



TIDENS  
LÅNGSAMHET  
OCH  
LIVETS FLYKT

TIME'S SLOWNESS  
AND  
LIFE'S SWIFTNES



## INNEHÅLLSFÖRTECKNING./CONTENTS.

Det kulturhistoriska museet som tidsmaskin – med exemplet Sune Jonsson vid Västerbottens museum./ The Cultural-Historical Museum as Time Machine: With the Example of Sune Jonsson at the Museum of Västerbotten.	5
Tiden, platserna och människorna – om kulturhistorisk fotografi./ The Time, the Places and the People: On Cultural-Historical Photography. Av/by Niclas Östlind	14
Förtrogenheten och det ömsesidiga förtroendet. Om dokumentära bilder förr och nu (faksimil)./ Familiarity and Mutual Trust: On Documentary Photography Past and Present (facsimile). Av/by Göte Ask	22
Intervju med Annette Rosengren 15 juni 2014./ Interview with Annette Rosengren 15 June 2014.	35
Nio funderingar om 1/125-delen (faksimil)./ Nine Reflections Concerning 1/125th. Av/by Sune Jonsson	54
Skapa skärpa, sudda med tummen. Mitt sextiotal – och mötet med Sune Jonssons bilder./ Shape Sharpness, Smudge with the Thumb. My 60s – and the Encounter with Sune Jonsson's Pictures. Av/by Johan Öberg	65
Bertil Ekholtz	76
Margareta Klingberg	84
Micke Berg	92
Johannes Samuelsson	98
Elin Berge	104
Petter Engman	110
Fotoalbumet som medium./The Photo Album as a Medium. Av/by Anna Dahlgren	117
Folkkonst av högsta kvalitet – bygdefotografi av Nanna Johansson och Anna Larsson i Lima./ Folk Art of the Highest Quality: Rural Photography by Nanna Johansson and Anna Larsson in Lima, Sweden. Av/by Eva Dahlman	127
Intervju med Jens S Jensen 23 maj 2014./ Interview with Jens S. Jensen, 23 May 2014.	141



**DET KULTURHISTORISKA MUSEET SOM TIDSMASKIN – MED EXEMPLET SUNE JONSSON VID VÄSTERBOTTENS MUSEUM./THE CULTURAL-HISTORICAL MUSEUM AS TIME MACHINE: WITH THE EXAMPLE OF SUNE JONSSON AT THE MUSEUM OF VÄSTERBOTTEN.**

Tidsmaskiner av olika slag har alltid varit lockande att färdas i. I romaner, pjäser och filmer kan man låta sig förflyttas och föreställa sig en annan tid. Men hur var det egentligen? I det vi kallar verkligheten? Den är betydligt svårare att komma åt. Till det behövs mer information, sammanställd kunskap som vilar på tillförlitligt källmaterial ur olika arkiv.

Offentligt finansierade kulturhistoriska museer, regionala såväl som kommunala, har ett samhällsuppdrag att samla in, bevara och förmedla kunskap om människors liv. Genom kontinuerligt och medvetet insamlingsarbete skapas möjligheter att följa, tolka och skildra livsvillkor över längre tidsperioder. Museernas arkiv utgör på detta sätt ovärderliga källor för forskningen. Här finns en potential som i framtiden borde kunna nyttjas betydligt mer än vad som skett hittills. Många museer har under lång tid arbetat för att säkerställa att fotografier och film bevaras och ger information. Fotoarkiven har växt till innehållsrika tidsmaskiner som kommer att bli allt värdefullare för samhället.

I början av 1960-talet togs ett mycket framsynt beslut på Västerbottens museum att inleda ett samarbete med den unge fotografen, författaren och folklivsforskaren Sune Jonsson, född i länet 1930. Han hade nyss, efter universitetsstudier i Uppsala, debuterat med en nydanande fotobok om sin egen uppväxt, *Byn med det blå huset*, 1959. Genom återbesök i en bygd som höll på att förändras fångade Sune Jonsson i fotografier, bildtexter och noveller bybornas vardag. Länsmuseum i Umeå som vid den tiden brottades med svårigheten att hinna samla in kunskap om allt snabbare försvinnande traditionella livsformer på landsbygden såg i Jonssons uppmärksammade debutprojekt en möjlig arbetsmetod att med småbildskamera och bandspelare resa runt i länet och dokumentera småbrukarnas vardag i en tid då strukturförändringar ledde till uppbrott och urbanisering. Undersökningen resulterade i hundratals fotografier som bevaras i museets fotoarkiv, en utställning, som visades på många platser, och fotoboken *Bilder från den stora flyttningen* (1964).

En av Jonssons viktiga insatser i början av 1960-talet var att visa värdet av äldre fotografi, genom att intensifiera insamlingen av bygdefotografi i länet. I artikeln ”Den beklagliga lakunen” i årsboken *Västerbotten 1962* beskriver han fotografi som en ousinlig kunskapskälla av historia och mänskliga erfarenheter. Museets fotoarkiv, som från början mest innehöll personalens bilder av miljöer och saker i bygderna, kom att växa kraftigt under decenniet. Man inledde en aktiv insamling genom att uppmuntra folk att lämna in sina privata bilder till arkivet och få kopior tillbaka. Negativ och glasplåtar på väg att slängas bort räddades. Nu när de flesta fotograferar med sin mobilkamera, är det kanhända

Time travel in various kinds of machines has always seemed attractive. Novels, plays and films like to transport us with depictions of another time. But what was it really like? What we call reality? That is much harder to ascertain. It requires more information and composite knowledge based on trustworthy source material from different archives.

Publicly funded cultural-historical museums, regional and municipal, have a duty to society to collect, preserve and convey knowledge about people’s lives. Sustained and conscientious collecting creates opportunities to follow, interpret and portray living conditions over long periods. Thus museum archives provide invaluable research sources. Here is potential that the future can utilise to a higher degree than before. Many museums have long worked for the preservation of photographs and films and to provide information. Photography archives have become substantial time machines that will become even more valuable to society.

In the early 60s, a very far-sighted decision was made at the Museum of Västerbotten to initiate a collaboration with a young photographer, writer and ethnologist, Sune Jonsson, who was born in the county in 1930. Soon after completing his university studies at Uppsala, he debuted with a pioneering photography book about his upbringing, *Byn med det blå huset* (The Village with the Blue House, 1959). By revisiting a countryside that was changing forever, Sune Jonsson recorded in photographs, captions and short stories the villagers’ lives. At the time, the county museum in Umeå was struggling to gather information about traditional ways of life that were rapidly disappearing in rural areas. Jonsson’s acclaimed debut project brought to their attention a working method that might be the answer: travel the county with a small-format camera and tape recorder documenting the everyday life of smallholder farmers, at a time when structural changes were leading to disintegration and urbanisation. The survey resulted in hundreds of photographs preserved in the museum’s photography archive, an exhibition shown in many places and a photography book, *Bilder från den stora flyttningen* (Pictures from the Rural Exodus, 1964).

One of Jonsson’s most crucial initiatives in the early 60s was to demonstrate the value of older photography and intensify the collection of rural photography in the county. In his article “The Lamentable Lacuna” in the yearbook *Västerbotten 1962*, he describes photography as an inexhaustible source of knowledge about history and human experience. The museum’s photography archive, which from the start mostly held staff pictures of country environments and objects, grew impressively over the decade. They activated collecting by encouraging people to donate their private pic-

svårt att förstå denna hängivna kamp för att bevara värdefulla bilder som idag berättar så mycket om svunna tider.

Sune Jonsson arbetade även på Sveriges Radios lokalredaktion i Umeå som programtjänsteman. Vid regionalradion (och -teven) lärde han sig inspelningsteknik och filmproduktion. Sin första film *Dagbok från Granån*, om skogsbruk och flottning (1964) var ett samarbete mellan museet och SVT. Produktionen kom att följas av många fler genom åren, bland annat ett stort antal timslånga dokumentärfilmer om arbetsår. Museet stod för den dokumentära arbetsinsatsen och SVT för den tekniska. Jonsson filmade även många kortare filmer om hantverk.

År 1968 kunde museet erbjuda Sune Jonsson en fast tjänst som fältetnolog med ansvar att i ord och bild arbeta med kulturhistoriska undersökningar. Basen fanns i läns-museet med mörkrum, arkiv och kontor med ljudstudio. Mestadeln av arbetstiden var han som titeln anger ”ute på fältet”, det vill säga reste runt och besökte människor i länet för att samla material och berätta om deras liv. Hans arbeten utsträckte sig även till andra delar av landet och även till andra delar av världen, både inom museitjänsten och som tjänstledig. Sune Jonsson tilldelades statlig inkomstgaranti, vilket möjliggjorde andra enskilda projekt. Arbetet med att skildra de olönsamma småbrukarna banade väg för en rad andra fördjupade och engagerade dokumentära arbeten. Sune Jonsson (1930–2009) kom att bli den svenske bondens försvarsadvokat och tidigt en kulturekologiskt engagerad miljövän.

Han berättade om landskap, miljöer, människor och deras erfarenheter genom hundratals utställningar och föredrag, genom bokutgivning (25 böcker), artiklar i tidningar och filmproduktion (20 filmer). Hans livslånga gärning att så inknäppande och respektfullt skildra försvinnande kulturarv kom att belönas med en mångfald priser, inte minst Hasselbladpriset 1993 och två hedersdoktorat, vid SLU 1995 och Umeå universitet 2001.

Hans titel, fältetnolog, var unik i Västerbottens museum och är fortfarande unik i Museisverige. Den skapades av en framsynt museiledning 1968 och borde sedan dess ha kopierats och förlänats landets samtliga läns museer, som alla har ett givet ansvar att skildra sin egen regions samhällsförändring. Samtidsdokumentation är ett grunduppdrag för ett kulturhistoriskt museum. Den kommer i framtiden att visa hur nutidens människor, inte minst beslutsfattare, påverkar livsvillkor, förändrar tillvaro och värderingar på sikt.

Under fyrtio år var Sune Jonsson knuten till Västerbottens museum, som förvaltar hans efterlämnade bilder, ett arkiv av nationellt intresse. Ett mångårigt samarbete med Sune och Stina Jonsson har lett till att museet i samband med Kulturhuvudstadsåret i Umeå 2014 öppnat *Sune Jonsson Centrum för Dokumentärfotografi* (SJCD) med ambitionen att det visuella kulturarv han skapade ska kunna ge kunskap och inspiration till nya bildskapare och dokumentationer.

tures to the archive and receive copies in return. Negatives and glass plates about to be thrown away were saved. Nowadays when most people take pictures with their mobile camera, it is perhaps difficult to comprehend this devoted struggle to preserve valuable pictures that today tell us so much about times long past.

Sune Jonsson also worked at Radio Sweden's local office in Umeå as a programme officer. Through regional radio (and TV) he learned recording techniques and film production. His first film *Dagbok från Granån* (Diary from Granån, 1964) about forestry and log driving was a collaboration between the museum and SVT. It was followed by many more over the years, including numerous one-hour documentaries about the working year. The museum supplied the documentary work and SVT the technical. Jonsson also made many short films about handicraft.

In 1968, the museum could offer Sune Jonsson a permanent position as field ethnologist to make cultural-historical studies in words and pictures. He was based at the county museum with a darkroom, archive and office with a sound studio. Most of his working hours were spent, as the job title implies, “in the field”, in other words he travelled about visiting people in the county, collecting material and narrating their lives. His work also encompassed other parts of Sweden and even abroad, both in the service of the museum and in his own time. Sune Jonsson was granted a state artist's salary, which enabled other individual projects. His work in portraying the unprofitable smallholder farmers paved the way for a range of other detailed and dedicated documentary works. Sune Jonsson (1930–2009) came to be the Swedish farmer's advocate and an early, committed cultural-ecological environmentalist.

He depicted the countryside, the environments, the people and their experiences through hundreds of exhibitions and lectures, in books (25), articles and films (20). His life-long work so empathically and respectfully portrayed a disappearing cultural heritage and he was awarded many prizes, not least the Hasselblad Award in 1993 and two honorary doctorates, from the Swedish University of Agricultural Sciences in 1995 and Umeå University in 2001.

His title, field ethnologist, was unique at the Museum of Västerbotten and remains so among museums in Sweden. It was created by an enlightened museum leadership in 1968 and since then ought to have been copied and conferred in all Swedish county museums, as they have a duty to depict their region's social changes. Contemporary documentation is a fundamental assignment for a cultural-historical museum. It will show, in the future, how today's people, not least decision-makers, influenced living conditions and changed lives and values in the long term.

For 40 years, Sune Jonsson was part of the Museum of Västerbotten, which has preserved the pictures he left behind: an archive of national importance. A multiyear col-



Tillsammans med vänföreningen Sällskapet Sune Jonssons vänner, bildad 2008, utdelas återkommande ett stipendium med en utställningsinbjudan till fotografer som arbetar i hans anda. Planen är också att varje år kunna initiera och samarbeta kring nya samtida dokumentära uppdrag i så kallat fotografresidens.

Under centrumets första verksamhetsår tillika Kulturhuvudstadsåret i Umeå gläder vi oss åt samarbetet med forskaren Niclas Östlund i hans avhandlingsarbete *Performing History*, där det kulturhistoriska fotografiet behandlas i projektet *Tidens långsamhet och livets flykt*.

Västerbottens museum vill härmed tacka för samarbetet samt även med organisationen Umeå2014 som välvilligt gett stöd till utställningsproduktionen och katalogen.

*Britta M Lundgren, projektledare SJCD  
Hans Dackenberg, bildantikvarie*

laboration with Sune and Stina Jonsson has led to the museum, in conjunction with Umeå 2014 European Capital of Culture, opening the Sune Jonsson Centrum för Dokumentärfotografi (SJCD) letting the visual cultural legacy he created provide knowledge and inspiration for new photographers and visual artists, and further documentations. Together with Sällskapet Sune Jonssons vänner (The Society of Sune Jonsson's Friends), founded in 2008, a stipend with an invitation to exhibit will be awarded regularly for photographers working in his spirit. It aims to annually initiate and collaborate on new contemporary documentary projects by providing residencies for photographers.

For the centre's inaugural year of operation, during which Umeå is the European Capital of Culture, we are delighted to be working with Niclas Östlund in his doctoral thesis *Performing History*, which now investigates cultural-historical photography with *Tidens långsamhet och livets flykt* (Time's Slowness and Life's Swiftness).

The Museum of Västerbotten wishes to hereby express its gratitude for this collaboration and thank Umeå2014 for kindly supporting the production of this exhibition and catalogue.

*Britta M. Lundgren, Project Manager SJCD  
Hans Dackenberg, Photo Archivist*



Elof Olofssons  
bildsamling,  
Bursiljum,  
Burträsk socken  
620-660  
B 12 706-12 746

ALBERTINA ERIKSSON I KARLSBÄCK NEGATIVSAMLING

Fotografierna identifierade av Anna Egellö, Umeå.

- J6099 1. 7 Götaren Otto Persson, gästarpojke hos August Eriksson, Karlsbäck
- J6100 2. Albertina Eriksson, Karlsbäck, född Jonsson i Storarnejsö. Foto omkring 1900
- J6101 3. Albertina Eriksson, Karlsbäck. Foto omkring 1905
- ~~saknas~~ J6102 4. Albertina Eriksson, Karlsbäck. Foto omkring 1905
- J6103 5. Ermsjöägare Karl Vikström, Duborget, Vindeln. Foto omkring 1900.
- J6104 6. Albertina Eriksson, Karlsbäck. Bilden tagen i Storarnejsö omkring 1900.
- ~~saknas~~ J6105 7. <sup>föräldrar</sup> Brita och Ulf-Jonsson, Storarnejsö. Foto något av åren 1900-1904  
nr 24, 435, 154
- ~~saknas~~ J6106 8. Bilden ej kopierad
- J6107 9. Albertina Eriksson, född Jonsson i Storarnejsö. Bilden tagen i Storarnejsö omkring 1900.
- J6108 10. Albertina Eriksson. Foto omkring 1906
- J6109 11. Fr.v. systerarna Anna och Albertina Jonsson, Storarnejsö. Foto 1910-1911.
- J6110 12. En hemmansägare Berglund från Agnäs, Bjuvholm



657 B 12.743

Porträtt av okänd kvinna, ur Elof Olofssons bildsamling, Bursiljum, Fotoarkivet Västerbottens museum.  
Portrait of an unknown woman, from Elof Olofsson's picture collection, Bursiljum, Photo Archive, Museum of Västerbotten.



660 B 12.746

Porträtt av Gunnar och Elin Andersson, ur Elof Olofssons bildsamling, Bursiljum, Fotoarkivet Västerbottens museum.  
Portrait of Gunnar and Elin Andersson, from Elof Olofsson's picture collection, Bursiljum, Photo Archive, Museum of Västerbotten.

**TIDEN, PLATSERNA OCH MÄNNISKORNA – OM KULTURHISTORISK FOTOGRAFI./**  
**THE TIME, THE PLACES AND THE PEOPLE: ON CULTURAL-HISTORICAL PHOTOGRAPHY. AV/BY NICLAS ÖSTLIND**

Omslaget till *Ljuva ögonblick – stunder av allvar: Fotografier från ett sekel* visar en bild av två kvinnor från 1920-talet. Den ena ligger utsträckt i en bäddad soffa med huvudet vilande mot vänster armbåge och den andra sitter på kanten bredvid. Båda bär nattlinnen. De tittar in i kameran och ler, även om det hos den senare också finns ett avvaktande drag. Vad som präglades deras sinnen är dock svårt att veta, och ännu mindre berättar bilden om vad som föregått eller följde på fotograferingstillfället. Bilden rymmer något på samma gång öppet och fördolt och i en viss mening är denna dubbelhet grundläggande för fotografien.

Genom sin detaljrikedom och klarhet skapar fotografiet en närvaro som överbryggar både tid och rum, men den fotografiska realismen riskerar också att låsa bilden i tillvarons omedelbart synbara skikt och invagga betraktaren i en känsla av överblick och delaktighet. Av det skälet är det angeläget att betrakta fotografiska bilder både nyfiskt och kritiskt – det gäller inte minst fotografien inom den kulturhistoriska kontexten.

På frågan om vad som utmärker den kulturhistoriska fotografien svarar Annette Rosengren i den intervju som finns längre fram i katalogen att den primärt handlar om människor och deras livsvillkor. Även bostadsområden, fabriker, dansbanor och andra miljöer som utgör delar av kulturarvet spelar en framträdande roll, vilket också gäller kulturlandskapet där en tydlig gräns mellan natur och kultur är svår att dra.

Kärnan är idén om bevarande och dokumentationerna i text och bild är ett sätt att skapa faktabaserade berättelser om nuet och det nyss förflutna – skildringar som ska göra det möjligt för framtida betraktare att bättre förstå historien. Centralt är också insamlandet och ordnandet av äldre bildsamlingar, vilka kan ge oss insikter om människor och miljöer som inte längre finns. För den kulturhistoriska fotografien har därför arkivet en nyckelroll och när man öppnar dörrarna till de rum där materialet förvaras möter man inte sällan en närmast överskådlig minnesbank av lådor och pärmar med bilder och negativ.

Sedan ett par decennier pågår på läns museer, stadsmuseer och andra kulturhistoriskt inriktade institutioner ett idogt arbete med att inventera och säkra de miljontals fotografier som finns samlade. Boken *Rädda bilden* av Runo Kohlbäck från 1974 var ett av de tidigaste försöken att ta ett helhetsgrepp på bevarandet av de fotografiska arkiven i landet. Den har följts av flera liknande projekt. På senare tid har också frågor om tillgänglighet fått en allt större betydelse och arbetet med att digitalisera samlingarna har gjort bilderna sökbara på ett helt nytt sätt. Digitaliseringen väcker dock frågor om hur motiven tolkas och risken finns att arkiven på ett okritiskt sätt reproducerar fördomar och strukturer som bi-

The cover of *Ljuva ögonblick – stunder av allvar: Fotografier från ett sekel* (Delightful Moments – Instants of Seriousness: Photographs from a Century) shows a picture of two women from the 1920s. One lies on a sofa made-up as a bed, her head reclining on her left elbow and the other sits on the nearby edge. Both wear nightgowns. They look into the camera and smile, even though the latter is more cautious. It is difficult to know what went through their minds as the picture was taken, much less what happened before or after the exposure. The picture contains something that is simultaneously both open and hidden, and to a certain extent this duality is fundamental to photography.

Through its richness of detail and clarity, the photograph creates a presence that bridges both time and space, but photographic realism also risks locking the picture into the immediately discernible strata of existence and lulling the viewer into a sense of overview and participation. For that reason, it is important to regard photographic pictures both curiously and critically: this applies, not least, to photography in the cultural-historical context.

Asked about the distinguishing characteristics of cultural-historical photography, Annette Rosengren replies in the interview contained in this catalogue that it is primarily about people and their living conditions. Also playing a prominent role are residential areas, factories, dance pavilions and other environments that make up parts of the cultural heritage, which also applies to the cultural landscape where a clear division between nature and culture is hard to define.

The core concept behind the preservation and documentations in texts and pictures is to produce fact-based narratives about the present day and the recent past; depictions that will enable a future audience to better understand history. A central feature is the collection and classification of older collections of pictures, which can provide us with insights about people and environments that no longer exist. Thus, for cultural-historical photography, the archive plays a crucial role and when you open the doors to the storage rooms where such material is kept you often stand before an almost limitless memory bank of boxes and files of pictures and negatives.

The last couple of decades have seen county museums, city museums and other cultural-historically focused institutions undertake the laborious work of making an inventory and safeguarding the millions of photographs in their collections. The book *Rädda bilden* (Save the Picture) by Runo Kohlbäck from 1974 was one of the earliest attempts to take a holistic approach to preserving Sweden's photography archives. It has been followed by several similar projects. More recently, matters of accessibility have come to the fore and the work of digitalising collections has made

drar till marginalisering av individer och grupper. Hur dessa bilder kategoriseras och varför de inordnas som de gör måste vara föremål för en pågående och självkritisk reflektion.

Annette Rosengren var under många år fältetnolog på Nordiska museet och hon är en av de aktörer som i kraft av sin position och verksamhet har bidragit till att forma den kulturhistoriska fotografien från sjuttioalet och framåt. I intervjun nämner hon personer och aktörer som har haft betydelse för fotografien på museerna. Det är Sune Jonsson, Per-Uno Ågren, Eva Dahlman, Göte Ask och många fler. Institutionerna som har värnat om den kulturhistoriska fotografien finns spridda över hela landet och huvudmännen har varit och är stat, landsting, kommuner och stiftelser.

Av intervjun framgår att förutsättningarna att verka inom den kulturhistoriska kontexten genomgick betydande förändringar under inte minst åttiotalet, vilket också gäller synen på såväl fotografins som fotografens roll på museerna. Från att primärt ha varit orienterade mot det förflutna blev de kulturhistoriska institutionerna alltmer fokuserade på samtiden, något som började redan på sextioalet. Man genomförde etnologiska fältstudier på platser, bland människor och kring fenomen som speglade tendenser i nuet, och som gärna fick befinna sig lite vid sidan om den verklighet som medierna intresserade sig för och förmedlade. Det kunde handla om bruksorter och stationssamhällen som förlorar sin tidigare betydelse, eller om bilens närvaro och roll för såväl enskilda personer och grupper som samhället i stort. Vardagen och det lokala stod och står i centrum.

Det fanns, beskriver Rosengren, en hierarki inom museivärlden där de akademiskt utbildade etnologerna hade en starkare ställning än de hantverksinriktade fotograferna. Denna skillnad yttrade sig bland annat i att det var etnologen som pekade ut vad fotografen skulle dokumentera och att fotografens namn inte nämndes när bilderna publicerades. Att museifotograferna hade svårt att göra sin röst hörd och ofta var ovilliga att prata om sina bilder kan, menar Rosengren, kopplas till deras utbildningsbakgrund. Det handlade, skulle man kunna säga, om klasskillnader och sviktande självförtroende.

På sjuttioalet fanns i Sverige en stark dokumentär rörelse inom både litteraturen och fotografien, men kontakterna mellan museifotograferna och det som pågick utanför institutionerna var liten. Det var något som inte minst personer aktiva inom Samdok och Adomus bidrog till att förändra från slutet av sjuttioalet och framåt. Det skedde genom ökade kontakter med dokumentärfotografer, samarbeten med fotoutbildningar som Nordens fotoskola och en större samverkan mellan personer som ville skapa nya möjligheter för och en förändrad syn på fotografien inom museerna. Arbetet ledde bland annat till att fotografernas kunskaper och insatser kom att värdesättas på ett bättre sätt. Museerna började också göra fotoutställningar där inte enbart ämnet utan även upphovspersonen lyftes fram och man förvärvade

dem searchable in a completely new way. However, digitalisation also poses questions about the interpretation of the subject in the photograph and implies a risk that the archive simply reproduces biases and structures in an uncritical manner that contributes to the marginalisation of individuals and groups. Therefore, how these pictures are categorised and why they are arranged as they are, must be an object of ongoing, self-critical reflection.

