsynthet var kanske inte vad som gällde för flera av de skribenter med postmodernistiska förtecken som sedan gjorde entré mot slutet av åttiotalet. De predikade kritiska förhållningssätt och frihet, men konstsynen blev strängare och nålsögat som sorterade rätt från fel trängre. Och så blev

In the late 70s, the variety of media was not what it is today. Most readers often had the same references. Dagens Nyheter and Aftonbladet were the main newspapers for those with sympathies to the left.

In Aftonbladets culture section, I was captivated by Stig Claesson's writing: everyday observations addressed directly, sometimes caustically sly. Here too wrote Kurt Bergengren, a member of the editorial staff, who formulated himself unerringly on Stockholm's archipelago, Strindberg, city planning and not least, photography. The latter was not something many others consistently wrote about then; besides Bergengren it was mainly just Ulf Hård af Segerstad in Svenska Dagbladet.

Some recurrent themes that ran through Kurt Bergengren's photography texts were social engagement, state support to reinforce photography culture and a wish to see photographers liberate themselves and become narrators on their own terms. He covered high and low, wrote briefly and at length, and was no dogmatist. Here is a sample of what it was like, from a 1968 review of Agneta Ekman's book *Tall-Maja*:

The photography book is an independent literary genre deserving of greater attention. The format covers more than documentary realism. The picture as poem and confession are seen in two of the autumn's most intense works: Christer Strömholm's *Poste Restante* and Agneta Ekman's *Tall-Maja*...

Agneta Ekman's photographic technique has some inexpressible enchantment to it. Her pictures reveal the mystique of the lady of the woods and the erotic madness of the dark forest, thus creating delicate visual poetry; they are also outrageously well made, with double exposures, sandwich printing etc.

One of the few hushed debates last year, conducted in the meek photography magazines, touched upon the matter of photomontage, whether you can mix the various means of photography. Behind such an issue, in our country, is a particularly high estimation of documentary photography as an especially pure form of camera image. Such a dogmatic view, in this epoch of automated opinion, can quickly lead to condemnation for "non-Aryan" photography.

But instead, it happens that photography's graphical possibilities are now expanded in hitherto unforeseen ways. And by those means, photography's possibilities to work in society are extended...

Photography has hardly begun at all. It is working its way forward, getting a feel for forms of expression, as a means of informing and expanding the senses, between people and continents, and it is utilised without mercy by the usual commercial exploiters. Yet it could develop, fair and free, with initiatives from a consciously planned society!

Openness, perhaps, was not what counted for many of the writers of postmodernist persuasions who entered the scene in the late 80s. They preached critical attitudes and freedom, but the outlook on art became more stringent and the eye of the needle separating right and wrong narrowed. And the



språket annorlunda. Skribenterna var ofta akademiker med betyg i konstvetenskap och filosofi, och deras termspäckade språk fick många läsare att se rött. Det var tvärt emot skribenter som Kurt Bergengren, fostrade i dagspressens snabba tempo och spalternas begränsade utrymme, som tvingade dem att formulera sig kärnfullt.

Kurt Bergengren var skolad "den långa vägen", som det hette innan journalistiken blev ett ämne vid universiteten. Han började som volontär på Aftonbladet 1939 och fick anställning som allmänjournalist. Med tiden blev hans skrivande mer essäbetonat och hans texter publicerades på kultursidan där en av redaktörerna var Allan Fagerström – av många hyllad som den vassaste. Från början av femtiotalet blev Aftonbladets kulturredaktion Kurt Bergengrens fasta arbetsplats och där blev han kvar till pensionen.

I en intervju kort före bortgången 1985 summerade han: "Jag har haft en innersta önskan – att skriva om svåra saker som om jag stod vid en grind på en landsväg och bara snackade med någon jag mött."

Expressens nestor Sigge Ågren uttryckte de språkliga idealen mer drastiskt: "Skriv kort, helst inte alls", och formulerade "Skrivarens 10 budord" i kompendiet *För läsarnas skull*, varav två lyder:

Du skall älska din läsare mer än dig själv! Tänk på att det är för dina läsare du skriver. Det är inte för dig själv och dina kolleger.

Du skall hedra dina läsares modersmål! Tänk på att använda ord som dina läsare förstår. Det är bättre om du samtalar med dina läsare än att du talar över deras huvuden.

Kännetecknande för Kurt Bergengrens texter var att det inte gick att ta miste på att skribenten hade ett brinnande – men för den skull inte okritiskt – intresse för ämnet. Det är nog så med de flesta dagstidningars kultursidor – den redaktionella ämnesbevakningen beror på vilka skribenter som brinner för vad. Tyvärr har inte så många vurnat för fotografien. På åttiotalet var Lars O. Ericsson engagerad konstskribent i Dagens Nyheter, ivrig att introducera postmodernismens idéer, som ofta kretsade kring fotografien. I Nerikes Allehanda skrev länge Stefan Nilson och Göteborgs-Posten Mikael van Reis.

Rätta mig om jag har fel, men i dag saknar svensk fotografi de där duktiga och kunniga skribenterna som brinner för sitt ämne och upprätthåller någon form av kontinuerlig kritisk bevakning. Men de kanske finns fast jag inte har koll på dem i dagens splittrade medielandskap?

För den som vill läsa Kurt Bergengren finns en stor del av texter om fotografi samlade i två böcker. *Fotografiera är nödvändigt* (Alfabeta 1988) handlar om utländsk fotografi och innehåller en intervju med Kurt Bergengren om hans skrivargärning. *Tänka med ögonen* (Journal 1993) fokuserar på svensk fotografi.

language changed. Often the writers were academics with degrees in art history and philosophy, and their vocabulary teemed with unfamiliar terms, which caused many readers to see red. It was the exact opposite of writers such as Kurt Bergengren, raised in the fast tempo of the daily press and the limited length of newspaper columns that forced them to formulate themselves pithily.

Kurt Bergengren was schooled "the long way" as it was called before journalism became a university subject. He started as an unsalaried volunteer at Aftonbladet in 1939 and then gained employment as a general journalist. In time, his writing became more essay-like and his texts were published in the culture section; one of the editors was Allan Fagerström, acclaimed by many as one of the sharpest. From the early 50s, Aftonbladets culture section became Kurt Bergengren's permanent workplace, until his retirement.

Interviewed shortly before his death in 1985, he summarised his career thus: "I have had one innermost wish: to write about difficult matters as if I was standing at a gate on a country road, just talking with someone I'd met."

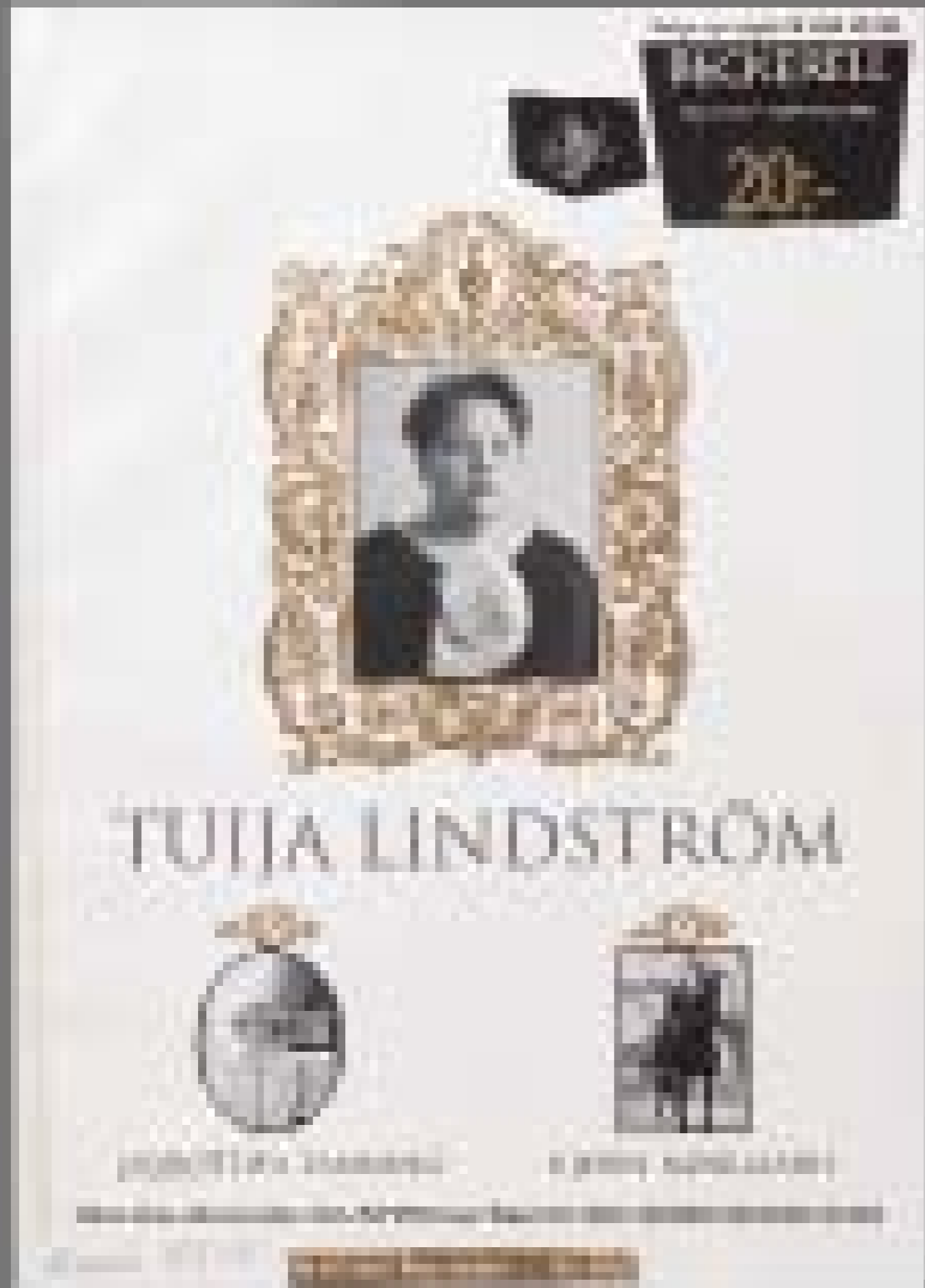
Expressens's doyen, Sigge Ågren, expressed these linguistic ideals more drastically: "Write concisely, preferably not at all" and formulated "The Writer's 10 Commandments" in the compendium *För läsarnas skull* (For Readers' Sake), of which two go like this:

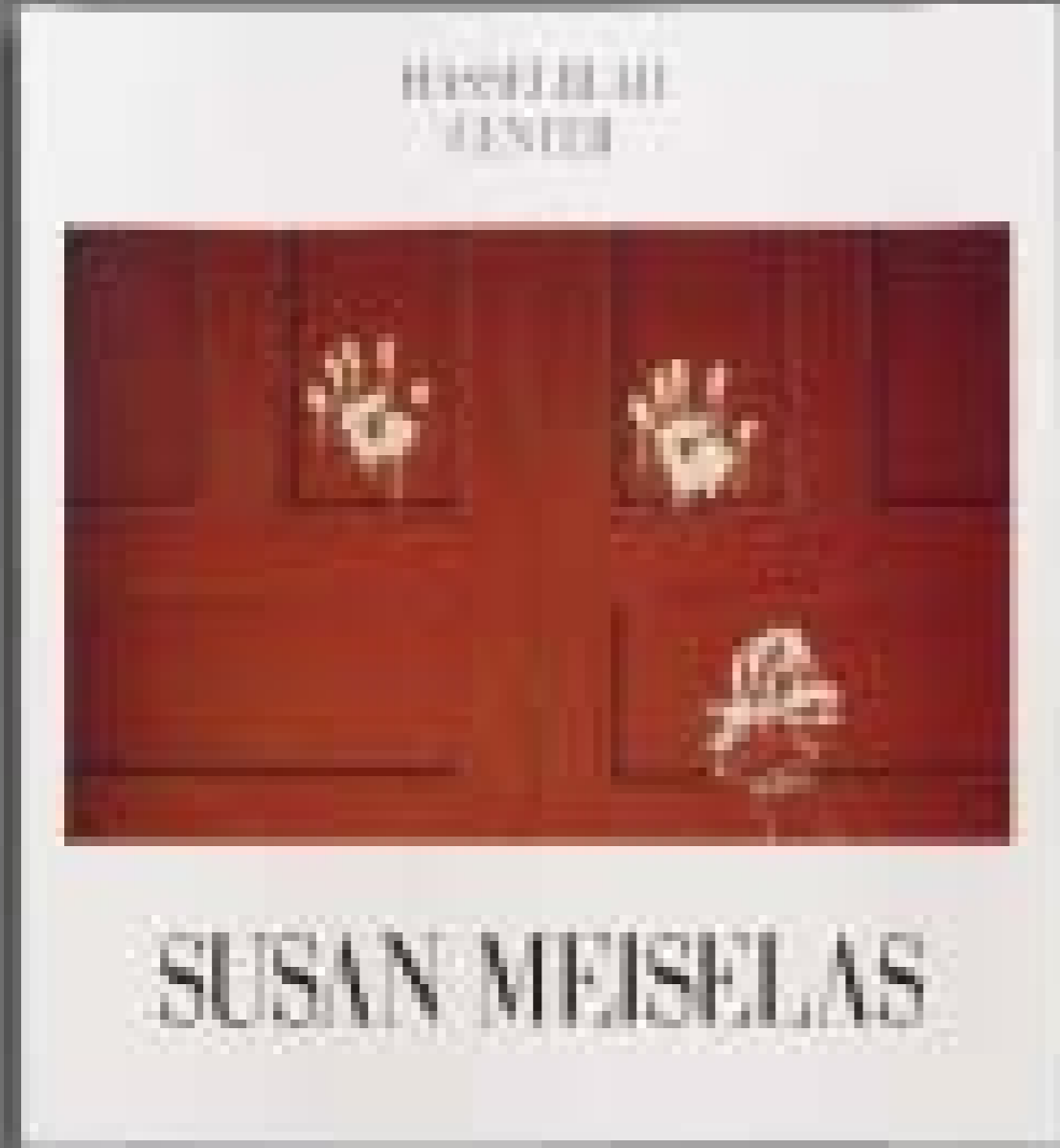
Thou shalt love thy reader more than thyself! Remember that you write for your readers. You are not writing for yourself or your colleagues.
Thou shalt honour thy readers' native language! Remember to use words that your readers understand. Better to converse with your readers, than talk over their heads.

The unmistakable hallmark of Kurt Bergengren's texts was the writer's passionate, but no less critical, interest in the subject. It is probably so with many newspapers' culture sections: editorial coverage depends on who is passionate about what. Unfortunately, few have been crazy about photography. In the 80s, Lars O. Ericsson was a committed art critic in Dagens Nyheter, eager to introduce postmodernism's ideas, which frequently revolved around photography. Stefan Nilson wrote for a long time in Nerikes Allehanda and Mikael van Reis in Göteborgs-Posten.

Maybe I am wrong, but today's Swedish photography is missing such clever and knowledgeable writers who are passionate about their subject and maintain some form of continuous, critical coverage. Maybe they are out there, but I have not found them in today's fragmented media landscape.

For those wishing to read Kurt Bergengren's writing, many of his texts about photography are compiled in two books. *Fotografiera är nödvändigt* (Taking Pictures is Essential, Alfabeta 1988) covers photography abroad and has an interview with Kurt Bergengren about his writing. *Tänka med ögonen* (Thinking with Your Eyes, Journal 1993) focuses on Swedish photography.

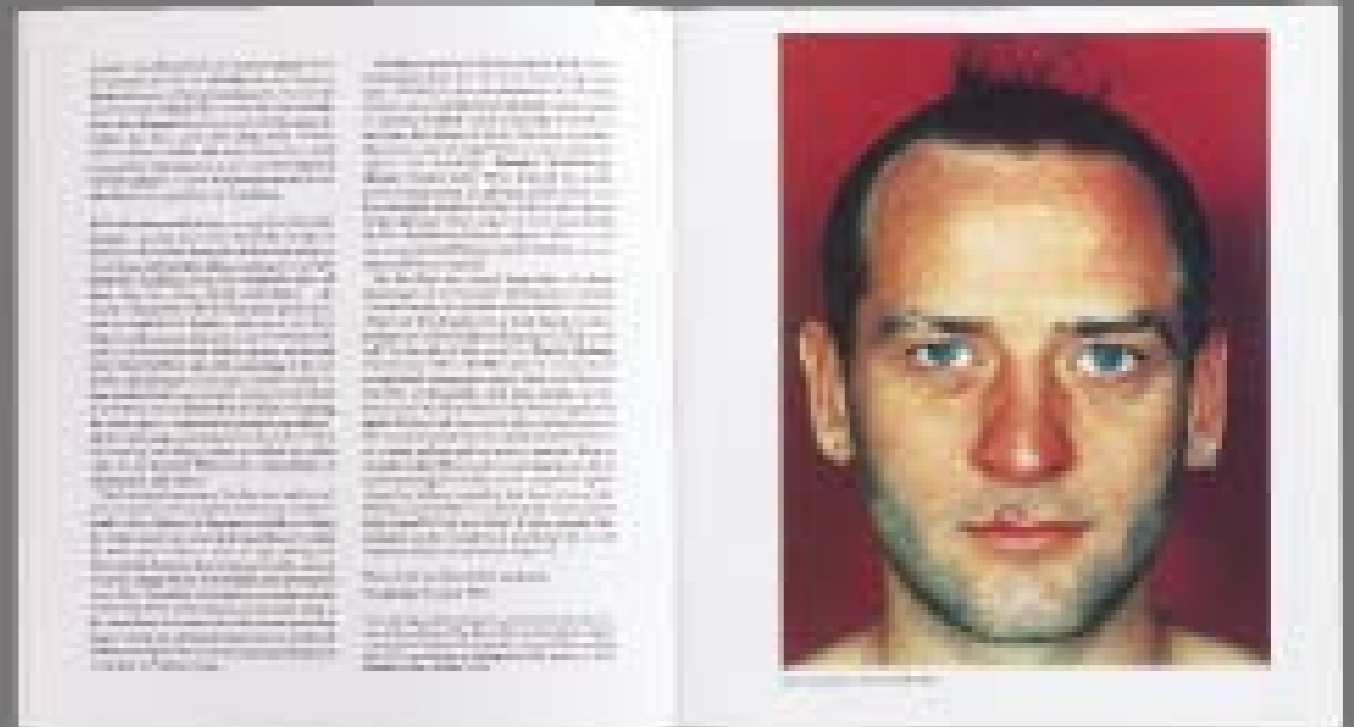




HASSELBLAD CENTER



THE EXPOSED







**NORDISKA KONSTNÄRER SOM "IMAGE MAKERS" – OM UTSTÄLLNINGEN STRANGER THAN PARADISE
PÅ ICP 1994./NORDIC ARTSISTS AS "IMAGE MAKERS" – ON THE EXHIBITION STRANGER THAN PARADISE
AT ICP 1994. AV/BY SOPHIE ALLGÅRDH**

När den amerikanske curatören och tidigare chefredaktören för ARTnews magazine Steven Henry Madoff sökte ett passande namn på sin utställning med nordiskt samtida fotografi på International Center of Photography (ICP) i New York 1994 var han inte intresserad av dussintitlar som "Tjugo fotografer från Norden". Han letade efter en rubrik som kunde inge en svindlande känsla av oro inför en splittrad civilisation.

Jim Jarmuschs film *Stranger than Paradise* från 1984 var en given referens i konstkreter och Madoff tyckte att filmtiteln stämde överens med anslaget i hans utställning på ICP, en av världens ledande institutioner för fotografi. Det fanns sedan tidigare en naturlig koppling mellan Madoff och Jarmusch, som hade lärt känna varandra som unga poeter på Columbia University. De gjorde uppläsningar tillsammans och Jarmuschs dikter publicerades i studenternas litterära tidskrift *The Columbia Review*, där Steven Henry Madoff var redaktör. *Stranger than Paradise: Contemporary Scandinavian Photography* antyder en lätt skruvad och ångestfylld upplevelse av tillvaron.¹ Med titeln försköts också den turistanpassade bilden av Norden som ett paradys förskonat från krig, svält och katastrofer. Det gjordes dock aldrig någon hänvisning till Jim Jarmusch i katalogen, vilket är märkligt av upphovsrättsliga skäl. En not hade också behövts för framtiden då referenserna inte alltid blir uppenbara.

I Jarmuschs elegiska film halkar vinddrivna existenser runt i en tillvaro avklippt från en större gemenskap. En sugande melankoli karakteriserar också flertalet bilder i Madoffs utställning som öppnade i juni och pågick en bra bit in i september. När den fortsatte till prestigefulla Fotomuseum i Winterthur i Schweiz var ytorna mer generösa och utställningen utökades med flera verk. Under våren fick den sin final i Charlottenborg i Köpenhamn.

Steven Henry Madoff framhöll i pressmeddelandet att konstnärerna var "image makers" och inte fotografer. Klassiska genrer som dokumentär- och porträttfoto lyste med sin frånvaro i denna utställning som vid sidan av iscensatta fotografier innehöll re-fotografi, montage, installationer och manipulerade bilder. Vid en genomgång av förteckningen över ICP:s övriga utställningar utmärker sig *Stranger than Paradise* fortfarande för sin fria och respektlösa hållning till fotomediet.

The American-Scandinavian Foundation var initiativtagare till utställningen som sågs som en uppföljare till *The Frozen Image*, en mönstring av nordiskt fotografi inom ramen för Scandinavia Today, den kultursatsning som tog USA med storm 1982–83. *The Frozen Image* lade en grund till amerikanernas förståelse av nordiskt fotografi med ett

When American curator and former chief editor of ARTnews magazine, Steven Henry Madoff, sought a suitable name for his exhibition of Nordic contemporary photography at the International Center of Photography (ICP) in New York 1994, he wasn't interested in group titles such as "20 Photographers from the Nordic Region". He was looking for a headline that could convey an enormous sense of anxiety in facing a fragmented civilisation.

Jim Jarmusch's film *Stranger than Paradise* from 1984 was a given reference in art circles and Madoff thought the film title was consistent with the tone in his exhibition at ICP, one of the world's leading institutions for photography. Madoff and Jarmusch already shared a natural connection; they had known each other as young poets at Columbia University. They did readings together and Jarmusch's poems were published in the college literary magazine, the *Columbia Review*, where Steven Henry Madoff was editor. *Stranger than Paradise: Contemporary Scandinavian Photography* suggests a slightly twisted and anguished experience of life.¹ The title also repudiates the touristy image of the Nordic region as a paradise spared from war, famine and catastrophes. However, no reference was made to Jim Jarmusch in the catalogue, which is odd considering copyright. A note would also have helped for the future, when references are not always obvious.

In Jarmusch's elegiac film, rootless characters skid about in an existence cut off from a larger community. A yearning melancholy also characterises the majority of pictures in Madoff's exhibition, which opened in June and ran well into September. When it moved to the prestigious Fotomuseum in Winterthur, Switzerland, where space was more generous, additional works were added to the exhibition. Its finale took place at Charlottenborg in Copenhagen in spring.

Steven Henry Madoff emphasised in the press release that the artists were "image makers" and not photographers. Classic genres such as documentary and portrait photography were conspicuous by their absence in this exhibition, which alongside staged photographs included re-photography, montage, installations and manipulated pictures. In surveying the rest of ICP's exhibition programme, *Stranger than Paradise* still distinguishes itself with its free and irreverent attitude to the photographic medium.

The American-Scandinavian Foundation initiated the exhibition, which was seen as a follow-up to *The Frozen Image*, an inspection of Nordic photography within the framework of "Scandinavia Today", the cultural initiative that took the US by storm in 1982–83. *The Frozen Image* laid a founda-

material som spände över Nils Strindbergs ödesmättade fotografier från ingenjör Andrées polarexpedition 1897 till Christer Strömholms svartvita bilder av transvestiter. Med Steven Henry Madoff och *Stranger than Paradise* kastades betraktaren i stället rakt in i samtiden.

Madoff hade kommit i kontakt med den nordiska konstscenen redan 1983 då han bevakade *ARS 83* i Helsingfors för ARTnews magazine. Han blev snart gästföreläsare på de nordiska konsthögskolorna och 1986 gav han ut sin essä-bok om Jan Håfström, *Modern Melancholia*, på Kalejdoskop förlag. Postmodernismen, med sitt tvivel på fotografiet som sanningsvittne, hade hittat sin publik i Norden och Madoff var imponerad av den teoretiska medvetenheten. Under arbetet med *Stranger than Paradise* var Jan-Erik Lundström, chef för Fotografiska Museet, hans kontaktperson. Han var också den som med experter från övriga Norden tog fram de 150 individuella portfolior Madoff gick igenom. Sex av de tjugo konstnärer han valde ut kom från Sverige: Dawid, Dan Fröberg, Annica Karlsson Rixon, Patrik Karlström, Leif Lindberg, Maria Miesenberger och Sven Westerlund.

Katalogens omslag visar en leende Annica Karlsson Rixon, en bild ur sviten *Tourisms* från 1989 där hon leker med klichén om den resande reportagefotografen. Trots utökad stöd till publikationen från bjässar som Philip Morris, Volvo och Absolut Vodka blev det en mager produkt och konstnärerna är bara representerade med en bild var. Steven Henry Madoff och Jan-Erik Lundström bidrar med varsin välskrivna essä men publikationen blir ändå inte mycket att hålla i handen vid framtida forskning – en kontrast till den genomarbetade och påkostade katalog som gjordes till *The Frozen Image*.