For many years, Annette Rosengren was a field ethnologist at Nordiska museet and she is one of those, by virtue of her position and activities, who contributed to the formation of cultural-historical photography from the 70s and onwards. She mentions in the interview persons and organisations that were significant to photography at the museums. They include Sune Jonsson, Per-Uno Ågren, Eva Dahlman, Göte Ask and many more. The institutions that have safeguarded cultural-historical photography are spread throughout the country and the principals have been, and are, the state, counties, municipalities and foundations.

It is apparent from the interview that conditions encouraging the cultural-historical context underwent significant changes, not least in the 80s, which also applies to the general view on photography and the role of photographers at the museums. From having primarily focused on the past, the cultural-historical institutions increasingly turned their attention to the contemporary, something that had started already in the 60s. They conducted ethnological field studies in places, among people and around phenomena that reflected contemporary trends, and preferably a little to one side of the reality found interesting, and conveyed by, the media. Included here were industrial areas and station communities that had lost their prior significance, or the presence and role of the automobile for individual people and groups, as well as society at large. The everyday and the local took centre stage.

There was, describes Rosengren, a hierarchy within the museum world where the academically educated ethnologists had a stronger position than the artisanal photographers. This difference manifested itself in part through the ethnologist pointing out what the photographer should document and that the photographer's name was not given alongside the published picture. Museum photographers had difficulty in getting their voices heard and were often unwilling to talk about their pictures, which can, according to Rosengren, be attributed to their educational background. It might be said that it concerned a class difference and poor self-confidence.

In Sweden in the 70s, there was a strong documentary movement in both literature and photography, yet contacts between the museum photographers and what was happening beyond the institutions was limited. Actively trying to change this were, not least, members of Samdok and Adomus from the late 70s onwards. They promoted increased



en rad större kollektioner av enskilda fotografer, vilket man förut sällan hade gjort. Utöver funktionen som historiskt dokument – ofta i egenskap av komplement till det skrivna ordet – uppmärksammades fotografiet nu som bild och de estetiska och uttrycksmässiga aspekterna betonades i högre grad än tidigare.

Vad som tydligt framgår av Rosengrens redogörelse är att mycket av det här byggde på intresserade och engagerade individers insatser, men också att de fotografiska nätverken och aktiviteterna ofta saknade djupare förankring inom museiorganisationerna. Den institutionella strukturen var svag och ett byte av museichef kunde få stora konsekvenser för fotografins position och fotografernas möjligheter att verka. Mycket tyder faktiskt på att så fortfarande är fallet.

Den kulturhistoriska fotografin präglas av ett dokumentärt synsätt och en stark tilltro till möjligheten att skildra verkligheten. I slutet av åttiotalet kom dock dokumentär-genren att kritiserats utifrån feministiska och postkoloniala perspektiv. Kärnan i kritiken handlade dels om de ofta dolda maktförhållandena som råder mellan subjekt och objekt inom i synnerhet dokumentärfotografen, dels om rätten med vilken fotografen representerar andra människor och för deras talan. Det här var frågor som få inom den kulturhistoriska fotografin, enligt Annette Rosengren, hade reflekterat över i någon större utsträckning. Problemen skymdes länge av att man hade ett gott uppsåt och heller aldrig sökte det spektakulära eller avvikande.

Mellan fotografen inom den kulturhistoriska kontexten och konstfältet har det historiskt sett funnits spänningar och konflikter, vilka kan förklaras av inriktningarnas olika värderingar, behov och positioner. Den förra präglas av ett instrumentellt perspektiv och i den senare värderas fotografens och mediets autonomi högt. Det är två aspekter som är svåra att förena, men genom de förändringar som båda fälten har genomgått är klyftan inte längre lika vid som på åttio- och nittiotalen. Även om det fortfarande finns skillnader och barriärer kan en fotograf idag framgångsrikt verka och visa samma eller likartade arbeten i båda kontexterna, något som också återspeglas i urvalet till *Tidens långsamhet och livets flykt*.

Utställningen och katalogen kretsar kring tre teman som återkommer i den kulturhistoriska fotografin: platser där människor bor och lever, familjebildning och arbete. Det faktum att *Tidens långsamhet och livets flykt* visas på Västerbottens museum – med sina starka band till Sune Jonssons gärning som fotograf – gör att den geografiska tyngdpunkten är Norrland. Växlingen mellan dåtid och nutid är tänkt att betona de historiska förändringarna och det gäller inte minst effekterna av de senaste decenniernas tilltagande globalisering och avreglerade ekonomier. I utställningen och katalogen finns också en påtaglig närvaro av arkivet, både i valet av fotografier som tagits fram från äldre negativ och bilder som bär tydliga spår av att tidigare ha använts och

contact with documentary photographers, collaborations with photography courses at Nordens Fotoskola, and a greater co-operation between persons who wanted to create new opportunities for, and a change in perceptions about, photography in the museums. The work helped improve appreciation of the photographers' skills and initiatives. Museums also began producing photography exhibitions that profiled not only a topic but also the photographer and they acquired a number of large collections by individual photographers, which had rarely been done before. Besides its function as a historical document – often as a complement to the written word – the photograph was now appreciated as a picture and the aesthetic and expressive aspects were emphasised to a higher degree than before.

What clearly comes through in Rosengren's account is that much of this was based on the efforts of interested and committed individuals, but also that these photographic networks and activities often lacked deeper support from within the museum organisations. The institutional structure was weak and a change in museum director could bring about major consequences for photography's position and the opportunities that were open to photographers. Much indicates this is actually still the case.

Cultural-historical photography is characterised by a documentary outlook and a firm belief in the possibility of depicting reality. However, in the late 80s, criticism of the documentary genre came from feminist and post-colonial perspectives. In essence, criticism targeted the power relationships that were often hidden from view between subject and object, particularly in documentary photography, and criticism of the photographer's right to represent other people and speak for them. Hardly anyone working with cultural-historical photography, according to Annette Rosengren, had reflected on these issues to any great depth. The problems were long concealed by working in good faith and never seeking to exploit the sensational or divergent.

There have been tensions and conflicts in the past between the cultural-historical context and the art field, which can be explained by their different values, needs and positions. The former is characterised by an instrumental perspective while the latter values highly the autonomy of the photographer and the medium. These two aspects are difficult to reconcile, but through changes in both fields the gap is no longer as wide as in the 80s and 90s. Even though there are still differences and barriers, a photographer today can successfully work and show the same or similar pictures in both contexts, something that is also reflected in the selection to *Tidens långsamhet och livets flykt* (Time's Slowness and Life's Swiftiness).

The exhibition and catalogue revolve around three themes that recur in cultural-historical photography: places where people live, families and work. The fact that *Tidens långsamhet och livets flykt* is being shown at the Museum of

ställt ut. Det sker även i formen av en serie interiörbilder från samlingarna på Västerbottens museum – en plats som få besökare känner till eller tidigare har sett.

De äldsta bilderna som ingår hör till vad som kallas bygdefotografi, det vill säga lokalt förankrade fotografer som porträtterade människor på landsbygden. Här visas ett urval ur utställningen och boken *Kvinnor bakom kameran*, sammanställd av Krister Hägglund vid Skellefteå museum. En av de mest uppmärksammade samlingarna av bygdefotografi består av bilder tillkomna i Lima i Dalarna och i sin artikel skriver Eva Dahlman om två av fotograferna: Nanna Johansson och Anna Larsson. Deras bilder är från 1900-talets första decennier, vilket räknas som bygdefotografins storhetstid även om det finns exempel från 1880-talet till början av 1950-talet. Bygdefotografen visar olika aspekter av i första hand bondesamhället, men de berättar också om hur man ville framställas, vilket i sin tur säger något om både tiden och de sociala strukturerna. I en återkommande typ av grupporträtt har personerna fotograferats på ett stort avstånd framför gårdens huvudbyggnad. Det är människor från olika generationer och med på bilderna finns ofta gårdens häst och i några fall även en cykel som ett tecken på modernitet. Bland bygdefotografierna finns också gruppbilder från tillfällena och händelser som speglar årets gång och livets cykliska förlopp, bland annat skördearbete, bröllop och bilder av avlidna. Det senare i en genre som inte längre är så vanlig, så kallade postmortempoträtt.

Bilder som dessa samlades i album och hur både karaktären på och bruket av familjealbum har förändrats från andra hälften av 1800-talet och framåt är ämnet för Anna Dahlgrens katalogtext. Hon beskriver också hur intresset för och forskningen kring fotoalbum har ökat under de senaste tio åren, bland annat till följd av det som kallas "the material turn" inom kulturvetenskaperna, vilken i det här sammanhanget innebär en ökad tonvikt vid fotografiernas fysiska aspekter, hur de har använts och cirkulerat, och inte enbart på bildernas innehåll. Från att museitjänstemän och fotosamlare plockade isär albumen och delade in bilderna i olika kategorier – ofta utifrån vad motivet föreställer – har de kommit att bli ett eget samlingsområde där objektet som helhet är det primära.

I utställningen ingår flera album från 1970- och 80-talet och till skillnad från äldre album innehåller de som regel enbart amatörbilder tagna med småbildskamera. Bilderna saknar de tekniska kvaliteter som utmärker bygdefotografernas och studiefotografernas arbeten och det är inte ovanligt att färgerna redan har börjat blekna. Idag ser dock situationen helt annorlunda ut. Efter det digitala genombrottet har denna typ av album i det närmaste upphört och det handlar mer om att i stunden dela bilder av händelser via sociala medier. För en museipraktik där de fysiska föremålen traditionellt sett har haft och har en framträdande roll är det nya bildbruket en utmaning.

Västerbotten – with its strong links to Sune Jonsson's work as a photographer – means the geographical focus is Norrland. The idea of oscillating between past and present is to emphasise the historical changes and applies, not least, to the effects of increased globalisation and deregulated economies in recent decades. The exhibition and catalogue also convey a tangible sense of the archive, both in the choice of photographs made from older negatives and pictures that clearly carry previous traces of use and exhibition. It also occurs in the form of a series of interior pictures showing the collections at the Museum of Västerbotten; a place few visitors are aware of, or have ever seen before.

The oldest pictures come from what is termed rural photography, in other words photographers with local roots who portrayed people in the country districts. On show is a selection from the exhibition and book *Kvinnor bakom kameran* (Women Behind the Camera) compiled by Krister Hägglund at Skellefteå museum. One of the most renowned collections of rural photography consists of pictures originating in Lima, Dalarna, and in her article, Eva Dahlman writes about two of the photographers: Nanna Johansson and Anna Larsson. Their pictures are from the first decade of the 20th century, considered the golden age of rural photography, although examples span from the 1880s to the early 1950s. Rural photography primarily displays various aspects of agrarian society, but they also indicate how people wanted to be portrayed, which in turn says something about both the times and social structures. In a recurring type of group portrait, people are photographed from a distance in front of their farm's main building. These are people of several different generations and the pictures often include the farm's horse and in some cases even a bicycle as a token of modernity. Included among the rural photographs are also group pictures from occasions and events that reflect the passing of the year and life's cyclical nature, such as the harvest, weddings and pictures of the deceased. The latter is a genre no longer so common, known as post-mortem portraits.

Pictures like these were collected in albums and the change in character and use of the family album from the latter half of the 19th century onwards is the subject of Anna Dahlgren's text for the catalogue. She also describes how interest in, and research on, the photo album has increased in the past decade, partly as a consequence of what is called "the material turn" in cultural studies, which in this context means an increased emphasis on the physical aspects of the photographs, how they have been used and circulated and not only the content of the picture. The album, from having been picked apart by museum professionals and photography collectors and the pictures put into various categories – often based on the picture's subject – has become collectable in its own right, where the object in its entirety is of primary importance.

Fotografen Jean Hermanson intervjuades med anledning av katalogen och utställningen *Världar och verkligheter* (2012), som också den ingår i studien över fotografien i Sverige från sjuttioalet och framåt. En av Hermansons kommentarer var att ingen ännu hade gjort en utställning med hans och Sune Jonssons arbeten. Ställda bredvid varandra skulle deras bilder berätta om ett viktigt skede i svensk samtids historia från två olika perspektiv: småjordbrukarens och industriarbetarens. Det var näringar som drabbades hårt av sextio- och sjuttioalets strukturomvändningar och i båda fallen var fotografierna medvetna om att de dokumenterade verksamheter som var på väg att försvinna. För att realisera detta möte delar Jean Hermanson och Sune Jonsson en vägg i *Tidens långsamhet och livets flykt*.

Det finns dock en skillnad mellan deras arbeten som kan knytas till de olika sammanhangen inom vilka de verkade. Hermanson var frilansfotograf knuten till den vänsterorienterade gruppen Saftra och de böcker och utställningar som han gjorde – i flera fall tillsammans med författaren Folke Isaksson – präglades av ett uttalat politiskt ställningstagande. I likhet med andra frilansande dokumentärfotografer på sextio- och sjuttioalet utmärks Hermansons bilder av ett starkt klassperspektiv och arbetare ställs mot tjänstemän och byråkrater. Det här är aspekter som inte är lika påtagliga i Jonssons bilder, vilka också tillkom inom ramen för en tjänst som fotograferande fältetnolog på ett offentligt finansierat museum – en kontext med andra krav på opartiskhet.

Sune Jonssons arbeten saknar inte en agenda och hur hans bilder kan uppfattas i ljuset av 68-rörelsen behandlar Johan Öberg i sin personligt hållna betraktelse över en larmande tid fylld av positioneringar och strider. När människorna i Jonssons bilder – människor som hör till det gamla Sverige – tittar tillbaka på oss uppstår, skriver Öberg, en särskild form av dialogisk energi som pekar ut den som ser och inte minst oss som betraktare av fotografierna. De porträtterades iögonenfallande integritet gör dem oåtkomliga för varje enkel identifikation och konsumtion, såväl kommersiell som ideologisk. Bilderna rymmer också, menar Öberg, en indignation och ett ansvar och en både historisk och global referensram – egenskaper som sextioalets dokumentärfotografi och radikala kultur fylldes av.

Den försvinnande livsvärld som Sune Jonsson dokumenterade präglades av bofasthet. Småbruket var människornas primära utkomst och gårdarna gick ofta i arv från en generation till en annan. Hur arbets- och levnadsformerna har förändrats under de senaste decennierna speglas i Margareta Klingbergs och Elin Berges olika projekt. Båda tar utgångspunkt i ett Västerbotten som – i likhet med andra regioner världen över – har påverkats av den ökade rörligheten av varor, tjänster, kapital och människor. Hos Klingberg står arbetet i fokus och under flera år har hon följt personer från Polen och Thailand som reser hit för att plockar bär. Arbetsvillkoren för de gästande bärplockarna har varit ett

The exhibition includes several albums from the 1970s and 80s that, in contrast to older albums, generally contain only amateur pictures taken with a small-format camera. The pictures lack the technical qualities that distinguish the work of the rural photographers and studio photographers, and it is not uncommon that the colours have already begun to fade. However, the situation today is completely different. After the digital breakthrough, the habit of keeping this type of album has practically ceased; instead, a virtual sharing of the moment occurs with pictures of happenings via social media. This new use of pictures is a challenge for museum practice where the physical object traditionally had, and has, a prominent role.

Photographer Jean Hermanson was interviewed in conjunction with the catalogue and exhibition *Världar och verkligheter* (Worlds and Realities, 2012), which is also part of the study on photography in Sweden from the 70s and onwards. One of his comments was that no one had yet produced an exhibition of his and Sune Jonsson's work. Displayed alongside each other, their pictures would tell of a crucial phase in Swedish contemporary history from two different perspectives: smallhold farmers and industrial workers. Such livelihoods were hit hard by the structural changes of the 60s and 70s and in both cases the photographers were aware that the occupations they were documenting were about to disappear. To realise this meeting between Jean Hermanson and Sune Jonsson, they share a wall in *Tidens långsamhet och livets flykt*.

There is however a difference in their work that can be attributed to the various circumstances under which they acted. Hermanson was a freelance photographer affiliated with the leftist Saftra group and the books and exhibitions he made – in many cases with author Folke Isaksson – are characterised by an explicitly political position. Like other freelance documentary photographers in the 60s and 70s, Hermanson's pictures feature a strong class perspective and workers are pitted against officials and bureaucrats. Such aspects are not as apparent in Jonsson's pictures, which were produced within the framework of a position as a photographing field ethnologist at a publicly funded museum: a context with different requirements of impartiality.

Sune Jonsson's work is not devoid of an agenda and the perception of his pictures in light of the protests of 1968 is interpreted by Johan Öberg in his personal contemplation over a clamorous time filled with positioning and conflicts. When the people in Jonsson's pictures – people from the old Sweden – look back at us, there arises, writes Öberg, a special form of dialogic energy that points out the one doing the looking and not least us as viewers of the photographs. The striking integrity of those portrayed makes them inaccessible to any simple identification and consumption, both commercial and ideological. The pictures also contain, says Öberg, an indignation and a responsibility and both a his-

äterkommande ämne i medierna och kritik har riktats mot både lönerna och de tillfälliga inackorderingarnas stora brister. Vad Klingberg också synliggör är hur bärplockningen är del av en ekonomi där de globala orättvisorna innebär att arbetsmöjligheten – den låga ersättningen till trots – gör skillnad för de hitresta och deras familjer, men också hur bär säsongen kompletterar risodlingens rytm av sådd och skörd i Thailand. Om man bortser från den förflyttning bärplockarna tvingas till är det inte helt olik hur bönderna i Sune Jonssons dokumentationer växlade mellan sommarens åkerbruk och vinterns arbete i skogen.

Även i Elin Berges projekt utgör förbindelsen mellan Västerbotten och Thailand den bärande stommen, men här handlar det om familjebildningar och förändrade demografiska strukturer. Det är ett ämne som griper in i människors mest intima sfär och dessutom rymmer djupt liggande och normerande föreställningar om vad som är rätt och fel. Berge berättar om hur svenska män och thailändska kvinnor träffas och gifter sig – under former andra än den romantiska idén om det förutsättningslösa och drabbande mötet – och hur kvinnorna inrättar sig i en för dem främmande miljö. De relationer och livsöden som skildras rymmer både besvikelser och lycka och Berges arbete visar hur människors sökande efter kärlek också – på både kort och lång sikt – omskapar de platser och sammanhang där dessa personliga historier äger rum.

Gemensamt för Margareta Klingbergs och Elin Berges projekt är också att de handlar om nutiden, något som också gäller det omfattande arbetet om renskötselåret i Malå skogssameby, som var ett samarbete mellan etnoarkeologen Britta Lindgren Hyvönen och fotografen Petter Engman och som här får representera de kulturhistoriska museernas samtidsdokumentation. Det genomfördes 2009–10 inom ramen för Västerbottens museums satsning på dokumentärfotografi och projektet *De nordliga kulturtraditionerna*, vars övergripande syfte var att synliggöra de samiska traditionerna och samiskt liv idag. I text och bild följer vi renskötselns många moment: kalvning, utfodring, kalvmärkning, sarvslakt, skiljningar och flyttar mellan vinterbetet vid kusten och sommarbeteslandet runt Malå. I sitt arbete har upp-hovspersonerna strävat efter en självreflexiv hållning och sökt ett balanserat sätt att förmedla såväl det exotiska som det bekanta. De talar om vikten att skilja på identitet och identifikation och att en alltför stor närhet till ämnet och människorna riskerar att "annanheten" går förlorad.

Ett av svensk dokumentärfotografis mest omfattande och tidsmässigt utsträckta arbeten är Jens S Jensens skildring av Hammarkullen. Göteborgsförorten ingick i sextio- och sjuttioalets så kallade miljonprogram, som skulle lösa den rådande bostadskrisen men snart väckte kritik för sin storskalighet. Till Hammarkullen flyttade människor från trångboddheten i innerstäderna, från avfolkningsbygder i bland annat Norrland och från andra länder – både som en

toretical and global frame of reference: characteristics that swelled documentary photography in the 60s and radical culture.

The vanishing lifeworld documented by Sune Jonsson was characterised by its settled element. Smallhold farms were people's primary livelihood and these were passed down from one generation to another. The change in forms of living and working in recent decades is reflected in the various projects of Margareta Klingberg and Elin Berge. Both take their starting point in a Västerbotten that – like other regions worldwide – has been affected by the increased mobility of goods, services, capital and people. Klingberg focuses on working labour and for many years has documented people from Poland and Thailand who travel here to pick berries. The working conditions of the seasonal berry pickers has been a recurring topic in the media with criticism directed at both the wages and the enormous defects in the board and lodgings. But Klingberg also reveals how berry picking is part of an economy where global inequalities means the opportunity to work – despite the low compensation – makes a difference for the travelling workers and their families, and also how the berry season complements rice farming's cycle of sowing and harvesting in Thailand. Disregarding the travelling that berry pickers must do, it is not completely unlike the farmers in Sune Jonsson's documentations who alternated between farming in the summer and forestry work in the winter.

Elin Berge's project also involves the connection between Västerbotten and Thailand, only here it concerns family formations and altered demographic structures. It is a topic that affects people's most intimate affairs and additionally covers deep, normative conceptions about what is right and wrong. Berge narrates how Swedish men and Thai women meet and get married: under forms other than the romantic ideal of unconditionality and the poignant meeting – and how these women establish themselves in a foreign environment. The relationships and fates portrayed involve both disappointments and happiness; Berge's work reveals how people's quest for love – both in the short and long term – is reshaping the places and contexts where these personal stories take place.

Common to both projects is a contemporary focus, which also applies to the comprehensive work of spending a year with reindeer herders in Malå skogssameby (Forest Sami village), a collaboration between ethnoarchaeologist Britta Lindgren Hyvönen and photographer Petter Engman and which represents here the contemporary documentation of cultural-historical museums. It was conducted in 2009–10 within the framework of initiatives by the Museum of Västerbotten in documentary photography and the Northern Cultural Traditions project, which aims to highlight Sami traditions and Sami life today. In texts and pictures, we follow the many phases of reindeer herding: calving, feeding,

del av tidens arbetskraftsinvandring och som flyktingar från till exempel diktaturerna i Latinamerika, Mellanöstern och senare Somalia och andra konfliktområden.

Dokumentationen inleddes 1973 och avslutades fyrtio år senare med en utställning på Hasselblad Center hösten 2013. I den intervju med Jens S. Jensen som finns i katalogen talar han om sina utgångspunkter och drivkrafter, men också om hur både platsen och människorna som han har följt genom åren har förändrats, något som även gäller villkoren för själva fotograferandet. Jensen berättar också om sin dokumentation av Volvofabriken i Torslanda där många som bodde i Hammarkullen arbetade. Ett urval av dessa bilder finns också med i utställningen.

Kritiken av det rådande samhället – där bostadsområden som Hammarkullen och den framtvungade flytten från landsbygden var centrala inslag – tog under sjuttioalet bland annat formen av en vilja att återknyta till förmoderna levnadssätt. Ett exempel är Skogsnäskollektivet i Ångermanland dit människor sökte sig för att driva ett ekologiskt hållbart jord- och skogsbruk. Fotografen Micke Berg följde under en längre tid livet i kollektivet och hans bilder är ett unikt dokument om ett av alternativkulturens sätt att skapa motrörelser till en samtid, som man menade var ensidigt inriktad på ökad tillväxt och konsumtion.

Förhållandet mellan stad och landsbygd, frågor om identitet knutna till en plats och en historia är den sammanvinnade och röda tråden i konstnären Magdalena Dziurlikowskas och Niklas Rydén:s film *Fönster mot Hälsingland* från 2013. Personer i olika åldrar intervjuas om spänningen mellan viljan att vara kvar på orten där man vuxit upp och behovet att ta sig därifrån, men också om att återvända och att se platsen med nya perspektiv. Här diskuteras deras relation till ortens kulturarv i form av de världsarvslistade Hälsingegårdarna och vilka möjligheter och problem bevarandet av det äldre rymmer. Men kulturarvet är inte enbart materiellt utan i filmen riktas också uppmärksamheten mot högtider och festande: om berusning, extas och bakrus förr och nu. Att filmerna producerades på uppdrag av Hälsinglands museum i Hudiksvall och ingår i museets samling visar på de kulturhistoriska museernas utvidgade ramar.

Västerbottens museum äger inte mindre än 50 000 negativa av fotografen Bertil Ekholtz. Han var verksam i Umeå fram till sin bortgång 2013 och samarbetet med museet sträckte sig till början av fyrtioalet. Han arbetade bland annat som industrifotograf och fotograferade såväl kraftverksbyggen som gruvnäringen. De formstarka bilderna genomsyras av en anda som i moderniteten ser framsteg och möjligheter snarare än ett hot. Genom decennierna dokumenterade Ekholtz regelbundet Umeå och bilderna speglar stadens förändrade utseende och skilda funktioner som bostadsort, mötesplats och kommersiellt centrum. Även i dessa skildringar finns en känsla av ogrumlad optimism.

Umeå är närvarande också i Johannes Samuelssons bi-

tagging, slaughtering reindeer bulls, sorting and driving the herd from winter grazing along the coast to summer pastures around Malå. In conducting the work, efforts were made to maintain a self-reflective approach and a balanced way of conveying both the exotic and the familiar. They speak of the importance of separating identity and identification and that too great a proximity to the subject and the people risks losing the “otherness”.