Stranger than Paradise mottogs med blandade känslor i pressen. I New York Times knorrar Charles Hagen över det snäva perspektivet som begränsar sig till ett "självmåttet användandet av foto som konstmedium". Han talar om en "me-tooism" ("jag också") där han ser hur vissa konstnärer lånar motiv och idéer från andra mer kända fotografer. Strävheten i recensionen balanserar med flera positiva omdömen. I The New York Observer anser en starkt kritisk A. D. Coleman att det varit mer förtroendeingivande om utställningen curerats av ett konsortium av kritiker och curatörer från Norden. Utställningen präglas, enligt Coleman, alltför mycket av Madoffs amerikanska smak och blick. Recensionerna från Schweiz och Danmark har en mer försonande ton och lyfter fram flera enskilda konstnärskap, även om danska Mai Misfeldt i Information besvärar av en utställning som hon upplever som självbekräftande och exotiserande.

Stranger than Paradise ägde rum i en tid då intresset för Norden och det nordiska samarbetet var på uppgång. Året därpå öppnade *The Scream* på Arken i Ishøj utanför Köpenhamn med Village Voice-kritikern Kim Levin som curator. Även här fick en välbekant lånad titel peka på ångesten i den nordiska samtidskonsten.

tion for Americans' understanding of Nordic photography with material spanning from Nils Strindberg's fateful photographs of engineer André's polar expedition in 1897, to Christer Strömholm's black-and-white pictures of transvestites. With Steven Henry Madoff and *Stranger than Paradise*, the viewer was instead thrown straight into the present.

Madoff had been in contact with the Nordic art scene since 1983, when he covered *ARS 83* in Helsinki for ARTnews magazine. He was soon a guest lecturer at Nordic art schools and in 1986 his essay *Modern Melancholia* on Jan Håfström, in an ambitious book published by Kalejdoskop förlag. Postmodernism, with its doubts concerning photography as a truthful witness, had found its audience in the Nordic region and Madoff was impressed by the theoretical awareness. During work on *Stranger than Paradise*, his contact person was Jan-Erik Lundström, director of Fotografiska Museet in Stockholm, who along with other Nordic experts selected 150 individual portfolios for Madoff to view. Seven of the 20 artists chosen came from Sweden: Dawid, Dan Fröberg, Annica Karlsson Rixon, Patrik Karlström, Leif Lindberg, Maria Miesenberger and Sven Westerlund.

The cover of the catalogue features a smiling Annica Karlsson Rixon, a picture from the *Tourisms* series from 1989 where she plays with the cliché of the travelling reportage photographer. Despite enlarged support for the publication from giants such as Philip Morris, Volvo and Absolut Vodka, it became a meagre product and the artists are represented with only one picture each. Steven Henry Madoff and Jan-Erik Lundström each contribute a well-written essay, yet the publication isn't much to keep on hand for future research; a contrast to the thorough and lavish catalogue produced for *The Frozen Image*.

Stranger than Paradise was received with mixed feelings in the press. In the New York Times, Charles Hagen grumbled over the narrow perspective that limits itself to a "self-conscious use of photography as an art medium". He speaks of "me-tooism" where he sees certain artists borrowing motifs and ideas from other more famous photographers. The harshness in the review is balanced by several positive judgements. In the New York Observer, a strongly critical A. D. Coleman thinks it would have been more confidence-inspiring if the exhibition had been curated by a consortium of critics and curators from the Nordic countries. According to Coleman, the exhibition is overly characterised by Madoff's American taste and eye. Reviews from Switzerland and Denmark are more conciliatory in tone and highlight several individual artists, although Dane Mai Misfeldt in Information is troubled by an exhibition that she perceives as self-validating and exoticising.

Stranger than Paradise occurred at a time when interest in the Nordic region and Nordic collaboration was on the rise. The following year, *The Scream* opened at Arken in Ishøj near Copenhagen with Village Voice critic, Kim Levin, as

År 1998 lanserade schweiziske stjärncuratoren Hans-Ulrich Obrist begreppet "Det nordiska miraklet" i utställningen *Nuit Blanche* i Paris. Samma år instiftade Carnegie Art Award det nordiska konstpriset och 1999 startade NU: The Nordic Art Review, en engelskspråkig tidskrift med nyheter och analyser framför allt från den nordiska konstscenen. I dubbelnumret från slutet av december 2002 förvånar sig redaktionen över hur svårt det blivit att arbeta över nationella gränser, speciellt i den nordiska regionen. Året därpå var pappersversionen av tidskriften nerlagd. Kanske var det den sista vitala sucken när det gäller nordiskt samarbete på konstområdet.

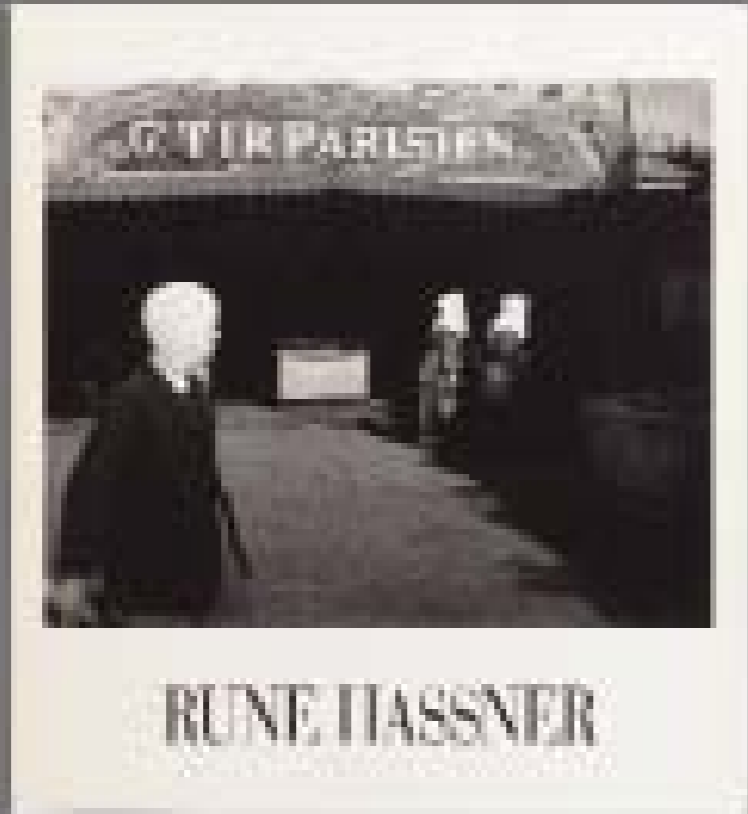
Få av konstnärerna i *Stranger than Paradise* syns idag på en stor internationell arena och en del är inte längre aktiva som konstnärer. Steven Henry Madoff, idag ansvarig för masterprogrammet på curatorutbildningen vid School of Visual Arts i New York, står fast vid att det inte är fel på den konstnärliga kvaliteten, "men av någon anledning gick den skandinaviska konsten aldrig hem." Han nämner vikten av strategisk marknadsföring och ett konsekvent nätverksbyggande. Det räcker inte med enskilda punktinsatser utan handlar om ett professionellt arbete som måste bedrivas utan uppehåll och på många parallella plan.

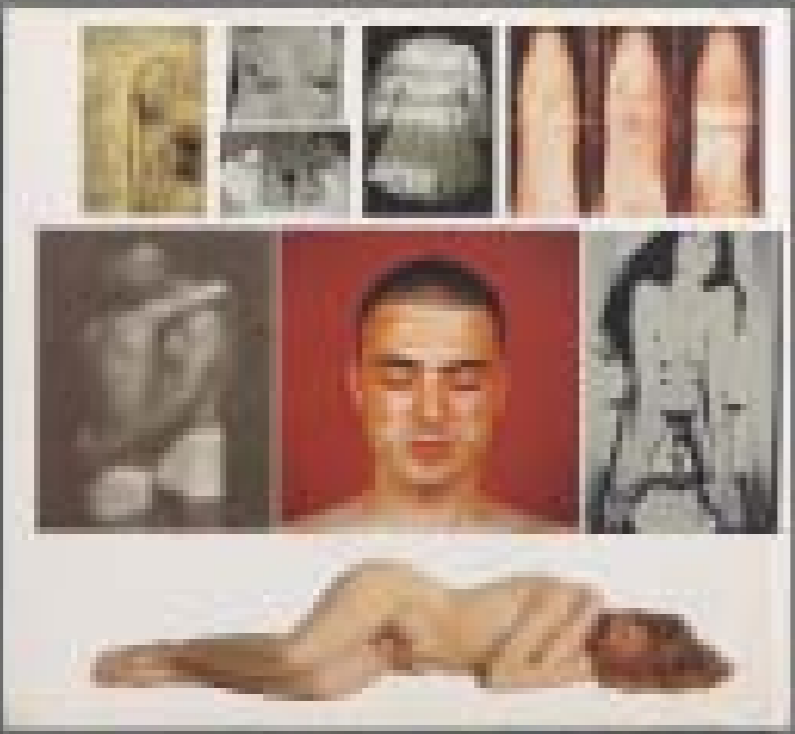
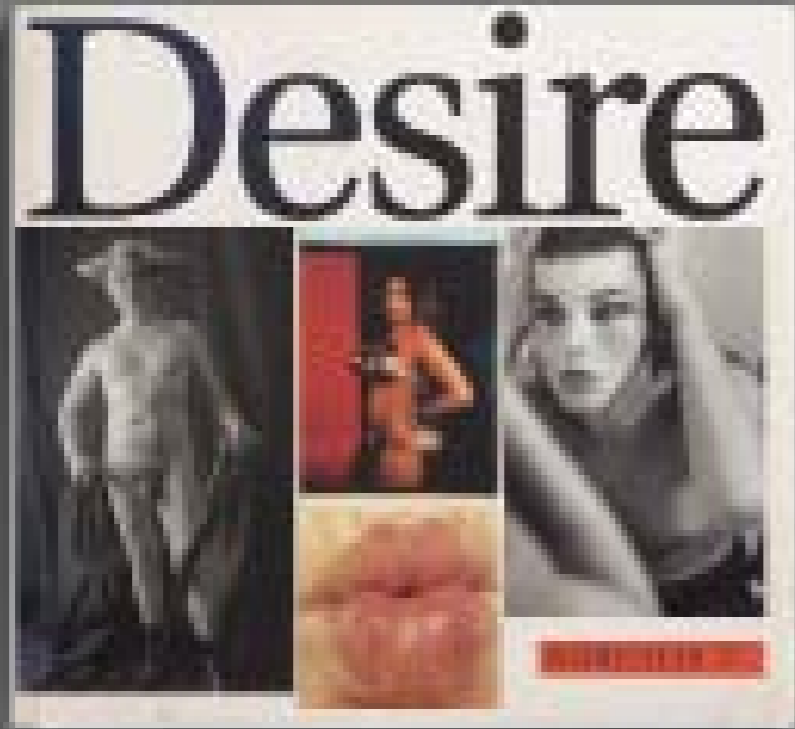
curator. Here too, a familiar title was borrowed to indicate the *angst* in Nordic art.

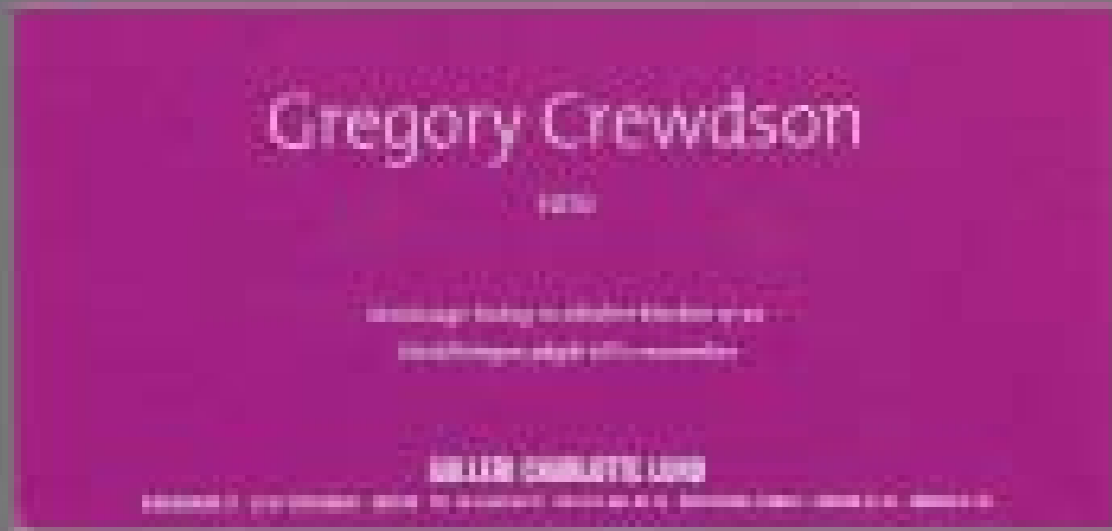
In 1998, Swiss star-curator Hans-Ulrich Obrist launched the concept of "The Nordic Miracle" in the exhibition *Nuit Blanche* in Paris. That same year, the Carnegie Art Award founded the Nordic art prize, and NU: The Nordic Art Review began publication in 1999, an English-language journal with news and analyses mostly from the Nordic scene. In the double issue from late December 2002, its editors express surprise about the difficulties of working across national borders, especially in the Nordic region. The journal closed the following year. Perhaps it was the last, living gasp of Nordic collaboration in the art field.

Few artists in *Stranger than Paradise* are visible today in a major international arena and some are no longer active as artists. Steven Henry Madoff, currently directing the master's programme in curatorial practice at the School of Visual Arts in New York, maintains there was nothing wrong with the artistic quality, "but for some reason Scandinavian art never caught." He mentions the importance of strategic marketing and consistent networking. Isolated initiatives are not enough, it requires professional work conducted non-stop and on many parallel levels.









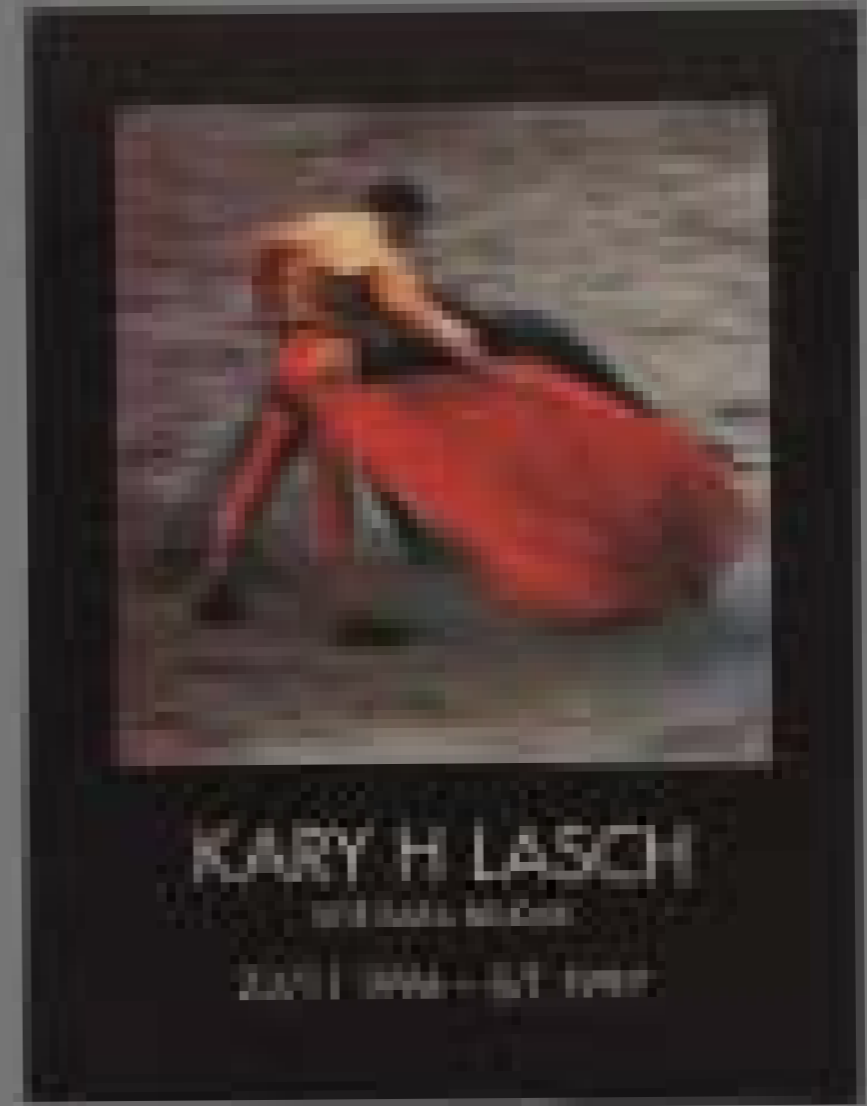
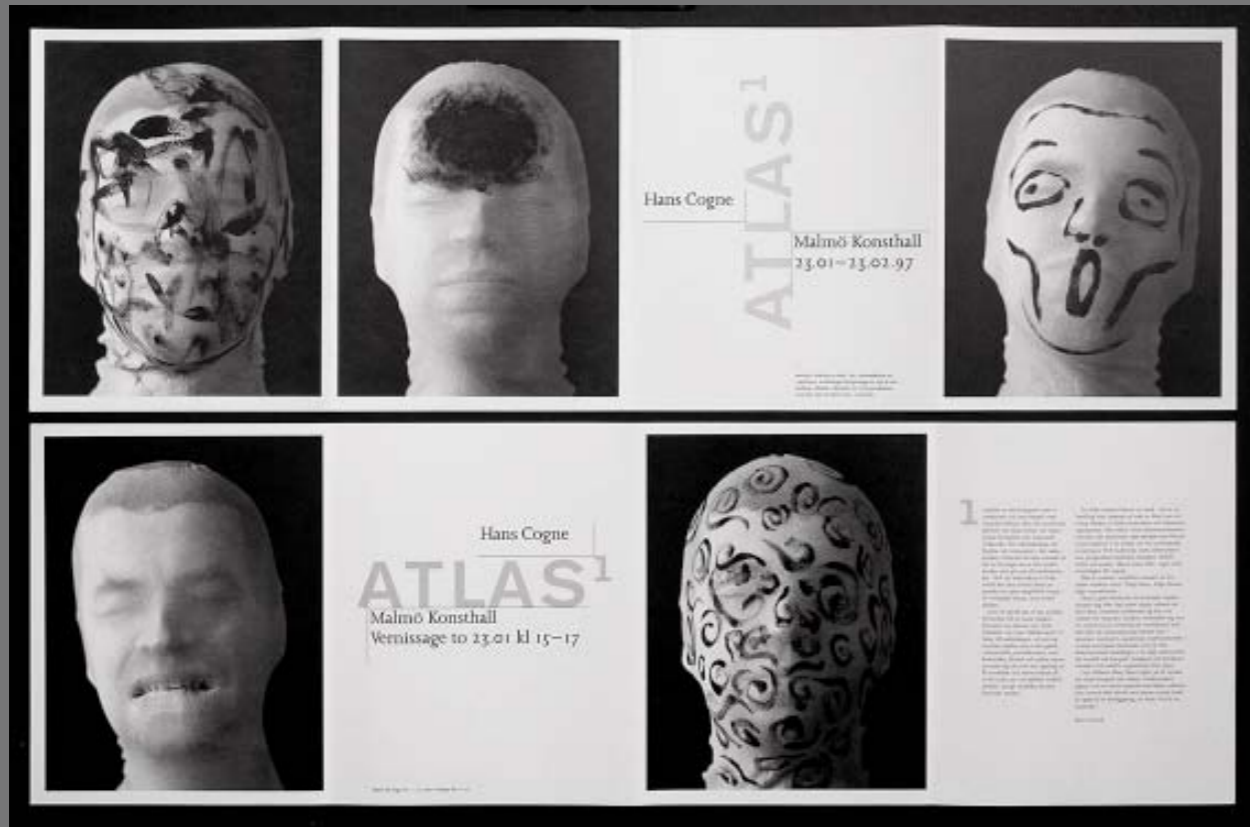
Gregory Crewdson, Galleri Charlotte Lund, 1995



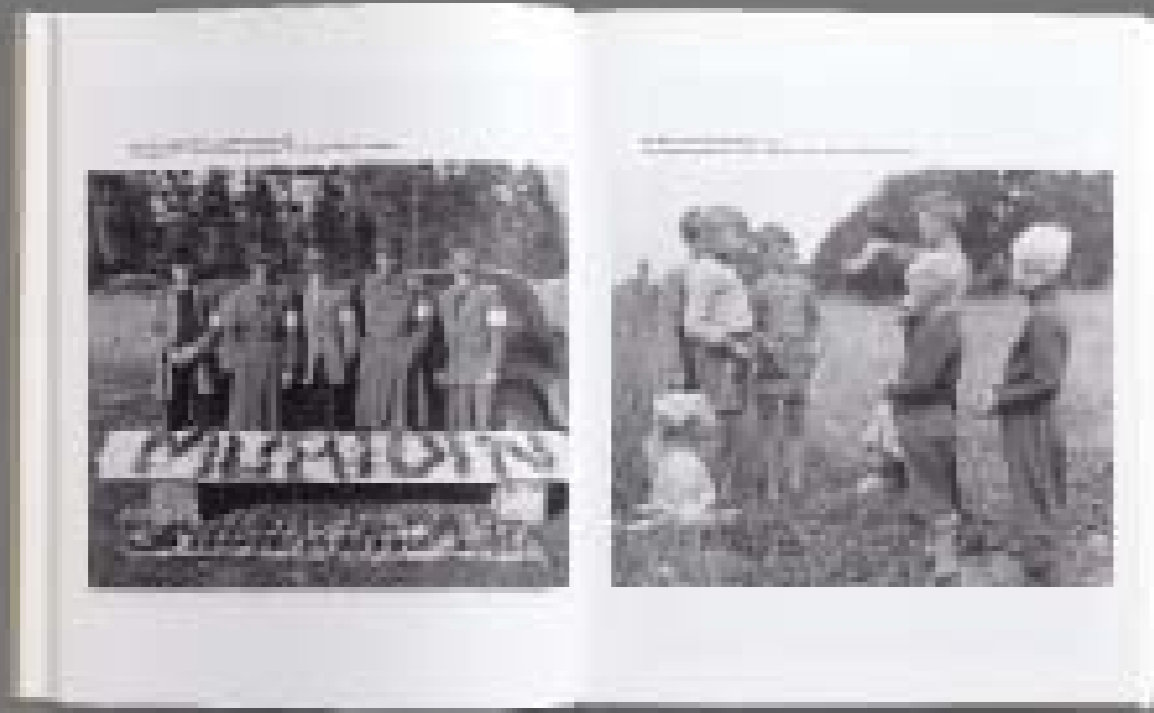
Helen Chadwick, *Bad Blooms*, Norrköpings konstmuseum, 1996



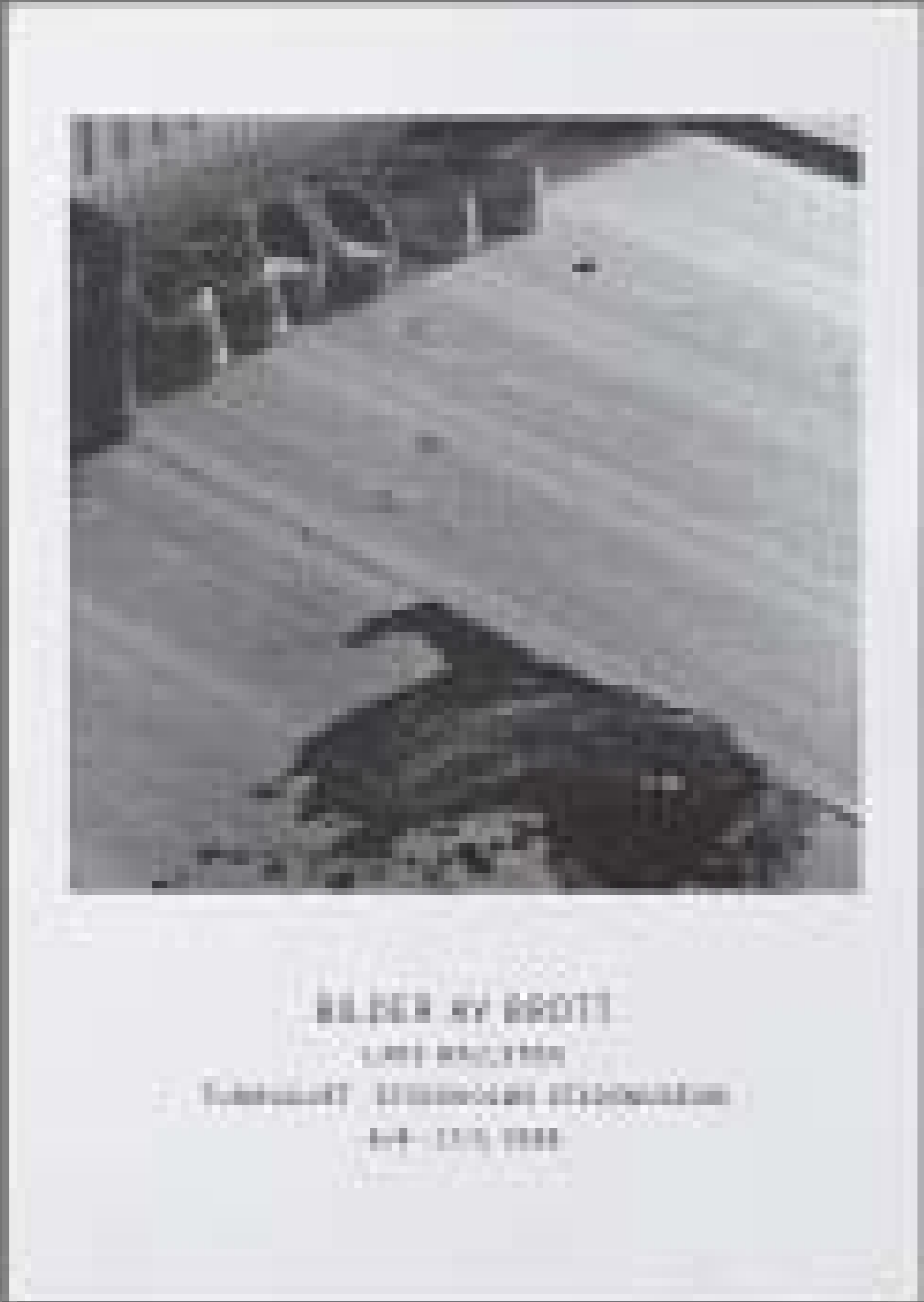
Esko Männikkö, Galerie Nordenhake, 1995













Recension/review





80 fotografers bilder ur en unik privat samling (80 Photographers Images From a Unique Private Collection), Bildmuseet Umeå, 1999



Cindy Sherman: The Hasselblad Award 1999, Hasselblad Center, 2000

ANNIKA VON HAUSSWOLFF. AV/BY SARA ARRHENIUS

Några bilder av Annika von Hausswolff. De första visar framstupa, livlösa kvinnokroppar, halvt gömda i vägrenen eller strandkanten. Deras glimrande vita nakenhet talar om ond bråd död och bildens saklighet för tankarna till polisregister eller solkiga tidningar om brott. På nästa bild stiger en blind kvinna med sin ledarhund ner för en brant utomhustrappa. Det mörker som omger henne är upplyst av ett starkt blixtljus. En serie fotografier visar en kvinna som blåser stora sega bubblor av gummi som skymmer ansiktet. Och sist, ett fotografi av en kvinna och en man i bara underkläder. De utför en besynnerlig akrobatik, placerade på varandra så att deras ben bildar ett kryss.