One of Swedish documentary photography’s most extensive and longest works is Jens S. Jensen’s depiction of Hammarkullen. The Gothenburg suburb was part of the Million Programme in the 60s and 70s, an initiative seeking to solve the housing crisis that soon drew criticism for its large-scale solutions. To Hammarkullen moved people from the overcrowded inner cities, from depopulated areas in Norrland and others, and from other countries: both as part of the era’s immigrant labour and as refugees, for example, from dictators in Latin America, the Middle East and later Somalia and other conflict zones.

The documentation began in 1973 and finished 40 years later with an exhibition at the Hasselblad Center in autumn 2013. In the interview in this catalogue with Jens S. Jensen, he speaks about his points of departure and driving forces, as well as how both the place and the people he followed over the years has changed, something that even applies to the conditions of taking photographs itself. Jensen also talks about his documentation of the Volvo factory in Torslanda, where many of those who lived in Hammarkullen worked. A selection of these pictures is also in the exhibition.

Criticism of the prevailing society – where residential areas such as Hammarkullen and the forced migration from rural areas were central components – included in the 70s a desire to reconnect with premodern ways of life. One example is the Skogsnäs collective in Ångermanland where people went to join an ecologically sustainable farm and forestry initiative. Photographer Micke Berg followed life in the collective for a long time and his pictures are a unique document on one of alternative culture’s ways of creating a counter-movement to contemporary circumstances, which they considered solely directed towards growth and consumption.

The relationship between city and countryside, issues of identity rooted in a place and a history are the interwoven threads in a film by artist Magdalena Dziurlikowska and Niklas Rydén: *Fönster mot Hälsingland* (Windows Toward Hälsingland, 2013). Persons of various ages are interviewed about the tension between the desire to remain in the area where you grew up and the need to get away from there, but also about revisiting and seeing the place with new perspectives. Discussed here is their relationship to the area’s cultural heritage in the form of the World Heritage listed Decorated Farmhouses of Hälsingland and the opportunities and problems involved in preserving the old. But the

drag till utställningen, men hos honom möter vi ett helt annat perspektiv på staden och det offentliga rummet, vilket också gäller synen på fotografins roll och medel. Hans metod kan närmast beskrivas som en form av grävande journalistik och där medierna och konstens sammanhang används för att avslöja och motarbeta olika typer av maktmissbruk. Det aktuella verket handlar om rivningen av det så kallade Apberget i Umeå – en plats som användes för politiska möten och andra sammankomster. Samuelsson visar hur demokratiska processer åsidosattes när de på samma gång faktiska och symboliska förändringarna i stadens centrum genomfördes och han ställer frågor om makt, ansvar och medborgerliga rättigheter.

I katalogen återges i faksimil dels Sune Jonssons betydelsefulla essä ”Nio funderingar om 1/125-delen, som ursprungligen publicerades i katalogen till utställningen *Tusen och en bild* (1978), dels en text av Göte Ask. Den senare är hämtad från boken *Bilder som gör vardagen synlig* (1983) och handlar om dokumentärfotografi i ett historiskt perspektiv och användes flitigt i utbildningssammanhang. Med utgångspunkt i en teckning av Albrecht Dürer från 1514 – som föreställer konstnärens mor – för Ask ett resonemang om bilder som skildrar den yttre verkligheten och därför kan kallas dokumentära. Det är en tradition som Göte Ask menar bygger på en förtrogenhet med ämnet och där ett ömsesidigt förtroende mellan fotografen eller konstnären och de avbildade är en nödvändighet. På bokens baksida finns en uppmaning till alla som har en kamera att själva eller i grupp med ord och bild berätta om vardagsverkligheter som annars lätt glöms bort. Det är en handling som äger samma giltighet idag – även om både verkligheterna och förutsättningarna ser annorlunda ut.

cultural heritage is not only material, as the film focuses attention on celebrations and revelry: on intoxication, ecstasy and hangovers past and present. That the films were commissioned by Hälsinglands museum in Hudiksvall and are part of the museum’s collection demonstrates how cultural-historical museums are extending their scope.

The Museum of Västerbotten has no less than 50,000 negatives by photographer Bertil Ekholtz. He was active in Umeå until his passing in 2013 and the collaboration with the museum goes back to the early 40s. He worked in part as an industrial photographer and photographed the construction of power stations and mining operations. These strongly graphical pictures are imbued with a spirit that sees progress and opportunities in modernity, rather than a threat. Ekholtz regularly documented Umeå over the decades and the pictures reflect the city’s changing appearance and distinct functions as residential area, meeting place and commercial centre. Here too is a sense of untroubled optimism.

Umeå also features in Johannes Samuelsson’s contribution to the exhibition, but with him we encounter a completely different perspective of the city and the public space, which also covers views on photography’s role and means. His method could be described as a form of investigative journalism, where the media and art’s context are used to expose and counteract various abuses of power. The present work is about the demolition of what is called Apberget in Umeå: a place used for political meetings and other gatherings. Samuelsson reveals how democratic processes were disregarded at the same time as the actual and symbolic changes in the city centre were implemented and he poses questions about power, responsibility and civil rights.

The catalogue contains facsimiles of Sune Jonsson’s important essay “Nio funderingar om 1/125-delen” (Nine Thoughts About 1/125), originally published in the catalogue of the exhibition *Tusen och en bild* (A Thousand and One Pictures, 1978), as well as a text by Göte Ask. The latter comes from the book *Bilder som gör vardagen synlig* (Pictures that Make Everyday Life Visible, 1983) that looks at documentary photography in a historical perspective and is much used in educational contexts. Starting with a drawing by Albrecht Dürer from 1514 – showing the artist’s mother – Ask discusses pictures that depict external reality and thus can be called documentary. A tradition, says Göte Ask, based on familiarity with the subject and where mutual trust is a necessity between the photographer or artist and the depicted. The back cover encourages anyone with a camera, alone or in a group, in words and pictures, to recount everyday realities that are otherwise easily forgotten. It is an act that carries the same force today: even if both the realities and conditions look different.

# Bilder som gör vardagen synlig



Göte Ask/LT

Bilder som gör vardagen synlig vill stimulera alla som har kamera att ta med den i det dagliga livet och arbetet och att använda den för att skildra "vanliga", välkända miljöer, situationer och människor. Var och en kan – ensam eller i en helhet i grupp – berätta i ord och bild om den vardagsverklighet som annars så lätt glöms bort.

Bilder som gör vardagen synlig berättar om viktiga dokumentationsprojekt, främst Jens S. Jensens mångåriga arbete med att lösa liv i den moderna göteborgsförorten Hammarkullen och det klassiska TSA-projektet i USA på 1930-talet.

Avslutningsvis finns praktiska råd om hur ett grupparbete i bildokumentation kan genomföras. Detta kan göras i studiecirkeln form eller som projektstudie.

Exemplen är hämtade från de kurser i fotografisk dokumentation som Göte Ask leder vid Nordens folkhögskola Biskops-Arnö.



LTs förlag

ISBN 91-63-10421-8



Albrecht Dürer: *Konstnärns moder*. Teckning, 1514

## Förtroendet och det ömsesidiga förtroendet

### Om dokumentära bilder förr och nu

Den tyske renässanskonstnären Albrecht Dürer kunde ligga ner lång tid på att iaktta en grästråas former eller linspelet i en hares päls eller mönstret av fina blodkärl i ossdjurens ögonvita. Sedan använde han sin tekniska kunskande till att så nogt som möjligt avbilda det han såg. Ibland behövdes spritiga pennor och temperafärg för att återge naturens föränderliga detaljkodornas och ömtilliga färgnyanser. Andra gånger var det bläckpennan eller kretan som med den största känsligheten och exaktheten kunde registrera förmållens volymer.

Världen omkring honom var full av utmaningar. Allt var värt att se, och allt var värt att avbilda. Närhelst skulle han inte högmödosigt förändra det han såg när han gjorde sin bild. Verkligheten var underbar i sig själv. Varje motiv krävde respekt och ödmjukhet. En bra bild var en sann bild som kunde öka kunskapen om världen, hans egen kunskap och önskan.

År 1514, två månader innan Dürers mor dog 63 år gammal, gjorde han ett närgånget porträtt av henne, en stor teckning med svartkrita. Kompositionen är enkel. Den skådande blicken söker sig bort i fjärran. Ansiktet är hjärtat och skrynkligt, och den gamla seniga kvinnokroppen här spelar av sina 18 barns ångor, flera tvärs sjukdomar och mångåriga motigheter i livet.

Dürer hade inte en tanke på att med något enda ordet "öröklova" motivera. Hans kärlek till modern tog sig det gyllene uttrycket att han ritade av henne så nogt han kunde med alla rynkor och veck på rätt ställe. Just där här släta kroppen var hennes. Just sådana som hon var likade han henne. Därfor valde han också en odramatisk vinkel att teckna henne ut, den naturliga från normal ögordhöjd.

Dürers rättframma arbetsmetod svarar väl mot hans spekfylla intress för motivet: det är modern som talar till oss och kommer oss nära. Konstnären sträcker sig inte på oss med några segementfulla knep eller vinklingar. Hans syfte är att lyfta fram moderns utseende och personlighet, inte att göra sig själv märkbar. Men ändå är han mer eller mindre närvarande i bilden som vittnar av hans medkänsla och önskan.

Dokumentärfotografin har sina rötter i den syn på kunskapens funktion och konstnären roll som Dürer representerar. Han var förtäls inte ensamt om sådana idéer. Tvärtom var han typisk för sin tid, den epok som vi brukar kalla renässansen. Alltså är det inte alls överraskande att den amerikanska dokumentärfotografen Dorothea Lange berättar, att hon under flera år hade ett ritat av den engelske renässansfilosofen Francis Bacon på sin mörkrumskäpp så att hon ofta skulle se det och tänka över det. Bacon hävdade där att betraktandet av tingens som de är, utan några föravankningar, är värdfullare än alla önskan på tillitlighet. ("The contemplation of things

as they are, without substitution or imposition, without error or confusion, is in itself a noble thing that a whole harvest of invention."

Resningsen var en period när vetenskapen och konstnären blev intresserade av hur den sylviga omvärlden förenat sig ut och hur den fungerade. För att kunna ge trovärdigt intryck av djup i målade och tecknade bilder uppfann de det matematiskt exakta utmålningsmetoden. De lärde sig också att tillämpa lösningsmetoder i målningar, det vill säga att luftens distans förhållningar i fjärran världar och "källor" i Grekiska. De trädde upp som skickliga i att återge olika material, metaller, glas, siden och påsvärk. Men de nöjde sig inte med att betrakta och avbilda föremålets yta. Leonardo da Vincis teckningar till exempel i disjunktionen för att få reda på hur kroppens inre organ såg ut.

I depressionens USA på 1930-talet hade det statliga FSA-projektet fotografer uppdraget att beskriva de fattiga lastarbetarnas situation. Då hade kameran blivit det naturliga redskapet för att i bild så sanningsenligt som möjligt registrera förhållanden i samhället och att förklara deras orsaker och sammanhang. Man finner andra samtida fotografiska skildringar av sociala förhållanden i böcker och bildböcker både i USA, Västeuropa och Sovjetunionen. Emellertid kan FSA-projektet ses som en första höjdpunkt i dokumentärfotografins historia både på grund av sin världliga omfattning och eftersom det sysselsatte flera måsterbildande fotografer, bland dem Dorothea Lange. FSA = Farm Security Administration.

En artikel från 1952 (*Photography de Famille - An Art of the Home*) berättar Dorothea Lange om sin syn på fotografins uppgifter. Artikeln innehåller en kraftfull ställningstagande för den seriösa dokumentärfotografen och en sväljande kritik mot mycken så kallad kommersiell fotografi.

Fotografieringskonstens barndom var fotografen en uppfinnare, påpekar Dorothea Lange. Apparater och ljuskänsligt material behövde uppfinnas och förbättras, och fotografen kunde finna tillfredsställelse i experimentet med utrustningen. När nu så utrustningen utvecklats nästan till fulländning, då var inte fotografen längre vad han ska ta sig till. När han ställs inför kravet att teckna i stället för att uppfinna, flyr han undan mot nya upptäckter. Fast nu är det inte längre fråga om nya kemikalier eller nya objekt. Nu är han ute efter att hitta på användbara bildmålningens grepp, nya vinklar.

Jagandet efter nya grepp har gett negativa följder för fotografen, menar Dorothea Lange. Det sensationella har kommit att framträdla på det mångsidiga bekännandet. Det häftigt uppskattade betonas framför det stillsamma. Det unika lyfts fram, undantaget. Det vilkända görs konstigt och främmande, det okända blir groteskt. Fotografen blir en flykt.

Många fotografer skulle kanske kunna finna en räddning och få ett mer märk under förnämnda genom att friska upp sitt förhållande till den värld de blivit kända till, skriver Dorothea Lange. Fotografen måste vara bekant med sitt ämne. Han ska inte komma in i ett hem som en marsvärd, utan han ska försöka vara en i familjen. På så sätt blir fotografen inte en som står utanför. Han talar inte i sina bilder bara om de människor han skildrar. Om han har deras förtroende talar han tillsammans med dem.

Den viktigaste kvaliteten hos bra dokumentärfotografi har att göra med det som Dorothea Lange påpekar: relationen mellan bildmakaren och motivet. Fotografen måste vara väl förtrogen med sitt ämne och närma sig motivet med respekt. Förhållandet till männi-



Dorothea Lange: Kvinna med barn i ett läger för arbetande lastarbetare, Nipomo, Kalifornien, 1936.

sker som skildras måste byggas på ömsesidigt förtroende. Detta gäller naturligtvis inte bara fotografi utan i lika hög grad annan bildkonst med dokumentära avsikter, så också på Östers tid.

För att skaffa sig den nödvändiga förtroendet med ämnet måste fotografen inte bara ha intresse och intresseförmåga. Det krävs också att han eller hon har tillräcklig tid, något som till exempel pressfotografer ofta saknar.

Det amerikanska FSA-projektet spände över en lång period, 1935-42. Ingen av de medverkande fotograferna var visserligen anställd hela den tiden, men det var alltid under veckor och månader som de var ute på fältet varje gång som de tilldelades inför en ny uppgift. Temat för en sådan undersöknings- och fotografieringsperiod var i regel ganska klart avgränsat. När de anställdes, blev de handplockade därför att de redan tidigare visat att de ville göra den sorts bilder som FSA-projektet behövde. Innan de läte ut på ett uppdrag såg fotografgruppens chef, Roy Stryker, till att de skaffade sig kontakter om de problem de skulle belysa.

I början av mars 1936 var Dorothea Lange på besök efter en månads krävande fotografiering på den kaliforniska landsbygden när hon kom att ta bilden av den fänga lantarbetarkvinnan och hennes barn. Det regnade och hon visste att hon fortfarande hade minst tjugo timmars snöbb klänning framför sig innan hon skulle vara hemma hos familjen. På en plats som hette Nipomo presenterade hon en skylt som pekade på ett läger för ärtplockare. Hon försöker först låta bli att se den därför att hon nu ville hem och eftersom hon redan hade mängder av material om de människor som försondrikt och sökte tillfälliga arbeten. Åtskilliga exponerade filmrullar och bladfilm lag i väskorna och väntade på att framkallas.

Trots allt var hon så mottaglig för sin uppgift att hon vände bilden efter en par mil och körde tillbaka till lägret. Där fick hon syn på kvinnan som satt under ett vindskydd och ammade sitt minsta barn medan de äldre barnen hängde runt omkring.

Dorothea Lange har berättat om hur hon kom i samtal med kvinnan som kunde tala om att ärtskörden hade slagit fel i Nipomo. Frosten hade tagit till, och det fanns inget arbete att få. Kvinnan var 32 år. Familjen hade en tid levt på friska grönsaker och på fåglar som hären hade lyckats döda. Just den här dagen hade hon sålits däckat till deras bil så att barnen skulle få mat.

Medan kvinnan berättade, tog Dorothea Lange sex bilder med sin stora Graflex-kamera. Det blev först en översiktbild av tältet och familjegruppen, sedan bilder på allt närmare bild och slutligen den ofta publicerade bilden, porträttet av kvinnan med det minsta barnet i knäet, flankerat av två andra barn som klängde sig mot henne och berörde sina huvuden mot eller blögt mot hennes axlar.

Den gången använde Dorothea Lange inte mer än tio minuter tillsammans med kvinnan i lägret. Hon glömde till och med att fråga efter hennes namn. Annars var hon mycket noggrann med att få detaljerade anteckningar om omhändertagandet i sina fotografier och omständigheterna kring deras tillkomst. Nu visar hon med erfarenhet från en lång tids arbete på fältet att hon i sina sex bilder hade fångat ett representativt uttryck för de utblottade, hemlösa lantarbetarnas situation.

Två av bilderna publicerades några dagar senare i en artikel i en lokaltidning och bidrog till att delstaten Kalifornien snart sökte in hjälp till dem som levde i tältlägret. Sedan dess har det mästareliknande porträttet använts flitigt i olika tidningar och böcker. Det har kommit att framstå som en nyckel till FSA-projektets sammanlagt cirka 270 000 fotografier.



Barnfamiljen Emma Nyberg, 1898. Bilden 16 är beaktad i *Nyhusen* *Tejlsnit och hemmasögar*. Ur *Sara Jonsson* bok *Bilder från den stora flyttningen* (L.T. förlag, 1964). Foto: Sara Jonsson.

Utän tvivel har den bilden liksom andra FSA-fotografier hjälpt till att skapa en riktigare uppfattning om amerikansk 1900-talshistoria, en nödvändig motbild till den verklighetsförsköning som Hollywood och andra underhållnings- och reklamfabriker presenterat för oss som den sanna bilden av USA.

Den här boken handlar om vilken dokumentär fotografil. Första gången användes beteckningen "dokumentär" i stort sett sammanhang av den engelske filmaren John Grierson när han skrev om kollegan Robert Flahertys film "Moana" 1926. Flaherty använde inte skådespelare utan lät kameran skildra faktiska händelser. Sedan kom uttrycket "dokumentär" också att nyttjas om bland annat stillbilder. Tyvärr är det otympligt och används ibland på ett missvisande sätt. Det handlar om att det missbrukas till att beteckna alla möjliga slag av fotografiska bilder, oavsett syfte.

Bokens exempel får markera vad det är för arbeten som här betecknas som "dokumentära", "dokumentationer". Det är bilder som på olika sätt vill skildra människors villkor. Det är bilder som har tillkommit därför att fotografer har velat redovisa den kunskap de skaffat sig om förhållanden som engagerat dem djupt.

En som användbar definition gjorde amerikanen Lewis Hine, som var en av det tidiga 1900-talens pionjärer inom den socialdokumentära fotografin. Han formulerade sig så här om sina avsikter: "Jag ville visa det som människor räddas till. Jag ville också visa sådant som vi måste sätta vänd på." Ett exempel på den första sortens arbeten var hans avslöjande skildringar av utsett barnarbete i industrin, något som hans bilder bidrog till att avskaffa. Det andra syftet kan exemplifieras med hans 30-tal-bok *Men at Work* som hyllar produktiva arbetare, till exempel de som byggde skyskraporna i New York.

Dokumentära rapporter måste givetvis bedömas utifrån sina egna förutsättningar och avsikter. Det är inte glättade bilder som kräver en sensationslysten publik. De ställer krav på betraktaren, på hans inlevandeförmåga och lust att läsa sig något nytt. Sune Jonsson har formulerat detta på ett bra sätt i en artikel: "En dokumentär arbetar vänder sig inte till den esthetiska finmakaren, den förestälde konsumenten, utan till människor med vital behov av öka sitt vetande, förändra förmedlade mjuher, epoker, nationstycken till personligt erfarenhetsstoff, något att berika sin egen före landskap med." I en dokumentär delning kan man alltid varje bild vara av högsta kvalitet, bedömd utifrån bildmässigt, estetiskt aspekter. Det finns nämligen, som Sune Jonsson påpekar, i varje dokumentärprojekt ett bildminimum som man inte kan underdränka, om skildringen ska vara utöppnande och återstående. Läsaren/betraktaren får finna sig i att försöka tränga in också i en och annan mindre spännande bild som fotografen funnit nödvändig för förståelse av annat.

I Sune Jonssons egna böcker är text och bilder fristående vävda in i varandra till en övervägande helhet. De är exempel på hur dokumentationsprojekt får särskild styrka när fakta presenteras med tydliga övertoner. Saklig behandling av ämnet utsluter ju inte att fantasin och känslor får sin utrymme. Tvärtom innebär tillgängligheten att så många nyanser i verklighetsuppsättningen som möjligt måste redovisas. Den mest övervägande realistiska metoden låter alltså den detaljskarpa registrering av motivet samspela med en lyhörd verkning av stämningar. Den kvaliteten kan vi finna lika väl i Dörrens små landskapsdetaljer och porträtt som i Sune Jonssons kärsliga berättelser om hur förändrade jordbruksmetoder har påverkat landskapsbilderna och levnadsvillkoren i Wasserhötten.



Jens S. Jonson, Flammakullen, 1973

I en första avdelning ska vi här se på flera exempel av FSA-projektets stora bildarkiv. Det här filmar fotografier av Dorothea Lange och Walker Evans. FSA-projektets betydelse har dock inte i första hand att göra med enskilda bilder av den eller den fotografen. Det märkliga med FSA-projektets bilder är tyngden av samlade bilder sammanlagda. Många fotografier användes under en sammanlagd tid. Deras bilder kunde vara intressanta och starka var för sig, men tillsammans blev de posellmar i en utmärkt beaktad sammanlagd dokumentation.

I den andra avdelningen behandlas ett annat sådant projekt, Jens S. Jonssons mångåriga arbete med att skildra människor och miljöer i Flammakullen, en modern flöter till Göteborg. Här möter vi alltså en ensam fotograf som dock samtidigt är författare och som mycket trängs allt djupare in i sitt ämne.

Såväl som sammanfattas en rad erfarenheter från de kamer- i fotografiska dokumentationen som under några år genomförs vid Nordens folkhögskola Bokops-Arnö. Läsaren får där praktiska tips som har varit till nytta för många som ensamt eller i grupp vill göra ett eget dokumentationsarbete. Exemplet kan vara till nytta för alla som inom utbildnings- och arbetsförhållanden projektstudier av "Gräs-lis-da-oh"-typ vill använda kamera, utrustningsblock och kanske ljudspelare för att skildra den egna vardagen. Det ämne som var och en är expert på. Förhoppningen är givetvis att alla flera ska sitta i gång. Alla behövs vi, och vi kan vi - när bara de professionella bildmakarna, skribenterna och forskarna!



#### Att fundera över och diskutera:

- Leta fram några teckningar av temauskommitteer som Albrecht Dürer och Leonardo da Vinci och se efter hur de har studerat och skildrat människor, djur och detaljer i natur och arkitektur. Titta också på bilder från olika århundraden som berättar om arbetslivet, lämpligen i Broby-Johansens bok *Dagens gåring i konst*. Tänk efter hur de motiven hade kunnat avbildas med kamerans hjälp.
- Diskutera de krav som i inledningskapitlet ställs på dokumentärens arbeten. Vilka förutsättningar är viktiga för att en dokumentation ska bli ärlig och rättvisande?
- Till vad annat än dokumentation kan man använda kameran?
- Vad hittar man för exempel på sådan fotografi som Dorothea Lange kritiserade i den artikel som refererades här i inledningen?

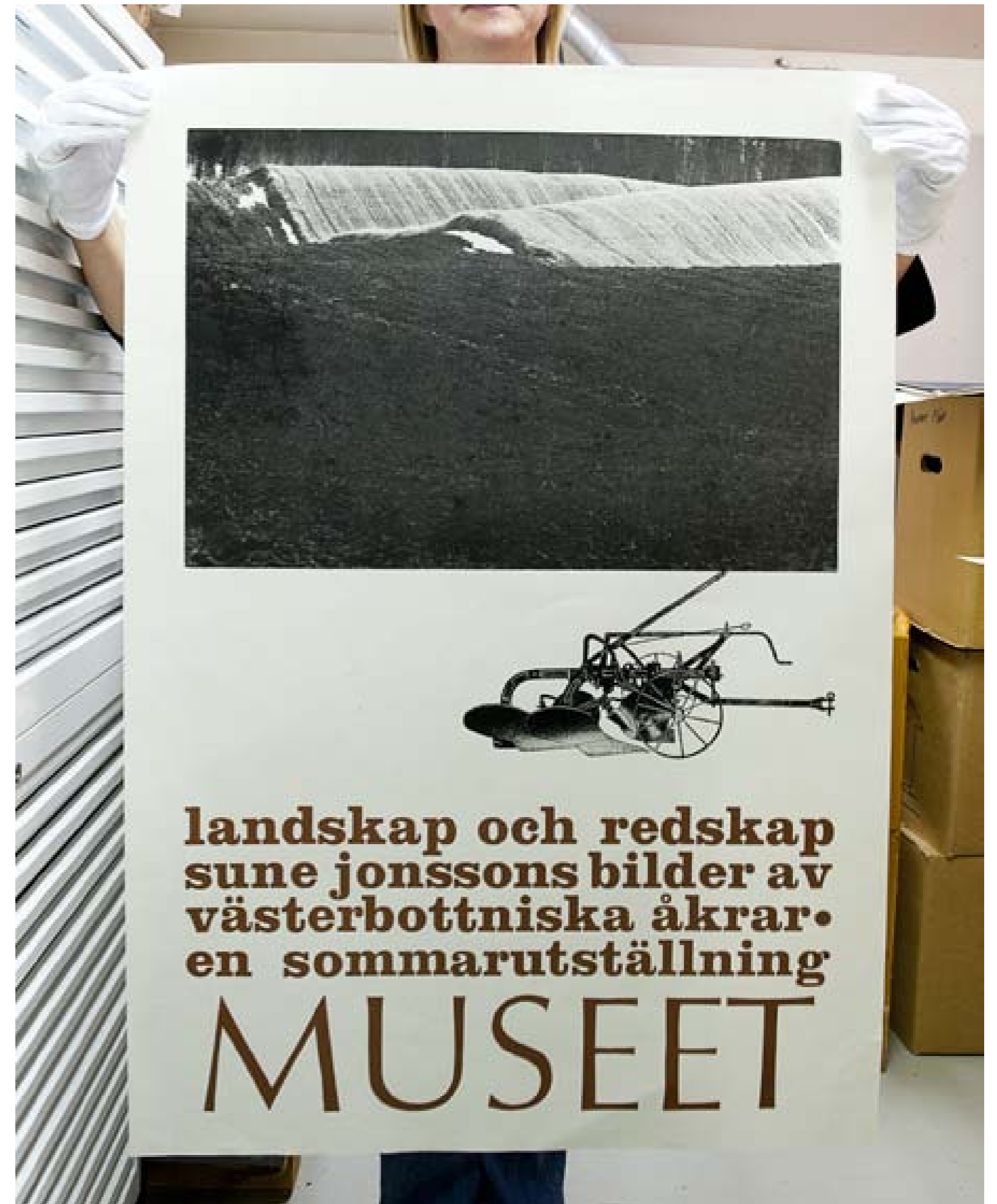
#### Litteraturtips

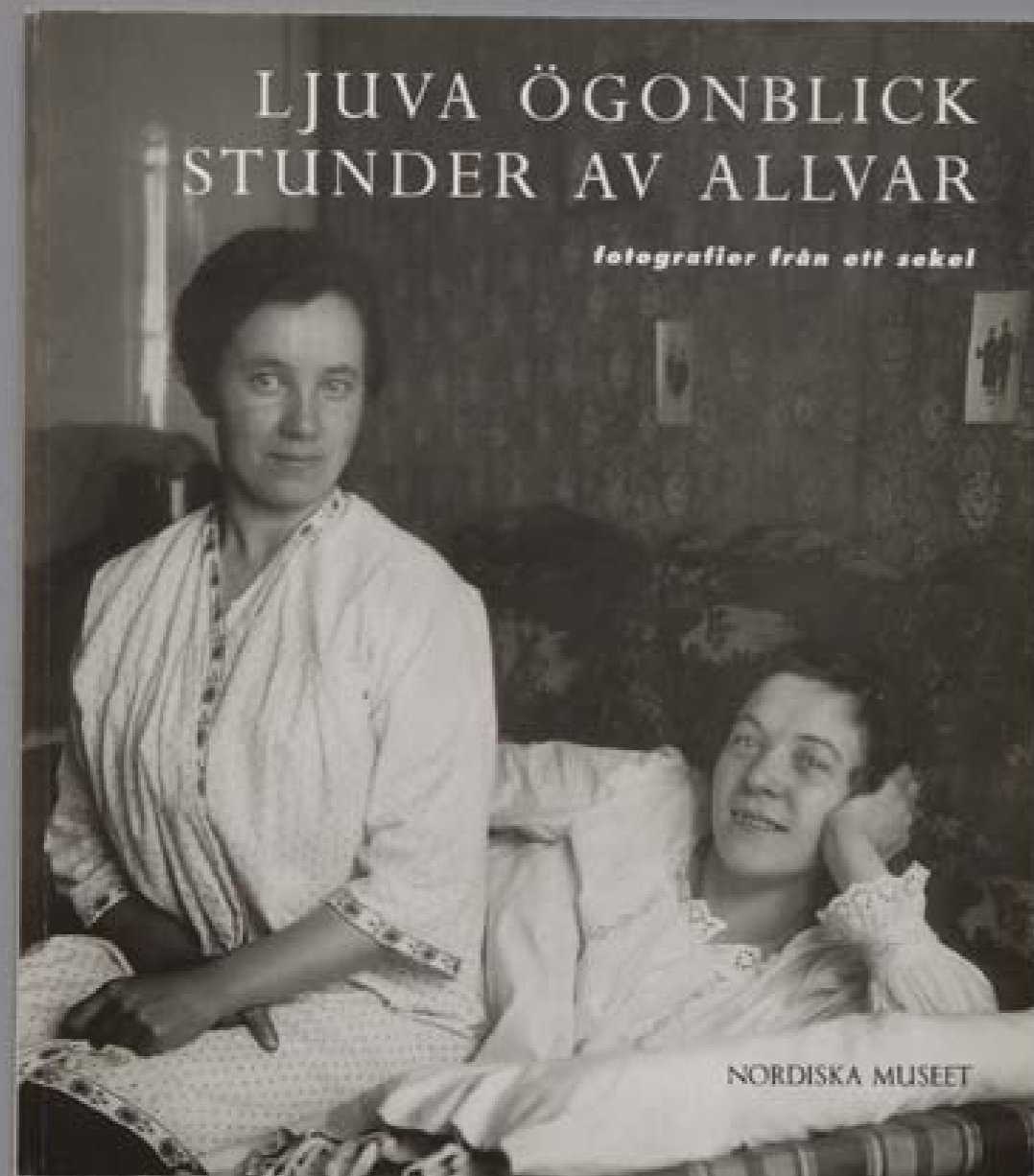
Sune Jonsson: *Nio föreläsningar löst 17125*-delen. Detta är en liten artikel som finns tryckt i katalogen till utställningen *Tinns och en bild* på Fotografiska Museet i Stockholm 1978. Sune Jonsson anger där vilka krav han tycker bör ställas på ett dokumentationsarbete.

Sune Jonsson: *Människor över den svenska bonden*. LITs förlag, 1973. Ett exempel på Sune Jonssons egna dokumentationsprojekt. Boken kan finnas på ditt bibliotek. Det gör kanske också *Bilder från den stora flyttningen* som kom ut 1964.

Ivar Lö-Johansson: *Den svenska fotobildboken*. Rabén & Sjögrens förlag, 1977. Nytryck i en volym av fyra olika böcker som är svenska klassiker i fotolitteraturen. Där kan man jämföra fyra fotografers sätt att komplettera Lö-Johanssons texter.

Il Broby-Johansen: *Dagens gåring i konst*. Rabén & Sjögrens förlag, 1970. En utmärkt översikt över hur arbetet har skildrats i bild från äldsta tider fram till 1900-talet. Här finns möjligheter till jämförelser mellan hur olika bildtekniker kan användas i dokumenterande och informerande syfte.





*Ljuva ögonblick stunder av allvar, fotografier från ett sekel, (Delightful Moments – Instants of Seriousness: Photographs from a Century) Nordiska museet, 1998.*

#### INTERVJU MED ANNETTE ROSENGREN 15 JUNI 2014./INTERVIEW WITH ANNETTE ROSENGREN, 15 JUNE 2014.

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

**NICLAS ÖSTLIND (NÖ):** How would you describe your background?

**ANNETTE ROSENGREN (AR):** Jag kommer från en medelklassfamilj, min pappa var officer och vi flyttade omkring ganska mycket. Det var inte en särskilt intellektuell eller kulturell familj, men jag blev intresserad av att läsa konstvetenskap när jag gick i gymnasiet i Solna och jag minns att jag drog iväg kamraterna till Moderna museet. Vad jag fick det ifrån vet jag faktiskt inte, men skälet till att jag ville läsa konstvetenskap var att man i konsten kunde se hur människor levde förr, så egentligen byggde det på mitt intresse för människor. Genom konstvetenskapen hittade jag till etnologin. Traditionellt sett var ämnet historiskt inriktat, men som etnologin såg ut i Stockholm i slutet på sextioalet – jag började 1967 – var den förhållandevis nutidsorienterad. Institutionen låg väldigt nära Nordiska museet och jag började där som guide. Det ledde till olika tillfälliga jobb och 1971 kom jag till den avdelning som hette Kulturhistoriska undersökningar. Där gjorde man etnologiska fältarbeten och jag tyckte att det var jätteintressant.

**ANNETTE ROSENGREN (AR):** I'm from a middle-class family; Dad was an officer in the armed forces and we moved around quite a lot. It wasn't a particularly intellectual or cultural family, but I developed an interest in art history at school in Solna and I remember dragging my friends to Moderna museet. I don't know where I got it from actually, but my reason for wanting to study art history was that art showed how people lived in the past, so really it was based on my interest in people. Through art history, I discovered ethnology. Traditionally, the subject was historically focused, but the way ethnology was in Stockholm in the late 60s – I started in 1967 – it was relatively contemporary orientated. The institute was quite close to Nordiska museet and I started there as a guide. That led to various temporary jobs and in 1971 I went to work in a department called cultural-historical studies. They conducted ethnological fieldwork and I thought that was terribly exciting.

Vid den här tiden fanns ett stort samhällsengagemang bland unga människor och vänstern var stark. Jag var politiskt orienterad och intresserad av hur samhället fungerade, även om jag aldrig var knuten till något parti. Det var också därför det var lockande att komma ut i landet och prata med människor som inte var stockholmare och medel- och överklass eller akademiker. För mig var det en stor sak att komma ut till bruksorter och industrisamhällen.

This was an era of strong social engagement among young people and the left. I was politically oriented and interested in how society worked, but never joined any party. Some of the attraction in visiting the countryside was talking to people from neither Stockholm nor the middle- and upper-classes nor academics. For me, this was a great thing about coming to industrial areas and communities.

Det är min bakgrund i stora drag. Tidigt blev jag också erbjuden att ingå i en utställningsgrupp som skulle göra en utställning om statare i samband med att avskaffandet av statarsystemet firade trettioårsjubileum 1975. Nordiska museet har fotografen Gunnar Lundhs hela samling och han skildrade statarna, bland annat tillsammans med Ivar Lo-Johansson. Jag vill inte påstå att Lundh var en socialt engagerad människa, men han utförde sitt jobb på ett bra sätt. Jag fick huvudansvaret för utställningen och det blev mitt första möte med fotografen och snart blev jag intresserad av att lära mig fotografera själv. Jag hade hört talas om Kursverksamhetens fotoutbildning (GFU) och gick den kortare versionen, som var en termin på halvtid. Den här utbildningen var jätteviktig för mig och genom föreläsningarna kom vi också i kontakt med fotografer. Man ska komma ihåg att det här var under andra hälften av sjuttioalet så det handlade om dokumentärfotografi.

That's my background in broad strokes. At an early stage, I was also invited to join an exhibition group on statare (agricultural labourers who received an allowance in kind) to organise an exhibition in conjunction with the 30th anniversary of the abolition of that system in 1975. Nordiska museet has Gunnar Lundh's entire collection, including his portraits of statare, sometimes together with Ivar Lo-Johansson. I'm not saying Lundh was a socially engaged person, but he did his job well. I was put in charge of producing the exhibition and it was the first time I had worked with photography and I quickly wanted to learn how to take photographs myself. I'd heard about the basic photography course, Kursverksamhetens fotoutbildning (GFU), and took the short one, which was half-time for one term. This course was enormously important to me and through the lectures we also had contact with photographers. Keep in mind, this was the latter half of the 70s, so we're talking documentary photography.

**NÖ:** Vilka lärare hade du?

**NÖ:** Who were your teachers?

**AR:** Man hade olika grupplärare och Stefan Ohlsson var lärare i min grupp. Jag hade också Christer Landergren som

**AR:** There were various group teachers and Stefan Ohlsson taught my group. I also had Christer Landergren who photographed many jazz musicians. Peter Du Rue and Kjell

fotade mycket jazzmusiker. Peter Du Rue och Kjell Sundvall var där och föreläste tillsammans. Peter var den klassiska fotografen som tog bilder men inte pratade. Det var en tid när fotografierna inte var särskilt verbala och man försvarade sig genom att säga att man var bra på att fotografera. En viktig händelse några år före GFU var att jag och en kollega åkte till Kramfors på museets uppdrag för att dokumentera verksamheten på sulfidfabriken som skulle läggas ned. En kväll genomfördes en stor demonstration genom samhället. Den bevakades av massmedia och där träffade jag Gunnar Smoliansky, som var där och fotograferade. Han berättade för mig att man kunde fotografera utan blixten om man pressade film, vilket jag inte hade en aning om. Genom att prata med honom mötte jag också fotografi som var förankrad i människans villkor och på den här tiden handlade det mycket om arbetarklassen. Där träffade jag också en filmare från SVT, Sven Åsberg, som hade varit fotograf på DN. Vi blev senare ett par, men Sven var ganska så stum när jag frågade om något och han hade ingen större betydelse för min syn på fotografi, men genom honom kom jag in i ett nytt sammanhang. Men det här var alltså före GFU.

När museet gjorde dokumentationen av Töreboda – det här var efter GFU – kunde jag fotografera och hade med mig framkallningsdosa och framkallade filmer i en garderob. Det var otroligt roligt. Vi åkte också till Storuman några stycken och till Tyssedal i Norge för att dokumentera en aluminiumfabrik. Det var en stor gammaldags industrilokal där ljuset föll in från taket och där människor rörde sig som på en jättestor scen. Det var ett typiskt svartvitt motiv och i färg hade det blivit något helt annat. Nu hade jag hyrt in mig i ett fotolabb i Vasastan och fick tillåtelse från museet att ägna dagar åt att göra egna kopior.

**NÖ:** På vems uppdrag gjordes dokumentationerna och vad användes bilderna till?

**AR:** Skildringen av aluminiumfabriken i Tyssedal var ett uppdrag från ett regionalt museum i Norge och i de andra fallen gjordes dokumentationerna på Nordiska museets uppdrag. Museet hade en undersökningsavdelning och de flesta som arbetade där var etnologer. Man hade gjort etnologiska undersökningar under lång tid, men de var som regel historiskt inriktade. På sextioalet blev de mer nutidsorienterade, vilket bland annat berodde på utvecklingen i USA där flera sociologer började intressera sig för samtiden. Men förändringar är ofta också kopplade till enskilda personer som kommer med idéer och tar till sig nya perspektiv. Det har varit fallet med till exempel Sune Jonsson och Per-Uno Ågren vid Västerbottens museum.

På den avdelning som jag tillhörde var uppdraget att göra dokumentationer – men till vad? är en bra fråga. Ibland gjorde vi rapporter i form av små skrifter med fotografier om det vi hade studerat i de olika kommunerna. Ofta hand-

Sundvall were there too and lectured together. Peter was the classical photographer, taking pictures but not talking. It was a time when photographers were not particularly verbal, the defence being that they took good photographs. Something important happened a few years before GFU: a colleague and I visited Kramfors to document for the museum the operation of a sulphite factory that was due to close. One evening a large demonstration took place in the town. It was covered by the media and I met Gunnar Smoliansky there, taking photographs. He told me how you could photograph without a flash if you then pressed the film, which I had known nothing about. In talking to him, I also discovered photography anchored in people's living conditions, which at that time largely focused on the working class. I also met a filmmaker from SVT, Sven Åsberg, who had been a press photographer for Dagens Nyheter. Later on we became a couple, but Sven didn't have much to say whenever I asked him something and he had no real influence on my photography; however, through him I entered a new context. But this was before GFU.

When the museum documented Töreboda – this was after GFU – I was able to take photographs and brought along my development tank and processed films in the wardrobe. It was incredible fun. Some of us also went to Storuman and Tyssedal in Norway to document an aluminium factory. It was a huge, old-fashioned industrial plant with light flooding in from the roof and people moving around as if on a giant stage. It was a typical black-and-white subject and in colour it would have been something else entirely. Now I was renting time at a photography lab in Vasastan and received permission from the museum to spend days there making my own prints.

**NÖ:** Who assigned you to make this documentation and what were the pictures for?

**AR:** Depicting the aluminium factory in Tyssedal was an assignment from a regional museum in Norway and the others were all for Nordiska museet. The museum had an investigative department and most people there were ethnologists. They had conducted ethnological studies for a long time, but in general they were historically orientated. In the 60s they became more contemporary focused, which among things was a result of developments in the US where more sociologists started turning their attention to the present day. But changes are often attached to individual people who come with ideas and adopt new perspectives. That has been the case with Sune Jonsson and Per-Uno Ågren, for example, at the Museum of Västerbotten.

I belonged to a department assigned to produce documentation – and what for? That's a good question. Sometimes we made reports in the form of small publications with photographs covering what we'd studied in the various mu-

lade det om kulturhistoriska miljöer och bebyggelse och vi gjorde intervjuer med människor som levde i de ofta lite äldre stadsdelarna. På museet fanns en vilja att dokumentera för att skapa kunskap om de här miljöerna för eftervärlden. Det gjordes en fantastisk undersökning av Bruksvallarna på femtiotalet som jag fick i uppdrag att fortsätta med. Det höll jag på med i flera år från 1988 och det resulterade i min tredje bok, *Fjällbyn som blev turistort* (1994). Men museets arkiv innehåller mängder av dokumentära undersökningar som inte kommer ut och de kanske får en större betydelse när det gått ytterligare några år.

**NÖ:** Vad hade du för tjänst?

**AR:** Jag var intendent på avdelningen för kulturhistoriska undersökningar. Vi hade en ateljé med flera fotografier anställda och när vi gjorde fältstudier var ofta någon av fotografierna med. Till en bit in på åttiotalet var det mest som grupparbeten, eller undersökningsexpeditioner, och vi kunde ligga ute i en vecka eller två i taget. Fotografierna på museet stod ofta för en mer traditionell form av fotografi, som handlade mer om miljöskildringar än att komma människor in på livet. Många av museifotografierna i Sverige var generellt sett inte så lämpade att fotografera människor, utan de höll sig gärna på lite avstånd. Under första hälften av sjuttioalet blev museerna mer intresserade av att dokumentera nutiden, vilket Samdok är ett tydligt exempel på. Samdok står för samtidsdokumentation och samverkan museerna emellan.

**NÖ:** Vilken roll hade du i detta?

**AR:** Hela idén om Samdok startade på vår avdelning, men inte av mig som var ung och grön då. Min chef, som hette Göran Rosander, var en av drivkrafterna, men fotografin spelade faktiskt inte så stor roll inom Samdok. I museivärlden förstod man inte riktigt att fotografi utanför ateljéerna kräver specifika kunskaper, erfarenheter och intressen. Det fanns egentligen inga kontakter med den dokumentärfotografi som växte sig stark i Sverige på sjuttioalet. Undantagen var Sune Jonsson på Västerbottens museum och under några år i mitten på sjuttioalet även Håkan Pieniowski på Stockholms stadsmuseum. Han hade efterträtt Lennart af Petersens, men man kan väl säga att han inte stod ut och han slutade efter några år. Håkan hade ju gått Strömholms Fotoskola och det var ju något helt annat än att fotografera byggnader och byggnadsdetaljer.

**NÖ:** Hur kom det sig att det var så?

**AR:** Fotografier hade en hantverksmässig bakgrund och museerna dominerades av akademiker. I början på sjuttioalet fanns på Nordiska museet fortfarande ett stort glapp mel-

unicipalities. It was frequently cultural-historical environments and buildings, and we conducted interviews with people who lived in the somewhat older neighbourhoods of the towns. The museum had a philosophy that documentation would provide knowledge about these environments for posterity. A fantastic study of the Bruksvallarna was made in the 50s and I was assigned to continue it. I did so for many years from 1988, which resulted in my third book, *Fjällbyn som blev turistort* (The Mountain Village that Became a Tourist Destination, 1994). But the museum's archive contains many documentary studies that have never been shown and maybe their significance will grow in years to come.

**NÖ:** What was your position?

**AR:** I was an intendant in the department of cultural-historical studies. We had a studio with several full-time photographers and one of them would often accompany us on field trips. Well into the 80s, it was mostly group work, or study expeditions, and we might be gone a week or two at a time. The photographers at the museum represented a more traditional form of photography, more in terms of depicting an environment rather than portraying people in real life. In general, many museum photographers in Sweden were not suited to photographing people, they would rather keep their distance. During the first half of the 70s, museums became more interested in documenting contemporary times, of which Samdok is a prime example. Samdok stands for "samtidsdokumentation och samverkan museerna emellan" (contemporary documentation and collaboration between museums).

**NÖ:** What was your role there?

**AR:** The whole idea of Samdok started in our department; not by me, I was young and green. My boss, Göran Rosander, was one of the driving forces, but photography did not play a large part in Samdok. The museum world had not quite understood that photography beyond the studios required specific skills, experiences and interests. Actually, there are no points of contact at all with the documentary photography that emerged in Sweden in the 70s. With the exceptions of Sune Jonsson at the Museum of Västerbotten and, for several years in the mid-70s, Håkan Pieniowski at Stockholm City Museum. He succeeded Lennart af Petersens, but you might say he couldn't stand it and left after a few years. After all, Håkan was trained at Strömholm's Photography School and being asked to take photographs of buildings and architectural details was something completely different.

**NÖ:** How had it become that way?

lan de akademiskt utbildade och de som inte var det. Inom Samdok dominerade etnologerna och de var samtliga akademiker. De är bra och hyggliga människor, men det fanns en tendens att de alltid visste bäst. Det fanns också en tradition på Nordiska museet – säkert även på andra museer – att etnologen pekade ut för fotografen vad som skulle fotograferas. Museifotografen fick egentligen aldrig möjlighet att söka sig fram utan var styrd av akademikern. Man ville ha med fotografen i projekten men släppte inte på tyglarna, skulle jag vilja säga. Det faktum att fotografen inte hade någon stark ställning inom Samdok fick betydelse för bildandet av Adomus. Vi var några som såg det här och ville få museerna att inse att man måste satsa mer på fotografi och ha större respekt för fotograferna.

**NÖ:** Hur gick det till och vilka förutom du var engagerade i de här frågorna?

**AR:** Till bakgrunden hör att jag var sekreterare i museimannasektionen i Svenska museiföreningen. Det hade inget med fotografi att göra, men det var samtidigt som mitt intresse för fotografi hade väckts och jag hade gått GFU. Jag skickade ut en kallelse till ett medlemsmöte och skrev att de skulle vidarebefordra inbjudan till sina fotografer, eftersom vi skulle diskutera olika aspekter på dokumentärfotografi och museiverksamhet. Det här mötet ledde fram till att Adomus bildades. De som ursprungligen ingick i gruppen var Birgit Brånvall, som var en av fotograferna på Nordiska museet, Eva Dahlman, som var på bildarkivet på Nordiska museet, Birgitta Forsell från Fotograficentrum, Bengt Fredén som var fotograf på Upplands museum, Göran Fredriksson som var fotograf på Stockholms stadsmuseum, Håkan Pieniowski, som inte var kvar på Stadsmuseet då, och Per Hellsten och Nils-Åke Siverson, som i likhet med Håkan var frilansare. Det grundande mötet ägde rum på Fotograficentrum hösten 1981.

**NÖ:** Vad stod Adomus för?

**AR:** "Arbetsgruppen för dokumentärfotografi vid museer". Det var Birgitta Forsell som kom på det. Medlemmarna varierade sedan men Eva och Birgit var med hela tiden. Carl Heidecken på Stadsmuseet ingick en period. Håkan Pieniowski, Per Hellsten, Nils-Åke Siverson var med bara en kort tid. Gruppen träffades två till tre gånger per termin och det var ganska intensivt de första åren. Vi kom i kontakt med Göte Ask på Biskops-Årnö och ordnade kurser om dokumentärfotografi för museifotografer där de fick möta dokumentärt arbetande fotografer, som Jeff-Erik Stocklassa, Thomas Wågström som hade fotograferat boxare och gjort ett fint bildspel med häftig musik, "a working class hero ...", Jens S. Jensen och andra. Efter den första dokumentärfotokursen kom Gösta Sandberg, som var fotograf och

**AR:** Photographers had an artisanal background, while museums were dominated by academics. In the early 70s at Nordiska museet, there was still a huge gap between those with an academic education and those without. Ethnologists, all of them academics, dominated Samdok. Good and decent people, but they exhibited a tendency of always knowing best. There was also a tradition at Nordiska museet – undoubtedly at other museums too – that the ethnologist pointed out to the photographer what to photograph. The museum photographer was practically never given the freedom to find his or her own way, but was controlled by the academic. You might say that they wanted a photographer involved in the project, but wouldn't let go of the reins. Photography's weak position in Samdok was a contributing factor to the establishment of Adomus. Some of us realised this and wanted museums to invest more in photography and treat photographers with greater respect.