Alla bilderna är mig mycket välbekanta. Nästan som återkommande drömbilder eller gamla vänners ansikten. För mig är de intimt sammankopplade både med mitt eget skrivande om bilder och med en viss tid i svenskt fotografi. En förtrogenhet som riskerar att ställa sig i vägen för en ny text och ett annat sätt att närma sig Annika von Hausswolffs verk. Går de att särskilja från sin tid? Och vad ser jag om jag söker se förbi mina och tidens tankar om bilder och fotografi?

Låt oss börja i en snabbspolning tillbaka till nittioalets svenska scen för fotografi och de föreställningar om fotografi som kom att innebära en avgörande kursändring i både fotografins praktik och teori. Ett ögonblick då fotografiet, på gott och ont, tog klivet över till konstens huvudfåra. Fotografiet kom att etablera sig utanför sin egen genre i konstens system av institutioner, biennaler och tidskrifter. Samtidigt började konstnärer utanför det fotografiska fältet att använda sig av fotografiska tekniker. Experiment som ofta hade mediekritiska förtecken och ifrågasatte centrala moderna konstbegrepp som kulten av originalet och handens avtryck. Tidigare uppdelningar och hierarkier mellan olika genrer och tekniker började så smått förflyttas och öppnade nya möjligheter för bildskapande.

Annika von Hausswolffs tidiga verk ska läsas i det sammanhanget. Hon är utbildad på Akademin för fotografi på Konstfack i Stockholm som tillsammans med galleriet och tidskriften Index introducerade den här fototeoretiska diskussionen i Sverige. Den utveckling som hennes fotografi tog från det rent dokumentära till ett iscensatt fotografi har sin klangbotten där. Här kan jag se en motsvarighet i den väg som mitt eget skrivande tog vid den här tiden, där det iscensatta fotografiet kom att bli en favoriserad genre i den konstkritiska debatten. Det fanns ett starkt utbyte mellan teori och praktik, mellan konstnärer, curatorer och kritiker där de olika rollerna också blev alltmer utbytbara. Ett gemensamt perspektiv var ett inkluderande förhållande till fotografiet som kulturform. Vi ville skriva och göra konst som vände och vred på alla sorters fotografiska bilder – tidningsbilder, reklambilder, vetenskapligt fotografi. Den här

Some photographs by Annika von Hausswolff. The first show prone, lifeless female bodies, half-hidden in ditches or the shoreline. Their glimmering white nakedness tells of vicious sudden death and the picture's objectivity brings to mind police records or soiled crime magazines. In the next image, a blind woman and her guide dog descend a steep flight of outdoor steps. The darkness around her is illuminated by a strong flash. A series of photographs shows a woman blowing bubbles of large, sticky gum that obscure her face. Lastly, a photograph of a woman and a man in their underwear. They perform some kind of strange acrobatic move, placed one on top of the other, their legs making a cross.

All these images are very familiar to me. Almost like images from recurrent dreams or old friends' faces. For me, they are intimately connected to both my own writing about images and a specific period of Swedish photography. A familiarity that risks getting in the way of a new text and another way of approaching Annika von Hausswolff's work. Can they be separated from their time? And what do I see if I go beyond my own thoughts and those of the era regarding images and photography?

Let us start by rewinding back to the Swedish photography scene in the 90s and the concepts about photography that would bring about a decisive change of direction in photographic practice and theory. A moment when photography, for better or worse, made the leap into mainstream art. Photography would establish itself outside its own genre in the art world's system of institutions, biennales and journals. Simultaneously, artists outside the photographic field began utilising photographic techniques. Experiments that frequently had media-critical aspects and called into question central, modern art concepts such as the cult of the original and the hand's imprint. Former divisions and hierarchies between various genres and techniques gradually started shifting and opened up new opportunities for visual creation.

Annika von Hausswolff's early works should be read in this context. She went to the Academy of Photography at the University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm, which along with Index, both the gallery and magazine, introduced this photo-theoretical discussion in Sweden. The development of her photography, from the purely documentary to staged photography, has its background there. I can see parallels here to the path my own writing took at this time, where staged photography became a favoured genre in the art-critical debate. There was a powerful exchange between theory and practice, between artists, curators and critics, where the various roles became increasingly interchangeable. A common perspective was an inclusive relationship to photography as a cultural form. We wanted

horisontella bildläsningen öppnade en kanal till den tidens kulturkritik med feministiska, postkoloniala och psykoanalytiska förtecken som ett sätt att förstå och kritisera bildkoder och bildstereotyper både i samtiden och i historien. Här kom till exempel Annika von Hausswolffs bilder av kvinnokroppar i natur och hennes iscensatta kroppar med öppna referenser till surrealismens svarta sidor att bli emblematiska och skolbildande.

Valet att verka i konstvärlden istället för att arbeta med ett mer tillämpat fotografi var ett viktigt ställningstagande för den generationen svenska fotografer som tio år tidigare förmodligen valt det dokumentära fotografiet som ett självklart språk. Det tillbakadragandet från det dokumentära fotografiet som Annika von Hausswolff gjorde rymde också en kritik av den dokumentära bildens sanningsanspråk och exploaterande bildspråk. Konstrummet blev för många i den generation en fristad och en möjlighet att skapa bilder utanför mediavärldens snäva ramar. Samtidigt kan vi nu i efterhand se hur det klivet in på galleriet inneburit ett objektifierande av fotografiet. Något som också läckt över på traditionellt fotografi som idag är ett eftertraktat samlarobjekt. Här kom bildkritiken att ätas av marknaden och det kritiska bildskapandet att bli en vara.

Det finns i Annika von Hausswolffs bilder en dubbelbottnad förälskelse i fotografiet som medium som lyser allt starkare över tiden. Här finns något avgörande som pochar mer på min uppmärksamhet nu när deras dagsaktualitet svalnat. Som blanka magiska fetischer bär de fortfarande på det under och den magi som är fotografiets, digital teknik till trots. Den förälskelsen är inte bara Annika von Hausswolffs utan hela vår tids bildbegär. Vår vilja att se och avbilda allt som blivit möjligt genom fotografiet. Begärets baksida, eller bättre uttryckt, motståndet mot avbilden, finns som ett andra motsägelsefullt motiv i Annika von Hausswolffs konst. Hennes bilder visar genomgående en bortvändhet. Det finns en ovilja hos hennes motiv att bli en bild. Kvinnorna i naturen har ansiktet vänt mot marken, de sega tuggummibubblorna döljer ansiktet och stör vårt synfält. Här spelar ljus och mörker, verklighet och avbild, närvaro och frånvaro som är det ursprungliga fotografiets förutsättningar. Förutsättningar som trots bildens digitalisering spökar i våra föreställningar om fotografiets väsen.

to write and make art that twisted and turned all sorts of photographic images: press images, advertising, scientific photography. This horizontal reading of images opened up a channel to that time's culture criticism with feminist, post-colonial and psychoanalytical approaches that offered ways of understanding and criticising visual codes and image stereotypes in the present and the past. Here, for example, Annika von Hausswolff's images of female bodies in natural surroundings and her staged bodies with open references to surrealism's darker sides would become emblematic and create a school of followers.

The decision to serve in the art world, instead of working with a more applied form of photography, was a crucial standpoint for this generation of Swedish photographers, which 10 years earlier presumably had chosen documentary photography as a self-evident form of expression. This withdrawal from documentary photography by Annika von Hausswolff also involved criticism of its pretensions to exposing truths and its exploitative imagery. For many of this generation, the art world was a sanctuary that offered an opportunity to create images outside the strict constraints of the media world. Now with hindsight, we can see that this step into the art gallery also meant an objectification of the photograph. Something that even spread to traditional photography, which today is a coveted collector's item. Here image criticism was devoured by the market and the creation of critical imagery became a commodity.

Annika von Hausswolff's images have a complex love affair with photography as a medium that grows ever stronger over time. There is something crucial here that demands my attention, now that their white-hot topicality has cooled down. Like glossy, magical fetishes, they still carry that wonder and magic that is photography's own, despite digital technology. This love is not only Annika von Hausswolff's, but our entire era's desire for images. Our wish to see and reproduce everything, which is made possible through photography. The reverse of this desire, or to put it a better way, the resistance to this representation, is present as a secondary, contradictory theme in Annika von Hausswolff's art. Her images consistently show a turning away. There is reluctance on the part of her subjects to become an image. The women in the natural surroundings have their faces turned to the ground, the sticky bubble-gum bubbles hide the face and obstruct our field of vision. Interacting here are light and dark, reality and representation, presence and absence: the original basis of photography. Suppositions that, despite the digitalisation of the image, still haunt our perceptions about the essence of photography.







Den blinda kvinnan (The Blind Woman), 1998

Mamma och pappa hånglar (Mom and Dad Making Out), 1999

MARIA MIESENBERGER. AV/BY SARA CALLAHAN

Det sägs att barndomen uppkom ungefär samtidigt som det moderna samhället; det är då barnet slutar betraktas som en vuxen i miniatyr, barndomen förlängs och blir en separat plats där andra regler gäller. Avgränsningen sammanfaller alltså ungefär med fotografiets tillblivelse. Den nya barndomen kräver nya typer av bilder, nya sätt att minnas och dokumentera. Det sägs vidare att kameran gör oss till turister i våra egna liv.¹ Maria Miesenbergers barndomsbilder i *Sverige/Schweden* är på så sätt likt vykort skickade från platser långt borta. Bleknade och svårtydda souvenirer som berättar en historia om fotografiet, minnet och barndomen.

Inom semiotiken används termen ”index” för de tecken som har en direkt länk till det som betecknas. Typiska index är skuggan, fotavtrycket och dödsmasken, men även det analoga fotografiet. Den fotografiska bilden har ett kausalt samband med den person eller det ting det avbildar, och genom det reflekterade ljuset som träffar filmens ljuskänsliga emulsion länkas kroppen av den avbildade samman med betraktaren som genom ett avtryck eller en navelsträng.² En del av fotografiets lockelse har att göra just med dess indexikala teckenstatus – att vi ser det som ett certifikat för närvaro med en direkt koppling till det förgångna och dess invånare, ett bevis på att de finns tillgängliga för oss, om inte här och nu så i alla fall där och då.

Sverige/Schweden består av familjeporträtt från Maria Miesenbergers egen barndom som familjen tillbringade i Sverige och i faderns hemland Österrike. Scenerna känns igen: bäbis på filt, släktingar uppställda på rad, familjepicknick, barnets första cykeltur. Fotografierna är tagna av fadern Fritz och Miesenberger förvaltar det bildliga arvet genom att täcka över nästan alla människor med tusch. Ingreppet, som är ett slags bokstavig retuschering, äger rum direkt på bilden som sedan fotograferas om och ger upphov till ett nytt negativ som i sin tur blir källa till en ny bild. En navelsträng som sitter samman med en annan navelsträng i en förlängd och förvrängd indexikal kedja.

Vi förhåller oss till fotografiet som ett certifikat för närvaro trots att vi vet att det egentligen inte alls är ett exakt avtryck av verkligheten. Kameran har sina egna begränsningar, konventioner och förväntningar. Den fångar det kameror tidigare fångat; vi står uppradade med våra släktingar bara just när vi fotograferas, och vi ler mot kameran lika mycket som mot varandra. Fotografiet bevisar inte hur någonting faktiskt var, som bevis är det förrådiskt och opålitligt. Istället för att se fotografiet som ett direkt avtryck av verkligheten kan det kanske snarare liknas vid ett vittnesmål.³ Vittnet, till skillnad från beviset, är alltid till viss del opålitligt med en rad inneboende anlag för missförstånd och begränsningar. Minnet av barndomen består inte heller av rena avtryck, det är snarare förorenade minnen, en blandning av vad vi fått berättat, bilder vi sett, önsketänkande

Childhood, it is said, arose at roughly the same time as modern society; when children were no longer regarded as miniature adults, where childhood is extended and becomes a separate place with different rules. The demarcation coincides in general with the invention of photography. The new childhood requires new types of pictures, new ways of remembering and documenting. It is also said that the camera makes us tourists in our own lives.¹ As such, Maria Miesenberger’s childhood images in *Sverige/Schweden* are like postcards sent from faraway places. Souvenirs, faded and hard to interpret, that tell a story about photography, memory and childhood.

Semiotics applies the term “index” to denote signs with a direct link to what is represented. Typical indexes are the shadow, the footprint and the death mask, but even analogue photography. The photographic picture has a causal connection with the person or thing it depicts, and through the reflected light, which strikes the film’s light-sensitive emulsion, links the body of the depicted with the viewer, as through an imprint or an umbilical cord.² Part of photography’s charm is its indexical emblematic status: we consider it a certificate of presence with a direct connection to the past and its people, proof they are accessible to us, if not here and now, then at least, there and then.

Sverige/Schweden consists of family portraits from Maria Miesenberger’s own childhood, which her family spent in Sweden and her father’s homeland, Austria. The scenes are familiar: baby on a blanket, relatives posing in line, the family picnic, the child’s first bike ride. Fritz, the father, has taken the photographs and Miesenberger takes this pictorial legacy and blots out almost everybody with Indian ink. This interference, a sort of literal retouch, is made directly on the photograph, which then is photographed again to create a new negative that in turn is the source of a new image. An umbilical cord attached to another umbilical cord in an extended and twisted indexical chain.

We relate to the photograph as a certificate of presence, despite knowing it is not at all an exact reprint of reality. The camera has its own limitations, conventions and expectations. It captures what cameras have captured before; we only stand in line with our relatives when being photographed, and we smile at the camera just as much as at each other. Photography does not show how something actually was, as proof it is treasonous and unreliable. Instead of seeing photography as a direct reprint of reality, perhaps it should be considered as witness testimony.³ The witness, unlike evidence, is always, to a certain extent, untrustworthy due to many inherent dispositions for misunderstanding and limitations. Nor does the memory of childhood consist of pure impressions, but contaminated memories, a mixture of what we’ve been told, pictures we’ve seen, wishful thin-

king and neuroses. In other words, we are unreliable witnesses of our lives.

och neuroser. Vi är med andra ord själva opålitliga vittnen till våra liv.

De skuggiga silhuetterna i Maria Miesenbergers fotografier värjer sig mot alltför intima närmanden, de drar sig undan och skärmar av. Fotografiets berättelse är här en suddig linje, ett förslag, ett rykte eller en flyktig tanke snarare än hårda fakta. Så här skulle våra drömmar se ut om de kunde fotograferas; lika svårångade och bara nästan verkliga. Miesenbergers bilder rymmer en frustration och längtan som liknar turistens försök att fånga det autentiska med sin kamera. Det blir oundvikligen ett ändlöst repeterande av konventioner, undflyende och dömda att misslyckas. Det alltför igenkännbara blir främmande och det hemtrevliga blir hemligt, samtidigt välkänt och obehagligt på ett sätt som för tankarna till Sigmund Freuds ofta citerade diskussion om begreppet *Unheimlich*.⁴ Miesenberger fångar en plats som är *både och* men samtidigt *varken eller*. Likt ruinen är fotografiet ett materiellt spår efter någonting annat, en påminnelse om tidens gång och alltings flyktighet. Men kanske är det den artificiella ruinen som fotografiet liknar mest,⁵ den ruin som skapats som en genväg utan att först vara en hel byggnad, ett bebott hem. Vi må längta dit, men det är en omöjlig plats och likt barndomsbilden berättar den artificiella ruinen en historia om en förgången tid som aldrig egentligen varit.

Sverige: det vi själva kallar vårt land och *Schweden*: vad det kallas när vi är den andre. Familjen Miesenberger är delad mellan Sverige och Österrike, hemmahörande i två språk och på två platser. Här och där, del av och utanför. Både språket och individen formas under den barndom Miesenberger gestaltar, det är just i familjen vi lär oss tala och det är här identiteter prövas och cementeras. Barnet, enligt vårt moderna barndomsbegrepp, är en person både ofärdig och färdig, likt ett fotografiskt negativ med sina indexikala spår där den slutgiltiga bilden samtidigt är determinerad och till viss del oförutsägbar. Skriven i ljus och frammanad i ett mörkt rum. Arv och miljö, biologi och psykologi, frihet och tvång.

Man kan säga att Maria Miesenbergers bilder berättar en helt analog historia. När vi närmar oss och förstorar ett analogt fotografi ser vi oskärpa och suddiga konturer, inte en regelbunden matematisk och förutsägbar pixellering. Det analoga bryts upp genom graderingar och möjliggör oändliga mellanspektra. Känslor och minnen är med andra ord analoga; de flyter in i varandra och fogar sig inte i bestämda och slutgiltiga avgränsningar. Miesenbergers svärtade figurer är exempel på hur minnets sårbarhet kan ta sig fysisk form, de är undflyende och distanserade i all sin påtagliga indexikala närvaro. Navelsträng och dödsmask. Närvaro och frånvaro. Kanske är det så att barndomen är omöjlig att komma åt, att definitivt minnas, avgränsa och förmedla. Det är en plats dit språket inte når utom möjligen genom liknelsen, metaforen och analogin.

king and neuroses. In other words, we are unreliable witnesses of our lives.

The shadowy silhouettes in Maria Miesenberger’s photographs resist any approach that is too intimate, they pull away and shut themselves off. Here the photograph’s narrative is a blurred line, a suggestion, a rumour or a fleeting thought, rather than hard fact. This is what our dreams would look like, if they could be photographed; equally elusive and only almost real. Miesenberger’s images contain a frustration and longing that resembles the tourist’s attempt to capture the authentic with a camera. Inevitably, it becomes an endless repetition of conventions, evasion and doomed to failure. The all too familiar becomes strange and the homely becomes secret, simultaneously well-known and uncanny in a manner that brings to mind Sigmund Freud’s oft quoted discussion on the notion of *Unheimlich*.⁴ Miesenberger captures a place that is *both at once* yet at the same time *neither nor*. Like the ruin, the photograph is a material trace of something else, a reminder of time’s passing and everything’s volatility. Perhaps the photograph is most like the artificial ruin,⁵ constructed as a shortcut without ever having been a complete building, a lived-in home. We may long for it, but it is an impossible place and like the childhood picture, the artificial ruin tells a story of a bygone time that never really was.

Sverige: what we Swedes call our country and *Schweden*: what it is called when we are the other. Family Miesenberger is divided between Sweden and Austria, at home in two languages and two places. Here and there, included and excluded. Language and the individual take form in the childhood portrayed by Miesenberger; it is within the family that we learn to speak and where identities are tried and solidified. The child, according to our modern conception of childhood, is a person both unfinished and finished, like a photographic negative with its indexical signs, where the final picture is determined and yet, to a certain degree, unpredictable. Written in light and conjured in a dark room. Heredity and environment, biology and psychology, freedom and constraint.

It could be said that Maria Miesenberger’s pictures narrate a wholly analogue story. As we get closer and enlarge an analogue photograph, we see blurry and fuzzy contours, not a regular mathematical and predictable pixelation. Analogue breaks up by graduations and allows endless middle spectra. In other words, feelings and memories are analogue; they flow into each other and refuse definite and conclusive boundaries. Miesenberger’s blackened figures are examples of how the memory’s vulnerability can take on physical form, they are evasive and dissociated in all their evident indexical presence. Umbilical cord and death mask. Presence and absence. Maybe it is so that childhood is impossible to access, to definitely remember, mark off and convey. A place language cannot reach, possibly only through parable, metaphor and analogy.



Utan titel/Ohne Titel (För alltid/Für immer) ur serien/
from the series Sverige/Schweden, 1992-2000



Utan titel/Ohne Titel (Förväntan/Erwartung) ur serien/
from the series Sverige/Schweden, 1992-2000



Utan titel/Ohne Titel (Flickan och trädet/Mädchen und Baum) ur serien/
from the series Sverige/Schweden, 1992-2000



Utan titel/Ohne Titel (I det ... /Im Grünen ...) ur serien/
from the series Sverige/Schweden, 1992-2000



MARIA HEDLUNDS NEGENTROPISKA FOTOGRAFI./
 MARIA HEDLUND'S NEGENTROPIC PHOTOGRAPHY. AV/BY KIM WEST

Få fysiska lagar har citerats så ofta av konstnärer som termodinamikens andra huvudsats. Den säger helt enkelt att entropin i ett slutet system ständigt tenderar att öka. Med andra ord, att alla strukturer, organismer och så vidare alltid oundvikligen rör sig mot ett tillstånd av kaos och upplösning. Hus förfaller, människor åldras, berg eroderas, koppar spricker, fåtöljer blir nedsuttna, plantor vissnar.

Termodinamikens andra huvudsats var också den moderna systemteorins, eller med ett annat ord cybernetikens, grundprincip. Alla system tenderar att förfalla, och motverkar detta genom att hela tiden försöka staga upp sig, återupprätta sin ordning, upprätthålla ett tillstånd av relativ stabilitet och organisation. Husets invånare renoverar, byter stammar och målar om. De stoppar sina fåtöljer, äter sina mediciner och vattnar sina plantor.

Cybernetikens centrala idé var att systemets enhet och identitet inte är någonting som hör till dess natur och är givet en gång för alla. Tvärtom, dess identitet är bara ett stycke information: ett meddelande, ett mönster eller en bild som finns lagrad i dess minne. Och dess enhet är ingenting fast och permanent, utan en dynamisk process, en ständigt pågående kamp mot sönderfallet, där systemet hela tiden försöker korrigera sig själv i förhållande till bilden i sitt minne.

Kan man fotografera entropin som sådan? Förmodligen inte. Men jag har svårt att föreställa mig en bild som skulle komma närmare än Maria Hedlund's *Dissolve* från 2011, en serie på sex fotografier. De två sista föreställer i extrem närbild döda insekter i en ask: getingar, flugor, kanske en nattfjäril. Insektsliken är delvis upplösta och har ersatts av en semi-organisk, liksom dammig substans. Det är direkt obehagligt att se på. Kampen mot sönderfallet är här definitivt förlorad: liken själva har dött.

En text, ett fotografi kopierat på samma sätt som bilderna, förklarar dess tillkomst (intressant nog i andra person, som en uppmaning, likt ett av den tidiga konceptkonstens händelsepartitur): samla ihop alla insekter du hittar i en byggnad som stått tom ett tag, lägg dem i en ask, glöm bort asken i en skrivbordslåda, kom ihåg den långt senare, ta fram den och öppna. Upplösningen associeras här med konservering och minne, samt med byggnaden, huset eller hemmet. Detta komplex av teman och motiv återkommer i Hedlund's konstnärskap.

En serie fotografier från 2005, *A State of Mind*, visar interiörer från en lägenhet i New York. Bilderna är svartvita men utan starka kontraster, så att de grå valörerna framträder. Intrycket är kvavt, instängt. Rummen i bilderna är samtliga belamrade med objekt: högar med papper och böcker, möbler som står tätt samman och blockerar alla passager, skrivare, kopiatorer och gamla telefoner. Lägenheten

Few physical laws are so often quoted by artists as the second law of thermodynamics. It states, quite simply, that the entropy of a closed system will continually increase. In other words, that all structures, organisms and such, always move inevitably closer to a state of chaos and dissolution. Buildings fall into disrepair, people age, mountains erode, cups break, armchairs get saggy, plants wither.