**NÖ:** What happened next, and who, besides you, were involved in these issues?

**AR:** It's relevant to mention that I was the section secretary for museum professionals in the Swedish Museums Association. It had nothing to do with photography, but it was at the same time as my interest in photography had developed and my training at GFU. I sent out a notice for members to attend a meeting and wrote that they should forward the invitation to their photographers, because we would be discussing various aspects of documentary photography and museum operations. This meeting led to the foundation of Adomus. The original members of the group were Birgit Brånvall, one of Nordiska museet's photographers, Eva Dahlman, from Nordiska museet's picture archive, Birgitta Forsell from Fotograficentrum, Bengt Fredén, a photographer at Upplandsmuseum, Göran Fredriksson, photographer at Stockholm City Museum, Håkan Pieniowski, no longer at Stockholm City Museum then and Per Hellsten and Nils-Åke Siverson, who were freelancers, like Håkan. The founding meeting took place at Fotograficentrum in autumn 1981.

**NÖ:** What did Adomus stand for?

**AR:** "Arbetsgruppen för dokumentärfotografi vid museer" (working group for documentary photography at museums). Birgitta Forsell came up with it. The members changed, but Eva and Birgit were there all the time. Carl Heidecken from Stockholm City Museum was involved for a period. Håkan Pieniowski, Per Hellsten, Nils-Åke Siverson were there only a short time. The group met two or three times each term and the first years were quite intense. We got in touch with Göte Ask at Biskops-Årnö and arranged courses in documentary photography for museum photo-

etnolog på Alingsås museum, med. Han blev också viktig för Adomus. Han är en stor entusiast, seg och kraftfull, och har varit med i Adomus ända sedan dess. Gösta har gjort många fina, lite stillsamma svartvita dokumentationer och yrkesporträtt för Alingsås museum, och har haft mycket fria händer. Han och kollegan Monica von Brömsen har utvecklat museets bildarkiv och förvärvat mycket lokal fotografi till museet. Och faktiskt har Adomus formellt aldrig upphört, men numera består vi av en mindre grupp vänner som bland annat åker till Paris vartannat år tillsammans under Mois de la Photo. Kärnan är Eva, Birgit, Gösta, jag och några till, bland annat Monica.

**NÖ:** Vad stod det dokumentära för i det här sammanhanget?

**AR:** Det handlade mycket om människor i miljöer och en viktig förebild för oss var Sune Jonsson, vars böcker vi hade sett. Men också fotografer som Håkan Pieniowski med sin underbara Rzeszów-bok. Jag åkte upp till Umeå och gjorde en lång intervju med Sune Jonsson, och han var sedan en som brukade peppa oss på Nordiska museet.

Dokumentärfotografi för oss skulle gärna se ut som Sune Jonssons arbeten, men också som Håkan Pieniowskis, eller en hel del av det som gjordes vid Nordens Fotoskola och framför allt när den flyttat till Stockholm och blivit en flerårig utbildning. Vi fick möjlighet att göra ett nummer av Svenska museiföreningens tidskrift som enbart handlade om dokumentärfotografi (1983:1). Där finns en intervju med Håkan, men samtalet med Sune trycktes redan i första numret 1982 och allt var väldigt nytt eftersom vi hade kommit i gång med Adomus sent på hösten 1981.

Den kritik av dokumentärfotografen som handlade om bilden av den Andre – och som inte minst Jan-Erik Lundström introducerade i Sverige genom att översätta bland andra Abigail Solomon-Godeau – kom långt senare. Jag minns att risken att exploatera den Andre diskuterades under en fotofestival i Malmö, tror jag det var, där någon från USA medverkade. Det var frågor som var aktuella även inom etnologin när jag höll på med min forskarutbildning under åttiotalet, och det var först då som vi började inse att dokumentärfotografi kunde innebära att man omedvetet exploaterade människor. Inom museivärlden var vi aldrig intresserade av det spektakulära och vi ville inte hänga ut människor som tidningar ibland gjorde. Vi sökte det vardagliga och det som medierna inte intresserade sig för. Vi såg på oss själva som ofarliga och ansvarstagande och när vi kom ut i miljöerna tyckte många att det var roligt att Nordiska museet var intresserade av att dokumentera deras liv och erfarenheter.

**NÖ:** Fanns det uttalade kriterier för vilka miljöer och människor som skulle dokumenteras och på så sätt bevaras för framtiden?

graphers that provided an introduction to the documentary work of active photographers such as Jefferik Stocklassa, Thomas Wågström, who photographed boxers and made a lovely diorama with great music, "a working class hero ...", Jens S. Jensen and others. After the first documentary photography course, Gösta Sandberg joined us, a photographer and ethnologist at Alingsås museum. He became quite important for Adomus. He is a great enthusiast, tough and strong, and he has been in Adomus ever since. Gösta has made many fine, tranquil black-and-white documentations and professional portraits for Alingsås museum and he has been given a free hand there. He and his colleague, Monica von Brömsen, have enlarged the museum's picture archive and acquired much local photography for the museum. Actually, Adomus has never formally ceased to exist, but nowadays consists of a small group of friends who, among other things, visit Paris every other year for Mois de la Photo. The core members are Eva, Birgit, Gösta, me and several others, including Monica.

**NÖ:** What did documentary mean in this context?

**AR:** Mostly people in their surroundings and an important example for us was Sune Jonsson; we had seen his books. But also photographers like Håkan Pieniowski with his wonderful Rzeszów book. I visited Umeå and made a long interview with Sune Jonsson and he was someone who inspired us at Nordiska museet.

For us, documentary photography should be like Sune Jonsson's work, but also Håkan Pieniowski's, or much that was produced at Nordens Fotoskola, especially when it moved to Stockholm and became a multiyear programme. We were given the opportunity to edit an issue of the Swedish Museums Association journal, which dealt exclusively with documentary photography (1983:1). It contained an interview with Håkan, however the conversation with Sune had already been printed in the first issue in 1982 and everything was quite new because we'd only just got started with Adomus in late autumn 1981.

It was much later that criticism arose of documentary photography in relation to the depiction of the Other: and not least through Jan-Erik Lundström's introduction of it to Sweden by translating Abigail Solomon-Godeau and others. I recall that the risk of exploiting the Other was discussed at a photography festival in Malmö, I think it was there, with someone from the US participating. These issues were also current in ethnology, while I completed my postgraduate studies in the 80s, and it was there that we first started to realise that documentary photography could lead to the unintentional exploitation of people. In the museum world, we have never been interested in the sensational and we wouldn't humiliate people, as the press did sometimes. We sought the ordinary, which the media have no interest

**AR:** Det fördes intensiva diskussioner inom Samdok om vad som skulle samlas och skildras och museerna var uppdelade i grupper med olika ansvarsområden. Det kunde vara industrimiljöer, offentlig verksamhet, hem och familjeliv och andra kategorier. Man hade kontakt med Statistiska centralbyrån för att få tips om vad som var viktigt att dokumentera. Det pågick diskussioner om man skulle göra statistiska urval, men eftersom det inte handlade om enkätundersökningar och att vårt urval i varje undersökning var jämförelsevis litet, fick vi rådet att utgå från vad vi själva uppfattade som relevant och intressant.

På min avdelning gjordes det alltid ett omfattande förarbete innan man valde område och man ställde också frågan om vad museets arkiv redan innehöll. Det fanns till exempel mycket från rena landsbygden och från mindre och större städer, men nästan ingenting från de halvstora orter som hade växt fram när järnvägen drogs genom Sverige och därför valde vi tre olika stationssamhällen, bland annat Töreboda som låg vid stambanan. När det gäller industrierna, till exempel den sulfittfabrik i Kramfors som jag nämnde tidigare, kom det också förfrågningar från företagen. Inom industrin fanns ett intresse för det kulturhistoriska arvet och när fabriker skulle läggas ned ville man ibland dokumentera verksamheten och vi skildrade åtminstone tre stora massaindustrier. Den typen av verksamhet hade vi inte tidigare, eftersom museerna före 1965 i stort sett enbart var tillbakablickande. Det svängde, som sagt, i mitten av sextiotalet, men när vi gjorde våra undersökningar försökte vi alltid också träffa äldre människor som kunde berätta om hur det hade varit förr.

**NÖ:** Om man tar till exempel Yngve Baums skildringar av varvsindustrin i början av sjuttioalet finns ett starkt klassperspektiv och en tydlig politisk agenda. Hur såg det ut för er del i det avseendet?

**AR:** Museet skulle inte vara politiskt och det fanns ingen uttalad agenda, men många av oss som arbetade där var vänsterorienterade. Evalis Bjurman var en lite äldre kollega som gjorde flera utställningar som lyfte fram arbetarklassen, bland annat om hembiträdet. Flera andra utställningar handlade om den arbetande människan. Inte för att det var sagt uppifrån, utan för att många på museet – särskilt de yngre – var del av vänsterrörelsen och vi tyckte att det var självklart att arbetarklassen skulle skildras. Det fanns också sedan fjortioalet ett samarbete mellan Nordiska museet och LO om minnesskrivande inom olika yrkesgrupper. De första var statarna som skrev om arbete och bostad, och sedan följde den ena yrkesgruppen efter den andra. Det är ett otroligt material som fyller många hyllmeter i museets arkiv, och ett urval gavs ut som böcker. En viktig drivkraft i detta var Mats Rehnberg, som senare blev tevechef. Men det fanns ingen idé om att detta skulle revolutionera samhället

in. We considered ourselves harmless and responsible, and when we were in the field many people thought it was great that Nordiska museet was interested in documenting their lives and experiences.

**NÖ:** Were there explicit criteria for the kinds of environments and people to be documented and thus preserved for the future?

**AR:** There were intense discussions in Samdok regarding what should be collected and portrayed and the museums were divided into groups with various areas of responsibility. It could be industrial environments, the public sector, homes and family life and other categories. We kept in touch with Statistics Sweden to get their advice on what was important to document. There were discussions whether we should do statistical sampling, but since we weren't dealing with surveys and our choice for each study was comparatively small, the advice we got was to base our decisions on what we ourselves perceived as relevant and interesting.

My department always conducted extensive preparatory work before choosing an area and also asked what was already in the museum's archive. For example, there was plenty of just the countryside, as well as big and small towns, yet almost nothing from the mid-size areas that had emerged as the railroad pushed across Sweden and therefore we chose three different station communities, including Töreboda located on the main line. When it comes to industries, for example the sulphite factory in Kramfors that I mentioned earlier, there were also inquiries from companies. Industry was interested in cultural-historical heritage and sometimes when factories were due to close, documentation of operations would be made, and we portrayed at least three large pulp plants. That kind of operation hadn't been documented by us before, as museums prior to 1965 had largely been historically focused. That changed, as we said, in the mid-60s, but when we made our studies we always also tried to meet older people who could talk about life in the past.

**NÖ:** Considering for example Yngve Baum's depiction of the shipbuilding industry in the early 70s, there is a strong class perspective and a clear political agenda. What was it like for you and your colleagues in that respect?

**AR:** The museum was non-political and there was no explicit agenda, however many of us working there were sympathetic to the left. Evalis Bjurman was a slightly older colleague who produced several exhibitions highlighting the working class, including domestic staff. Many other exhibitions focused on the working man and woman. Not because there was any directive from above, but because many at the museum – particularly the young – were part of the left movement and we thought it was self-evident that the working

– möjligen göra det mer begripligt och ta bort fördomar om "vanligt folk". Vi såg oss mycket som bevarare och att det primära var att man i framtiden skulle kunna berätta om de villkor som människor hade levt under. Vi ville dock att museerna skulle bli en scen där samhällsfrågor debatterades och det var en önskan som fanns på flera håll i museivärlden. En del museer gjorde också samhällsengagerade utställningar, men de fotografiska dokumentationerna var inte alltid så märkliga.

**NÖ:** Hur skulle du beskriva fotografins plats på museet?

**AR:** Om man tar exemplet Statarutställningen, som visades 1975, var man från museets sida glad över att de fotografiska samlingarna fanns, eftersom man med hjälp av fotografier kunde berätta om historien. Medvetenheten om fotografierna var dock liten hos de flesta. Samtidigt med Statarutställningen fick vi möjlighet att göra en bok tillsammans med Sverige Radio och jag ansvarade för urvalet av bilderna. Det var många av Gunnar Lundh, även om det också fanns bilder av andra fotografer, men jag tänkte inte på att deras namn skulle skrivas ut. När någon av våra fotografer hade tagit bilder, som sedan såldes till tidningar, så stod det som regel enbart "Foto: Nordiska museet". När Bo Nilsson, som då var på Undervisningsavdelningen och senare blev fotokonsulent på Kulturrådet, såg att upphovspersonerna inte nämndes ihop med respektive bild i boken minns jag att han sa att det var dåligt. För min del var det första gången som jag reflekterade över det.

På Nordiska museet gjorde man inte utställningar om fotografer utan man använde sig av det fotografiska materialet för att berätta om människors livsvillkor. Det är inget konstmuseum och enskilda fotografer stod inte i fokus förrän långt senare. Adomusgruppens arbete bidrog nog till den förändringen. Vi skickade tidigt ut en enkät till alla museer i landet om deras inställning till dokumentärfotografi och om de hade fotografer anställda och några andra frågor. Det ledde till att vi gjorde en utställning i mitten på åttiotalet som hette *Bilden berättar* med fotografier från flera olika museer. Att den gick att genomföra berodde nog på att Nordiska museet var ganska fritt på den tiden och inte lika hierarkiskt och styrt uppifrån som det senare blev.

Genom stöd från museiföreningen fick vi igång vår tidskrift Adomusnytt. Då hade också Tommy Arvidsson, som var fotograf på Upplands museum, kommit med i gruppen. Gösta hade goda kontakter med Hammar Offsettryckeri i Alingsås och Bosse Hammar var intresserad av fotografi och tryckte tidningen helt gratis eller om det var för en mindre summa. Vi gjorde layouten själva och när jag var huvudredaktör, vilket vi turades om att vara, satt jag på mitt arbetsrum på lördagar och söndagar och klippte och klistrade på transparent papper med millimeterpapper under och ritade och mätte med linjal. Sen skickades originalet till tryckeriet.

class should be portrayed. Since the 40s, there was also a collaboration between Nordiska museet and LO (Swedish Trade Union Confederation) concerning the preservation of the living memories of various categories of workers. The first were the statars, who wrote about their work and homes; this was then followed by one occupational group after another. It is incredible material and fills metres of shelving in the museum's archive and a selection has been published in book form. Mats Rehnberg, who later became a programme manager at SVT, was a vital driving force. But there was never any thought of this material revolutionising society; perhaps making it more comprehensible and quashing prejudices about "common people". We considered ourselves to be preservationists and the primary mission was to provide the future with knowledge about how people had lived. And at the same time, we wanted the museums to be a platform where social issues were debated and that wish was coming from several directions in the museum world. Some museums produced socially engaging exhibitions, but the photographic documentation wasn't always so special.

**NÖ:** How would you describe the position of photography in the museum?

**AR:** Looking for example at the statars exhibition from 1975, the museum was glad it had those photography collections, because photographs help the narration of history. However, awareness about photographers was poor among most people. Along with the statars exhibition, we produced a book together with Radio Sweden and I edited the pictures. Many by Gunnar Lundh, although there were pictures by other photographers, but I didn't think their names should appear in print. When one of our photographers had taken pictures that then sold to publications, as a rule the byline simply said "Photo: Nordiska museet". I remember when Bo Nilsson, who then was in the teaching department and later became a photography consultant at the Swedish Arts Council, saw that photographers' names didn't appear with their respective pictures in the book, he said that was bad. For my part, it was the first time I reflected on it.

Nordiska museet didn't have exhibitions about photographers, but exhibitions that used photographic material to tell the history of how people lived. It is not an art museum and it wasn't until much later that individual photographers were brought into focus. The work of the Adomus group certainly contributed to that shift. At an early stage, we sent a questionnaire to all the museums in the country about their approach to documentary photography and whether they had full-time photographers and other such questions. That led to us making an exhibition in the mid-80s called *Bilden berättar* (The Picture Tells a Story) with photographs from several different museums. This was possible because at that time Nordiska museet was quite free and not as hie-

Det var jätteroligt. Vi hade inget uppdrag att driva Adomus utan det byggde på vårt stora intresse och det mesta gjordes på fritiden, men vi ringde telefonsamtal på arbetstid och kunde också ha våra möten på jobbet.

**NÖ:** Det var alltså inte helt sanktionerat?

**AR:** Inte fullt ut, även om vi hade våra chefers stöd och kunde få resorna till mötena betalda av arbetsgivarna. Vi såg också till att museiföreningens Film- och videokommitté var en arbetsgrupp under föreningen, och då var det naturligt att vi alltid fick ha program vid museiföreningens årliga möten. Genom anknytningen till museiföreningen fanns det en viss sanktionering från våra enskilda museers sida, men visst grymtades det ibland, särskilt när vi hade kommit in i slutet av åttiotalet och arbetsklimatet generellt började bli hårdare.

På många museer som hade samlingar med kulturhistorisk fotografi låg ansvaret som regel på en intendent, som också var museets mest fotokunniga. På Nordiska museet var det länge Åsa Thorbeck, som gick i pension för några år sedan. Åsa arbetade länge vid arkivet men var aldrig med i Adomus, och jag upplever att det ibland kunde finnas en viss kamp om reviren.

**NÖ:** Hur yttrade det sig?

**AR:** Vi fick inte riktigt gehör för våra idéer och när ingenting hände tog vi tag i saker och ting själva. Hur som helst bestämdes det att museet skulle ha en konferens om kulturhistorisk fotografi 1989, som en del i firandet av fotografins 150-årsjubileum. Här står det vad den hette (AR tar fram en tidning): *Fotografi, samhälle, museum – rapport från den fjärde nordiska fotohistoriska konferensen*. Tyvärr vet jag inte hur de här konferenserna kom igång, men jag är helt övertygad om att Per-Uno Ågren var involverad och naturligtvis även Bo Nilsson, som då fått tjänsten som fotokonsultent på Kulturrådet. Det var kopplat till Per Uno Ågrens utredning om att många fotosamlingar var magasinerade på ett erbarmligt sätt och att de skulle förstöras om inget gjordes åt saken. Bo Nilsson hade tidigare varit med och ordnat upp Stockholms stadsmuseums fotosamling med hjälp av AMS-medel. Bo kunde vara mycket karismatisk och övertygande när han talade och han var en fena på att få beslutsfattare med på noterna. Jag tycket väldigt bra om honom. Det här är viktiga delar av det som hände på det fotografiska området i slutet av sjuttio- och på åttiotalet.

När konferensen planerades föreslog Eva Dahlman, Birgit Brånvall och jag att vi skulle ha en utställning om dokumentärfotografi på museerna. Det gick igenom. Då kom även Mats Landin med i vad som närmast blev en Nordiska museet-grupp inom Adomus. Han var aldrig med i själva Adomus även om vi hade många andra samarbeten. Precis

rarchical and managed from the top down as it became later.

Thanks to funding from the Museums Association we could start our magazine Adomusnytt. By then Tommy Arvidsson, photographer at Upplandsmuseet, had also joined the group. Gösta had good contacts with the printers Hammar Offsettryckeri in Alingsås and Bosse Hammar was interested in photography and printed the magazine without charge, or maybe for a pittance. We did the layout ourselves and when I was editor, and we all took turns, I sat there in my workroom on Saturdays and Sundays and cut and pasted on transparent paper with millimetre paper underneath and drew lines and made measurements with a ruler. Then the final art was sent to the printer. It was lots of fun. Adomus was not an assignment, it was based on our great interest and done in our own time, although we made phone calls during office hours and had meetings at work.

**NÖ:** In other words, it wasn't completely sanctioned?

**AR:** Not completely, even though we were supported by our bosses and could get the travelling expenses for meetings paid by our employers. We also encouraged the Museums Association's film and video committee to be a working party under the association, and then it was natural for us to always have programmes at the Museums Association's annual meetings. Through co-operation with the Museums Association there was a certain sanctioning from our respective museums, but sure, there were grunts sometimes, particularly in the late 80s when the climate at work started getting tougher.

At many museums with collections of cultural-historical photography, the responsibility for it, in general, fell to an intendant, who also was the museum's most knowledgeable photography expert. At Nordiska museet, it was Åsa Thorbeck for a long time, who retired several years ago. Åsa worked for ages in the archive, but never joined Adomus, and I think in some respects there was a certain territorial positioning.

**NÖ:** How did that manifest itself?

**AR:** Our ideas were never really given a hearing and when nothing happened we took things into our own hands. Anyway, it was decided that the museum would host a conference on cultural-historical photography in 1989, as part of celebrating the 150th anniversary of photography. You can see here what it was called (AR shows a publication): *Fotografi, samhälle, museum – rapport från den fjärde nordiska fotohistoriska konferensen* (Photography, Society, Museum: Report from the 4th Nordic Photo-Historical Conference). Unfortunately, I have no idea how these conferences came about, but I am absolutely convinced that Per-Uno Ågren was involved and naturally Bo Nilsson too, who then got the position as

som förra gången kontaktade vi olika museer och frågade om de ville vara med och vi lånade även in utställningar från museerna. Det var fullständigt makalöst och under ett par veckor fyllde vi nästan hela Nordiska museet med fotografi. Mats, som är oerhört kreativ, kontaktade en firma som hyr ut byggnadsställningar, och museet fick låna rör och kopplingar som byggdes ihop i stora hallen och där hängdes flera utställningar. Andra visades i museets nedersta plan. Utställningsavdelningen var lite sura på att vi gjorde allt det här själva och dessutom ordnade vi programverksamhet med bland andra Karin Becker, Ann Eriksson och Folke Isaksson.

Nordiska museet fick en ny chef i slutet av åttiotalet, Sten Rentzog. Han hade ett gott renommé i museivärlden och en god förmåga att tala och knyta kontakter med makthavare, men han var också auktoritär och ganska konservativ. Han undrade vad Adomusgruppen var för någonting, hur den hade tillsatts och på vilket sätt den ingick i strukturen. Saken var ju att den egentligen inte ingick i någon struktur och efter att han tillträtt blev Adomusgruppen motarbetad, men då hade vi också tappat styrfarten.

**NÖ:** Hur kommer det sig?

**AR:** Först och främst tog det mycket tid och vi började också få andra intressen. Jag hade doktorerat och ville göra egna undersökningar som fältarbetande etnolog och skriva och fotografera själv snarare än att lyfta fram andras bilder. Jag höll på med Bruksvallarna och när det stora projektet om bilen och massbilismen drog i gång var jag mycket ute i fält och skrev, fotograferade och var mycket i labbet. Samtidigt var Eva och Birgit väldigt aktiva med fotoutställningar men det var i Nordiska museets namn och inte i Adomus. Ofta har nya grupper eller verksamheter medvind under uppbyggnadsskedet, men sen kommer man till en punkt när det blir svårt att utveckla verksamheten och mycket går på rutin. Vi hade problem med pengar och jag minns att formgivningen digitaliserades. Visserligen hade jag en dator men den var min skrivmaskin och jag kunde inte använda formgivningsprogrammet. Det gick inte längre att klippa och klistra och att lägga ut uppdrag kostade förstås pengar, även om Andreas Berg, som nu är professor på Konstfack, hjälpte oss ett tag. Han kanske fick lite betalt, men om jag inte minns fel hade vi problem med bidraget från museiföreningen och med distributionen av tidningen. Kurserna i dokumentärfotografi på Biskops-Arnö upphörde efter tre omgångar – behovet var mättat skulle man kunna säga, vilket också gällde bildspelskurserna som vi hade i olika omgångar. Men vi hade fortfarande olika program på museiveckan och vid flera tillfällen hade Adomus en egen monter på Fotomässan i Göteborg, som vi fick gratis eller åtminstone till ett superlåg pris. Nedgången hade antagligen också att göra med att Samdok förlorade mark och kanske även att vi påverkades av kritiken mot dokumentärfotografen.

photography consultant at the Swedish Arts Council. It was in connection with Per-Uno Ågren's study about many collections of photography stored in wretched conditions and they would perish if nothing was done about it. Bo Nilsson had previously helped organise the photography collection at Stockholm City Museum with funding from the National Labour Market Board (AMS). Bo could be very charismatic and persuasive when he spoke and he was a wizard at getting funding from the powers that be. I thought the world of him. These were vital components of what happened in the photographic field in the late 70s and into the 80s.

During the planning of the conference, Eva Dahlman, Birgit Brånvall and I suggested an exhibition of documentary photography at the museums. It was approved. Mats Landin also joined in, and something of a Nordiska museet group formed within Adomus. He never formerly joined Adomus even though we had many other collaborations. So just like the other time, we contacted various museums and asked if they wanted to be involved and we borrowed exhibitions from the museums. It was absolutely incredible and for a couple of weeks we practically filled Nordiska museet with photography. Mats, who is incredibly creative, contacted a firm that rents scaffolding and in the museum's great hall they put up a structure and hanged several exhibitions there. Others were shown on the lower floors. The exhibition department sulked a bit because we had done all this ourselves as well as organised a programme featuring Karin Becker, Ann Eriksson, Folke Isaksson and others.

A new director took over Nordiska museet in the late 80s, Sten Rentzog. His reputation in the museum world was good and he had an excellent ability to speak and make contact with able powers, but he was also authoritarian and quite conservative. He wondered what the Adomus group was, how it had been appointed and how it fitted into the structure. Well, it was apparent that it didn't fit into any structure and after his appointment the Adomus group was counteracted; but anyway, by that stage it had lost momentum.

**NÖ:** Why was that?

**AR:** First and foremost, it took up a lot of time and we started finding other interests. I had my Ph.D. and wanted to conduct my own studies as a field ethnologist and write and take photographs myself, rather than highlighting other people's pictures. I was busy with Bruksvallarna and when the major project about the automobile and mass-motorism got underway, I was in the field a lot writing, taking pictures and often in the darkroom. Simultaneously, Eva and Birgit were very active with photography exhibitions, but these were not under the name of Nordiska museet, not Adomus. New groups or organisations often start with the wind in their sails, but then there comes a time when operations stop evolving and much just follows routine. We had fun-

Samtidigt var vi några stycken som under ett år i början av nittioalet drev en utställningsverksamhet på Armémuseum.

**NÖ:** Vad låg bakom den satsningen?

**AR:** Det var nog jag som tog initiativet och ett skäl var att jag såg mycket fotografi på olika håll och tyckte att det skulle vara roligt att ställa ut det. Till bakgrunden hör också att jag läste en tidningsartikel om en utställning om sovjetisk fotografi som visades i Helsingfors och som var sammanställd av två lärare. Den ene var Taneli Eskola vill jag minnas, lärare på fotoutbildningen i Helsingfors, fast då visste jag inte vem han var. Jag tänkte att den borde vi ta till Nordiska museet, men där fanns inget intresse. Det här var 1988 när Sovjet höll på att falla sönder. Birgit och jag åkte för att se om vi kunde ta den till Sverige och vi träffade flera av fotograferna, bland andra Boris Michailov, som senare blev ett stort namn i väst. Det ledde till att jag åkte till Moskva och till Charkov. Jag var där en månad. På tåget till eller från Charkov träffade jag Mischa Pedan, som några år senare migrerade till Sverige med sin familj. I Charkov bodde jag hos Boris Michailov och hans dåvarande fru Marina och sonen Ilya i deras mycket typiska sovjetiska lilla tvårummare. I Moskva fick jag bo hos Sergei Gitman och hans familj och i båda städerna träffade jag många fotografer och såg mycket fotografi. Jag gjorde en Adomusliknande tidskrift om fotografi i Charkov som dock aldrig gick att sälja utan jag gav bort den här och där. Ett av resultaten av de här kontakterna blev att en grupp sovjetiska fotografer bjöds in av Svenska fotografernas förbund i samband med 150-årsjubileet. Boris Michailov var en av dem och han bjöds även in av Nordens fotoskola i Stockholm för att hålla workshoppar. Utställningen med sovjetisk fotografi visades på Kulturhuset och därefter ordnade jag en turné i Sverige, men det hade alltså inget med Nordiska museet att göra. Till forna Sovjetunionen återvände jag sedan flera gånger och fortsatte att se mycket fotografi.

I något sammanhang hade jag sett fotografier av Auke Bergsma från Vlaardingen nära Rotterdam. De var i färg och arrangerade som på en scen och jag tyckte det var häftigt. Frågan var bara hur detta skulle kunna ställas ut och var. Marco Plüss hade goda kontakter med chefen på Armémuseum och vi fick låna den så kallade Signalhallen. Mats Landin ville vara med och han ordnade en makalös historia med bräder som vi kunde hänga bilderna på, eftersom vi inte ville ha vanliga vita skärmar. Annica Karlsson Rixon var också med. Jag tror att det var någon på Nordens fotoskola i Gamla stan som tipsade mig om henne.

Förutom Auke Bergsma visade vi Boris Michailovs kolorerade bilder från hans och Marinas första möte med Nice och Paris. Senare, men det var på Fotomässan, ställde vi ut Boris små deprimerande panoramabilder från ett nergång-  
et postsovjetiskt Charkov i början av nittioalet. Bilderna

ding problems and I recall the switch to digital publishing. I had a computer, sure, but it was like a typewriter to me and I found desktop publishing difficult. You couldn't physically cut and paste anymore, and outsourcing this cost money of course, even though Andreas Berg, now a professor at the University College of Arts, Crafts and Design, helped us for a while. Maybe he got paid a small amount, but, if my memory serves me correctly, we had problems with our subsidy from the Museums Association and getting the magazine distributed. The courses in documentary photography at Biskops Arnö ceased after three times; demand had been satisfied, you could say, and the same applied to the diorama courses that we had at various times. But we still had some programmes at Museum Week and on several occasions Adomus had its own stand at the Gothenburg Photo Fair, which we got for free or at a super-low rate. Presumably the decline was also related to Samdok losing ground and perhaps we were also affected by the criticism of documentary photography.

At the same time, several of us produced exhibitions at the Army Museum for a year in the early 90s.

**NÖ:** What was behind that initiative?

**AR:** I guess I was behind it, for the reason that I saw a lot of photography in different places and thought it would be fun to exhibit it. The background, in part, stems from a newspaper article I had read about an exhibition of Soviet photography shown in Helsinki that was put together by two teachers. One was Taneli Eskola, I remember, a photography teacher in Helsinki, although at the time I didn't know who he was. I thought we should bring it to Nordiska museet, but there was no interest. This was 1988 when the Soviet Union was falling apart. Birgit and I went to see if we could bring it to Sweden, and we met some of the photographers, including Boris Mikhailov, who later became a big name in the west. Consequently, I travelled to Moscow and Kharkov. I stayed one month. On the train to, or from, Kharkov I met Misha Pedan, who some years later immigrated to Sweden with his family. In Kharkov, I stayed with Boris Mikhailov and his then wife Marina and son Ilya, in their very typically Soviet, small, two-room apartment. In Moscow, I stayed with Sergei Gitman and his family and in both cities I met many photographers and saw lots of photography. I made an Adomus-like magazine about photography in Kharkov, which I couldn't sell but gave away here and there. A result of these contacts was that a group of Soviet photographers were invited to Sweden by the Association of Swedish Professional Photographers in conjunction with the 150th anniversary. Boris Mikhailov was one of them and he was also invited by Nordens Fotoskola in Stockholm to conduct workshops. Kulturhuset showed the exhibition of Soviet photography and thereafter I arranged for it to tour

publicerades i bokform som hans blå och bruna serie om staden. Jag försökte få Jan-Erik Lundström intresserad men han nappade inte och några år senare fick Boris Hasselbladspriset.

Projektet med Signalhallen ägde rum åren kring 1990. Jag hade ännu inte tröttnat och valt att helt fokusera på etnologiskt fältarbete, förutom det som hörde till forskarutbildningen och byggde på ett flerårigt fältarbete med mycket fotograferande. Det var ett arbete som gick att kombinera med Adomus och det var ett bra avbrott, eftersom doktordstudier i etnologi på den tiden innebar mycket ensamarbete. Men visst var det stressigt.

**NÖ:** Det var uppenbarligen både informella sammanslutningar och arrangemang som ägde rum lite vid sidan om.

**AR:** Det var det och mycket skedde dessutom utanför Adomus-kretsen. Jag var väldigt bestämd över vilka jag ville ha med i Signalhallen och att det skulle vara personer som verkligen gjorde saker och där inte allt drogs i långbänk.

**NÖ:** Om vi skulle stanna upp och titta tillbaka, vilka var de stora förändringarna för fotografien inom museerna som du ser saken?

**AR:** En viktig sak var att Nordiska museet lärde sig att alltid sätta ut fotografens namn. Det kom under senare delen av sjuttioalet. Det andra var att det blev befogat att visa enskilda fotografer och här spelade Eva Dahlman en stor roll. Eva hade jobbat ett år på Mira på åttiotalet. Det var en viktig tid för henne, men hon valde att gå tillbaka till Nordiska museet och bildarkivet. Eva tog bland annat utställningen med Josef Koudelka. Hon var oerhört drivande och blev så småningom chef för Centrum för kulturhistorisk fotografi, som vi lyckades övertala museets dåvarande chef Lars Löfgren om att vi skulle starta. Under ett par år hade vi en särskild lokal i museet som var stor och tacksam att visa fotografi i. Vi gjorde utställningar med bland andra Anders Petersen, Lars Thunbjörk, Inta Ruka och Micke Berg. Den senare var jag projektledare för, men annars var det Eva och Birgit som höll i det mesta och de kompletterade varandra på ett bra sätt. Att utställningarna kom till byggde också på att vi skickade otaliga förslag till museets ledning, eller om det fortfarande fanns en utställningsgrupp, även om de flesta avslogs. Jag minns att Eva efter ett möte med ledningsgruppen konstaterade att en god fotograf i deras ögon var en död fotograf, det vill säga en fotograf som det inte kostade så mycket att ställa ut.

Lokalen kom senare att användas för annat och då fanns det inget ordentligt utrymme för fotografi längre. När Christina Mattson tog över som chef efter Lars Löfgren förstärktes också den hierarkiska strukturen. Tiden när det var högt i tak och inte så skarpa gränser var förbi. Med utställ-

Sweden, but this had nothing to do with Nordiska museet. I have revisited the former Soviet Union several times and have continued to see a lot of photography.

On some occasion, I had seen photographs by Auke Bergsma from Vlaardingen near Rotterdam. They were in colour and arranged as if on a stage and I thought it was great. The only question was how this could be exhibited and where. Marco Plüss had good contact with the director of the Army Museum and we were allowed to borrow what they call the Signal Hall. Mats Landin wanted to join us and he organised an exceptional affair with boards that we could hang the pictures on, as we didn't want the usual white screens. Annica Karlsson Rixon also participated. I think it was someone from Nordens Fotoskola in the Old Town who tipped me off about her.

Besides Auke Bergsma, we showed Boris Mikhailov's coloured pictures from his and Marina's first trip to Nice and Paris. Later, but this was at the Photo Fair, we exhibited Boris's slightly depressing panoramas of a dilapidated post-Soviet Kharkov in the early 90s. The pictures were published in book form as his blue and brown series on the city. I tried to get Jan-Erik Lundström interested, but he wasn't, and a few years later Boris won the Hasselblad Award.

The project in the Signal Hall was around 1990. I still hadn't lost steam and chose to focus fully on the ethnological fieldwork, alongside the academic research, and based on the fieldwork of many years with plenty of photography. It was the kind of work that could be combined with Adomus and it was a welcome break, because Ph.D. studies in ethnology at that time meant a lot of solo work. And it was stressful, sure enough.

**NÖ:** Obviously, both informal connections and arrangements on the side were important.

**AR:** It was, and much happened outside the Adomus circle. I was quite determined about who I wanted to have with me in the Signal Hall: people who actually did things, instead of endlessly discussing them.

**NÖ:** If we pause there and take a look back, in your opinion, what were the big changes regarding photography within the museums?

**AR:** A crucial point was that Nordiska museet learned to always give the photographer's name. That happened in the latter part of the 70s. Another was the legitimacy of showing individual photographers and here Eva Dahlman played a big role. Eva had worked one year at Mira in the 80s. It was a crucial time for her, but she chose to return to Nordiska museet and the picture archive. Among other things, Eva brought back the exhibition with Josef Koudelka. She was incredibly driven and eventually became the director of

ningarna på nittioalet och verksamheten med Centrum för kulturhistorisk fotografi tog museet plats i den fotografiska världen, men sen upphörde det.

**NÖ:** Vad var det som skapade det momentum du talar om?

**AR:** Jag tror att Evas starka övertalningsförmåga spelade en stor roll, men också effekterna av 150-årsjubileet.

**NÖ:** Förändrades museets syn på det egna arbetet med fotografi av de här utställningarna?

**AR:** Medvetenheten bland fotograferna ökade. De blev bättre på att tala för sig och visa att det behövdes mer utrymme för deras egna initiativ. Fotograferna kom in i arbetet på ett helt annat sätt och jag tror att utställningarna var en bidragande orsak till det, men också Adomus, samtalen och tidsandan. Det var flera av oss, bland andra en intendent på min avdelning, som hette Bo Larsson och som ville jobba fotografiskt och hade (och har) en fin känsla för fotografi. Han är på Stadsmuseet nu.

Det blev ett utrymme för fotografi som inte hade funnits tidigare och det skapades bland annat av fotograferna. Mats Landin tog för sig på ett sätt som fotograferna på museet inte hade gjort tidigare. Han kom med egna förslag och tilläts genomföra projekt. Till det bidrog nog att han är en mycket skicklig fotograf och har blivit väldigt kunnig på datorer och digital fotografi. Han och jag hade en hel del med varandra att göra under nittioalet när jag höll i det stora bilprojektet, där många var inkopplade. Det var många fältundersökningar och själv fotade jag en hel del bland bilentusiaster. Mats fotograferade väglandskap runt om i Sverige, och genom arbetsmarknadsstöd projektanställde vi fotografer för olika dokumentationer av bilsamhället. Utställningen *Bilen* rymde mycket fotografi. Mats gjorde senare andra typer av landskapsfotografi, allt som egna förslag som genomfördes i samarbete med undersöknings- och forskningsavdelningen, dit jag hörde.

När jag åren kring 2000 följde hemlösa kvinnor i Stockholm, som jag också skrev en bok om, hade Mats ett eget projekt där han fotograferade uteliggares boplatser i Stockholms "waste land". I ett av de sista projekten jag gjorde för museet återvände Mats till fotografier i museets arkiv och hittade fotografernas positioner och fotograferade samma utsnitt igen. Jag å min sida sökte upp samma platser och intervjuade människor för att få en kontext till bilderna, som bland annat handlade om hur jord och vatten brukats då och nu. Vi skrev några kapitel om arbetet i den årsboksantologi av Fataburen som handlar om landskapsfotografi.

**NÖ:** Påverkade det ökade intresset för fotografi också synen på museets samling?

Centrum för kulturhistorisk fotografi, which we successfully persuaded the museum's then director Lars Löfgren into starting. For a couple of years, we had a separate space in the museum that was large and good to show photography in. The exhibitions we produced included Anders Petersen, Lars Tunbjörk, Inta Ruka and Micke Berg. I was the project manager of the latter, otherwise it was Eva and Birgit who did most of the work and they complemented each other well. That the exhibitions came about at all was also due to our sending countless proposals to the museum's management, or the exhibition group when it still existed, although most of the ideas were rejected. I recall Eva saying after a meeting with the management that in their eyes the only good photographer was a dead photographer; in other words, one that was cheap to exhibit.

We lost the space to something else and then there was no meaningful room for photography anymore. When Christina Mattson took over as director, after Lars Löfgren, the hierarchical structure was reinforced. The time had gone when everyone could have a say and the boundaries weren't so definite. With those exhibitions in the 90s and the operations of Centrum för kulturhistorisk fotografi, the museum had taken a position in the photography world; then let it go.

**NÖ:** What created the momentum you mentioned?

**AR:** I think Eva's strong powers of persuasion played a big part, as well as the effect of the 150th anniversary.

**NÖ:** Did the museum's approach to its own work with photography change due to these exhibitions?

**AR:** Awareness about photographers increased. And they became better at speaking up for themselves and demonstrating the need for more space for their own initiatives. The photographers approached the work in a completely different way and I think the exhibitions were a contributing factor, as well as Adomus, the discussions and the spirit of the times. There were more of us, including an intendant in my department, Bo Larsson, who wanted to work photographically and had (and has) a lovely feeling for photography. He is at Stockholm City Museum nowadays.

A space was created for photography, which wasn't there before, and the photographers and others had made it happen. Mats Landin acted in a way that photographers at the museum hadn't done previously. He made his own proposals and was allowed to run projects. It helped that he was a very skilful photographer and has become an expert with computers and digital photography. He and I worked a lot together in the 90s when I was doing the big automobile project, which involved many people. There were many field studies and I took a lot of photographs myself of car ent-

**AR:** Med verksamheten i Adomus fick vi syn på olika äldre samlingar och flera av medlemmarna, inte minst Tommy Arvidsson och Gösta Sandberg, kom från lokala museer och kände sina egna samlingar. Vi pratade mycket om vad som fanns på museerna och flera kommunala museer och läns-museer lyfte fram sina samlingar. Att vi gjorde utställningen *Ljuva ögonblick. Stunder av allvar* tror jag bland annat berodde på att vi kände att det fanns en förväntan från allmänheten och kollegerna att vi också ska lyfta fram samlingarna – Nordiska museet är faktiskt trots allt ett kulturhistoriskt museum. Personligen måste jag säga att mitt intresse i huvudsak ligger i den samtida fotografien, och egentligen är det inte fotografien i sig utan människorna som skildas som intresserar mig. Det var Eva Dahlman, Birgit Brånvall och jag som gjorde den. Vi var ett bra team som hade väldigt roligt och kompletterade varandra.

**NÖ:** På baksidestexten till katalogen står det: "Ljuva ögonblick. Stunder av allvar – fotografier från ett sekel är en hyllning till fotografien och fotograferna." Här fanns uppenbarligen en tanke om att lyfta fram upphovspersonerna.

**AR:** Absolut. Urvalet bygger på enskilda samlingar som är knutna till bestämda fotografer och det var på sätt och vis en hyllning till de äldre fotograferna. Om man ser till Nordiska museets arkiv består det till stor del av strödda bilder, som ligger ordnade efter ämne och geografi, och det innehåller egentligen inte större kollektioner av lokala bygdefotografer. De finns i högre grad på läns-museer och andra regionala museer. Nordiska museet började dock ta in större kollektioner, bland andra av Tore Johnson, pressfotografen Hans Malmberg, Björn Myrman och flera andra av sextio- och sjuttioalets dokumentärfotografer. Liksom K W Gullers samling och Sven Johanssons Limasamling. Att de finns i museet är delvis Åsa Thorbecks förtjänst (i Sven Johanssons fall är det Evas), men också att det fanns en ökande medvetenhet bland fotograferna om betydelsen av deras arbete, vilket gjorde att de själva hörde av sig till museet. Det har inte varit lätt att ge rimlig ersättning och det har hänt att museet har tvingats tacka nej till samlingar av det skälet.

Med Gullerssamlingen fördes Gullersstipendiet över på Nordiska museet. Under flera år ingick det i stipendiet att fotografen fick en utställning på museet, samt att museet skulle köpa in bilder och därför finns fotografier av Catharina Gotby, Ann Eriksson, John Webb och Anders Kristenson i samlingarna. Museet hade ett undersöknings- och insamlingsprojekt om hemlöshet som möjliggjorde att vi köpte in en serie av J H Engströms fotografier ur boken *Härbärke*. Den ställdes ut på museet och Mats Landin var curator och efter den höll han i flera mindre fotoutställningar.

Jag vill också nämna Ekodok 90-projektet som Göte Ask och Bo Nilsson drog igång och där Nilsson lyckades få med sig AMS som finansiar. Ask stod för ideologin och metoden.

husiasts. Mats photographed road landscapes around Sweden, and thanks to unemployment allowances, we could hire photographers on a project basis for various documentations of the car society. The exhibition *Bilen* (The Car) included a lot of photography. Later Mats took other kinds of landscape photographs, on his own initiative in collaboration with the department of investigation and research, of which I was a part.

In 2000, I documented homeless women in Stockholm and also wrote a book about it; Mats had his own project photographing the living spaces of the homeless in Stockholm's "wasteland". In one of the last projects that I produced for the museum, Mats returned to photographs in the museum's archive and then revisited the places where the photographs had been taken, finding the photographer's very position and taking the same scene again. For my part, I interviewed people in the same place to provide a context for the pictures, which among other things was about the use of soil and water then and now. We wrote several chapters about the work in the annual anthology of Fataburen, which was dedicated to landscape photography.

**NÖ:** Did the growing interest in photography also influence views about the museum's collection?

**AR:** With Adomus, we were able to view different, older collections and several members, not least Tommy Arvidsson and Gösta Sandberg, were from local museums and they knew their own collections. We spoke a lot about what was available in the museums and several municipal and county museums profiled their collections. We produced the exhibition *Ljuva ögonblick – Stunder av allvar* (Delightful Moments – Instants of Seriousness) maybe in part because we felt an expectation from the public and our colleagues to highlight the collections: after all Nordiska museet is in fact a cultural-historical museum. Personally, I have to say that my interest is mainly in contemporary photography, and not actually photography itself rather the people it portrays. Eva Dahlman, Birgit Brånvall and I produced it. We made a good team; we had fun and complemented each other.

**NÖ:** The back cover of the catalogue contains a text and I quote: "Delightful Moments – Instants of Seriousness: Photographs from a Century is a tribute to photography and the photographers." Obviously, the idea here is to profile the photographers.

**AR:** Absolutely. The selection was based on individual collections of distinct photographers and in such a way it was a homage to these older photographers. Nordiska museet's archive largely consists of miscellaneous pictures, categorised by subject and geography, and doesn't actually contain any large collection by local rural photographers. Generally,



Han hade amerikanska FSA-projektet som inspiration och när han föreläste om äldre fotografi fanns det alltid med. Det var genom honom jag lärde mig om fotografer som Dorotea Lange och de andra som ingick. Ekodok handlade om ekologin och landskapet och Kulturrådet, som då lyfte fram miljöfrågorna som ett område museerna borde ta upp, var involverade. Om jag inte minns fel deltog ett tjugotal museer och det var en blandning av fotografer. Till de mer erfarna hörde Gerry Johansson och Gunnar Smoliansky. Dessutom ingick åtta författare/skribenter. Fotograferingen och skrivandet pågick 1990–91.

**NÖ:** Vad hade du för roll?

**AR:** Jag satt med i en styrgrupp och i den ingick även bland andra Pål-Nils Nilsson från Fotohögskolan. Ekodok knöts till Nordiska museet där Sten Rentzog var chef. Han gillade inte att museet skulle behöva genomföra ett projekt som initierats av Kulturrådet och därför fick Ekodok en ganska styvmoderlig behandling. Göte Ask blev också illa behandlad. Han borde ha fått förlängning i ett halvår för att kunna avsluta projektet ordentligt, men pengarna tog slut och Rentzog sa blankt nej. Museet bekostade dock en bok om det hela som jag blev redaktör för. Då hade museet också en annan chef och boken fick en styrgrupp på museet. Vi diskuterade vilka skribenter som skulle bjudas in och bland andra anlätades Karin Becker. Tack vare Jönköpings museum blev det en Ekodok-utställning och den visades på några platser runt om i landet.

**NÖ:** Ett namn som överraskar bland de medverkande är Carl-Johan Malmberg.

**AR:** Han var en av de åtta skribenter som ingick i projektet, men vi var inte särskilt nöjda med hans eller Gunnar Smolianskys bidrag. De körde sitt eget race och var inte tillräckligt dokumentära i vår mening, utan befann sig på ett annat plan och passade inte in i det här sammanhanget. Trots att Ekodok var en jättestor satsning är det helt glömt idag. Inför en föreläsning om projektet som jag skulle hålla i Paris för ett par år sedan ringde jag runt för att kolla lite och det finns museer som deltog och som inte har en aning om vad det var.

**NÖ:** Hur såg du på det fotografiska landskap som fanns ut-  
anför den kulturhistoriska kontexten?

**AR:** Jag var väldigt glad över kontakterna med fotograferna som var verksamma i den dokumentära genren och som etnolog lärde jag mig mycket av deras sätt att arbeta, inte minst av Sune Jonsson, Håkan Pieniowski och Anders Petersen. Catharina Gotby blev dessutom en av mina vänner. Det handlar om att ha ett helhjärtat engagemang och när man

they are found in the county museums and other regional museums. However, Nordiska museet did start acquiring large collections, including those of Tore Johnson, Hans Malmberg a press photographer, Björn Myrman and other documentary photographers from the 60s and 70s. So too the K. W. Gullers Collection and Sven Johansson's Lima Collection. That they came to the museum is partly thanks to Åsa Thorbeck (and Eva in Sven Johansson's case), but also because there was an increased awareness among photographers about the significance of their work, which meant they approached the museum themselves. It hasn't been easy to provide appropriate remuneration and it has happened that the museum had to refuse collections for this reason.

The Gullers Collection meant that the Gullers scholarship passed to Nordiska museet. For some years, it included an exhibition at the museum for the photographer, and also that the museum would acquire pictures and that's why photographs by Catharina Gotby, Ann Eriksson, John Webb and Anders Kristensson are in the collections. The museum had a study and collection project about homelessness that enabled the acquisition of a series of J. H. Engström's photographs from the book *Härbärke* (Shelter). It was shown at the museum and Mats Landin was the curator and afterwards he held several smaller photography exhibitions.