The second law of thermodynamics was also the fundamental principle of modern system theory or, in other words, cybernetics. All systems tend towards decay and counteract this by constantly trying to right themselves, maintain order and sustain a state of relative stability and organisation. The inhabitants of a building renovate, repaint, replace the pipes. They reupholster the armchairs, take their medications and water the plants.

The key concept of cybernetics was that the system's unity and identity do not belong to its nature and are not given once and for all. On the contrary, its identity is just one piece of information: a message, a pattern or an image stored in its memory. And its unity is nothing fixed and permanent, but a dynamic process, a constant, ongoing struggle against decay, where the system continually tries to correct itself in relation to the image in its memory.

Can entropy of this sort be photographed? Probably not. But I find it hard to imagine pictures that could come closer than Maria Hedlund's *Dissolve* from 2011, a series of six photographs. The last two, in extreme close-up, show dead insects in a box: wasps, flies, maybe a moth. The remains of insects partially decomposed and replaced by a semi-organic, dusty-looking substance. It is outright unpleasant to look at. Here the struggle against decay is definitely lost: the remains themselves have died.

A text, a photograph printed in the same manner as the pictures, explains how it came about (interestingly enough in the second person, as instructions, like one of those early conceptual art event scores). "First: a box with a cover. You use it to collect all the insects you find when you walk through a building where some of the usual activities have been suspended for a while. Then: put the box in a desk drawer. Forget about it. Sometime much later: you remember the box. You take it out. You open the cover." Here decomposition is associated with preservation and memory, as well as with the building, the house or the home. This set of themes and subjects recurs in Hedlund's work.

A series of photographs from 2005, *A State of Mind*, shows the inside of a New York apartment. They are black-and-white pictures without strong contrasts, to let the grey tones stand out. The impression is stuffy, closed. The rooms in the pictures are all cluttered with objects: piles of papers and books, furniture standing close together and blocking

tillhör en gammal dam som Hedlund fått kontakt med, som av olika anledningar har svårt att slänga bort saker. Den o begränsade ackumuleringen översvämmar hemmet och kväver allt liv. Det är som om driften att bevara och organisera, att motverka sönderfall, själv ledde till sönderfall, som om de negentropiska ansträngningarna hade värvats för entropins egna syften.

Samma logik återkommer i *Livet vid Hyttödammen I* från 2006 och *Livet vid Hyttödammen II* från 2011, på sätt och vis ett systemverk till *Dissolve*. Dess centrala element är ett stort arkivskåp fyllt med en minutiöst organiserad insektssamling, som Hedlund köpt via Gula Tidningen. I hylla efter hylla sitter skalbaggar och flugor uppnådde bredvid små namnlappar, grupperade efter arter. Hedlund har fotograferat var och en av hyllorna, bilderna visas antingen som fyra gånger fem decimeters printar eller som diaprojektioner. När vi ser dem inser vi snabbt att systemet är allt annat än fulländat, att det tvärtom både är ofullbordat och i sönderfall. En stor del av insekterna saknas, på deras platser finns enbart namnlapparna. Och i flera av hyllorna har de prydligt arrangerade insekterna själva drabbats av skadedjur: ordningen är stadd i upplösning, grupperna har börjat blandas samman, insekterna luckras upp.

Ordet "cybernetik" får oss att tänka på science fictionvisioner om bioteknologiska proteser och verklighetsupplösande simulacra. Men läran om de självkorrigeringssystemens kamp mot entropin utvecklades av en grupp vetenskapsmän på MIT redan under andra världskriget, och utgjorde ett svar på en kris som människan stått inför sedan industrialiseringen, när nya transportsystem, kommunikationsnätverk och medieteknologier radikalt förändrade villkoren för hennes fysiska, sociala och kulturella existens. Hur organiserar man ett liv, hur skapar man en identitet när den värld som är tillgänglig för våra sinnen överskrider själva vår fattningsförmåga, översvämmar vårt minne? Cybernetikens intelligenta maskin var ett möjligt svar, en negentropisk kontrollteknologi som skulle upprätthålla organisation i en situation av ständigt hotande kaos. Fotografin, den revolutionerande uppfinning som tycktes kunna frysa livet i dess rörelse och skapa en artificiell utvidgning av människans minne, var ett annat.

År 2004 gjorde Hedlund en serie fotografier med titeln *Deserted*, som är den enda delen av det större projektet *Parts of an Interior*, där hon inte tog endast en exponering. De föreställer visnande och vissnade krukväxter, fotograferade mot en monokrom, gulvit bakgrund som upptar större delen av bildytan. Bilderna togs, en exponering per planta, i Hedlund's lägenhet i Berlin dagen innan hon slängde alla krukväxter och flyttade därifrån. Till en början framstår verket som ännu ett försök att fåfångt bekämpa den obehagliga entropin, likt insektssamlarens noggranna arrangemang eller den gamla damens pappershögar. Den indexikala relationen mellan fotografierna och växterna skulle på något

all passageways, and printers, copiers and old phones. The apartment belongs to an old lady whom Hedlund had come in contact with, and for various reasons she has difficulty throwing things away. This boundless accumulation engulfs the home and suffocates the life out of it. As though the act of preserving and organising, to counteract decay, leads itself to disintegration, as if these negentropic efforts were enlisted for entropy's sake.

The same logic occurs in *Livet vid Hyttödammen I* (Life at Hyttödammen I, 2006) and *Livet vid Hyttödammen II* (Life at Hyttödammen II, 2011) more or less a sister piece to *Dissolve*. Its central element is a large drawing cabinet filled with a meticulously organised collection of insects, which Hedlund bought through the classified adverts in Gula Tidningen. On shelf upon shelf, beetles and flies are pinned beside tiny nametags, grouped by species. Hedlund photographed each shelf; the pictures are shown either as 40 x 50 cm prints or as slide projections. Viewing them, we quickly realise that the system is far from perfect, on the contrary, it is incomplete and disintegrating. Large numbers of insects are missing, merely their nametags are on display. And on many of the shelves, the neatly arranged insects themselves have been damaged by pests: order is breaking down, the groups are starting to get mixed up, the insects are falling apart.

The word "cybernetics" makes us think of science fictionvisions about biotechnological prostheses and reality-blurring simulacra. But studies on the self-correcting system's struggle against entropy were developed by a group of scientists at MIT as early as the second world war, as a response to a crisis that humankind had been facing ever since industrialisation, when new transport systems, communication networks and media technologies radically changed the conditions of people's physical, social and cultural existence. How to organise a life, how to create an identity when the world accessible to our minds is beyond our actual comprehension, submerging our memory? Cybernetic intelligent machines were one possible answer, a negentropic control-technology that would maintain organisation in a situation of constantly threatening chaos. Another was photography, the revolutionary invention that appeared capable of freezing life in motion and creating an artificial extension of human memory.

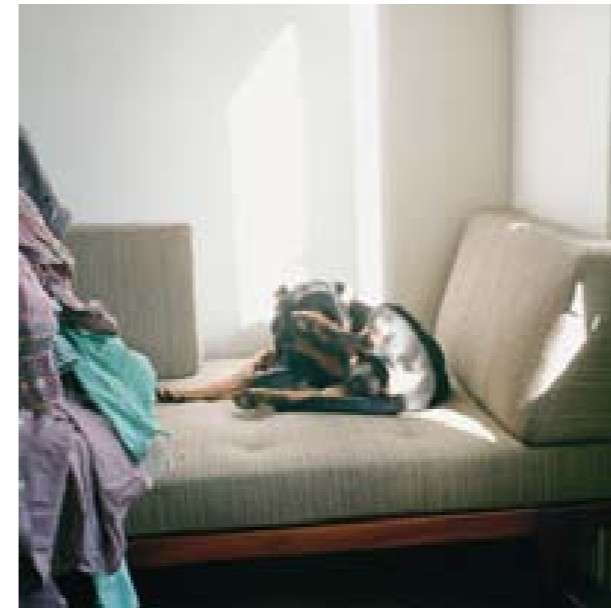
In 2004, Hedlund made a series of photographs titled *Deserted*, the only part of a larger project titled *Parts of an Interior* where she did not take one exposure only. It shows wilting and withered potted plants, photographed against a monochrome, yellowish-white background that occupies most of the frame. The pictures were taken, one exposure per plant, in Hedlund's Berlin apartment, a day before she threw them all away and moved out. Initially, the work appears as another attempt to vainly resist relentless entropy, like the insect collector's careful arrangements or the old lady's piles of paper. The indexical relationship between the

sätt bevara de senares liv, och i förlängningen kanske något av atmosfären i det hem de hörde till.

Men Hedlunds fotografier har en ytterligare dimension. Efter sin Berlinvistelse levde Hedlund ett nomadiskt liv, utan fast punkt, mellan New York, Stockholm, Malmö och Berlin. I denna tillvaro, förklarar hon, blev *Parts of an Interior* som ett hem, ett substitut för den frånvarande ordningen. Bilderna av de vissnade krukväxterna ställer oss, på motivets nivå, inför tidens upplösande, desorganiserande kraft. Men själva arbetet med bilderna var en organiserande kraft som skapade en zon av relativ stabilitet, som om man genom att registrera entropin kunde göra sig immun mot dess verkningar. Kanske är detta Maria Hedlunds grundläggande insikt: fotografin kan inte förlänga objektets liv, men bilden av entropins framfart kan försona oss med dess effekter.

photographs and the plants would somehow preserve the life of the latter and, by extension perhaps, something of the home's atmosphere to which they belonged.

But Hedlund's photographs have yet another dimension. After having lived in Berlin, Hedlund then led a nomadic existence, with no fixed point, moving between New York, Stockholm, Malmö and Berlin. She explains that in this state, *Parts of an Interior* became like a home, a substitute for the absence of order. The pictures of the withered potted plants put us, in terms of theme, before time's disintegrating, disruptive force. But the actual work with the images was an organising force that created a zone of relative stability, as if registering entropy could make you immune to its results. Perhaps this is Maria Hedlund's fundamental insight: photography cannot prolong the object's life, but the picture of entropy's progress can reconcile us to its effects.







RUMMEN, KAMERAÖGAT OCH BLICKEN./THE ROOMS, THE CAMERA EYE AND THE GAZE. AV/BY HELENA HOLMBERG

Miriam Bäckströms fotografiska serie *Dödsbo* tillkom under några år i mitten av nittioalet och tillhör hennes allra första arbeten. Verket leder vidare till konstnärskapets utforskande av gränsen mellan fiktion och verklighet och till ett intresse för gestaltande och iscensättning, som Miriam Bäckström gått allt djupare in i och som fortfarande upptar henne idag – i filmer, texter, objekt och fotografiska verk där scenografin, situationen, rollen och rollfiguren står i centrum.

Dödsbo, liksom flertalet andra verk från denna tid, är skildringar av rum. Rum som framstår som lämnade platser där berättelser utspelas. Det är rum som befinner sig i ett *efter*, som har förlorat sitt sammanhang. I rum som balanserar på gränsen mellan verklighet och fiktion – eller som snarare befinner sig i båda kategorierna samtidigt – förstärker deras ambivalens känslan av kontextlöshet.

Ändå är det varken iscensättningen eller fiktionen som Miriam Bäckström ser som betydelsefullt idag, nästan tjugo år efter att verken tillkom – hon säger istället att hon ville veta vad en bild är. Serien från svenska dödsbon bottnar i en önskan att skala bort aspekter av den konstnärliga processen som hon inte ville fokusera på – främst motivet. De rum som verket avbildar var ett givet faktum – när hon kom till de tomma lägenheterna, som hon genom en tillfällighet hade möjlighet att besöka, visste hon inte hur de skulle se ut, vad de skulle innehålla. Både tillgången till rummen och vad de innehöll låg utanför den konstnärliga processen. Motiven – ödsligheten i de lämnade rummen, spåren efter den som bott där, torftigheten, solkigheten, obehaget, berättelserna – allt det som framstår som bildernas ärende – var egentligen inte viktigt här. Det viktiga var att kringgå val av motivet. Valet ligger istället i metoden: en dokumenterande objektiv metod, lik en museifotografers praktik som syftar till en formell beskrivning, en bokstavlighet utan tolkning.

Bilderna är tagna i storformat, med befintligt ljus, lång slutartid, vidvinkel och med fullt skärpedjup – återigen för att undvika subjektiva tillägg så långt möjligt. Det fulla skärpedjupet – att bilden i hela sitt djup och över hela bildplanet är lika skarp är, på liknande sätt som när det gäller motivet, ett sätt att undgå det subjektiva valet. Konstnären har inte valt att lägga fokus på någon speciell detalj – fokus ligger överallt, alla bildens element har samma vikt. När betraktaren inte kan skönja fotografens val i vilka detaljer som lyfts fram, finns heller inte någon subjektivitet bakom kameran att identifiera sig med – vi kan egentligen bara identifiera oss med kameraögat, den objektiva vetenskapliga blicken. Det fulla skärpedjupet försvårar dessutom medvetandet om ett subjekt bakom kameraögat även genom det faktum att resultatet är en bild som skiljer sig från det mänskliga seendet. Ersätter vi kameraögat med vår egen blick blir bilden en annan – fokus ligger alltid någonstans, vår blick är alltid subjektiv. Denna den förment mest objektiva bilden är en

Miriam Bäckström's photographic series *Dödsbo* (Estate of a Deceased Person) originated over several years in the mid-90s and is one of her very first works. The work leads her art towards exploring the boundary between fiction and reality, and an interest in constructing and staging, which Miriam Bäckström has delved ever deeper into and still occupies her today: in films, texts, objects and photographic works where the scenography, the situation, the role and the character take centre stage.

Dödsbo, like several other works from this period, portrays a room. Rooms that appear as places abandoned, where stories take place. Rooms that exist in an *after*, having lost their context. Rooms that balance on the boundary between reality and fiction – or rather find themselves in both categories at once – reinforcing their feeling of contextless ambivalence.

Yet Miriam Bäckström considers neither the staging nor the fiction significant today, almost 20 years after making the work; instead she says she wanted to understand what a picture really is. The series on Swedish estates of the deceased is based on a wish to strip away aspects of the artistic process that she did not want to focus on: above all selecting the objects in front of the camera. The rooms portrayed in the work were already an established fact; when she arrived at these vacant apartments, which chance offered her the opportunity to visit, she had no idea what they would look like, what would be in them. Access to the rooms and their contents were outside the artistic process. The motifs, such as the desolation of these deserted rooms, the traces of whoever lived there, the plainness, the impoverishment, the uneasiness, the stories, everything that seems to matter in the pictures was actually not important here. The crucial thing was to circumvent the choice of subject matter before the camera. Instead, that choice lies in the method: a documenting, objective method, like a museum photographer aiming for a formal description, a literalness without interpretation.

The pictures are taken with a large format camera, available light, long exposure times, a wide-angle lens and full depth of field, once again avoiding subjective additions as much as possible. The full depth of field, meaning the picture is sharp over the entire image plane, is also a way of avoiding subjective choice. The artist has not chosen to focus on any specific detail; the focus is on everything at once, all the elements in the image are given equal weight. When the viewer can neither discern the photographer's choice regarding which details to highlight, nor identify with any subjectivity behind the camera, then we are left trying to identify with the camera eye, that objective, scientific gaze. Furthermore, the full depth of field complicates awareness of a subject behind the camera eye with the fact that the

fiktion, i den meningen att den bara kan existera som fotografi. Och dess fiktiva karaktär samspelar förstas i Miriam Bäckströms bilder med andra fiktiva aspekter.

Kanske var det detta som Miriam Bäckströms undersökning ledde fram till – att visa på den radikala skillnaden mellan den mänskliga blicken och (den fotografiska) bilden. Att bilden därmed skulle vara objektiv – frikopplad från det subjektiva intresset och valet – är förstås inte givet. Just genom att försöka eliminera det subjektiva valet blir det tydligt att detta är omöjligt – metoden blev istället ett sätt att få syn på det egna seendet och ifrågasätta objektiviteten.

Begränsningen och hyperrealismen i *Dödsbo* återfinns även i Miriam Bäckströms andra tidiga verk, *Scenografier*, den omfattande serien fotografier från tomma inspelningsstudior. Den identifikation med kameraögat som hon använder i *Dödsbo* förstärks här genom att hon konsekvent placerar sin kamera på den punkt där filmkameran stått. I serien *Locations (Tenerife)*, liksom i *Dödsbo* och Bäckströms uppmärksammade serier från museimiljöer, ligger det inget aktivt val bakom platsen – den tilldelades konstnären av uppdragsgivaren Spanska Turistrådet.

Och som i fallet med *Scenografier* har hon valt att rikta kameran mot det även på ett annat plan givna: mot det som redan är bild eller iscensättning. Platserna i *Locations (Tenerife)* är vagt bekanta, som om man redan besökt dem, sett dem – miljöerna på Teneriffa har använts flitigt i olika filminspelningar och just denna vaga igenkänning var konstnärens utgångspunkt. Liksom flertalet av Miriam Bäckströms verk från den här tiden är *Locations* en serie – och kanske kan man se valet av en seriell arbetsmetod som ytterligare en väg att minska motivets vikt, eller åtminstone ett sätt att undvika det unika eller personliga valet, eftersom det seriella lyfter fram det generella hos motivet, en aspekt som uttrycks också genom verkets fokus på det gemensamma – filmmiljöerna som en delad erfarenhet och minne. En kvalitet som återkommer i Miriam Bäckströms museiserier, kanske särskilt i interiörerna från Ikeas internmuseum, främmande men välbekanta miljöer där vi till och med kan namnge möblerna, utan att någonsin ha varit i just dessa rum.

År 2002 tillkom en serie bilder, *29 Variations of Light*, som sammanfattar och renodlar det som kännetecknar Miriam Bäckströms tidiga praktik, samtidigt som det i retrospektiv framstår som en vändpunkt. Verket utgår från en situation där hon blev inbjuden att delta i en utställning hos Architekturmuseum i Basel. Inför utställningen besökte hon det rum i museet där hennes verk skulle presenteras, återigen en tilldelad plats, och dokumenterade ljusets växlingar under ett dygn. Till skillnad från de andra serierna är motivet begränsat till detta enda rum. Det är ett rum som är tomt, inte bara på pågående händelser och människor som i de andra verken, utan tomt även på inredning, förhistoria och intressant arkitektur. Det gemensamma minnet saknas eller är i alla fall nedskruvat till erfarenheten av ljus mot

result is a picture different from human vision. If we replace the camera eye with our own gaze, the picture is different: the focus is always on something, our gaze is always subjective. The supposed objective image is a fiction, in the sense that it can only exist as photography. And these fictional characteristics interact, of course, in Miriam Bäckström's images along with other fictional aspects.

Perhaps this was what Miriam Bäckström's investigation uncovered: to show the radical difference between the human eye and the (photographic) image. That the picture would then be objective – disengaged from subjective interest and choice – is naturally not a given. Through the attempt to eliminate subjective choice, it becomes apparent how impossible this is; instead the method became a way to catch sight of our own vision and question objectivity.

The limitation and hyperrealism in *Dödsbo* reappears in Miriam Bäckström's other early work, *Scenografier* (Set Constructions), an extensive series of photographs showing empty film sets. She amplifies identification with the camera eye, as used in *Dödsbo*, through the consistent placement of the camera at the precise point where the movie camera had stood. In the series *Locations (Tenerife)*, as in *Dödsbo* and Bäckström's acclaimed series from museum environments, there is no active choice concerning the place: it is conferred to the artist by the Spanish Tourism Office.

And as with *Scenografier*, she has chosen to direct the camera at another given level: on what is already a picture or a staging. The places in *Locations (Tenerife)* are vaguely familiar, as if visited already, seen before; the places in Tenerife have frequently been used in film-making and this vague recognition provided the artist's point of departure. Like most of Miriam Bäckström's work from this time, *Locations* is a series – and maybe choosing a serial working method can be considered another way of diminishing the importance of what is placed before the camera, or at least a way of avoiding the unique or personal choice, because the serial highlights the general features of the subject, an aspect also expressed through the work's focus on the common – showing film locations as a shared experience and memory. A quality that recurs in Miriam Bäckström's museum series, perhaps most of all in the interiors from IKEA's own museum, unfamiliar yet well-known surroundings where we can even name the furniture, without having ever been in these rooms.

Made in 2002, the series *29 Variations of Light* summarises and refines the hallmarks of Miriam Bäckström's early work, and at the same time, in hindsight, seems like a turning point. The work is based on a situation where she was invited to participate in an exhibition at the Swiss Architecture Museum in Basel. Prior to the exhibition, she visited the room in the museum where her work would be displayed, once again an assigned place, and documented the light as it changed through the day. Unlike the other series, the subject is limited to just this one room. An empty room,

en vägg. Den redan existerande bilden som förekommer hos de tidigare verken, utgörs i detta fall endast av ljus – den allra enklaste bilden. Kanske en referens till fotografiet som ljusskrift, men verket återkopplar också till intentionen bakom *Dödsbo* – att få syn på bilden i sig. Att lokalisera bilden kanske – var, i vilket skede uppstår ”bild”? Räcker det att något framträder och blir synligt? Fotografierna från Basel använde Miriam Bäckström som utgångspunkt för en rekonstruktion av rummet i en studio och där fortsatte hon att dokumentera ljusväxlingar. Iscensättningen, kopian, skiljer sig från originalet – uppenbara ”misstag” i form av en detalj som saknas, verktyg som syns i bildkanten avslöjar att ambivalensen mellan illusion och verklighet inte varit syftet här (till skillnad från scenografierna). I stället är det likheten mellan de båda rummen som framträder: verklighet eller illusion, rummen är lika mycket ”bild”, lika mycket gestaltande och iscensättning. De definieras av bildens ram, den stillastående kamerans perspektiv bestämmer bildens och rummets realitet. Rummet tar slut där bilden tar slut.

not only void of ongoing events and people as in the other works, but without decoration, history or interesting architecture. The common memory is missing or reduced down to the experience of light against a wall. The pre-existing image that occurs in the earlier works appears here only as light: the simplest picture of all. Maybe there is a reference to photography as the drawing of light, but the work also reconnects with the intention behind *Dödsbo*: to catch site of the very image itself. Perhaps, to localise the image – where, in what state does the “image” arise? Is it sufficient that something appears and becomes visible? Miriam Bäckström used the photographs from Basel as the basis for a reconstruction of the room in a studio and there she continued documenting the variations of light. The staging, the copy, is different from the original – apparent “mistakes” in the form of a missing detail, tools seen around the edge of the image reveal that ambivalence between illusion and reality was not the aim here (unlike the set constructions). Instead, it is the similarity between both rooms that stands out: reality or illusion, the rooms are just the same “image”, equally constructed and staged. They are defined by the image frame, the stationary camera’s perspective determines the reality of the image and the room. The room ends where the image ends.







Ur serien/From the series Museer, samlingar och rekonstruktioner (Museums, Collections and Reconstructions).
 IKEA genom tiderna, IKEA Företags Museum, Älmhult, Sverige, 1999
 (IKEA Corporate Museum, IKEA through the Ages, Älmhult, Sweden, 1999)

Ur serien/From the series Museer, samlingar och rekonstruktioner (Museums, Collections and Reconstructions).
 Staden-Himmel eller Helvete, Nordiska Museet, Stockholm, Sverige, 1999
 (The City-Heaven or Hell, The Nordic Museum, Stockholm, Sweden, 1999)

JH ENGSTRÖM. AV/BY KATJA MIROF

JH Engström upphåller sig vid de mest basala av fotografins förutsättningar: avtrycket av den kropp som befunnit sig framför kameran vid ett visst ögonblick. Den typ av seendets sanning som visar kropparna, gesterna, ansiktena, minerna, rynkorna, tatueringar, ett hotellrum, en smutsig spegel, kläder som ligger slängda över en stol, innehållet i någons necessär som ligger utspritt tillsammans med en bild på ett barn.

Engströms första bok är *Härbärke*. Bilderna togs under tre år, boken påbörjades medan han gick på Fotohögskolan i Göteborg och gavs ut 1997. Av hans böcker är det den som tydligast faller in i socialskildringen, det man mer än något annat förknippar med dokumentärfotografi.

När den dokumentära fotografins ideal presenterats har det ofta skett i opposition mot en viss typ av konstnärlighet. Walter Benjamin skriver i essän "Liten fotografihistoria" (1931): "Strukturförhållanden, cellvävnader och annat som teknik och medicin ständigt har att räkna med – allt detta är i grunden mer besläktat med kameran än det stämningsfulla landskapet eller det själfulla porträttet."¹ Just det som framstår som dokumentärfotografins ryggrad är viktigt även i *Härbärke*: smutsen och sanningsanspråket. Men boken rymmer också sådant som är otypiskt för genren, aspekter som blivit tydligare i JH Engströms senare bilder.

Trots att bilderna tillkommit under villkor som liknar dem man finner hos andra dokumentärfotografer så är resultatet ofta ett fotografi med ett långt mer resonerande perspektiv på detta med att avbilda en annan människa. En stubbe av en kajalpenna som tillhör en av kvinnorna i *Härbärke* är på en gång ett tecken för fattigdom och en ingång till en viss filmisk mystik.

Det intressanta är hur han uppnår denna mystik. Till skillnad från många av sina samtida lämnar inte Engström dokumentärfotografens arbetsmetoder. Han håller sig till analog teknik och verkar ointresserad av de möjligheter att manipulera bilden som Photoshop erbjuder. Fotografiet kan ljuga om någots mening men inte om dess existens, påpekar Roland Barthes i *Det ljusa rummet* (1980). Den aspekten, att fotografiet alltid är ett avtryck av hur ljuset träffat en yta, är avgörande för Engström. De avbildade människorna har existerat, precis som miljöerna.

Liksom i det som brukar kallas postmodern fotografi problematiserar Engströms bilder verklighetsframställningen. Men perspektivet är inte en idéhistorikers eller sociologs, det är inte fråga om diskursanalys av fotografiets funktion eller av de sociopolitiska roller bildkulturen formar. Bilderna är heller inte arrangerade. Detaljerna är viktiga, men inte ditlagda av fotografen. Skräpet, de noppiga kläderna och hudens struktur är inte rekvisita, som det vore hos Cindy Sherman. Det som oavsiktligt finns med i bilden, det som gör att bilden kan studeras som historisk vittnesbörd. Men

J. H. Engström concerns himself with the most commonplace of photographic circumstances: the registration of that body which found itself in front of the camera at a certain moment. The type of visual truth that shows bodies, gestures, faces, expressions, wrinkles, tattoos, a hotel room, a dirty mirror, clothes hanging over a chair, the contents of someone's toiletry bag spread out together with a picture of a child.

Engström's first book is *Härbärke* (Shelter). The images were taken over three years; work on the book started as he attended the School of Photography in Gothenburg, and it was published in 1997. Of his books, it is the clearest instance of social depiction, associated more than anything else with documentary photography.

When the ideals of documentary photography are usually put forth, it is often in opposition to a particular type of artistry. Walter Benjamin writes in his essay "A Short History of Photography" (1931): "Concern with structure, cell forms, the improvement of medicine through these techniques: the camera is ultimately more closely related to these than the moody landscape or the soulful portrait." This provides the backbone of documentary photography and is crucial even in *Härbärke*: the filth and the claims of truth. But the book also contains things atypical of the genre, aspects that become clearer in J. H. Engström's later images.

Despite the images originating under similar conditions to those found in other documentary photographers, it often results in photography with a far greater reasoning perspective on the portrayal of another person. An eyeliner stub belonging to one of the women in *Härbärke* is at once a sign of poverty and an entrance into a certain cinematic mystery.

The interesting thing is how he achieves this mystery. Unlike many of his contemporaries, Engström does not depart from the documentary photographer's working methods. He keeps to analogue techniques and seems uninterested in the possibilities of image manipulation offered by Photoshop. Photography can lie about the meaning of something, but not of its existence, as Roland Barthes wrote in *Camera Lucida* (1980). That photography is always the registration of light meeting a surface is a crucial aspect to Engström. The people portrayed here have existed, as have the surroundings.

Just as what is usually termed postmodern photography, Engström's images problematise the representation of reality. However, the perspective is not that of a historian of ideas or sociologist, there is no question about discourse analysis of photography's function or the socio-political roles formed by visual culture. And the images are not arranged. Details are important, but not planted there by the photographer. Rubbish, worn clothes, the complexion of

som i så många andra genomarbetade dokumentärfotografier handlar det i samma rörelse om förfrämligande.

Det mest grundläggande hos Engström är en paradox: samtidigt som bilden hävdar att denna människa har funnits väcker den misstankar, framstår som instabil och bedräglig.

Det är uppenbart att bilderna tillhör såväl den dokumentära fotografins tradition som den postmoderna fotokonsten. Men de är också otypiska för respektive kategori, vilket visar att dessa inte står i opposition till varandra på det sätt man ibland föreställt sig. Att ta tillvara på den klassiska fotografiska aspekten att människorna framför kameran har existerat innebär också att själva existensen undersöks, som framställning och som närvaro. Vad innebär det att framställa en människa?

Engströms bilder har en svagare retorik än många föregångare. Istället för att visa det dramatiska undantaget verkar han mer intresserad av en laddning som kan uppstå kring mötet med en annan människa, i tråkiga eller vardagligt bisarra situationer. När retoriken tonas ner lämnar den plats åt ett slags täthet i bilden. I *Härbärke* ser vi en lite äldre kvinna som sitter i ett nattlinne och ler med uppdragna axlar, lite som ett barn i trygghet. Någon står i ett hörn med ett ansikte som är utsuddat till oigenkännlighet, som en förlängd gest av att vilja skydda sig själv. Människorna på bilderna är hemlösa, fattiga. I ett avseende är det visuella upplägget det man kan förvänta sig, människan är betraktad, ett objekt för bilden. Vad som inte är lika klart är vad personen är för slags figur eller vad det är för typ av bild. Det är inte en etablerad roll, och inte heller en etablerad bildgenre. Stillsamma, vardagliga porträtt av hemlösa kvinnor är sällsynt. Det är vanligare med mer eller mindre sensationella och avslöjande bilder, med uppskruvad tragik och en sexuell underton.

Kanske är Engström mer än något annat en känslös fotograf. Han är besatt av sina mänskliga objekt och av sina fantasier om dem, begär till dem och ensamhet inför dem. – Du gjorde detta med MIG, tycks bilderna säga, du fick mig att se det på det sättet, att känna så här. Det som frammanas är inte det mest typiska för den människa som avbildas, inte karaktäristiken utan det tillfälliga. Kärnan är det som kommer fram ofrivilligt, det som inte skulle gå att känna igen från andra bilder. Hos Engström handlar det inte om att närma sig någon man på förhand kan tilldela en roll, utan om att fotografera människor man egentligen inte känner. Porträtten i *Härbärke* visar en tillfällig förtrolig relation till någon, ett tema som utvecklas i böcker som *Trying to Dance* (2004) och *Haunts* (2008).

Vissa av bilderna kan man tänka sig är tagna i ett berusat tillstånd, just när man tror att man har förstått hur det hela hänger ihop. Den postmoderna fotokonsten strävar ofta efter att avslöja både sanningen och fiktionen för att i dem hitta ytterligare ett plan av representation; dolda strukturer, ideologier, institutioner. Detta slags exorcism finns inte hos

the skin, these are not props as they would be with Cindy Sherman. They are inadvertently included in the picture and allow it to be scrutinised as historical evidence. But, as in many other well worked-out documentary photographs, it is at the same moment about alienation.

Most fundamentally, Engström presents a paradox: at the same time as the image asserts that this person existed, so it also provokes suspicions, appearing unstable and false. Clearly the images belong both to the tradition of documentary photography and postmodern photo-art. Yet they are also atypical of each category, which demonstrates they are not in opposition to each other the way sometimes thought. Utilising classical photography's aspect that people in front of the camera have existed also implies that existence itself is under investigation, as representation and as presence. What does the depiction of a person mean?

Engström's images have a weaker rhetoric than many predecessors. Instead of showing the dramatic exception, he seems more interested in a tension that can occur around the encounter with another person, in banal or ordinarily bizarre situations. Toning down the rhetoric leaves room for a sort of impenetrability in the images. In *Härbärke* we see a small, elderly woman sitting in a nightgown, smiling, her shoulders raised, a bit like a child feeling safe. Someone stands in a corner with a face blurred beyond recognition, as an extended gesture of wanting to protect oneself. The people in the images are homeless, poor. In one respect, it is the common visual set-up: the person is observed, an object for the photograph. Less clear is what kind of figure the person is or what type of image it is. Neither an established role, nor an established genre. Quiet, ordinary portraits of homeless women are rare. In general, these images are more or less sensational and revealing, with heightened tragedy and a sexual undertone.

Perhaps Engström, above all else, is an emotional photographer. He is obsessed by his human objects and his fantasies about them, desire for them and loneliness before them. It is almost as if the pictures are saying, you did this with ME, you got me to see it this way, to feel like this. What is evoked is not the most typical for that person in the picture, not the characteristic but the incidental. The essence is what emerges involuntarily, what would not be recognisable from other images. With Engström, it is not about approaching someone who can be assigned a role beforehand, but about photographing people you don't really know. The portraits in *Härbärke* show a temporary, close relationship with someone, a theme developed further in books such as *Trying to Dance* (2004) and *Haunts* (2008).

It might be thought that some of the images were taken in a state of intoxication, just when you seem to understand how it all fits together. Postmodern photo-art often strives to expose both truth and fiction in order to find within them a further level of representation: hidden structures, ideo-

JH Engström. Bilden är inte helt bekant för sig själv, precis som fotografen reder den aldrig ut sina drivkrafter eller sina avsikter.

logies, institutions. This kind of exorcism is not found in J. H. Engström. The image is not absolutely aware of itself, just like the photographer who never gives an account of his motivations or intentions.







ÖVERSÄTTNINGAR I URVAL./SELECTED TRANSLATIONS.

PEOPLE ON THE FACTORY FLOOR, p 44–47

With *People on the Factory Floor*, we wish to give information, start debate and stimulate action.

Presented by: Workers' Educational Association, Swedish Metalworkers' Union, Swedish Exhibition Agency.

Picture caption: The unknown worker steps forth.

Until a few years ago, very little was written in Swedish newspapers about workers: the jobs they did, the working environment and relations in the workplace, their own feelings about the work, the company and society. Even the workers' press neglected this part of reality in Sweden; it wasn't anything they could use to compete with the bigger papers. On the other hand, the union papers spoke year after year about the health risks and blatant abuses, but hardly any of this industrious journalism was noticed by the general public who are not manual labourers. Radio and TV were occupied with other matters, with harmless things, or shocking situations in other countries.

Now this situation has changed, first of all because the mood in workplaces has changed. On the one hand, stress has increased for those employees under collective agreements in many jobs; there is more noise, more moving about and a much higher tempo. On the other hand, talk of job equality has increased a discontent that has long been simmering down on the factory floor. The sullen mumbling alongside the machinery and across workbenches has suddenly acquired a bitter undertone. The contrasts between suppliers of labour and its buyers have become clearer and in some instances have led to open conflict.

This change in mood has been perceived as a journalistic event, an item of news and large sections of the press have rushed in. (That eagerness was particularly apparent in 1970, when a wave of strikes hit the country.) Even a number of freelancers have ventured into manual labour just to see what goes on there. In some of their reports, the workers themselves have been allowed to speak in interviews or candid monologues.

Recently, there have also been surveys applying scientific methods, opinions, facts, that have supplied ammunition to society's critics. (I'm not only thinking of the Low Income Survey, but also sociological studies, the Trade Union Confederation (LO) survey of Kockums in Malmö, Lilla LO's polls and the Metalworkers' Union "wildcat strikes".) These analyses have shown, among much else, that the little that was written in our newspapers about these issues was wrong: that Swedish companies were miracles of modernity and comfort, for example, that Swedish employers cared just as much about their employees' welfare as they did about production, that workers were generally satisfied with their lot, engrossed in their material possessions, by TV, cars, boats and the summer cottage. The surveys confirm that this

was myth formulation. Despite joint committees, advisory groups and the usual employer language regarding the need for "communication" between the groups, the Swedish worker has so far had an utterly insignificant influence over his work situation. Statistics also indicate how hollow prosperity really is. Of Sweden's 370,000 metalworkers more than half haven't any money at all in the bank and only 13% of members in the Metalworkers' Union own a summer cottage.

The general level of society has risen in keeping with technological conquests and industrialisation, but the division of the spoils is still not fair. The class society lives on in our midst, and is even more apparent in companies than society beyond the factory gates.

Today, the Swedish worker is starting to become visible to his surroundings. The picture that emerges is by no means clear yet, and therefore the studies must not cease. The situation cannot be improved if there is no information in numbers, words and pictures about these unsatisfactory conditions.

However, attention should not only be drawn to the sensational, the strikes and threats of action, the accidents and near misses. It is also important that there come reports of everyday life in the workplaces: camaraderie in the gruelling work and language difficulties that frustrate solidarity, and monotony that comes with every rationalisation campaign and the awareness that slowly grows and demands a better order.

Folke Isaksson

"Those high up in this society, think that we're soulless individuals who cannot do anything without orders from above.

"We have fixed tasks in the workplace. We have limited areas of movement and we cannot participate in the talks at their meetings. We cannot enter the higher divisions. We don't have that cultural upbringing to walk in with our heads held high.

"But we do the work that they live on and that they want to isolate themselves from."

Steelworker

"I do not think discussions are based on a natural position of opposites. That is a Marxist notion. On the contrary, common ground is the most natural position within the company."

Curt-Steffan Giesecke, Swedish Employers' Association (SAF), (Expressen, 27 May 1970)

"It is natural that employers want to do their best for employees. Every normal manager wants a healthy and happy workforce."

Curt-Steffan Giesecke, SAF, (AB, 27 September 1970)

"Efficiency is the key to employee welfare."

Axel Iveroth, Confederation of Swedish Enterprise, (DN, 7 December 1969)

"Different salaries are a precondition of economic growth. They must be so great that they form a tangible difference in standards."

Bertil Östergren, Swedish Confederation of Professional Associations (SACO), (DN, 6 July 1970)

"Workplace democracy in my view means the right to participate and decide matters concerning the workplace and therefore influence the workplace and production and such matters, including that each and every person is significant to the work environment and to the enjoyment of work.

"Everyone who knew that democratic work must be established had hoped that the revised agreement regarding joint committees that came into force in 1967 would have been a step in the right direction for workers' influence.

"But this has hardly been the case. The rule of co-determination has been cast aside and decisions of major importance to employees have come as a complete surprise.

"We must consider instead whether it is better in the 70s to conduct the struggle for more humane workplaces, and for democracy inside the factory gates, via the rostrum and demonstration march."

Åke Nilsson, chairman, Swedish Metalworkers' Union

"The noise shocked me. We're at the limit, 110 decibels sometimes. A jet at take-off is 130 decibels, here we have 110. It is tiresome. Some say you get used to it. Probably because they're going deaf and you get into a certain state."

Woman foundry worker

"When we grind clean the valves in the car motors, a powder builds up, which we breathe in. We took some for analysis. We discovered the lead content was up to 70%. A doctor said it was 200 times over the danger level. We are risking lead poisoning by cleaning the valves."

Autoworker

It is astonishing that not everyone in society pays the same price for progress. A union official, with a sort of wrathful irony, puts it like this: "What must an industrial worker be subjected to? Intensity check, quality check, efficiency check, these are the three main elements in measuring the performance of industrial labour. They are subjected to this so that you others can carry on and take ad-

vantage of higher standards of living etc. Every teacher or captain or priest knows the rate of growth this year. Maybe the priest hasn't buried many more people, but certainly they will all get a share of the increased prosperity that the industrial workers have created by subjecting themselves to this force!"

Union official

One million workers and employees earn their daily bread in industries. Almost half work in the metal industry.

In 1970, Sweden's workforce was 3.8 million, of which 1.7 million were in the LO union. 370,176 workers (of which 46,799 are women) belong to the Metalworkers' Union and are organised into 2,000 clubs and 233 departments.

In 1970, the average salary in the metal industry was:

25,000 kronor for industrial workers

36,000 kronor for industrial office workers

Union fees, 35–40 kronor/month, of which 27 kronor goes to the union.

...

The exhibition *People on the Factory Floor* is made by: Jean Hermanson, Folke Isaksson, Leif Zetterling.

...

Cardboard columns made by Isacson's Welleballage AB, pictures printed at J. P. Reklam.

This exhibition was initiated and financed by the Swedish Metalworkers' Union. Produced by the Swedish Exhibition Agency. Producer: Eva Persson.

Catalogue design by Jean Hermanson and Leif Zetterling. Printed at Carl Svanberg AB, Växjö 1971.

**) If you are interested in showing or seeing this exhibition, please contact your nearest ABF department.*

AMERICAN PICTURES, p 58–59

In the mid-60s, America attracted various Swedish photographers. Jan Fridlund goes over and comes back with tales of American super-photographers, Lasse Swanberg goes over, comes home and talks about TV commercials and new music, Walter Hirsch goes over and comes home with pictorial memories of bike rides in Central Park. Hasse Persson goes over, stays, and sends pictures home to a number of Swedish publications.

In Sweden in the mid-60s, there still wasn't the political consciousness which would later emerge through the Viet Cong movement. Criticism against American involvement in the affairs of smaller countries was conveyed by only a few of the initiated. Knowledge about Indochina slowly increased, from being a spot on a map to a subject of daily discussion concerning brutal war crimes and terror bombings.

Hasse Persson went from a variety of press jobs in Sweden to facing chaotic circumstances in America with freedom marches, war veteran demonstrations against the endless war, "gay-power" demonstrations, the presidential election and police demonstrations of force. In the middle of all this, which Hasse Persson alertly depicted, he also guided Swedish visitors to soul church services and jazz concerts, as well as arranging meetings with American photographers.

A hectic life in a hectic country. It is reflected in the exhibition's photographs that are divided into various picture sequences: e.g. rodeo, billboard advertising, cityscapes and over-crowded beaches. The exhibition contains 130 pictures taken during 1968–74 and they span a broad range of events and behaviours that, for a Swedish viewer, feel strange and striking. America exists in these photographs, perhaps not wholly, but then again, what is a whole America?

Åke Sidwall, Leif Wigh

Caption: Kiss me. I'm for McGovern.

Delegate at the Democratic party convention. Miami Beach 1972.

ON THE EVE OF THE 80S, p 116–117

The photographic climate in Sweden is slowly but surely changing. The political dogmas of the 60s, about what a documentary picture should look like, have weakened and a new openness for personal standpoints has started to emerge. Of course, it is difficult to say to what extent and on what scale this will occur and many photographers will continue to take photographs in the same manner, and according to those guidelines, as they have done so in the past 10 years. The change is best described as a broadening of interest in all varieties of photographic work, both those that already exist and those in the future.

In addition, on a completely practical level, the developments happening now will have great significance for Swe-

dish photography. The study into providing higher education for photographers has come to an end and comments on the proposal have started streaming in. A study on the future of Fotografiska Museet is in progress and it is expected to be finished next year. But also in economic and professional terms, a lot has happened. A newly awakened interest in photography as an investment object is clearly apparent and, among other things, should powerfully influence exhibition forms for photography. Most freelance photographers are now members of some type of picture agency/archive, which means a simplified and broader distribution of their pictures. And for many of them, this has certainly meant better incomes.

These and many other factors will come to characterise the 80s in a way that is still impossible to predict. However, to take a guess, to some degree, about what could be around the corner, the editors have asked some persons to lift the curtain a little on the 80s and give a glimpse of what they think might happen. We propose to continue this inventory of the photographic situation in Sweden through the spring.

Also in this issue:

Pictures of childbirth by Monika Englund.

Jessica Kempe and Klas Östergren write about a picture by August Sander.

Peder Alton interviews Walter Hirsch.

Sten Didrik Bellander shows private pictures of joy.

Tommy Olofson shows diary photographs from East Germany.

A SNAPSHOT FROM ÖREBRO, p 157

It is general knowledge that FC/Örebro is an active and well-run department. We have regular exhibitions, a number of ongoing documentary projects and some common workshop evenings.

From the outside, it may look like everything is well, but the fact is that everything depends on the small, but active, group that remains, approx. 5–50 people. We who are part of this group increasingly feel like we are working in a vacuum. Or treading water.

What is wrong with Fotograficentrum; why are more and more members leaving us to work on their own? Or seeking other channels? Wasn't that exactly why FC was founded; to provide alternative distribution channels?

Where is everyone who helped build up the organisation? Has the start-up of various photo-groups had an impact? Why hasn't FC been able to start a publishing house and a picture agency? What has happened to FC's exhibition distribution? What has happened, for example, with the Sweden Today project, an idea that perhaps could have

brought together the splintered organisation? How did the rest of the country feel, when "Stockholm" withdrew and punctured that idea. Will we ever dare show our faces again to the Arts Grants Committee?

WHY DOES THE MONTHLY NEWSLETTER COME SO IRREGULARLY?

Contact and communication within the organisation is most insufficient. We have also been guilty of this, at both local and national levels. Partly as a result of our work situation. But isn't there a need for dialogue and exchange of experiences within the organisation? Why are we needed nationwide and what role do we play in Swedish cultural life today? That is in addition to our excellent magazine and our faltering production of exhibitions.

These thoughts are nothing new, but we feel the need to ventilate and question our role and activities in a completely new way, otherwise the risk is, for us in Örebro, if we survive, that we will become something like a local department of Camera Obscura. And the notion of the photographer as an egotistical lone wolf will prevail.

FC/ÖREBRO

IN THE DARKROOM, p 199

Some years ago, Fyra Förläggare AB published a translation of the American Darkroom, parts one and two, which was received with great interest and so the publisher started planning a Swedish equivalent. Now the first part is here, and it largely follows the structure of its American predecessor.

The books do not aim primarily to be textbooks or technical manuals in the art of the darkroom, but provide a source of inspiration for photographers who are already a little at home in the darkroom. Through meeting a number of experienced and well-known photographers who talk about their creative work, the reader will hopefully receive both knowledge and inspiration for their own work in the darkroom. Perhaps a sort of "master – apprentice" relationship will form between the participating photographers and the reader.

In selecting the photographers, I have tried to get as much variation as possible, regarding temperament, visual style and craftsmanship, but always with the demand that each photographer must be an active and interesting creator of pictures. In other words, here are landscape photographers, portrait photographers, photographers who work with still lifes, autobiographical pictures and more, if we're now going to be so foolish as to categorise everyone. Some people love working in the darkroom, others view developing film and making prints as a chore and would prefer to leave this work to others. But here you will find those who work slowly and thoughtfully, and those who work quickly and effectively. Dedicated small-format photographers and equally dedicated large-format photographers. Here there is

much in common, for example, they basically use the same film material, chemicals, photography paper, etc. And they sometimes make mistakes. I am absolutely sure that many readers will find a kindred spirit.

Hans Alenius

Fotolitteratur. Fyra Förläggare AB.

ANDREAS GEDIN "GLÜCKLICH", p 313

Life as a whole, from start to finish, is the theme of Andreas Gedin's exhibition of paintings, photos and objects at Mors Mössa.

He has transferred his grandfather's, Georg Israel, autobiography of 146 handwritten pages into pictures by painting all the words in acrylic on large boards.

"There's something special about text that becomes a dense mass with substance."

He then asked the Swedish National Laboratory of Forensic Science to make an identikit picture of his own face from the ages of 35 to 95.

"I asked them to say what will happen in the future. It is an explicit idea regarding truth."

He has created an installation based on a set of photographs, which he found on the street, that shows pensioners on a visit to ancient ruins in Greece. Placed in front of the photos are ladies' jackets reproduced in real fabric.

In the inner room, he shows paintings based on the world's oldest portrait collection, the Fayum mummy portraits, from the first century AD to 400. The portraits covered the face of the deceased in order to make a good impression in the afterlife.

They were painted during the subject's lifetime and hung as framed pictures in the home.

"The exhibition spans across time from year zero to 2053 and from the personal to the universal," says the artist.

On the floor lies a copperplate with the engraving (in German) "Happy are those who forget what cannot be changed." It is from the operetta *Die Fledermaus*, sung by his grandfather.

"I'm not sure I agree, but it is a statement in the exhibition."

Runs until 16 February.

NOTER./NOTES.