I'd also like to mention the Ekodok 90 project that Göte Ask and Bo Nilsson initiated and Nilsson succeeded at getting AMS on board with funding. Ask provided the ideology and method. He was inspired by the American FSA project, which he always included when he lectured on older photography. It was through him that I learned about photographers such as Dorothea Lange and others. Ekodok was about ecology and landscape; the Swedish Arts Council was then pushing environmental issues as an area museums ought to tackle. If I remember rightly, around two dozen museums participated and it was a mix of photographers. Among the more established were Gerry Johansson and Gunnar Smoliansky. Eight authors/writers were included too. The photography and writing took place in 1990–91.

**NÖ:** What was your role?

**AR:** I was in the organising group that included Pål-Nils Nilsson from the School of Photography and others. Ekodok was connected to Nordiska museet where Sten Rentzog was director. He didn't like that the museum had to conduct a project initiated by the Arts Council and therefore Ekodok was treated quite unfavourably. Göte Ask was also treated shabbily. He should have had his position extended another six months so he could finish the project properly, but the money ran out and Rentzog gave a flat no. However, the museum put up money for a book and I was made the editor. Then the museum got another director and the book

är i fält så gör man ingenting annat. I fält har jag alltid varit helt uppfylld av vad jag gör, utan tid för något annat från morgon till sängdags. En annan fotograf som betytt mycket för mig fotografiskt – inte minst för att hålla mig uppdaterad – är den danske fotografen Finn Larsen, som sedan flera år bor i Malmö. Vi lärde känna varandra på Biskops-Arnö 1986 eller -87 och han är också en av mina nära vänner.

Jag gick mycket på utställningar och satt i styrelsen för Fotograficentrum i Stockholm några år i slutet av åttiotalet, men sen förändrades dokumentärfotografen och då har jag inte riktigt hängt med. Idag tycker jag inte att fotografi är lika intressant. Det som fascinerar mig är andra människors liv och det behöver inte alls vara arbetare eller människor präglade av utanförskap, utan även andra grupper, som i Karen Knorrs bilder av den brittiska överklassen, som visades på Fotografiska museet på nittioalet. Det dokumentära är ett vitt begrepp och man kan fråga sig vad som är dokumentärt och inte, men om man tar Anders Petersen och J H Engström har de rört sig i en annan riktning och i deras senare arbeten är det de själva som står i centrum på ett helt annat sätt. Jag respekterar vad de gör men för mig är det inte lika angeläget som deras tidiga arbeten.

Det fanns länge ett synsätt inom museivärlden att man inte fick arrangera någonting, men all fotografi rymmer en viss form av konstruktion. Det kan man se i till exempel FSA-bilderna och Karen Knorrs bilder är ett bra exempel på att arrangerade bilder kan vara väldigt verkningsfulla. Själv arbetar jag ofta med att låta personer titta in i kameran som på bygdefotografernas bilder, som också var uppställda. Fotografi kan se så olika ut och en genre som landskapsfotografi, som tidigare inte intresserade mig ett dugg, har jag blivit väldigt fascinerad av.

Idealet är att det finns en växelverkan mellan museifotografen och den fotografi som görs utanför institutionerna. Det är mycket upp till den enskilda fotografen om hon eller han är öppen för det eller inte och det har en hel del med utbildning att göra. Jag önskar att det fanns mer av det här utbytet och att museivärlden hade uppdrag som man kunde lägga ut på fotografer, som får fria händer att skapa en berättelse på ett givet tema. Det skulle förstås innebära att man kunde få fotografi som inte är så relevant för kulturhistoriska museer, men är intressant för konstmuseer. Den skillnaden finns fortfarande. Det är också viktigt att museernas fotografer får utrymme att arbeta utanför ateljéerna och med bildbeställningarna utifrån – det utrymmet är mycket litet i dag.

**NÖ:** Hur skulle du beskriva skillnaden mellan konst- och kulturhistoriska museer när det gäller fotografi?

**AR:** På kulturhistoriska museer ser man inte i första hand fotografen som konst. Om jag går till litteraturen – som är det fält där jag är mer aktiv idag – är det inte fiktion som

was put in the hands of a steering group at the museum. We discussed which writers to invite and, among others, Karin Becker was brought in. Thanks to Jönköping county museum there was an Ekodok exhibition and it was shown in several places around the country.

**NÖ:** One name among the contributors seems surprising: Carl-Johan Malmberg.

**AR:** He was one of the project's eight writers, but we weren't particularly pleased with his contribution, or Gunnar Smoliansky's. They ran their own race and weren't so documentary minded in our opinion, preferring to stay on another level, but it didn't suit this context. Ekodok was an enormous project, yet it is completely forgotten today. A couple of years ago, I was due to lecture in Paris about it and I rang the museums that took part and they didn't have a clue what I was talking about.

**NÖ:** What was your view of the photographic landscape beyond the cultural-historical context?

**AR:** I was delighted with the contact I had with the photographers that were active in the documentary genre and as an ethnologist I learned a lot from their way of working, not least Sune Jonsson, Håkan Pieniowski and Anders Petersen. Furthermore, Catharina Gotby became one of my friends. It's about wholehearted dedication and when you're in the field you do nothing else. I have always been totally occupied with what I'm doing in the field, there is no time for anything else from morning to bedtime. Another photographer who meant a lot to me photographically – not least in keeping me up to date – is the Dane, Finn Larsen, who has lived for many years in Malmö. We got to know each other at Biskops Arnö 1986 or 87 and he too is one of my close friends.

I frequently went to exhibitions and was a member of the board at Fotograficentrum in Stockholm for a few years in the late 80s, but then documentary photography changed and I haven't really kept up. I think that photography today is not as interesting as it used to be. What fascinates me are the lives of other people and it doesn't have to be workers or people on the fringes, but other groups too, such as Karen Knorr's pictures of the British aristocracy, shown at Fotografiska museet in the 90s. The documentary concept is extremely wide and you could ask what is documentary and what isn't, but looking at Anders Petersen and J. H. Engström they have moved in a different direction and in their recent works they are the ones taking centre stage in another way. I respect what they do, but for me it's not as compelling as their earlier work.

The museum world had a long-standing view that you weren't allowed to arrange anything, but all photography

museerna vill ha utan sakprosa, det ska relatera till verkligheten på ett eller annat sätt och vara trovärdigt. Sen skulle de kulturhistoriska museerna mycket väl kunna ha bilder av fotografer som förhåller sig till verkligheten på andra sätt än de gängse. Dock finns det fotografi som ett kulturhistoriskt museum inte skulle samla på eftersom det handlar om helt andra saker. De flesta av Dawids bilder har jag till exempel svårt att tänka mig i ett sådant sammanhang, men däremot en del av Annica Karlsson Rixons arbeten, till exempel serien från ett kvinnoläger som visades i *Det synliga* på Artipelag och som hade en förklarande bakgrundstext om dagens vidrigt superhomofobiska ryska samhälle.

Jag skulle inte kunna dra någon entydig gräns mellan konstmuseer och kulturhistoriska museer och det är antagligen inte heller önskvärt. Ytterligheterna drar åt olika håll, men det finns också många mötespunkter.

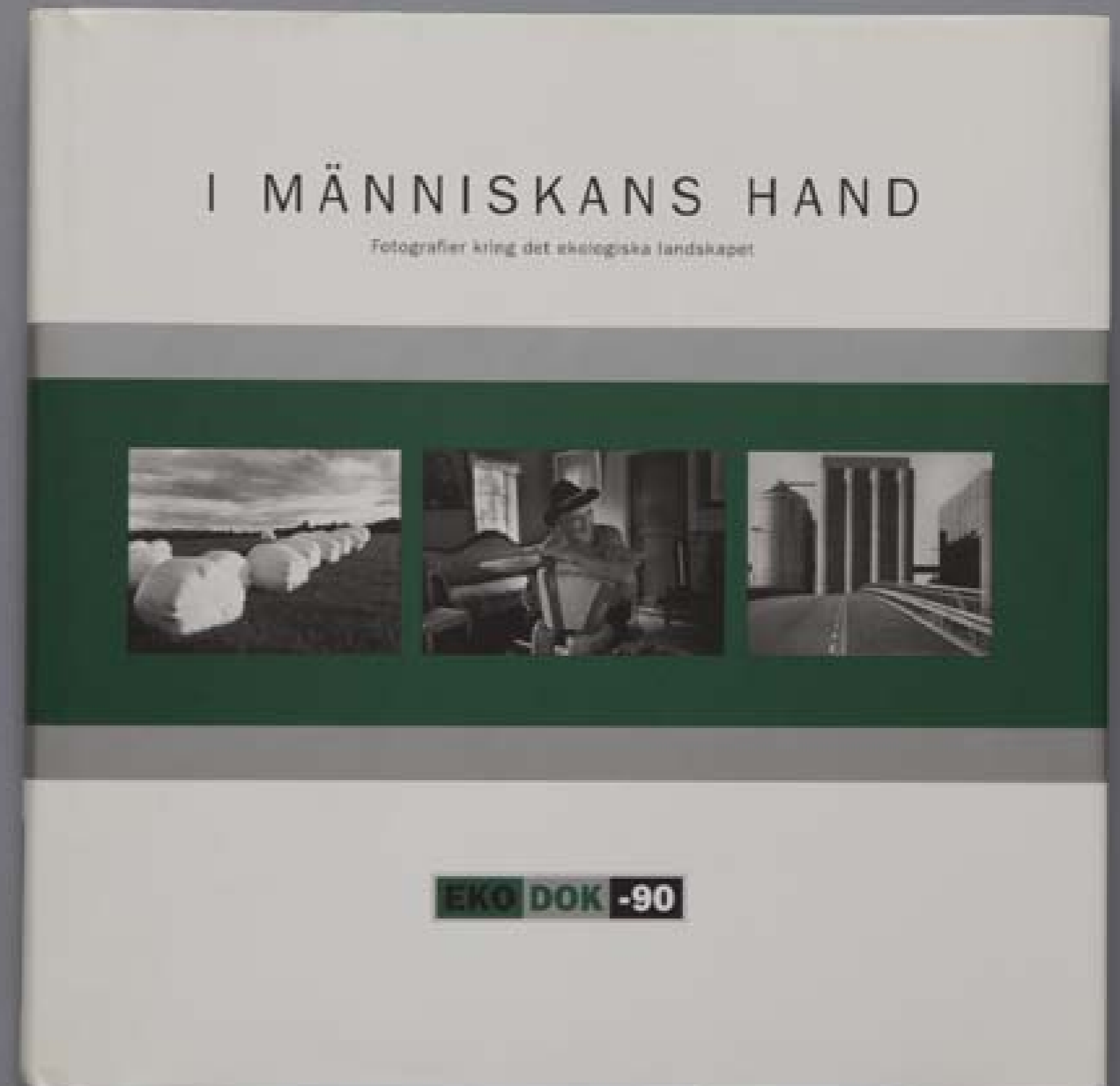
involves some degree of construction. You can see it, for example in the FSA pictures and Karen Knorr's pictures are a prime case that arranged pictures can be very effective. Often I let people look straight into the camera, like pictures by the rural photographers, which were also set up. Photography can look so different; the landscape genre, which never interested me before, now fascinates me.

Ideally, there is an interaction between museum photography and photography outside the institutions. It's very much up to the individual photographer whether he or she is open to it or not, and education plays a role there. I wish there was more of this kind of exchange and that the museum world had assignments that could be given to photographers, who are then free to create a narrative on a given theme. Naturally, that implies you might get photography that's not so relevant for cultural-historical museums, but more interesting for art museums. That difference still exists. It is also important that museum photographers get some space to work outside the studio and can even order pictures externally; that space is currently very small.

**NÖ:** How would you describe the difference, in terms of photography, between art museums and cultural-historical museums?

**AR:** First, cultural-historical museums do not primarily consider photography as art. Referring to literature – the field where I'm most active today – the museums don't want fiction, they want factual prose, it must relate to reality in one way or another and be trustworthy. Second, cultural-historical museums could make more of an effort to have pictures by photographers who relate to reality in ways other than the past. On the other hand, there is photography that a cultural-historical museum could not collect because it's about something completely different. Most of Dawid's pictures, for example, would be difficult to imagine in this context; yet some of Annica Karlsson Rixon's work would fit well, for example the series about a women's camp shown in *Det synliga* (The Visible) at Artipelag that also had an explanatory text about the disgusting ultra-homophobia current in Russian society.

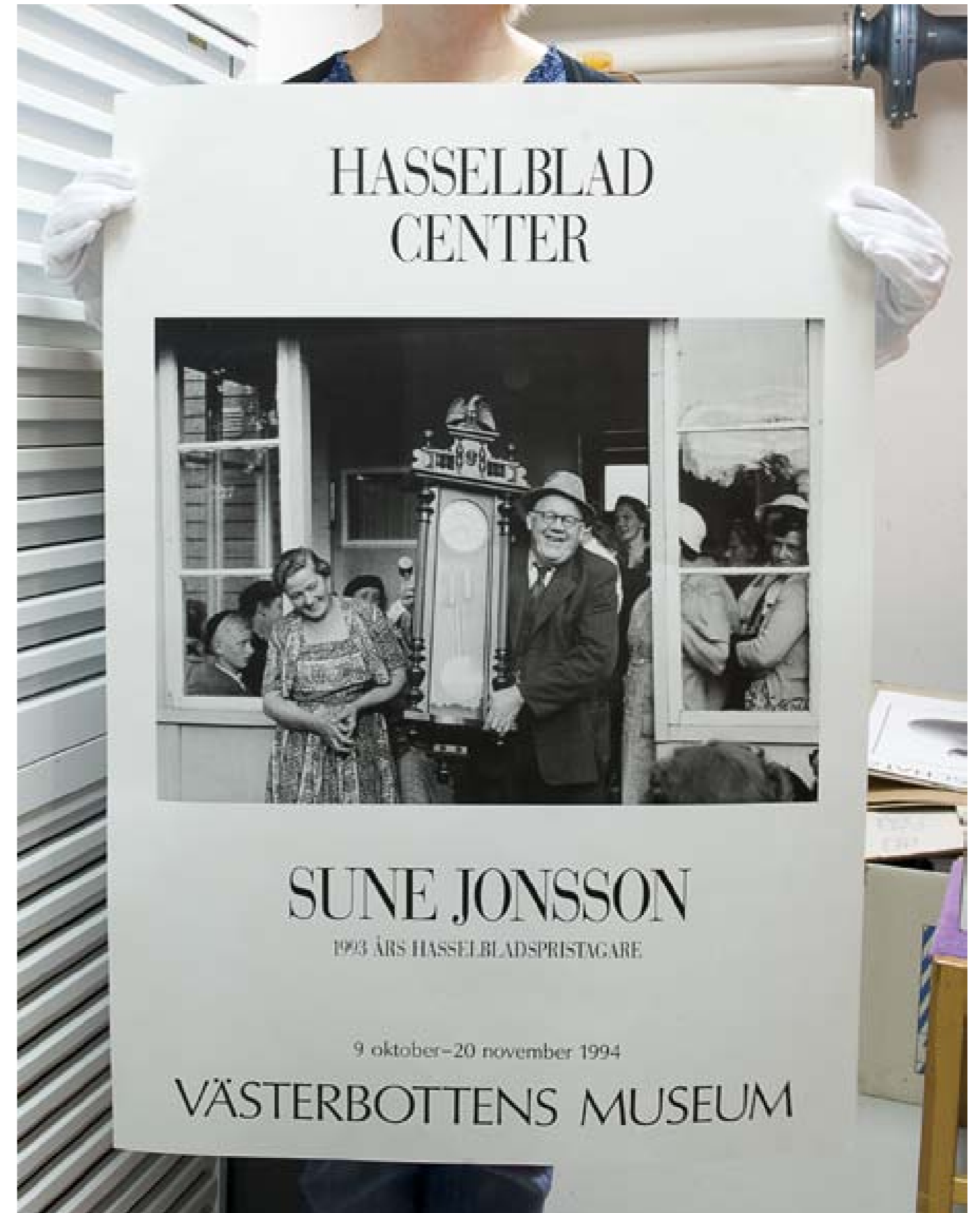
I cannot make any clear-cut boundary separating art museums and cultural-historical museums and it's probably not desirable anyway. The extremities pull in different directions, yet there is also much common ground.



*I människans hand, fotografier kring det ekologiska landskapet, (In the Hand of Humankind: Photographs Around the Ecological Landscape), 1994.*



Affisch till utställningen *De bittra åren*, Västerbottens museum, 1966.  
Poster for the exhibition *The Bitter Years*, Museum of Västerbotten, 1966.



Affisch till utställningen *Sune Jonsson. 1993 års Hasselbladspriestagare*, Västerbottens museum, 1994.  
Poster for the exhibition *Sune Jonsson. Hasselblad Award Winner 1993*, Museum of Västerbotten, 1994.



Tusen och en bild Moderna Museet Fotografiska Museet

... is undergoing rapid renewal.  
... development of photographic original materials difficult to achieve in the disposal; moreover, the in such an enterprise nense space. A chron- e exhibition would also ed the bases for several ial from our collections

usen och en bild" a very scope for contrast and and time. The various e designed individually, ives would be given the r their respective picture ich many of them sub- s are a few smaller co- tographs that have been y in the museum's colle- nineteenth century pro- aminate freely into the he new objectivity of the ocumentations, dreams, ime. Each visitor was to veil his own route throug view those picture sep- et to him. Basic inform- ed on an informative wall ent at the entrance to the

hibition catalog reflect the Fotografiska Museet — ival, but a fraction of the prints and negatives that y comprise. The 121 illu- d brief photographer bio- a text-key to an upcoming ment, basic exhibition rk will begin in the autumn. that exhibition will en- he west gallery of Moder-

historical one for Fotogra- h en bild" is being held, g arranged on a trial basis at a later date, the muse- is started a regular sched- onings a week, and work autumn to make our pho- re accessible to the publi

## Nio funderingar kring 1/125-delen

av Sune Jonsson

1.

Det är en sorts romantisk specificering, då man beskriver fotografien som ögonblickets konst. Man säger — exempelvis — att kamerans konst är att se snabbt och rakt fram, i nära ett halvsekel har ju också fotograferna berusat sig just med möjligheten att via småbildskameran fåsta de flyktigaste och mest obevakade ögonblick på bild. Detta har givetvis varit en tillgång som både berikat och präglat fotografien.

På en 1/125-dels sekund samordnar Henri Cartier-Bresson "öga, intellekt och känsla" och talar filosofiskt om exponeringsögonblicket som "the decisive moment". Han anser att endast en försvinnande liten del av hela den fotografiska processen kan beskrivas som kreativ, nämligen det ögonblick då fotografen bestutar sig. Cartier-Bresson är en konstnär, som endast det fotografiska mediet och dess speciella kommunikationsvägar kunnat framskapa: världsfärderna i vars kosmorama miljöer och kulturer blir ett historiskt flöde, en ständigt föränderlig summa av ett stort antal faktorer som plötsligt arrangerar sig i den avgörande 1/125-del, då fotografen sammanfattar sin verklighetsupplevelse. Reportagekonfrontationerna kan alltså, som de gör i Cartier-Bressons europeiska trettitalsbilder, fördjupas till innesördsrik dokumentärfotografi.

2.

En handling, en fasad, ett bostadsrum, ett anskite är alltid en summa. Denna summa kan — om man vill — beskrivas som arv, miljö, tradition, allt det som med legmässig konsekvens präglar människor och samhällen. Om kamerans 1/125-del i sitt spejella nuanitt beskriver denna summa med kunskap och inkänsla, kan man tala om lödig dokumentärfotografi, om personliga och kunskapsrika meddelanden som angår oss, därför att de vidgar vår horisont och ökar vår erfarenhet.

Lennart af Petersens är en av våra finaste svenska dokumentärfotografer. Då Kurt Bergengren beskriver hans gåring, formulerar han sig med väsenariktig pregnans, då han talar om af Petersens "förmåga att fotografera Stockholm på flera seklers avstånd" eller om dokumentärfotografien som en i hans fall "spännande sysselsättning för en bildad karl". Dokumentärfotografien är en konstform, som beskriver omvärlden utifrån en personlig vision, som grundar sig på djup kunskap och stark inlevelse. Man kan t. o. m. hävda, att kunskap måste vara basen för all dokumentärfotografisk metodik. Eftersom den fotografiska bilden är ett fragment ur verkligheten, måste detta fragment — om det gör

anspråk på att förmedla något av generell sanning — visa ett representativt utbrutt ur en lång tradition, i sitt nuanitt innehålla ett så stort mått av analys och sammanfattning, att bilden blir ovedersägligt miljöspecifik. Detta kräver som påbröd till kunskapen att fotografen förmått inordna sig i ett in-kännande som idealt blir synonymt med att han identifierar sig med det stoff han skildrar. Ett storverk med sådana kvaliteter utgör t. ex. C. G. Rosenbergs stramt uppbyggda landskapsytnelser, vilka nu, en fotografgeneration senare, framstår som ett monumentalt vittnesbörd om förändringarna i kulturlandskapet, om människans hand på vårt svenska land.

3.

På 40- och i början av 50-talet då Walt Disney var aktuell genom sin dokumentärfilmverksamhet, lär han ha yttrat, att det var bättre att utbilda forskare av facket till filmfotografer än tvärtom. Därmed ville han betona hur vital sakkunskap är för all verklig-hetsbildning. Ett sånt synsätt innebär emellertid, att man uppfattar fotografien uteslutande som en operatör av kameraslutarens 1/125-del, såsom inte förmer än objektivetts prestanda. Man förnekar att fotografier kan representera en gestaltning i bild av upplevelser och personliga syner, att fotografier kan vara personliga meddelanden med estetiska förmedlingskvaliteter.

Den entusiastiska varmed dokumentärbilden omhulldades på 50- och 60-talen lyckas nu förbytas i skepsis, trots att orden "dokumentera-dokumentation" aldrig varit så populära som nu men heller aldrig använts på ett så förvirrat sätt. Genom ett utbrett epigoneri och därför att fotograferna själva ställt kraven på sin fotografi alltför lågt, börjar den nu bemötas med leda. Redan för ett tiotal år sedan talade Rune Hassner i en färdig artikel om "den öfrevligt sotiga och vagt samhällskritiska s. k. dokumentärfotografien". Redan då var man alltså på det klara med hur svävande den fotografiska nomenklaturen var, vilken begreppsförvirring som rådde. Man hade också blivit varse, att den djupborrande undersökningen och den breda bildbeskrivningen grundad på utomordentlig sakkunskap och klart formulerad till sin avsikt (Gunnar Lundhs Statarna i bild, Sven Järlås Alderdöm) börjat ge vika för fotografiska stereotyper, en sorts estetisk formelpråk som mer är uttryck för visuell gestaltningkonvention än för gestaltad kunskap, personlig lyskraft och dokumentär konception. Men kanske kan man redan tala om en manifest reaktion mot dessa fotografiska stereotyper, en sorts total hänsynslöshet mot det fotografiska mediet, som resulterar i att den enskilda bilden närmast blir oskön och innesördslös. Men sammantagen med alla andra bilder inom projektet underordnar den

sig en dokumentär avsikt och förvandlas till en detalj i en visionär och ytterligt subjektiv metod. Med fotografier som danskarna Jacob Holdt (Amerikanska Bildor, En personlig resa genom det stora Amerika, 1977) och Morten Bo (Lyser afkkes 4/ 22.00, En fotografisk rapport fra kvangsanstalter og nødflaem) eller vår egen Christer Strömholm (Pee-te restants, 1967) har Carlier-Dressons metod — enskattidens syntetiska 1/125-del och den estetiskt disponerade småbildsnutan övergått i sin motsats.

#### 4.

Man bör förstå regler men måste diskutera principer.

Jag minns 30-talet då Henri Carlier-Dressons böcker började komma och fick fotograferna att drömma om den rena fotografiska bilden, den fasthållna och veckert arrangerade 1/125-delen, som var sig själv nog. Håase Enerström, redaktionschef på Tidningen Vi, exponerade sig då för motvind, ifrågasatte hårdnackat teorin och avkrävde fotograferna textkommentarer till de sakbildna fotoesserna. Hösten 1977, mitt i vår dokumentärfotografiska elitström och begreppsförvirring kom i ett enda bandt faktiskt utgåvan av Ivar Lo-Johanssons fyra "sociala fotobildböcker" (Lo-Johanssons egen term), vilka ursprungligen publicerades som reportageserier i Vi och kan beskrivas just som djupbörande undersökningar baserade på utomordentlig sakkunskap och kompletterad med omfattande bildbeskrivningar. Dessa av fotograferna tidigare totalt negligerade dokumentärfotografiska böcker har mottagits med en förnyelse som tenderar hävda, att det varken förr eller senare existerat någon dokumentärfotografi i landet.