MELLAN VERKLIGHETER – EN HISTORIA OM UTSTÄLLD OCH FÖRMEDLAD FOTOGRAFI I SVERIGE 1970–2000./BETWEEN REALITIES: A HISTORY OF EXHIBITED AND DISSEMINATED PHOTOGRAPHY IN SWEDEN 1970–2000. AV/BY NICLAS ÖSTLIND

- Georg Sessler, *Bildaktivisterna. Fotografi är som spagetti*, B-uppsats i etnologi vid Stockholms universitet 1994
- Intervjuer med Per Hemmingsson och Pär Frank i Niclas Östlind, *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014
- Intervju med Per Hemmingsson i Niclas Östlind, *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014
- Åke Sidvall blev formellt intendent 1976 och Leif Wigh 1978. Sidvall hade då arbetat som föreståndare för Fotografiska Museet sedan grundandet 1971 och Wigh på olika tillfälliga anställningar. Intervjuer med Sidvall och Wigh i *Bländande bilder (återuppford)*, Malmö 2010, och Sidvall i *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014. Båda av Niclas Östlind.
- Se intervjun med Jean Hermanson i Niclas Östlind, *Världar och verkligheter*, Malmö 2012.
- Arbeta – inte slita ut sig!* visades första gången som en del i utställningen *Kvinnfolk* på Kulturhuset i Stockholm våren 1975, http://www.ub.gu.se/kvinn/portaler/systemskap/kultur.
- Se Ann Christine Eek, recension av *Genom svenska ögon* i Bildtidningen nr 2 1979. Några år senare gör Fotografiska Museet utställningen *Se dig om i glädje!* (1981) med sex kvinnliga fotografer. Leif Wigh blev också en som lyfte fram kvinnliga fotografer på åttiotalet och bidrog med sina utställningar och texter till kunskapen om kvinnliga fotografers historiska betydelse. I detta arbete har också bland andra Eva Dahlman spelat en framträdande roll.
- Se till exempel Oskar Kardemarks intervju med Eva Klasson på www.sfoto.se/ff/portratt/fotofika-med-eva-klasson och katalogen till utställningen på Konsthallen Hishult 2010 www.hishult.com/kataloger/2010/Eva_Klasson.pdf
- Debatten inleddes i Bildtidningen nr 1 1978. Intervjuer med Lars Hall och Lenart Durehed i Niclas Östlind, *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014.
- Peder Alton och kritiken av det dokumentära
- Se Nils Claassons artikel ”När fotografi var bild och inte konst” i denna bok och Johan Ehrenberg (red.), ETC 30 år, Stockholm 2006.
- Se Niclas Östlind, *Bländande bilder (återuppford)*, Malmö 2010.
- Se Anna Tellgren, ”Fotografi och konst. Om Moderna Museets samling av fotografi ur ett institutionskritiskt perspektiv”, Anna Tellgren (red), *Historieboken*, Stockholm 2008, s. 143 f.
- Bildtidningen 1–2 1984
- www.facebook.com/GalleriGauss
- Se Maria Pantomellas artikel ”Planket” i denna bok.
- Bildtidningen nr 1 1989
- Maria Lind, ”Öga mot öga”, Index nr 3/4 1995
- Ulf Linde, *Mot fotografiet*, Stockholm 1989
- Lars O. Ericsson, Dagens Nyheter 28 november 1989
- Maria Lind, *Moderna Museet projekt*, Stockholm 1998
- Se Eva Hallins artikel ”Bildtidningen: Tema kön” i denna bok.
- Se Niclas Östlind, *Lika med (återuppford)*, Malmö 2011.
- Se Eva Hallins recension av Prospekt i Index nr 4 1993. Intervjun med Jan-Erik Lundström i Bildtidningen nr 4 1992.
- Niclas Östlind, ”The Hasselblad Award: Thoughts Regarding Tendencies over Three Decades”, Gunilla Knapé & Linda Frisk (red.), *Hasselblad Award 1980–2010*, Göteborg 2010
- Daniel Birnbaum & John Peter Nilsson, *Like Virginity, Once Lost : Five Views on Nordic Art Now*, Lund 1999
- Georg Sessler, *Bildaktivisterna. Fotografi är som spagetti* (Bildaktivisterna: Photography is like Spaghetti), bachelor thesis in ethnology at Stockholm University 1994.
- Interviews with Per Hemmingsson and Pär Frank in Niclas Östlind, *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014.
- Interview with Per Hemmingsson in Niclas Östlind *Fotografins institutio-nella landskap*, Malmö 2014.
- Åke Sidvall was formally made a superintendent in 1976 and Leif Wigh in 1978. Sidvall had already worked in the role at Fotografiska Museet since its foundation in 1971 and Wigh had various short-term contracts. Interviews with Sidvall and Wigh in *Bländande bilder (återuppford)*

(Dazzling Pictures (reenactment)), Malmö 2010 and Sidvall in *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014. Both by Niclas Östlind.

⁵ See interview with Jean Hermanson in Niclas Östlind, *Världar och verkligheter* (Worlds and Realities), Malmö 2012.

⁶ *Arbeta – inte slita ut sig!* (Working – Not Slaving to Death!) was first shown as part of the *Kvinnfolk* (Womankind) exhibition at Kulturhuset in Stockholm, spring 1975, http://www.ub.gu.se/kvinn/portaler/systemskap/kultur.

⁷ See Ann Christine Eek, review of *Genom svenska ögon* (Through Swedish Eyes) in Bildtidningen no. 2 1979. Several years later Fotografiska Museet produced the exhibition *Se dig om i glädje!* (Look Back in Happiness, 1981) with six women photographers. Leif Wigh was one of those who highlighted women photographers in the 80s and, with his exhibitions and texts, contributed to knowledge about the historical significance of women photographers. Here too, among others, was Eva Dahlman who played a prominent part.

⁸ See, for example, Oskar Kardemark’s interview with Eva Klasson on www.sfoto.se/ff/portratt/fotofika-med-eva-klasson and the exhibition catalogue from Konsthallen Hishult 2010 www.hishult.com/kataloger/2010/Eva_Klasson.pdf

⁹ Debate began in Bildtidningen no. 1 1978. Interviews with Lars Hall and Lennart Durehed in Niclas Östlind, *Fotografins institutionella landskap*, Malmö 2014.

¹⁰ Peder Alton and criticism of the documentary.

¹¹ See Nils Claesson’s text “When Photographs Were Pictures, Not Art” in this book and Johan Ehrenberg (ed.), ETC 30 år (ETC 30 years), Stockholm 2006.

¹² See Niclas Östlind, *Bländande bilder (återuppford)* (Dazzling Pictures (reenactment)), Malmö 2010.

¹³ See Anna Tellgren, “Photography and Art. On Moderna Museet’s Collection of Photographs from an Institutional-Critical Perspective”, Anna Tellgren (ed.) *The History Book*, Stockholm 2008, p. 143 f.

¹⁴ Bildtidningen 1–2 1984

¹⁵ www.facebook.com/GalleriGauss

¹⁶ See Maria Pantomella’s text “Planket” in this book.

¹⁷ Bildtidningen no. 1 1989

¹⁸ Maria Lind, “Öga mot öga”, (eye to eye) Index no. 3/4 1995

¹⁹ Ulf Linde, *Mot fotografiet* (Against the Photograph), Stockholm 1989

²⁰ Lars O. Ericsson, Dagens Nyheter 28 November 1989.

²¹ Maria Lind, *Moderna Museet projekt*, Stockholm 1998.

²² See Eva Hallin’s text “Bildtidningen: The Gender Issue” in this book.

²³ See Niclas Östlind, *Lika med (återuppford)* (Equals (reenactment)), Malmö 2011.

²⁴ See Eva Hallin’s review of Prospekt in Index no. 4 1993. Interview with Jan-Erik Lundström in Bildtidningen no. 4 1992.

²⁵ Niclas Östlind, “The Hasselblad Award: Thoughts Regarding Tendencies over Three Decades”, Gunilla Knapé & Linda Frisk (ed.), *Hasselblad Award 1980–2010*, Gothenburg 2010.

²⁶ Daniel Birnbaum & John Peter Nilsson, *Like Virginity, Once Lost : Five Views on Nordic Art Now*, Lund 1999.

RUNE HASSNER, BILDER FÖR MILJONER (PICTURES FOR THE MILLIONS). AV/BY KARIN BECKER

¹ Rune Hassner, *Bilder för miljoner. Bildtryck och massframställda bilder från de första blockböckerna, oljetrycken och fotografierna till den moderna pressens nyhetsbilder och fotoreportage*, Sveriges Radio/Rabén & Sjögren, Stockholm 1977

¹ Rune Hassner, *Pictures for the Millions. Printed and Mass-Produced Pictures from the First Block Books, Chromolithographs and Photographs to the News Photos and Photojournalism of the Modern Press*, Sveriges Radio/Rabén & Sjögren, Stockholm 1977.

ATT BLI NÅGOT SÄRSKILT OCH ANNORLUNDA./ TO BE SOMETHING SPECIAL AND DIFFERENT. AV/BY MIKELA LUNDAHL

¹ Folke Isaksson, *”De fjärran ländernas närhet”*. Resor och uppehåll 1949–89, Bonnier, Stockholm 1990, s. 155.

² Per Wästberg, *Vägarna till Afrika. En memoar*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2007, s. 142.

³ bell hooks, ”Att äta den Andre”, Samtidskultur, red. Thomas Johansson, Ove Sernhede och Mats Trondman, Nya Doxa, Nora (1992) 1999. För uttrycket ”Tourism of the soul” se: Donna Haraway, ”Reading Buchi Emecheta. Contests for ’Women’s Experience’ in Women’s Studies”, Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature, red. Donna Haraway, Free Association Books Ltd, London 1991, s. 113 ff.

⁴ Nå, denna del två (hittills fyra) av självbiografin kan inte sägas präglas av någon vidare introspektion överhuvudtaget. Snarare av en stor mängd (viktiga) namn som huvudpersonen frottar sig med. Enligt Lisbeth Larssons anmälan den 23 augusti 2012, i Göteborgs-Posten, verkar det ha fortsatt ungefär likadant i senare delar av självbiografin: ”Det är en i långa stycken triumfatorisk berättelse. Per Wästberg går från framgång till framgång, från fest till fest, från kärlek till kärlek. Ibland känns det som att läsa ett överdetaljerat cv. Imponerande, men lite trist.”

⁵ Isaksson 1990, s. 7.

⁶ Wästberg 2007, s. 14.

⁷ Isaksson 1990, s. 9.

- Folke Isaksson, *De fjärran ländernas närhet*. Resor och uppehåll 1949–89 (The Nearness of Faraway Lands: Travels and Stays 1949–89), Bonnier, Stockholm 1990, p. 155.
- Per Wästberg, *Vägarna till Afrika. En memoir* (Roads to Africa: A Memoir), Wahlström & Widstrand, Stockholm 2007, p. 142.
- bell hooks, “Att äta den Andre” (Eating the Other), Samtidskultur, ed. Thomas Johansson, Ove Sernhede and Mats Trondman, Nya Doxa, Nora (1992) 1999. For the expression “tourism of the soul” see: Donna Haraway, “Reading Buchi Emecheta. Contests for ’Women’s Experience’ in Women’s Studies”, Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature, ed. Donna Haraway, Free Association Books Ltd, London 1991, p. 113 ff.
- Well, this is part two (of four so far) of an autobiography that cannot claim to be characterised by any form of introspection whatsoever. Rather a large number of (important) names that the author has rubbed shoulders with. According to Lisbeth Larsson’s notice, 23 August 2012, in Göteborgs-Posten, it appears to continue the same way through the later parts of the autobiography: “It is a long passage of triumphant narrative. Per Wästberg goes from success to success, from party to party, from love to love. Sometimes it feels like reading an overly detailed CV. Impressive, but a bit boring.”
- Isaksson 1990, p. 7.
- Wästberg 2007, p. 14.
- Isaksson 1990, p. 9.

CHRISTER STRÖMHOLM. AV/BY MARA LEE

- Post Scriptum. Christer Strömholm*, Bokförlaget Max Ström, Stockholm 2012, s. 20.
- Peter Weiss i samtalet mellan Per Olof Sundman, Peter Weiss och Tor-Ivan Odulf i *Christer Strömholm. Till minne av mig själv*, katalog från Konsthallen/Hammagasinet i Varberg, kopia på delar av den katalog som trycktes till Strömholms debututställning i Stockholm 1964.
- Se samtalet i *Till minne av mig själv* 1964.
- Post Scriptum* 2012, s. 19.
- Anders Jonason, *Christer Strömholm. Konsten att vara där*, Norstedts, Stockholm 1991, s. 15.
- Christer Strömholm, *Kloka ord*, Legus, Stockholm 1997.
- Se: *On verra bien. Christer Strömholm 1918–2002*, sammanställd av Joakim och Jakob Strömholm i dialog med Jan Åman, Färgfabriken, Stockholm 2002, s. 12.
- Ibid.
- Se förordet till *Vännerna från Place Blanche. Christer Strömholm* (Etc/Tiprod, Stockholm 1983): ”Man kallar dem ofta för transsexuella. Jag kallar dem, mina vänner från Place Blanche.”
- Peter Weiss i *Till minne av mig själv* 1964.
- ”Det är Christer själv, alltid, de här barnen”, Peter Weiss i *Till minne av mig själv* 1964.
- Post Scriptum* 2012, s. 353.
- Susan Sontag, *Att se andras lidande*, övers. Caj Lundgren, Brombergs, Stockholm 2004, s. 77.
- Sontag 2004, s. 101.

¹⁵ Peter Weiss i *Till minne av mig själv* 1964.

¹⁶ Jonason 1991, s. 21.

¹⁷ Julia Kristeva, ”En effet, le Christianisme est la seule religion qui ’tutoie’ la souffrance, qui l’apprivoise”, *Cet incroyable besoin de croire*, Bayard, Paris 2007, s. 150.

¹⁸ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960, s. 35.

- Post Scriptum. Christer Strömholm*, Bokförlaget Max Ström, Stockholm 2012, p. 20.
- Peter Weiss in conversation with Per Olof Sundman, Peter Weiss and Tor-Ivan Odulf in *Christer Strömholm. Till minne av mig själv* (To the Memory of Myself) catalogue from Konsthallen/Hammagasinet i Varberg, parts of which were printed for Strömholm’s debut exhibition in Stockholm 1964.
- See the conversation in Till minne av mig själv 1964.
- Post Scriptum 2012, p. 19.
- Anders Jonason, Christer Strömholm. Konsten att vara där, Norstedts, Stockholm 1991, p. 15.
- Christer Strömholm, *Kloka ord*, Legus, Stockholm 1997.
- See: *On verra bien. Christer Strömholm 1918–2002*, compiled by Joakim and Jakob Strömholm in dialogue with Jan Åman, Färgfabriken, Stockholm 2002, p. 12.
- Ibid.
- See the foreword to *Vännerna från Place Blanche. Christer Strömholm* (Les Amies de Place Blanche) Etc/Tiprod, Stockholm 1983: “People usually call them transsexuals. I call them, my friends from Place Blanche.”
- Peter Weiss in *Till minne av mig själv* 1964.
- ”It is Christer himself, always, these children here,” Peter Weiss in *Till minne av mig själv* 1964.
- Post Scriptum* 2012, p. 353.
- Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003.
- Ibid.
- Peter Weiss in *Till minne av mig själv* 1964.
- Jonason 1991, p. 21.
- Julia Kristeva, “En effet, le Christianisme est la seule religion qui ’tutoie’ la souffrance, qui l’apprivoise”, *Cet incroyable besoin de croire*, Bayard, Paris 2007, p. 150.
- Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960, p. 35.

DEN SVENSKA FOTOGRAFINS HISTORIA 1840–1940./ (THE HISTORY OF SWEDISH PHOTOGRAPHY 1840–1940). AV/BY LOUISE WOLTERS

- Björn Kleman, ”Nu är Sveriges fotohistoria skriven”, SFT nr 7 1983, s. 23.
- Gunilla Ahlström och Bodil Österlund, ”Kvinnor har alltid fotograferat”, *Kvinnliga fotografer i Västerbotten, Västerbotten* nr 1 1982, s. 2–7.
- Jan-Erik Lundström, ”Notes on Swedish Photography”, *Bild # 35* nr 3 1987, s. 47–48.

- Björn Kleman, “Sweden’s Photography History is Now Written” SFT no. 7 1983, p. 23 (Swedish).
- Gunilla Ahlström and Bodil Österlund, “Women Have Always Taken Photographs”, *Kvinnliga fotografer i Västerbotten* (Women Photographers in Västerbotten), Västerbotten no. 1 1982, pp. 2–7 (Swedish).
- Jan-Erik Lundström, “Notes on Swedish Photography”, Bild # 35 no. 3 1987, pp. 47–48.

THE FROZEN IMAGE – ETT AMERIKANSKT PERSPEKTIV PÅ NORDISK FOTOGRAFI./ THE FROZEN IMAGE – AN AMERICAN PERSPECTIVE OF NORDIC PHOTOGRAPHY. AV/BY HANS HEDBERG

¹ 2010 använder Göteborgsprofessorerna Sören Holmberg och Lennart Weibull begreppet som rubrik till en artikel om politiska sympatier hos befolkningen i Sverige. ”När vi som titel på boken som bygger på 2009 års SOM-undersökning har valt Nordiskt ljus har vi inspirerats av de skiftningar mellan ljus och mörker som är typiska för nationalromantiken och som

är en resonansbotten för vår tolkning av den svenska opinionsutvecklingen under den globala ekonomiska krisen 2009.”

² *The Frozen Image*, Abbeville Press, New York 1982.

¹ In 2010, Professors Sören Holmberg and Lennart Weibull in Gothenburg applied the concept to the headline of an article about the political sympathies of the Swedish population. “In choosing the book’s title, based on 2009’s SOM survey, we chose Nordic Light, having found inspiration in the shifts between light and dark so typical of romantic nationalism and as a sounding board for our interpretation of the development of Swedish opinion during the global economic crisis of 2009.”

² *The Frozen Image*, Abbeville Press, New York 1982.

DÖDEN, SKRATTET OCH EROTIKEN – OM FOTOGRAFEN OCH KONSTNÄREN DAWID./ DEATH, LAUGHTER AND EROTICISM – ON PHOTOGRAPHER AND ARTIST DAWID AV/BY LARS O. ERICSSON

¹ Ur förordet i en katalog till en utställning av Dawid på Galleri Nemo i Eckenförde i Västtyskland 1987.

² *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

³ From the foreword of a catalogue for an exhibition by Dawid at Galleri Nemo in Eckenförde, West Germany 1987.

⁴ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

BILDTIDNINGEN: TEMA KÖN./THE GENDER ISSUE. AV/BY EVA HALLIN

¹ Artikeln, som ursprungligen publicerades i *ARTnews* 1971 finns i svensk översättning i antologin: *Konst, kön och blick. Från renässans till postmodernism*, red. Anna-Lena Lindberg, Stockholm 1995.

¹ This article was originally published in *ARTnews* 1971 and translated into Swedish for the anthology: *Konst, kön och blick. Från renässans till postmodernism*, (Art, Gender and Gaze: From Renaissance to Postmodernism) ed. Anna Lena Lindberg, Stockholm 1995.

² *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

NORDISKA KONSTNÄRER SOM "IMAGE MAKERS" – OM UTSTÄLLNINGEN STRANGER THAN PARADISE: CONTEMPORARY SCANDINAVIAN PHOTOGRAPHY PÅ ICP 1994./NORDIC ARTISTS AS "IMAGE MAKERS" – ON THE EXHIBITION STRANGER THAN PARADISE: CONTEMPORARY SCANDINAVIAN PHOTOGRAPHY AT ICP 1994. AV/BY SOPHIE ALLGÅRDH

¹ ”Scandinavia” är det begrepp amerikanerna i regel använder sig av i kulturella sammanhang då begreppet ”Norden” diskuteras. Författarens samtal med Steven Henry Madoff är gjorda på School of Visual Arts i New York i oktober 2013 samt via mejlkonversation.

² *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹ “Scandinavia” is the term usually applied by Americans in cultural contexts when discussing the “Nordic region”. The author’s conversations with Steven Henry Madoff took place at the School of Visual Arts in New York, October 2013 and via email.

MARIA MIESENBERGER. AV/BY SARA CALLAHAN

¹ Susan Sontag, ”Melancholy Objects”, *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1977, s. 57.

² Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography (La Chambre claire. Note sur la Photographie* 1980), övers. Richard Howard, Vintage, London 2000, s. 81.

³ Derrick Price och Liz Wells, ”Thinking about Photography. Debates, Historically and Now”, Photography. *A Critical Introduction*, red. Liz Well, Routledge, London (1997) 2009, s. 29–30.

⁴ Sigmund Freud, ”Das Unheimliche”, *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*, 1919, s. 297–324.

⁵ Sontag 1977, s. 80.

¹ Susan Sontag, “Melancholy Objects”, *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1977, p. 57.

² Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography (La Chambre claire. Note sur la Photographie* 1980), trans. Richard Howard, Vintage, London 2000, p. 81.

³ Derrick Price and Liz Wells, “Thinking about Photography: Debates, Historically and Now”, *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Well, Routledge, London (1997) 2009, p. 29–30.

⁴ Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*, 1919, p. 297–324.

⁵ Sontag 1977, p. 80.

JH ENGSTRÖM. AV/BY KATJA MIROF

¹ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹ Walter Benjamin, ”Liten fotografihistoria” (1931), *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Symposium, Stockholm och Skåne 1991, s. 48.

² *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

³ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

⁴ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

⁵ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

⁶ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

⁷ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

⁸ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

⁹ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁰ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹¹ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹² *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹³ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁴ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁵ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁶ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁷ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁸ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

¹⁹ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

²⁰ *Den nakna bilden*, Abbeville Press, New York 1982.

BIOGRAFIER./BIOGRAPHIES.

SOPHIE ALLGÅRDH (b. 1964) is an art critic for Svenska Dagbladet and author of books on contemporary art, including *Passioner och bestyr: Svensk konst på 2000-talet* (2011) and *Svensk konst nu: 85 konstnärer födda efter 1960* (2007). She was the chief editor of Paletten 2006–2010. She curated in 2007 the exhibition *Öyvind Fahlström: Med världen som spelplan* at Mjellby konstmuseum and is a curator, since summer 2013, at Kalkladan Bungenäs: new scene for art in northern Gotland. Producer of the Critics’ Salon at Konstnärshuset. Vice president of international AICA and knight of the Ordre des Arts et des Lettres.

SARA ARRHENIUS (b. 1961) curator and writer based in Stockholm. Since 2005, director of Bonniers Konsthall. 1996–99 editor of Index and one of the founders of NU: The Nordic Art Review and editor 1999–2001. She has been the director of IASPIS and curator of Gothenburg’s International Biennial for Contemporary Art in 2005. Her latest publications include *Översättbarhet/Translatability* (with M. Bergh and C. Sjöholm) (2011), *Tomás Saraceno, 14 Billion (Working Title)* (2011), *Resan till månen* (with M. Bergh) (2012), *Mer än Ljud* (with M.Bergh and T. Ringborg) (2013) and *Jeppe Hein: A Smile for You* (2013).

KRISTOFFER ARVIDSSON (b. 1977) lives in Gothenburg, has a Ph.D. in art history and is research director at Gothenburg Museum of Art and a writer and artist. His dissertation at the University of Gothenburg in 2008 was titled *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst* (The Romantic Postmodernism: Art Criticism and the Romantic in Swedish Art in the 1980s and 1990s) and he was editor of the series *Skiascope*. Arvidsson wrote art criticism for Göteborgs-Posten 2004–2007 and at the same time was a member of the editorial board at Paletten.

KARIN BECKER (b. 1946) is a professor in media studies, Stockholm University. Her dissertation (Indiana University 1977) was a study of Dorothea Lange. Her current research examines cultural histories and contemporary contexts of visual media practices and media in public space. She leads the Nordforsk Network of Digital Visuality and *Changing Places*, a project funded by the Swedish Research Council, examining global and local events as mediated through public screens. Her co-authored books include *Picturing Politics* (2000) and *Consuming Media* (2007).

ULF BJERELD (b. 1957) is a professor in political science at the University of Gothenburg. He researches the consequences of society’s individualisation for power and democracy. His books include *I Vattumannens tid? En bok om 1968 års auktoritetsuppror och dess betydelse i dag* (2005) and *Den nödvändiga politiken. Om makt och motstånd i en globaliserad tid* (2011) (both with Marie Demker). He commentates in the media on societal issues and blogs via www.ulfbjereld.blogspot.com and Twitter @Ulfbjereld.

MAGNUS BREMMER (b. 1983) lives in Stockholm and is a doctoral candidate in the history of literature at the Research School of Aesthetics. His dissertation investigates how photography started being used in books and printed media in the 19th century. In 2011, he was a guest researcher at the Department of History of Art and Screen Media at Birkbeck, University of London. Since 2006, he has been a critic and deputy editor of SvD Kultur, and as a writer has contributed essays to journals including Ord & Bild, OEI and Konstkritikk.

IRÉNE BERGGREN (b. 1945), Stockholm. Independent curator and writer. For many years, lecturer and programme director of the history of photography at the University College of Arts, Crafts and Design. A founder of Planket, 1982. Exhibitions for, among others, CFF, Galleri Index and Mira galleri, which she managed for a time. Curated *Lika Med. Samtida svensk fotografi* (1991), *Stig T. Karlsson* (2012) and *To be defined* (2013). Recently published texts included in *Contemporary Swedish Photography* (2012) and in an anthology *Samtidskonst* (2013).

SARA CALLAHAN (b. 1975) lives in Stockholm and is a doctoral candidate in art history at Stockholm University. She has previously worked at Marabouparken Konsthall in Sundbyberg och Howard House Contemporary Art i Seattle, USA. She commenced a postgraduate programme in autumn 2013 and plans to write on the concept of the archive in conceptual and contemporary art.

NILS CLAESSION (b. 1958) lives and works in Stockholm. He is an artistic doctoral candidate in film fiction at the Stockholm Academy of Dramatic Arts. He has exhibited at galleries including ID:i Galleri and Tegen 2, lately *Skuggmaskinen* at Tegen2 (2013). Part of the team that managed ETC

LARS O. ERICSSON (f. 1944) bor och arbetar i Paris och Stockholm. Han är docent i praktisk filosofi vid Stockholms universitet och har tidigare varit konstkritiker i DN (1987–2004) och amerikanska Artforum (1988–94). Idag är han konstskribent i SvD och Artlover magazine. Han har bl. a. curerat utställningen *Tourist Class* på Malmö konstmuseum (2005) och *Magritte-Foucault*. Om orden och tingen på Moderna Museet (2011). Hans senaste publicerade bok är *Tanke och temperament – texter 1987–2012* (2013).

GÖSTA FLEMMING (f. 1955) bor i Stockholm/Grebbestad. Han är verksam som journalist, redaktör och bokförläggare (Journal) och har medverkat i tidskrifter som FC:s bildtidning, Journalisten, f/Fotografisk tidskrift, Vu’ mag, Foto, Objektiv m fl. Han är författare till böckerna *Foto i bok, Centennium, Kultur i Bottna Gerlesborg*, och medförfattare i *Fotografiera är nödvändigt, Andreas Feininger Stockholm 1933–39, In Memory ofHimself: Christer Strömholm in the Eyes ofHis Beholders* m fl.

CECILIA GRÖNBERG är fotograf, konstnärlig forskare och bildredaktör för tidskriften OEI. Hon arbetar med den avslutande publikationen i ett avhandlingsprojekt om visuell historiografi och medieteknologi med titeln *Händelsehorisont || Event horizon*. Hon har gett ut böckerna: *Leviatan från Göteborg* (2002), *Omkopplingar* (2006), *Witz-bomber och foto-sken* (2009). Pågående bokprojekt inbegriper: ”Den torra skriften. Chester Carlsson och xerografin”, ”Kodak Hill 1967–2011. Uncovering development”.

EVA HALLIN (f. 1949) bor i Stockholm och Visby och arbetar vid kultur- och fritidsförvaltningen Region Gotland. Hon har bedrivit forskarstudier i konstvetenskap med genusinriktning vid Stockholms universitet och undervisat vid ett antal högskolor och universitet. Under åren 1986–1994 arbetade hon vid Magasin 3 Stockholm Konsthall. Hon har publicerat ett antal artiklar, förutom i Bildtidningens temanummer Kön, i Paletten och Kvinnovetenskaplig Tidskrift (numera Tidskrift för Genusvetenskap).

ANNIKA VON HAUSSWOLFF (f. 1967) är konstnär och baserad i Göteborg. 2007–2012 adjungerad professor vid Högskolan för fotografi (nu: Akademin Valand). Sedan 90-talet har hon haft ett antal soloutställningar båda nationellt och internationellt, och hon representerade Sverige vid Venedigbiennalen 1999. Hennes verk finns representerad på bland annat Guggenheim Museum, Fotomuseet Winterthur och Moderna Museet. Monografier inkluderar *Annika von Hausswolff in Dialogue with Sara Arrhenius* (Iaspis 2004) och *Ich bin die Ecke aller Räume* (Magasin 3, 2008).

HANS HEDBERG (f. 1954), verksam i Stockholm och Göteborg. Tidigare huvudredaktör för tidskriften Index och konstkritiker i SvD. Har arbetat vid Akademin för fotografi Konstfack, som rektor för Konsthögskolan Valand, dekan vid Göteborgs universitet och forskningsansvarig vid Högskolan för fotografi. Delägare i och curator vid Fotografins Hus. Utställningar: INDEX (m. Jan-Erik Lundström, 1990); m. Olof Glemme bl. a.: *Beyond Nature – Margherita Spiluttini* (2010), *Berg och gränser –Josef Schulz* (2010), *Landscapes without Memory –Joan Fontcuberta* (2013).

HELENA HOLMBERG (f. 1959) bor i Stockholm och Trondheim, där hon sedan april 2013 är ledare för Kunsthall Trondheim. Hon var tidigare verksam som curator för Index – The Swedish Contemporary Art Foundation och ledare för Xposeptember – biennial för fotografisk bild, vars senaste projekt var *Image at Work* (2010). Andra senare projekt är t. ex. *A Complicated Relation* (Index och Kalmar Konstmuseum 2011), Lina Selander, *Lenin’s Lamp Glows in the Peasant’s Hut* (Index 2011, Manifesta 2012) samt publikationerna *Manon de Boer – Encounters* (OEI 2013) och Lina Selander – Echo (OEI 2013).

SOLVEIG JÜLICH (f 1966) är docent och universitetslektor i idéhistoria vid Uppsala universitet. Hennes forskning har en kulturhistorisk inriktning med särskilt fokus på medicinens mediehistoria under 1900-talet. Hon har varit medredaktör för flera antologier, bland annat *History of Participatory Media: Politics and Publics, 1750–2000* (2011), samt publicerat artiklar om Lennart Nilssons ikoniska bilder. För närvarande arbetar hon med forskningsprojektet ”I mediernas ljus: Skärmbildsundersökningen i Sverige, 1940–1970”, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond.

MARA LEE (f. 1972) är författare och bosatt i Stockholm. För närvarande forskar hon vid Ak. Valand, Göteborgs universitet. Hennes romaner *Ladies* (2007) och *Salome* (2011) har översatts till bl. a. franska och tyska. Hon har publicerat essäer i Tidskrift för Genusvetenskap, Glänta, Vagant, Ord & Bild, Divan, samt essäeboken *Eva Hesse* (Axl books & Moderna Museet). Hon har undervisat vid Södertörns högskola, Konstfack och Umeå konsthögskola. Senaste publikation är diktboken *Min Natur*, tillsammans med poeten Kristin Berget.

1979–1984. Active in artist-run media-lab CRAC (Creative Room for Art and Computing) 1998–2005. Published in 2009 the documentary novel *Blåbärsmaskinen*. Has created interactive works such as *Tala med Ingmar om konst* (Liljevalchs konsthall, 2001) and *SAY VOFF/ The International Dog Sound Interpreter* (public sculpture, part of the European Capital of Culture 1998 in Stockholm).

LARS O. ERICSSON (b. 1944) lives and works in Paris and Stockholm. He is a docent in practical philosophy at Stockholm University and previously an art critic at Dagens Nyheter (1987–2004) and Artforum (1988–94). Currently he writes about art in Svenska Dagbladet and Artlover magazine. He has curated, among others exhibitions, *Tourist Class* at Malmö Konstmuseum (2005) and *Magritte-Foucault. Om orden och tingen at Moderna Museet* (2011). His latest publication is the book *Tanke och temperament – texter 1987–2012* (2013).

GÖSTA FLEMMING (b. 1955) lives in Stockholm/Grebbestad. He is a journalist, editor and publisher (Journal) and has contributed to publications including FC’s Bildtidning, Journalisten, f/Fotografisk tidskrift, Vu’ mag, Foto, Objektiv. His books include *Foto i bok, Centennium, Kultur i Bottna Gerlesborg*, and he has co-written *Fotografiera är nödvändigt, Andreas Feininger Stockholm 1933–39, In Memory ofHimself: Christer Strömholm in the Eyes ofHis Beholders*, among others.

CECILIA GRÖNBERG is a photographer, artistic researcher and picture editor at OEI magazine. She is currently working on the final publication of a dissertation about visual historiography and media-technology with the title *Händelsehorisont || Event Horizon*. Her books include *Leviatan från Göteborg* (2002), *Omkopplingar* (2006), *Witz-bomber och foto-sken* (2009). Ongoing book projects cover “Den torra skriften. Chester Carlsson och xerografin”, “Kodak Hill 1967–2011. Uncovering Development”.

EVA HALLIN (b. 1949) lives in Stockholm and Visby and works with culture and leisure administration for Region Gotland. She has conducted research in art history and gender at Stockholm University and lectured at a number of universities. During 1986–1994, she worked at Magasin 3 Stockholm Konsthall. She has published a number of articles, in publications including Bildtidningen’s gender issue, Paletten and Kvinnovetenskaplig Tidskrift (now Tidskrift för Genusvetenskap).

ANNIKA VON HAUSSWOLFF (b. 1967) is an artist based in Gothenburg. During 2007–2012, she was additional professor at the School of Photography (now Valand Academy). She has had a number of solo exhibitions since the late 90s, both nationally and internationally, and she represented Sweden at the Venice biennale in 1999. Her work is represented in the Guggenheim Museum, Fotomuseum Winterthur, Moderna Museet and others. Monographs include *Annika von Hausswolff in Dialogue with Sara Arrhenius* (Iaspis 2004) and *Ich bin die Ecke aller Räume* (Magasin 3, 2008).

HANS HEDBERG (b. 1954), works in Stockholm and Gothenburg. Previously, he was chief editor of art journal Index and art critic for Svenska Dagbladet. He has worked at the Academy of Photography at the University College of Arts, Crafts and Design, and been rector of the Valand School of Fine Art, at the University of Gothenburg and research director at the School of Photography. Partner and curator at Fotografins Hus. Exhibitions: INDEX (with Jan-Erik Lundström, 1990); with Olof Glemme et al: *Beyond Nature –Margherita Spiluttini* (2010), *Berg och gränser –Josef Schulz* (2010), *Landscapes without Memory –Joan Fontcuberta* (2013).

HELENA HOLMBERG (b. 1959) lives in Stockholm and Trondheim, where she is the director of Kunsthall Trondheim, since April 2013. Previously she was a curator at Index – the Swedish Contemporary Art Foundation and director of Xposeptember, the biennale for photography; the latest project was *Image at Work* (2010). Other recent projects include *A Complicated Relation* (Index and Kalmar Konstmuseum 2011), Lina Selander, *Lenin’s Lamp Glows in the Peasant’s Hut* (Index 2011, Manifesta 2012) and publications *Manon de Boer – Encounters* (OEI 2013) and *Lina Selander –Echo* (OEI 2013).

SOLVEIG JÜLICH (b. 1966) is a docent and university lecturer in the history of ideas at Uppsala University. Her research has a cultural-historical focus with particular emphasis on medicine’s media history in the 20th century. She has co-edited several anthologies, including *History of Participatory Media: Politics and Publics, 1750–2000* (2011), and published articles about Lennart Nilsson’s iconic pictures. Currently she is working on the research project “I mediernas ljus: Skärmbildsundersökningen i Sverige, 1940–1970”, financed by Riksbankens Jubileumsfond.

PER LINDSTRÖM (f. 1952) bor i Lund och är fotograf, journalist och professor i fotografi och skriver nu på ”Den svenska bildjournalistikens historia”. Han har tidigare varit redaktör för Aktuell Fotografi, arbetat på Nya Lidköpings-Tidningen, Expressen och Sydsvenskan (som bildchef) – och sitter sedan 1997 i ledningsgruppen för Nordens Fotoskola Biskops-Arnö. Han har skrivit böckerna *Gränslösa bilder* (1987), *Bilden berättar* (1998) och *Svart på vitt om Tio Fotografier* (2008) och medarbetar regelbundet i *Foto*.

MIKELA LUNDAHL (f. 1965) är idéhistoriker, verksam vid Institut för Kunst- og Kulturvidenskab vid Köpenhamns universitet samt vid Institutionen för globala studier vid Göteborgs universitet. Hon disputerade på avhandlingen *Vad är en neger? Negritude, essentialism, strategi* (2005) och har sedan dess ägnat sig åt forskning översättning, kanon och afrikansk literaturs roll i Sverige, och är nu involverad i ett forskningsprojekt om världsarv, politik och utveckling i Östafrika.

MARIE LUNDQUIST (f. 1950) bor i Stockholm, är poet, författare, översättare och kulturskribent. Har gett ut ett tiotal böcker: lyrik, prosa och essäistik. Skriver om fotografi för tidningar, tidskrifter och i utställningssammanhang. Senaste publicerade böcker är: *Drömmen om verkligheten – fotografiska reflektioner* (2007), diktsamlingen *De dödas bok* (2008) och romanen *Så länge jag kan minnas har jag varit ensam* (2013).

JAN-ERIK LUNDSTRÖM (f. 1958) är curator, kritiker och historiker, chef för SAMI Center for Contemporary Art, curator av Fotografica Bogota 2013 och professor i fotografisk teori vid Aalto-universitetet, Helsingfors. Han är före detta styrelseordförande vid Centrum för fotografi och före detta chef för Bildmuseet, Umeå. Ett urval av publikationer är *Nordic Landscapes* (1989), *Tankar om fotografi* (1993) *Irving Penn* (1995), och *Ursula Biemann: Mission Reports* (2008).

MIKAEL LÖFGREN (f. 1954) bor på Bohus-Björkö i Göteborgs norra skärgård. Han är verksam som essäist, kritiker i Dagens Nyheter och lärare på Kulturverkstan i Göteborg. Han har tidigare bl.a. arbetat som redaktör för Ord & Bild och vid SVT:s kulturredaktion, universitetslärare och dramaturg vid Unga Klara i Stockholm. Han har gett ut böcker om bl. a. postmodernism och fotboll, Riksutställningar och Ship to Gaza, arbetsordningen och de s. k. Göteborgskravallerna 2001.

JONAS (J) MAGNUSSON är författare, översättare, kritiker och huvudredaktör för tidskriften *OEI* och förlaget OEI editör. Hans böcker inbegriper *Jag skriver i dina ord* (2000), *Leviatan från Göteborg* (2002), *Omkopplingar* (2006), *Witz-bomber och foto-sken* (2009), och *För pås-sende. Berndt Pettersons collage och bokstavskonst* (2012). Pågående bokprojekt: ”På en annan frekvens – om Lars Fredriksons bok- och ljudkonst”, ”Den torra skriften. Chester Carlsson och xerografin” och ”Västergötlands pyramider”.

KATIA MIROFF (f. 1981) bor i Bromma, har en fil. mag. i estetik och är verksam som frilansskribent och fotograf. Hon var under åren 2009–2012 konstredaktör för Tidningen Kulturen och har medverkat i bl. a. tidskrifterna Hjärnstorm och ETC. Hon har även arbetat åt konstagenturen Department i Stockholm. För närvarande arbetar hon på ett projekt om semiotiska och ikonologiska perspektiv på modern fotokonst.

GUNILLA MUHR (f. 1962) bor i Stockholm och är sedan 2002 chef och curator på Centrum för fotografi. Hon har en bakgrund som medieforskare och har undervisat vid Stockholms universitet och Södertörns högskola. I slutet av 1990-talet var hon gästforskare vid University of California och deltog i flera internationella forskningsprojekt. Hon har också varit aktiv på scenen för samtidskonst och ingick i den grupp som startade och drev *Galleri Ynglingagatan* 1 i Stockholm under 1990-talet.

ANN MÅRTENS (f. 1947) bor i Stockholm. Hon är kulturjournalist och konstskribent som skriver regelbundet i Konstperspektiv. Ann Mårtens var med och startade radioprogrammet Kulturnytt i P1. Hon bidrog till boken *Arbeta inte slita ut sig* (1974) och har bland annat skrivit i Vi män skor, Fria Tidningar, Aftonbladet, Folket i Bild/Kulturfront, Cora och Pockettidningen R.

STEFAN OHLSSON (f. 1952) bor och är verksam i Stockholm. Var adjunkt vid Konstfackskolan, huvudlärare vid Nordens Fotoskola och lektor och prefekt vid Högskolan för Fotografi. Han har varit ordförande för Fotograficentrum och Svenska Fotografers Förbund. Idag är han verksam vid Projektor Utbildning AB med utställnings- och bokproduktioner. Han är också gästlärare vid flera fotografiska utbildningar och skriver i Fotografisk Tidskrift. Urval av publikationer: *Tala om bilder*, Carlssons förlag, 2012; *Digital bild* 4.0 HME publishing, 2012; *Digitala bild*, Bonnier, 1999.

MARA LEE (b. 1972) is a writer living in Stockholm. She is currently researching at Valand Academy, University of Gothenburg. Her novels *Ladies* (2007) and *Salome* (2011) have been translated into French and German. She has published essays in Tidskrift för Genusvetenskap, Glänta, Vagant, Ord & Bild, Divan, and the book of essays *Eva Hesse* (Axl books & Moderna Museet). She has lectured at Södertörn University, University College of Arts, Crafts and Design and Umeå Academy of Fine Arts. Her latest publication is a book of poetry *Min Natur*, together with poet Kristin Berget.

PER LINDSTRÖM (b. 1952) lives in Lund and is a photographer, journalist and professor in photography and is currently writing “the history of Swedish photojournalism”. He has previously been the editor of Aktuell Fotografi, worked at Nya Lidköpings-Tidningen, Expressen and Sydsvenskan (as picture editor) – and since 1997 has been a member of the management group for Nordens Fotoskola Biskops-Arnö. His books include *Gränslösa bilder* (1987), *Bilden berättar* (1998) and *Svart på vitt om Tio Fotografier* (2008) and he has contributed regularly to *Foto*.

MIKELA LUNDAHL (b. 1965) is a historian of ideas, working at the Department of Arts and Cultural Studies at the University of Copenhagen and the School of Global Studies at the University of Gothenburg. Her dissertation was titled *Vad är en neger? Negritude, essentialism, strategi* (2005) and since then she has researched translation, canon and African literature’s role in Sweden, and is currently involved in a research project about universal heritage, politics and development in east Africa.

MARIE LUNDQUIST (b. 1950) lives in Stockholm, and works as a poet, author, translator and culture writer. She has published more than 10 books: poetry, prose and essays. She writes about photography for magazines, journals and exhibitions. Her most recently published books are *Drömmen om verkligheten – fotografiska reflektioner* (2007), poetry collection *De dödas bok* (2008) and the novel *Så länge jag kan minnas har jag varit ensam* (2013).

JAN-ERIK LUNDSTRÖM (b. 1958) is a curator, critic and historian; director of the SAMI Center for Contemporary Art, curator of Fotografica Bogota 2013 and professor of photography theory at Aalto University, Helsinki. He is the former chairman of Centrum för Fotografi and the former director of Bildmuseet, Umeå. Publications include *Nordic Landscapes* (1989), *Tankar om fotografi* (1993), *Irving Penn* (1995) and *Ursula Biemann: Mission Reports* (2008).

MIKAEL LÖFGREN (b. 1954) lives in Bohus-Björkö in Gothenburg’s northern archipelago. He works as an essayist, critic for Dagens Nyheter and teacher at Kulturverkstan in Gothenburg. Previously, he was editor of Ord & Bild and at SVT’s culture department, a university teacher and a dramaturg at Unga Klara in Stockholm. Among other topics, his books cover postmodernism and football, Riksutställningar and Ship to Gaza, rules of procedure and the Gothenburg riots in 2001.

JONAS (J) MAGNUSSON is a writer, translator, critic and chief editor of magazine OEI and editor of OEI publishing house. His books include *Jag skriver i dina ord* (2000), *Leviatan från Göteborg* (2002), *Omkopplingar* (2006), *Witz-bomber och foto-sken* (2009), and *För pås-sende. Berndt Pettersons collage och bokstavskonst* (2012). Ongoing book projects include “På en annan frekvens – om Lars Fredriksons bok- och ljudkonst”, “Den torra skriften. Chester Carlsson och xerografin” and “Västergötlands pyramider”.

KATIA MIROFF (b. 1981) lives in Bromma, has an M.A. in aesthetics and works as a freelance writer and photographer. During 2009–2012, she was art editor at Tidningen Kulturen and has contributed to magazines Hjärnstorm and ETC. She has also worked for art agency Department in Stockholm. Currently she is working on a project about semiotic and iconological perspectives in modern photo-art.

GUNILLA MUHR (b. 1962) lives in Stockholm and since 2002 has been director and curator at Centrum för fotografi. She has a background as a media researcher and has lectured at Stockholm University and Södertörn University. In the late 90s, she was a guest researcher at the University of California and participated in several international research projects. She has also been active in the contemporary art scene and was part of the group that started and ran Galleri Ynglingagatan 1 in Stockholm in the 90s.

ANN MÅRTENS (b. 1947) lives in Stockholm. She is a cultural journalist and art critic who regularly writes for *Konstperspektiv*. Ann Mårtens was one of the initiators of the radio program Kulturnytt on Swedish radio channel P1. She has contributed to the book *Arbeta inte slita ut sig* (Working – Not Slaving to Death), (1974). Ann Mårtens has written for Vi män skor, Fria Tidningar, Aftonbladet, Folket i Bild/Kulturfront, Cora and Pockettidningen R.

ANDERS OLOFSSON (f. 1956), konstkritiker. Bor i Stockholm och är sedan 2002 redaktör för tidskriften Konstperspektiv. År sedan 1998 även grundare av och redaktör för webbmagasinet *Konsten.net*. Har medverkat på frilansbasis i en lång rad tidskrifter som Göteborgs-Tidningen, Chaplin, Paletten, Konstnären, Artes, Vår Lösen och Horisont. Medförfattare till boken *Contemporary Swedish Photography* (2012).

ANNIKA OLSSON (f. 1965) bor i Stockholm och är sedan 2003 verksam som lektor i genusvetenskap på Stockholms universitet. Hon disputerade i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet 2002 på en avhandling om rapportboken i Sverige 1960–1980: *Att ge den andra sidan röst*, utgiven i om-arbetad version av Atlas förlag 2004. Både teoretiska och praktiska aspekter på demokrati, jämställdhet och jämlikhet är centrala i hennes forskning. Hon arbetar för närvarande med en oral history om intellektuella i Sverige 1960–2010, och är en av grundarna till forskarnätverket Oral History i Sverige (www.ohis.se).

MARIA PATOMELLA (f. 1975) är curator baserad i Stockholm. Hon har en BA i konstvetenskap och i media & kommunikationsvetenskap. Hon har varit curator vid Fotografiska och Kulturhuset i Stockholm och stått bakom utställningar som Shirin Neshet (2009), Sally Mann (2012), Christer Strömholm (2012) och Inta Ruka (2013). Var med och återupplivade Planket 2007 och startade Nattgalleri på Marie Laveau (2008). I dag är hon verksam som frilansande curator åt bland annat Kulturhuset Stadsteatern.

KIM SALOMON (f. 1948) är sedan 1996 professor vid Historiska institutionen i Lund. Sitter bland annat med i vetenskapsrådets ämnesråd och har varit recensent i många år på Svenska Dagbladet. Han är i sin forskning inriktad på samtidshistoria och internationell historia utifrån kulturalanalytiska perspektiv och har skrivit flera böcker, till exempel *En Femtiotalsberättelse. Populärkulturens kalla krig i Folkhemssverige* och *Rebeller i takt med tiden*.

KIM WEST (f. 1978) är kritiker och översättare, verksam i Stockholm. Han är svensk redaktör för konsttidskriften Kunstkritikk, medlem av redaktionerna för tidskrifterna SITE och OEI, samt doktorand i estetik vid Södertörns högskola. Han har översatt böcker av bl. a. Michel Foucault, Jacques Rancière och Jean Genet. Bland hans senaste publikationer finns katalogtex-ter om Kader Attia, Brune Nauman, Lina Selander och Marianne Heier.

LEIF WIGH (f. 1938) bor på Ekerö utanför Stockholm. Under åren 1977–2004 var han intendent vid Moderna Museet i Stockholm med ansvarsområdet fotografi. Idag är han verksam som frilansande föreläsare och konsult. Tidigare var han konsulent vid Teatertjänst/Skådebanan och lärare vid Stockholms Fotografiska skola samt fotograf/informatör vid Riksteatern och Cullbergbaletten. Han har curerat en rad utställningar som ex. *Bländande bilder* (1981), *Se dig om i glädje* (1981), *Oscar Gustave Rejlander* (1998), *Ögats åtrå* (1998), *Staden som livsrum* (2001). *Anna Riwkin –Porträtt av en fotograf* (2004).

LOUISE WOLTERS (f. 1974) är sedan 2012 forskare i fotografi vid Hasselbladstiftelsen, Göteborg. Innan dess var hon post.doc. vid Statens Museum for Kunst och har dessutom varit verksam som curator och skribent. Hon disputerade i konstvetenskap vid Köpenhamns universitet 2008 på en avhandling om fotografi och historieskrivning. Hon har redigerat och publicerat essäer i talrika böcker och tidskrifter som Dansk fotografihistorie, *Lost and Found: Querying the Archive*, Journal of Art History och Photographies. För närvarande arbetar hon med ett forskningsprojekt om övervakning.

NICLAS ÖSTLIND (f. 1966) är curator, doktorand och adjunkt i fotografi vid Akademin Valand. Han har tidigare varit chef för Gävle konstcentrum, intendent på Liljevalchs konsthall och chefsintendent på Åmells konsthandel, samt medlem i redaktionerna för tidskrifterna Index och Hjärnstorm. Han ingick i gruppen som curerade utställningen *Konstfeminism* och har curarat en rad retrospektiver med bland andra Tuija Lindström, Dawid, Helen Chadwick, Sophie Tottie och Järg Geismar. Niclas Östlind har publicerat ett stort antal böcker och kataloger och medverkat i en rad tidskrifter om konst och fotografi. Han sitter i styrelsen för Bonniers Konsthall och Marabouparken.

STEFAN OHLSSON (b. 1952) lives and works in Stockholm. He was as-sistant master at Konstfackskolan, head teacher at Nordens Fotoskola and lecturer and prefect at the School of Photography. He has been chairman of Fotograficentrum and Svenska Fotografers Förbund. Currently he works at Projektor Utbildning AB with exhibition and book production. He is a guest teacher at many photography courses and writes for Fotografisk Tidskrift. His publications include *Tala om bilder*, Carlssons förlag, 2012, *Digital bild 4.0* HME publishing, 2012, *Digitala bild*, Bonnier, 1999.

ANDERS OLOFSSON (b. 1956), art critic. Lives in Stockholm and editor of art journal Konstperspektiv since 2002. Since 1998, founder and editor of online magazine Konsten.net. Has contributed on a freelance basis to many publications including Göteborgstidningen, Chaplin, Paletten, Konstnären, Artes, Vår Lösen and Horisont. Co-author of the book *Contemporary Swedish Photography* (2012).

ANNIKA OLSSON (b. 1965) lives in Stockholm and has lectured in gender studies at Stockholm University since 2003. Her dissertation in the history of literature at Uppsala University 2002 was about report books in Sweden 1960–1980: *Att ge den andra sidan röst*, published in a reworked version by Atlas förlag 2004. Both theoretical and practical aspects of democracy and equality are central to her research. Currently she is working on an oral history of intellectuals in Sweden 1960–2010, and is one of the founders of research network Oral History in Sweden (www.ohis.se).

MARIA PATOMELLA (b. 1975) is a curator based in Stockholm. She has a BA in art history and in media and communications science. She has curated at Fotografiska och Kulturhuset in Stockholm and organised exhibitions on Shirin Neshet (2009), Sally Mann (2012), Christer Strömholm (2012) and Inta Ruka (2013). She was one of those who re-established Planket in 2007 and started Nattgalleri at Marie Laveau (2008). Currently she is a freelance curator for Kulturhuset Stadsteatern and others.

KIM SALOMON (b. 1948) professor at Historiska institutionen in Lund, since 1996. An adviser to the Swedish research council and long-term reviewer in Svenska Dagbladet. His research covers contemporary history and international history based on cultural analytical perspectives and his books include *En Femtiotalsberättelse. Populärkulturens kalla krig i Folkhemssverige* and *Rebeller i takt med tiden*.

KIM WEST (b. 1978) is a critic and translator, based in Stockholm. He is the Swedish editor of art journal Kunstkritikk, member of the editorial board of SITE and OEI, and doctoral candidate in aesthetics at Södertörn University. His translations include books by Michel Foucault, Jacques Rancière and Jean Genet. His recent publications include catalogue texts about Kader Attia, Bruce Nauman, Lina Selander and Marianne Heier.

LEIF WIGH (b. 1938) lives on Ekerö near Stockholm. During 1977–2004, he was the superintendent at Moderna Museet in Stockholm responsible for photography. Today he is a freelance lecturer and consultant. Earlier, he was a consultant at Teatertjänst/Skådebanan and teacher at Stockholm’s Photo-graphy School and photographer/press officer at Riksteatern and Cullberg-baletten. He has curated many exhibitions including *Bländande Bilder* (1981), *Se dig om i glädje* (1981), *Oscar Gustave Rejlander* (1998), *Ögats åtrå* (1998), *Staden som livsrum* (2001). *Anna Riwkin –Porträtt av en fotograf* (2004).

LOUISE WOLTERS (b. 1974) researcher since 2012 at the Hasselblad Foundation, Gothenburg. Prior to this she was postdoc at Statens Museum for Kunst and has also been active as a curator and writer. Her dissertation on the history of art at the University of Copenhagen in 2008 was about photography and historiography. She has edited and published essays in many books and journals, including Dansk fotografihistorie, *Lost and Found: Querying the Archive*, Journal of Art History and Photographies. Her current research looks at surveillance.

NICLAS ÖSTLIND (b. 1966) is a curator, doctoral student and lecturer in photography at Valand Academy. He has previously been director of Gävle konstcentrum, curator at Liljevalchs Konsthall and chief curator at Åmells Fine Art Dealer, as well as a member of the editorial staff of Index and Hjärnstorm magazines. He was part of the curatorial team of the exhibition *Konstfeminism* and has curated a number of retrospectives, including Tuija Lindström, Dawid, Helen Chadwick, Sophie Tottie and Järg Geismar. Niclas Östlind has published a great number of books and catalogues and contributed to many art and photography magazines. He is a board member of Bonniers Konsthall and Marabouparken.

A

Ansel Adams: 26, 27
Robert Adams: 245
Robert Adamson (Hill & Adamson): 42
Bengt Adlers: 112
Theodor Adorno: 16
Gunilla Ahlström: 17, 193, 383
Sara Ahmed: 71
Franco Alasia: 118
Hans Alenius: 68, 69)
Milou Allerholm: 320 (b/p)
Peder Alton: 17, 165, 380
Manuel Alvarez Bravo: 26, 27
Albin Amelin: 103
Kari Andén-Papadopoulos: 320
Kjell-Åke Andersson: 51
Patrik Andersson: 290
Petter Antonisen: 164
Lotta Antonsson: 287
Kristoffer Arvidsson: 5, 7
Eugène Atget: 41, 84 (b/p)
Alice Austen: 79
Richard Avedon: 26, 27, 185

B

Mats B. (Rindeskär): 113, 114
Lewis Baltz: 21, 22, 245
Esaías Baitel: 54 (b/p)
John Baldessari: 75
Jessie Tarbox Beals: 79
Carl Bengtsson: 290
Tommy Bengtsson: 208, 210
Stina Barchan: 82
Roland Barthes: 82, 83, 208, 209, 210, 211, 253, 364, 382
Yngve Baum: 12, 15, 51(b/p), 54, 68, 69 (b/p)
Ingamaj Beck: 210
Bernhard Becher: 10, 10 (b/p), 11, 75, 305
Hilla Becher: 10, 10 (b/p), 11, 75,305
Karin Becker: 320
Ludwig van Beethoven: 155
Sten Didrik Bellander: 11, 116–117
Carl Bengtsson: 28
Walter Benjamin: 16, 82, 83, 104, 171, 364, 381
Lasse Berg: 119
Lisa Berg: 119
Micke Berg: 18, 22 (b/p), 26, 25 (b/p)
Helena Bergengren: 19 (b/p), 20
Kurt Bergengren: 25, 41, 53, 54, 167, 170, 193, 296, 296, 297
John Berger: 16, 209, 210
Irène Berggren: 20, 23, 24, 178, 179, 180, 276
Ingemar Bergman: 36
Ulla Bergman: 86, 88
Torsten Bergmark: 8
Emilia BergmarkJiménez: 179
Kerstin Bernhard: 168 (b/p), 198, 287
Joseph Beuys: 113
Karl Beveridge: 20, 227 (b/p)
Ola Billgren: 17, 82, 83, 84, 85, 165, 237
Daniel Birnbaum: 380
Karl-Olov Björk: 103, 104
Karl Blossfeldt: 226
Christian Boltanski: 75
Brassaï: 78
Peter Bratt: 36
Björn Breitholtz: 13, 14
Stina Brockman: 17, 165, 281
Luis Buñuel: 104
Nancy Burström: 193
Helmer Bäckström: 10, 28, 41, 42, 158, 159, 160, 206
Miriam Bäckström: 356, 357, 358, 359–363

C

Julia Margaret Cameron: 330
Robert Capa: 79
E. H. Carr: 194
Henri Cartier-Bresson: 26, 27
Boo Cassel: 170
Bo Cavefors: 104
Björn Cederberg: 101, 102
Helen Chadwick: 24, 25, 317 (b/p)
Michael Cimino: 102
Leif Claesson: 329 (b/p)
Nils Claesson: 16, 380
Stig Claesson: 152, 296
Larry Clark: 21, 205 (b/p)
Edith Clever: 153
René Coeckelberghs: 104
Hans Cogne: 318 (b/p)
Ernest Cole: 11, 39
A. D. Coleman: 309
Carole Condé: 20, 227 (b/p)
Douglas Coupland: 272
Gregory Crewdson: 316
Carl Curman: 184, 185, 186

PERSONREGISTER./INDEX.

D

Peter Dahl: 8, 155
Göran Dahlberg: 171, 172
Şara Danius: 208
Karin Hall: 28, 330
Lars Hall: 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 83, 100, 150–151 (b/p), 164, 165, 186, 236, 237, 238–243 (b/p), 281, 309, 381
Carl Johan De Geer: 8, 104, 106–107 (b/p), 191, 284
Marlene Dietrich: 229, 230
Sven Delblanc: 152
Gilles Deleuze: 172
Bengt Dennis: 154, 155
Diana, prinsessa av Wales: 272
Danilo Dolci: 118
Stan Douglas: 28
Marguerite Duras: 381
Lennart Durehed: 15, 165, 185, 186, 380

E

Marta Edling: 23, 24, 27, 276
Mattias Edwall: 290
Ann Christine Eek: 13, 17, 62, 63 (b/p), 64, 65 (b/p), 100, 165, 206, 380
Arne Eggum: 185
Anders Ehnmark: 70, 73
Johan Ehrenberg: 16, 100, 104, 380
Bruno Ehrs: 18, 28, 177 (b/p)
Lars Ekenborn: 73 (b/p)
Agneta Ekman: 296
Håkan Elofsson: 100, 101 (b/p)
Horace Engdahl: 155
Monika Englund: 16, 17, 116–117, 279
Per Englund: 179
J H Engström: 364, 365, 366, 366–371 (b/p)
Per Olov Enqvist: 70
Hans Ericsson: 36
Lars O Ericsson: 22, 23, 24, 297, 320, 380
Ann Eriksson: 13, 91 (b/p), 165
Åge Erlander: 37
Åke Eson Lindman: 275 (b/p), 324–325 (b/p)
Walker Evans: 49, 78, 244

F

Sven Fagerberg: 152, 153
Allan Fagerström: 297
Uno Falkengren: 27, 176 (b/p)
Ferenc Fehér: 156
Hans-Peter Feldmann: 75
Kjell-Olof Feldt: 154, 155
Roger Fenton: 41
Gösta Flemming: 25, 194
Åsa Franck: 100 (b/p), 285, 287
Robert Frank: 12, 244
Inger Fredriksson: 108, 109, 110, 111
Sigmund Freud: 104, 252, 341, 382
Jan Fridlund: 284 (b/p)
Johan von Friedrichs: 20
Lee Friedlander: 12, 244
Martin Friedman: 182, 184, 185, 186, 187, 305
Linda Frisk: 380
Anders Jansson: 309
Francis Fukuyama: 156, 270
Hamish Fulton: 112
Thorbjörn Fälldin: 37

G

Jonas Gardell: 153
Art Garfunkel: 178
Hans Gedda: 15, 94–95 (b/p)
Andreas Gedda: 313 (b/p)
Gustav af Geijerstam: 63
Alison Gernsheim: 41, 42
Helmut Gernsheim: 41, 42
Jochen Gerz: 75 (b/p)
Paul-Armand Gette: 75 (b/p)
Ralph Gibson: 13, 14, 330 (b/p)
Nan Goldin: 20
Hannah Goldstein: 180
Neil Goldstein: 17, 20, 100, 165, 178, 191, 291
Henry B. Goodwin: 28 (b/p), 185
Catharina Goitby: 252, 253, 254–259 (b/p)
Olle Granath: 114
Göran Greider: 25, 26
Kathy Grove: 276, 277
Denise Grünstein: 17, 165, 169 (b/p), 198 (b/p), 290
Jan Guillou: 36
Andreas Gursky: 26, 280
Lars Gustafsson: 152
Robert Gustafsson: 104
Kenneth Gustavsson: 18, 101
Per-Erik Gyberg: 66, 67 (b/p)
Curt Göttlin: 86, 88 (b/p)

H

Jürgen Habermas: 155, 156
Peter Hagdahl: 28, 29
Charles Hagen: 309
Karin Hall: 28, 330
Lars Hall: 15, 20, 28, 178, 330, 380
Eva Hallin: 23, 24, 380
Hans Hammarskiöld: 11, 27, 28, 54, 55, 184 (b/p)
Agnes Hansson: 193
Per Albin Hansson: 186
Danna Haraway: 380, 381
Kay Hassan: 268–269 (b/p)
Erna Hasselblad: 166
Victor Hasselblad: 166, 167, 193
Rune Hassner: 11, 11 (b/p), 26, 27, 28, 41, 78, 79, 80, 81, 118, 120, 185, 312 (b/p), 380
Annika von Hausswolff: 24, 25, 303, 315 (b/p), 332, 333, 334–339 (b/p), 378
Carl-Michael von Hausswolff: 28, 29
John Heartfield: 90, 108, 109, 110, 111
Hans Hedberg: 23, 24
Maria Hedlund: 348, 349, 350, 350–355 (b/p)
Åke Hedström: 54, 54 (b/p), 55
G. W. F. Hegel: 104
Carl Heideken: 170, 322
Emil Heilborn: 14, 86 (b/p)
Joanna Helander: 12, 13, 53 (b/p), 55
Marja Helander: 303
Agnes Heller: 156
Jan Hemmel: 208
Edvald Hemmert: 186
Per Hemmingsson: 10, 38, 40, 41, 42, 192, 380

Axel Hennix (Bris): 109
Johann Gottfried Herder: 182, 186
Jean Hermanson: 11, 15, 44–47 (b/p), 48, 54, 73 (b/p), 120, 126, 127, 128, 128–133 (b/p), 323 (b/p), 380
Lars Hesselmark: 67 (b/p)
David Octavius Hill (Hill & Adamson): 42
Lars Hillersberg: 104
Lewis Hine: 18, 49, 79
Walter Hirsch: 16, 17, 59, 66, 67 (b/p), 116, 117, 164, 224, 225 (b/p)
Martina Hoogland: 323 (b/p)
Helena Holmberg: 28, 29, 31
Sören Holmberg: 381
Stig Holmqvist: 12
Jacob Holdt: 12, 12 (b/p)
Jenny Holzer: 276
Jan Häfström: 309
Ulf Hård af Segerstad: 296
Gillis Häggö: 167

I

Folke Isaksson: 11, 44–47 (b/p), 48, 54, 70, 71, 70, 72, 119, 127, 380, 381

J

Alfredo Jaar: 26, 293 (b/p)
Johannes Jaeger: 41, 192
Anders Jansson: 20
Micke Jansson: 290
Micke Jaresand: 104
Jim Jarmusch: 308
Jens S Jensen: 11, 12, 17, 32–33 (b/p), 51 (b/p), 54, 66 (b/p), 68, 69 (b/p)
Lisa Jevbratt: 286
Sven Johansen: 192, 193
Gerry Johansson: 21, 22, 55, 165 (b/p), 206, (b/p), 244, 245, 246, 247–251 (b/p)
Hans Johansson: 171
Ingemar Johansson: 210
Thomas Johansson: 380
Stephen Johnson: 281
Frances Benjamin Johnston: 79
Anders Jonasson: 134, 381
Rune Jonson: 54, 55
Tore Johnson: 18, 19, 118, 212 (b/p)
Sune Jonsson: 120
Einar Josefson: 166, 167
James Joyce: 236, 237
Sven Järlås: 86, 87 (b/p)

K

Jan Kaila: 307
Bror Karlsson: 20, 178
Stig T. Karlsson: 15, 53, 118, 119, 120, 121–125 (b/p), 377
Annica Karlsson Rixon: 24, 25, 27, 28, 286, 304 (b/p), 309
Patrik Karlström: 309, 311 (b/p)
Timo Kelaranta: 306
Jessica Kempe: 117 (b/p)
André Kertész: 78
Gun Kessle: 11, 12
Rudyard Kipling: 71

Nancy Kitzel: 75 (b/p)
Eva Klasson: 13, 14, 76–77 (b/p), 380
Heinrich von Kleist: 153
Björn Klemm: 192, 381
Frans G. Klemming: 185
Kent Klich: 25, 27 (b/p)
Jörgen Klinthage: 209
Gunilla Knappe: 26, 27, 380
Karen Knorr: 26, 292 (b/p)
Knut Knudsen: 184
Eva Koch: 28, 29
Michael Kohlhaas: 153
Julia Kristeva: 136, 302, 381
Per Kristiansen: 179
Barbara Kruger: 276, 277

L

Dorothea Lange: 49, 377
Carl Larsson: 182
Lisbeth Larsson: 380, 381
Jacques-Henri Lartigue: 16 (b/p), 78
Karry Lasch: 319 (b/p)
Ulla Lemberg: 287, 323 (b/p)
Kim Levin: 397
Mikael Levin: 21, 22
Sara Lidman: 11, 12, 48, 51, 70
Håkan Lind: 17, 100, 165
Maria Lind: 302
Anna-Lena Lindberg: 381
Leif Lindberg: 278–279 (b/p), 309
Ulf Linde: 22, 23, 24, 83, 380
Astrid Lindgren: 36
Kristina Lindström: 101
Per Lindström: 55
Tuija Lindström: 18, 19, 24, 100, 179, 213 (b/p), 216–219 (b/p), 260, 261, 262–267 (b/p), 279 (b/p), 298
Lasse Lindqvist: 284
Richard Long: 112, 113
Hanne Lundborg: 193
Caj Lundgren: 381
Peter P Lundh: 186
Göran Lundin: 67
Jan-Erik Lundström: 22, 23, 24, 25, 26, 209, 268, 302, 309, 320, 378, 380, 381
Mikael Lundström: 226
Jean-François Lyotard: 155
Carl Löfgren: 153
Mats Löfgren: 208

M

Stephen Henry Madoff: 308, 309, 310, 382
Stéphane Mallarmé: 155
Carl-Johan Malmberg: 179, 244, 245
Hans Malmberg: 118, 185
Man Ray: 41, 100
Karl Marx: 104
Rudolf Meidner: 36
Susan Meiselas: 26, 27, 300–30 (b/p)
Borg Mesch: 11, 27, 39, 120
Annette Messenger: 75
Henk Meyer: 90 (b/p)
Robert Meyer: 184
Maria Miesenerberger: 288, 303, 306, 309, 340, 341, 342–347 (b/p)
Mai Misfeldt: 309
Elsa Modin: 5, 7
Edvard Munch: 20, 185
Eadweard Muybridge: 41
Bo Myrman: 5
Jan Myrdal: 11, 12, 70, 104, 152, 185
Björn Myrman: 20, 53 (b/p), 165, 191
Ann Mårtens: 13, 62, 63, 65
Esko Männikkö: 316

N

Nadar: 41
Graham Nash: 280, 281
Yngve Neglin: 55
Beaumont Newhall: 41, 42
Bo Nilsson: 154
Greger Ulf Nilsson: 25, 26
Isabella Nilsson: 5
John Peter Nilsson: 378
Lennart Nilsson: 26, 27, 166, 167, 378
Per L B Nilsson: 73 (b/p)
Pål-Nils Nilsson: 11, 27, 28
Stefan Nilson: 209, 210, 297
Anaïs Nin: 104
Linda Nochlin: 276, 277
Werner Noll: 55
Sune Nordgren: 170, 171, 320–321
Åke Nordgren: 281
Paul de Nooyer: 90 (b/p)
Maud Nylander: 19, 100, 101, 203 (b/p)
Ralph Nykvist: 12, 54, 56–57 (b/p), 100, 165 (b/p)

O

Georg Oddner: 27, 28, 83, 200–201 (b/p)
Tor-Ivan Odulf: 382
Kajsa Ohlander: 13, 62, 63 (b/p), 64, 65 (b/p)

Jan Olsheden: 53, 55, 246
Lennart Olson: 27, 28, 162, 163 (b/p)
Ingrid Orfalli: 20 (b/p), 22
Peter Ortman: 82

P

Göran Palm: 48
Olof Palme: 36, 37, 101, 154, 208, 209
Rozsika Parker: 277
Irving Penn: 14, 15, 26, 27, 83, 92, 93 (b/p), 185, 378
Nicola Perscheid: 161 (b/p)
Göran Persson: 272
Hasse Persson: 12, 58–59 (b/p)
Lina Persson: 193
Anders Petersen: 12, 18, 19, 20, 25, 26 (b/p), 52 (b/p), 54, 64, 100, 165, 179, 188 (b/p), 198 (b/p), 228, 229, 230, 230–235 (b/p)
Lennart af Petersens: 98–99 (b/p)
Håkan Pieniowski: 16, 19, 20
Marco Plüss: 323 (b/p)
Pol Pot: 104
Griselda Pollock: 277
Allan Porter: 185
Derrick Price: 382
Marcel Proust: 208

Q

Gun Qvarsell: 64

R

Ronald Reagan: 152
Mikael van Reis: 297
Oscar Gustave Rejlander: 10, 38 (b/p), 41, 42, 379
Jacob Riis: 11 (b/p), 18, 78
John Riise: 185
Fred Ritchin: 25, 321 (b/p)
Pär Rittsel: 191
Anna Riwkin: 14, 86 (b/p), 89 (b/p), 120, 193, 379
H P Robinson: 41, 42
Wendy Rose: 70
Carl Gustaf Rosenberg: 244
Naomi Rosenblum: 193
Annette Rosengren: 320
Martha Rosler: 80
Arthur Rothstein: 78
André Rouillé: 193
Peter de Ru: 100
Birgitta Rubin: 178
Carl Rudbeck: 210
Thomas Ruff: 280, 305
Ewa Marie Rundquist: 290
Edward Ruscha: 75

S

Karl Sandels: 14, 86, 89 (b/p), 186
Gertrud Sandqvist: 24, 171
Birgitta Sandstedt: 64
Paul Schrader: 102
Henrik Schyffert: 273
Allan Sekula: 80
Fin Serck Hanssen: 303
Andres Serrano: 299
Ove Sernehede: 380, 381
Cindy Sherman: 26, 27, 276, 277, 331, 364, 365
Stephen Shore: 245
Åke Sivvall: 10, 42, 59, 86, 88, 158–160, 168, 196–197, 380
Michael Sikorski: 194
Paul Simon: 178
Martin Sjöberg: 303
Stig Sjödin: 53
Jan-Gunnar Sjölin: 17, 165
Rosalie Sjöman: 160
Ulf Sjöstedt: 14, 15, 90, 198
Johan Sjöström: 5, 7
Nacka Skoglund: 237
W Eugene Smith: 18, 78, 79
Gunnar Smoliansky: 15 (b/p), 17, 20, 142, 143, 144–149 (b/p), 164–165, 178, 180, 191, 212, 214–215 (b/p), 244, 245
Abigail Solomon-Godeau: 27
Susan Sonntag: 16, 49, 104, 135, 136, 170, 171, 172, 173, 381, 382
Jo Spence: 80
Humphrey Spender: 79
Gayatri Chakravorty Spivak: 71, 72
Peter Stein: 153
Alfred Stieglitz: 172, 192
Jan Stolpe: 12, 52
August Strindberg: 10, 41, 42, 185, 296
Nils Strindberg: 185, 308, 309
Hatte Stiwenius: 100, 105 (b/p)
Jefferik Stocklassa: 20, 21, 100, 220, 221, 223 (b/p)
Carl-Erik Ström: 112, 113, 114, 115 (b/p)
Christer Strömholm: 15, 16, 18, 19, 20, 53, 84 (b/p), 96–97 (b/p), 100, 134, 135, 136,

137–141 (b/p), 165, 179, 185, 189 (b/p), 212 (b/p), 296, 309, 377, 379, 382
Jakob Strömholm: 381
Joakim Strömholm: 100, 179, 381
Timo Sundberg: 16, 104
Gunnar Sundgren: 86, 87 (b/p)
Nils Petter Sundgren: 170
Bo Sundin: 193
Per Olof Sundman: 381
Lena Svedberg: 104
Georg Svensson: 192
Per Svensson: 208, 210
Jan Svenungsson: 82
Rolf Söderberg: 183, 185, 192, 193, 194, 195

T

John Tagg: 80
Henry Fox Talbot: 41
Rebecka Tarschys: 20, 178
Margaret Thatcher: 152
Claes Tällvid: 112
Tomas Tengby: 101
Ola Terje: 68, 69 (b/p)
Christer Themptander: 110, 111 (b/p)
E. P. Thompson: 152
Otmär Thormann: 15, 16, 17, 18, 19, 60–61 (b/p), 165, 184 (b/p), 186, 196–197 (b/p)
Thomas Tidholm: 20, 25, 26, 226 (b/p)
Wolfgang Tillmans: 28, 29
Alain Topor: 104
Peter Torbjörnsson: 101, 102
Susan Trangmar: 274–275 (b/p)
Mats Trondman: 380, 381
Lars Tunbjörk: 25, 26, 294–295 (b/p)
Heinrich Tönnie: 185

U

Odd Uhrbom: 11, 12, 48, 51 (b/p), 67 (b/p)

V

Karl Vennberg: 156
Viktoria, drottning av Storbritannien: 10, 38, 193
Richard Vincent: 216
Christian Vogt: 90 (b/p)
Dragana Vujanovic: 5, 7
Lars-Eric Vänerlöf: 100

W

Arne Wahlberg: 88 (b/p)
Mikael Wahlberg/SAFIRA: 117 (b/p)
Louise Waldén: 63, 64
Paulina Wallenberg Olsson: 303
Lars Wallsten: 326–327 (b/p)
Susanne Walström: 287
John S. Webb: 17, 21, 22, 165 (b/p), 198 (b/p), 206 (b/p)
Weegee: 226 (b/p)
Lennart Weibull: 381
Brian Weil: 21
Peter Weiss: 103, 136, 381
Liz Wells: 383
Raquel Welsh: 155
Rolf Wertheimer: 20, 191
Henry Wessel Jr: 245
Sven Westerlund: 21, 22, 206–207 (b/p), 280, 282 (b/p), 309
Edward Weston: 172, 206 (b/p)
Leif Wigh: 10, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 59, 86, 88–89, 158–161, 168, 185, 205 (b/p), 380
Carl-Henning Wijkmark: 381
Val Williams: 320 (b/p)
Arne Beer Wilse: 185
Mick Wilson: 5
Garry Winogrand: 244
Rolf Winquist: 11, 39 (b/p)
Mikael Wiström: 51, 101, 102
Tom Wolgers: 18
Louise Wolthers: 5, 7
Håkan Wråtblung: 100
Thomas Wägström: 23 (b/p)
Karina (Ericsson) Wärn: 20, 28, 29, 31, 190
Lars Wärnsund: 20
Per Wästberg: 70, 71, 380, 381

Z

Maciej Zaremba: 19
Leif Zetterling: 11
Anders Zorn: 182
Karl Zörgiebel: 110

Å

Anders Åberg: 104
Sigge Ågren: 297
Jan Åman: 381
Peter Åström: 17, 165

Ö

Per-Olof Ödman: 54
Klas Östergren: 117, 155
Bodil Österlund: 193, 381
Niclas Östlind: 5, 7, 380