Det är betecknande för den grumliga terminologi som sätter likhetstecken mellan politisk bilddebatt och dokumentärfotografi. Böckerna var från Ivar Lo-Johanssons sida givetvis remodlade politiska handlingar. Och fotograferna var införstådda med avsikterna och hade underordnat sig dem. Men att polemiken i böcker som Ålderdom och Statarna i bild också djupnar och får dokumentär livskraft, trots att de beskriver nu passerade tillstånd i samhället, beror ju på att dess starka politiska innebörd finns inbyggd i själva det dokumentära stoffet, är integrerad i den verklighet som skildras. Öven Järås och Gunnar Lundhs bilder har stringens och tyvakt. Deras dokumentation är ett destillat av verkligheten själv. Bilderna är befriade från allt tillfälligt, modebetonat och sentimentalt gods. De beskriver något oföränderliga situationer, som villåta tala rakt in i kameran. Samtidigt som de berikade sitt eget nu, blev de därför också viktiga dokumentära investeringar i framtiden. Pessimism och ylig politisk beskäftighet är däremot

parastier, som snabbt förändras och gripids tar på framtida läsbarhet. Dessa båda svenska bildböcker är för övrigt löpöppnande paralleller till den klassiska FSA-undersökningen på 30-talet av den amerikanska depressionen och jordbrukskrisen. Fotografier som Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Walker Evans, Ben Shahn, gick då in i ett statigt projekt, underordnade sig en politiskt avsikt, men lyckades hävda sin dokumentära integritet och sina gläsklars fotografiska intresse.

#### 5.

Den helgjutna fotodokumentationen kräver verbal beledsagning. Denna måste ha en klar dokumentär konception och helst besitta även en formell kompetens. Det finns t.ex. gott om fotografier, som skildrar fotningsarbetet. Den förtjänstfullaste är Stig T. Karlsons skildring 1937 från Lilla Lule älv. Däremot saknas det dokumentära material, som utifrån primär arbetarinflyttningar verbaliserar fotningsarbetets innebörd. Därför är det tråkigt, då Stig T. Karlsons bilder publiceras i bokform, att man offrar den dokumentära konsekvensen och ber Stig Sjödin skriva en textbeledsagning, som skiljer sig med en poetisk inlevelse i arbetet, som säkert mer är en litterär hypotes än ett adekvat uttryck för flottarens upplevelse av sitt arbete.

Man kan alltså sträva efter en dubbelordad dokumentation av högre konstnärlig dignitet än den konventionella, där texterna degraderas till bildbeskrivningar eller bilden används som textillustration. Den verbala beledsagningen skall skapa nya relationer till och infallsvinklar på bildmaterialet. Var för sig representerar text och bild olika dokumentära städer av samma stoff, fruktbara speglingar av ämnet utifrån olika utgångspunkter, en sorts bildens och textens kontrapunktik, som resulterar i harmoni och samtidigt skapar formell spänning och mångfald, ger materialer relief, fördjupar dokumentationens innebörd och autenticitet. I Jacques Henri Lartiques Diary of A Century (1970) sker detta logiskt via ytterst personliga och belysande dagboksutdrag, vilka etsats av samma kända lys som fotograferna, en verbaliserad upplevelse som tillkommit i samma skärningspunkt mellan tid och rum som bilderna.

#### 6.

Uppdragsituationen av vilken fotografens personliga berättande till stoffet ytterst beror är en vital del av den dokumentära metodiken. Hävdar man att kunskap och insikt bör vara basen för all verklighetsbildning, måste uppdragsituationen vara avgörande för dokumentationens lödighet. Av det sätt på vilket uppdragsituationen betraktas, kan man också avgöra vilken status i konstnärligt yrkesmässigt avseende beställaren är beredd att ge uppdragsgivaren.

Den ideala situationen är givetvis, att fotografen är sin egen uppdragsgivare. Då är uppdraget en vital funktion av honom själv, då kommer hans verklighetsbildning till i den punkt, där han själv står som människa. Det måste ut alla synpunkter vara en optimal fördel att kunna upptäcka det stoff, som utgår av ett eget inre och yttre landskap. Då blir uppdrag och uttrycksbehov synonyma. Då blir stoffet självt uppdragsgivare.

Paris i skiktets början; paradrapport, barockt svällande borgarhem, bakgårdar, gatans fattighänskor, skyltöster, suran av ljus över parkerna och Sennan. En sålän fototäp. Älgets egen öververkliga värld, något mycket nära och levande, en objektivitet utvald av en existentiell upplevelse. Jacques Henri Lartiques dagboksbilder från det 20:e seklet, en livsbekakande och humoristisk genomsyn av överklassens liv, en lägesbeskrivning av fotografens egen plats i tillvaron, porträtt av livskamrater. Vår egen Lärka-Kari som hylar folk-livskildringarna med jagets allvarssamma hembygdspatriotism och eminenta kunskaper om miljö och tradition. En lätt misantropisk Patrik Johansson som med mild satir och utpräglat dokumentär intuition fotografiskt förtäcker Falkenbergs småborgerskap, en härling som via sina bilder söker etablera konkreta sociala relationer till sin omgivning, lindra sitt hjärtas ensamhet. Allt detta självuttrycket men samtidigt härtvingat av stoffet självt.

Och arbetshypotesen, om mittenhundralets människa jagar August Sander genom decennierna. Allvarant renodlar han på bild efter bild det lyska ständsamhällets människotyper, gestaltar fotografiskt Weimarrepublikens yrkeskategorier och allsociala attityder. Generaliseringen är hans konstnärliga metod. I hans fall bygger den på en sorts nedärvd och definitiv kunskap om värdering, traditioner, manipulationer och roller, det som utgör konnotationen av samhällets inre liv. Hans Deutscherpiegel är ett eget uppdrag och genom det ger han oss en allmänglig atlas över människans eviga roller.

#### 7.

Ivar Lo-Johansson har hävdad det självupplevda autenticitet som litterär livsform och metod. Det räcker inte med att författaren har ämnen, ämnena måste vara en del av honom själv. Kanaka kan vi i den distinktionen också urskilja väsenaskillnaden mellan författaren och dikaren.

Kanaka skänker också konstnärlig frihet. Vart och verket kan författaren röra sig i sitt stoff. Verklighetsbildningen blir då "storskalig" d.v.s. ett konkret uttryck för en inre realitet. Motsatta metoden är utifrånakttagandet, en "litteratur" utan djupare personlig klängbotten.

I de "sociala fotobildböckerna" var Ivar Lo-Johansson fotografernas uppdragsgivare. Det kom att innebära en metodisk konflikt. "De fick överläta på förtä de artistiskt tilltalade motiv de skulle ha velat ta för att istället stanna för sådana, som syntas dem artistiska". Uppdragsgivarens totala upplevelse av stoffet ställde mot den utifrån kommande fotografens jämförelsevilliga upplevelse. En nota som fick belysa uppdragsituationens betydelse berättar Ivar Lo-Johansson från samarbetet med Gunnar Lundh. På sidan 64 i Statarna i bild finns ett fotografi av en byrå och en enkel bokhylla med påvert innehåll. Fotografen gick förtä hyllan tre gånger utan att "upptäcka" den, d.v.s. utan att uppleva den som vittnesbörd om en viktig realitet i statamiljön. För Ivar Lo-Johansson däremot representerade den på ett påtagligt och smärtsamt sätt lantarbetskårens kulturella efterstäpning, något som han i programessayer, stridskrifter, ja i hela sitt förtäarskap definierat som hela klassens dilemma: fattigdomen och den fysiska utmattningen som själens och skönhetsängtans dögrävar. Förstår man Ivar Lo-Johansson rätt, då man förmodar att Lundh och Järås ämningarna i arbetets inledningskede var följande i 1/125-delens konvention: de önskade "som moderna fotografier 'action' i sina bilder också på människorna de fotografierade satt förtä, och där själva förtäningen borde få tala". Osäkt kommer i tankarna Lo-Johanssons ord om den kungenas formen, "som bör vara stoffets form".

#### 8.

Reportagekonfrontationen är en bräcklig metod för dokumentärt arbete. Men även en sådan ogymsam uppdragsituation kan förändras, om fotografen får tillräcklig tid till reflektion, om han får tillfälle att förvärva en miljökunskap, som gör att hans bilder kan fungera som dokumentära utsagor, om han har personliga kvalifikationer att fördjupa sin inlevelse, sitt sociala engagemang och medmänskliga ansvar. Detta blev uppenbarligen fallet med Gunnar Lund och Sven Järås. Långt på samma väg av personlig fördjupning har också unga fotografer och Yngve Baum eller Jean Hermanson kommit.

Hur stoffet så småningom kan överta rollen som uppdragsgivare antar man, då man hos Kurt Berggren läser, att C. G. Rosenberg kom att fångas så intensivt av bildvärlden i de gotländska kyrkornas stenskulpturer, att han kände behov av att konvertera till katolicismen, att Lennart af Petersens plöjligt upplevde Kristus som personligen närvarande, då han arbetade med att dokumentera altar-skåpet i Strängnäs domkyrka. Liksom Gunnar Lundh och Sven Järås arbetade tillsammans med en tecknare, arbetade de berömda FSA-fotograferna tillsammans med specialister från det ameri-

kanaka jordbrukadepartementet och under den härdlösa Roy Strykers förtä. Därtill att de både gått om tid, den ultimativa dokumentära resursen, blev de själva något av geografisk och agrariskt expertis. De var också seriösa och måttliga den djupa inlevande i stoffet, som förvandlat vissa fotografier till verkliga teckningar i dokumentär mening.

Kvantitet bör vara en del av den dokumentära metodiken, en del av det dokumentära formspråket. 1/125-delet är en bräddel är det historiska flödet. Det behövs ett stort antal 1/125-dalar bara för att belysa en isolerad situation. Under de 8 år fram till 1943 som FSA-dokumentationen pågick togs över 270.000 bilder. Kanaka gav dessa bilder sammanlagda en kartläggning av katastrofens omfattning och kunde bilda underlag för nationens självsyn. August Sander samlade privat sitt panorama över Weimarepublikens fysionomier, roller och utifrån i 20 fullmåttade mappar. Den definitiva bokutgåvan 1971, *Menschen ohne Maske*, präglades följaktligen av utomordentlig bildrikedom, vilken upplevs som samstämmig med den dokumentära konceptionen. Bara för att belysa en så enkel sak som det västerbottniska äventyrskapets årstidsmetamorfoser, visa i bilder hur olika redskap, melodier eller politiska beslut påverkar det, krävs ett stort antal bilder. Även om kvantum inte går att inringa med rationella regler, finns för varje dokumentärprojekt ett bildminimum, som man inte kan underskrida om man vill fullfölja en dokumentär avsikt, spegla en miljö eller ett socialt sammanhang nägorunda uttömmande. Ofta svarar man i ett dokumentärt material av ekonomiska orsaker, eller för att förstärka en estetisk verkan, eller för att undvika oppropning. Detta svar mot dokumentärreportagens väsen. Ett dokumentärt arbete vänder sig inte till den estetiske frammatoren, den förbrödde konsumenten, utan till människor med vital behov att öka sitt vetande, förvärna förmedlade miljöer, epoker, naturstycken till personligt erfarenhetsstoff, något att berika sitt eget inre landskap med.

### Nine Reflections Concerning 1/125th

by Sune Jonsson

It is something of a romantic characterization to describe photography as the art of the instant. It is said, for example, that the art of the camera is to see quickly and straight ahead. And for nearly half a century now, photographers have indeed been intoxicating themselves with the very ability of the 35 mm camera to capture on film the most ephemeral and most unguarded of instants. This has naturally been an asset that has both enriched and characterized photography.

In 1/125th of a second, Henri Cartier-Bresson coordinates "eye, intellect, and feeling" and speaks philosophically of the instant of exposure as "the decisive moment". He feels that only a tiny portion of the overall photographic process can be described as creative: to wit, that moment in which the photographer makes his decision. Cartier-Bresson is an artist whom only the photographic medium and its special avenues of communication could have created: the stroller-through-the-world, in whose cosmorama environments and cultures become one historic flow, a constantly changeable sum of a large number of parts that suddenly arrange themselves in that decisive 1/125th of a second in which the photographer sums up his experience of reality. Reportage confrontations can thus become, as happens in Cartier-Bresson's pictures from the Europe of the 30s, more profound, richer in content — in short: documentary photography.

#### 2.

An action, a facade, a room in someone's home, a face — any of these is always a sum. This sum can be described, if one wishes, as heritage, environment, tradition, everything that with the consistency of natural law marks people and societies. If the camera's 1/125th, with its particular slice of now, describes that sum with knowledge and empathy, one can speak of genuine documentary photography, of personal and well-informed messages that concern us because they broaden our horizon and enlarge our experience.

Lennart af Petersens is one of Sweden's finest documentary photographers. When Kurt Berggren describes his accomplishments, he expresses himself with characteristic pithiness, speaking of af Petersens's "ability to photograph Stockholm from a distance of several centuries" or of documentary photography as being, in his case, an "exciting occupation for an educated man". Documentary photography is an art form that describes the world from the viewpoint of a personal vision that is based

on profound knowledge and vigorous empathy. One can even claim that knowledge has to be the basis of all documentary-photographic methodology. Since the photographic image is a fragment of reality, that fragment — if it claims to convey anything of general truth — must exhibit a representative portion of a long tradition, contain in its slice of now a large measure of analysis and summation, be irrefutably environment-specific. This demands, in addition to knowledge, that the photographer be capable of conforming to an empathy that, ideally, becomes synonymous with his identifying with the subject matter he is depicting. One magnum opus having such qualities is C. G. Rosenberg's austere-ly constructed landscape syntheses, which now, one photographer generation later, stand out as monumental testimony concerning transformations of the Swedish landscape at the hands of man.

#### 3.

In the 40s and early 50s, when Walt Disney was at the peak of his documentary-film activity, he is said to have remarked that it was better to give training in cinematography to the scientists working in the subject areas of those documentaries than vice versa. He wanted thereby to emphasize how vital expertise is in all depictions of reality. Such an attitude implies, however, that the photographer is exclusively regarded as a triggerer of the camera shutter's 1/125th, as no better than the lens' own capability. One thereby denies that photographs can represent a pictorial manifestation of experiences and personal views, that photographs can be personal messages having esthetic qualities of communication.

The enthusiasm that surrounded the documentary image in the 50s and 60s now seems to be metamorphosing into skepticism, despite the fact that the words "document" and "documentation" have never been so popular as they are now — but also never before employed in so confused a manner. As a result of widespread epigonery, and because the photographers' own standards for their photography are far too low, that photography is now being met with scorn. Some 10 years ago, Rune Hassner, in a notorious article was already speaking about "unpleasantly grimy and vaguely socially critical so-called documentary photography". So, even then, it was already obvious how fuzzy the photographic nomenclature had become, what a confusion of concepts prevailed. It had also become apparent that the penetrating investigation and the comprehensive pictorial description founded on extraordinary expertise and clearly formulated in its purpose (Gunnar Lundh's *Staterna i bild*, Sven Järlas *Återvänd*) had begun to give way to

photographic stereotypes, a sort of esthetic formula-language that is more an expression of conventions of visual depiction than of depicted knowledge, personal luminosity, and documentary conception. Perhaps one can already speak of a marifest reaction against these photographic stereotypes, a sort of total ruthlessness toward the photographic medium resulting in the individual picture's virtually becoming unperceptible and without content. But, taken together with all the other pictures in the project, it subordinates itself to a documentary intent and is transformed into one detail in a visionary and utterly subjective method. With such photographers as Denmark's Jacob Holdt (*Amerikanske Billeder, En personlig rejse gennem det sorte Amerika*, 1977) and Bo Morten (*Lysset slukkes ki*, 22.00. En fotografisk rapport fra tvængestater og nøkkest; or Sweden's Christer Strömholm (*Poste restante*, 1967), Cartier-Bresson's method — the individual picture's synthetic 1/125th and the esthetically utilized 35 mm. frame — has undergone a transition into its antithesis.

#### 4.

One should disdain rules but must discuss principles.

I remember the 50s, when Henri Cartier-Bresson's books began to come out and started photographers dreaming of the pure photographic image, the prettily arranged and seized 1/125th that was sufficient unto itself. Håse Enström, Managing Editor of *Tidningen VI*, went against that tide at the time, doggedly challenging the theory and requiring text commentaries of photographers offering him picture essays for sale. In the fall of 1977, while we were still in our photo-documentary rut and confusion of concepts, a one-volume facsimile edition of Ivar Lo-Johansson's four "social photograph books" (Lo-Johansson's own term) was published. The material had originally been published as reportage series in *VI* and can be described precisely as penetrating investigations based on extraordinary expertise complemented by extensive picture descriptions. These documentary-photography books, completely neglected by photographers formerly, have been received with a delight that tends to imply that, until they appeared, no documentary photography had existed in Sweden — and that since their publication, no other documentary photography has appeared, either.

That is typical of the murky terminology that equates political picture-activism with documentary photography. For Ivar Lo-Johansson's part, the books were, of course, their political actions. And the photographers were in agreement with his aims and had subordinated themselves to them. But the

fact that the polemical content of books like *Återdom* and *Statarna i bild* also becomes more profound and assumes documentary vigor — despite the book's describing that no longer exist in this society — is conditions precisely the result of their powerful political content's being an integral part of the documentary material itself, of the reality that is depicted. Sven Järås and Gunnar Lundh's pictures possess cogency and clarity. Their documentation is a distillate of reality itself. Their pictures are freed of all ephemeral, fashionable, and sentimental trappings. They nakedly describe universal situations that are allowed to speak right into the camera. At the same time as they enriched their own now, they also became, by the same token, important documentary investments in the future. Preachiness and superficial political middle-someness, on the other hand, are ballast that rapidly ages and voraciously eats away at future readability. Both these Swedish photo books, incidentally, are conspicuous parallels to the classic FSA study of the American Depression and farm crisis of the 30s. Photographers like Cornelia Lange, Arthur Rothstein, Walker Evans, and Ben Shahn entered into a state project at that time, subordinating themselves to a political purpose but succeeding nevertheless in maintaining their documentary integrity and their crystal-clear photographic intellect.

The consummate photo-documentation requires verbal accompaniment. This must have a clear documentary conception and ideally possess formal competence as well. There are, for example, plenty of photographs documenting log driving. The most meritorious is Stig T. Karlsson's 1957 depiction from The Little Luleälv river. Lacking, however, is documentary material that, from the standpoint of primary worker-experience, verbalizes the content of log driving. For that reason, it is regrettable, when Stig T. Karlsson's pictures are published in book form, that documentary consistency is sacrificed, and instead, Stig Spödin is asked to write an accompanying text that flaunts a poetic empathy with the work depicted, that is surely more literary hypothesis than adequate expression of the log driver's own experience of his toil.

One can, thus, strive for a double-jointed documentation of higher artistic dignity than the conventional in which text is degraded to the status of picture description or where picture is used as an illustration for text. The verbal accompaniment must create new relationships and angles of approach to the pictorial material. Separately, text and picture each represent different documentary spheres of the same material, fruitful reflections of

the topic from differing points of departure: a sort of picture/text counterpoint that results in polyphony and at the same time creates formal tension and multiplicity, gives relief to the material, deepens the content and authenticity of the documentation. In Jacques Henri Lartigue's *Diary of a Century* (1970), this occurs logically via extremely personal and illuminating diary extracts that are etched in with the same light of feeling as the photographs, a verbalized experience that has come into being at the same point of intersection between time and space as the pictures.

The assignment situation, upon which the photographer's personal relationship to the subject matter is ultimately dependent, is a vital part of the documentary methodology. If it is alleged that knowledge and insight should be the bases of all depiction of reality, then the assignment situation must be crucial to the genuineness of the documentation. By the way in which the assignment situation is regarded, one can also tell what status — in artistic-professional terms — the client is prepared to accord the photographer.

The ideal situation, of course, is that in which the photographer is his own client. Then the assignment is a vital function of the photographer himself, then his depiction of reality will occur at that point where he himself stands as a human being. From every viewpoint, it must be an optimal advantage to be able to seek out the subject matter that is made up of one's own internal and external landscape. Assignment and need for expression then become synonymous. The subject matter itself then becomes the client.

Paris at the beginning of the century: broad stairways, grotesquely bulging bourgeois homes, rear courtyards, the poor people of the streets, show windows, the aura of light over the parks and the Seine. A strange photo-tapestry. Atgét's own unreal world, something very near and lying, an objectified vision of an existential experience. Jacques Henri Lartigue's diary pictures from the 20th century: a life-affirming and humorous penetration of the games of the upper class, a situation report on the photographer's own place in life, life-feeling portrayed. Sæderén's Lärka-Karl filling his pictures of the lives and manners of the common people with the ego's serious local patriotism and eminent knowledge of environment and tradition. A slightly misanthropic Patrik Johnson photographically registering with gentle satire and distinct documentary intuition the petit bourgeoisie of Falsterberg, a stranger seeking via his pictures to establish concrete social relations with his surroundings, to engage the solitude of his heart. All this self-assum-

ed yet at the same time compelled by the subject matter itself.

And the working hypothesis concerning 20th century man pursues August Sander through the decades. In picture after picture, he seriously isolates the human myths of German class society, photographically depicting the professional categories and all social attitudes of the Weimar Republic. Generalization is his artistic method. In his case, it is based on a sort of inherited and definitive knowledge of appraisals, traditions, manipulations, and roles — those things that constitute the core of society's inner life. His *Deutschesprege* is a self-assignment, and through it he gives us a universal atlas of man's eternal role-playing.

Ivar Lö-Johansson has asserted the authenticity of the self-experienced as a literary life-form and method. It is not enough for the author to have subjects: the subjects must also be part of his own self. Perhaps in this distinction we can also discern the essential difference between the author and the poet.

Knowledge also affords artistic freedom. Experienced and versed, the author can move within his subject matter. His depiction of reality then becomes "macrorealistic" — that is, a concrete expression of an inner reality. The opposite method is observation from without — a "microrealism" without a deeper personal sounding board.

In the "social photo-picture books", Ivar Lö-Johansson was the photographer's client. This proved to entail a methodological conflict: "They constantly had to pass up the artistically attractive subjects they would have preferred taking and instead stick to subjects that, to them, seemed unartistic." The client's total experience of the subject matter arrayed against the outsider photographer's comparatively superficial experience. Ivar Lö-Johansson tells of something that happened during his collaboration with Gunnar Lundh that well illustrates the importance of the assignment situation. On page 88 of *Statarna i bild* (*Tenant Farmers in Pictures*), there is a photograph of a chest of drawers and a simple bookshelf of meager content. The photographer walked past the bookshelf three times without "robbing" it — that is, without perceiving it as belonging to a salient reality in the tenant-farmer environment. To Ivar Lö-Johansson, however, it represented — in a tangible and painful manner — the cultural lag of the farmworker class, something that in his program essays, polemical pamphlets, indeed in all his writings, he had described as the dilemma of the entire class: poverty and physical exhaustion as the

gravediggers of the soul and of any longing for beauty. Do we understand Ivar Lö-Johansson correctly when we presume that Lundh and Järås — at least in the initial phase of the project — were prisoners of the 1/125th convention: that they "as modern photographers wanted 'action' in their pictures, even where the people they were photographing sat paralyzed and where the paralysis itself should have been allowed to speak"? One is spontaneously reminded of Lö-Johansson's words that true form "should be the subject matter's form".

The reportage confrontation is a fragile method of documentary work. But even so unfavorable an assignment situation can be transformed: if the photographer is given sufficient time, if he is given time to gain a knowledge of the environment that will enable his pictures to function as documentary statements, if he has the personal qualifications to deepen his empathy, his social commitment, and his responsibility as a fellow human being. This obviously turned out to be the case with Gunnar Lundh and Sven Järås. And young photographers like Yngve Baum and Jean Hermanson have also come far along the same road of personal deepening.

How the subject matter can eventually assume the role of client can be sensed when one reads in the writing of Kurt Bergengren that C. G. Rosenberg became so intensely captivated by the image world of the stone sculptures of the churches of the Dalaric Swedish island of Gotland that he felt the need to convert to Catholicism, that Lennart af Petersens suddenly experienced Christ as a personal presence while he was working on documenting the triptych in Strängnäs Cathedral. As Gunnar Lundh and Sven Järås worked with a specialist, so too did the renowned FSA photographers work with specialists from the US Department of Agriculture and under the whip of the tough Roy Gryker. Because they had plenty of time — the ultimate documentary resource — they themselves became something of experts in geography and agriculture. They were also sensitive and capable of the profound empathy with the subject matter that transforms certain photographers into depictees of reality in a truly documentary sense.

Quantity should be a part of the documentary method: a part of the documentary language of form. The 1/125th is a fraction of the historic flow. A great many 1/125ths are needed merely to illuminate one isolated situation. In the 8 years during which the FSA documentation took place, ending

In 1943, over 270,000 pictures were taken. Perhaps, all together, those pictures provided an overview of the extent of the disaster and could form a basis for the nation's self-scrutiny. August Sander privately collected his panorama of the Weimar Republic's physiognomies, roles, and uniforms in 20 bulging folders. The definitive publication of this collection in book form, *Menschen ohne Maske* (1971) is consequently characterized by an extraordinary abundance of pictures, which we perceive as concordant with the documentary conception.

Merely casting light on so simple a thing as the seasonal metamorphoses of the farmlands of West Bothnia showing in pictures the effects of various implements, methods, or political decisions — requires a large number of pictures. Even though quanta cannot be contained by rational rules, there does exist for any documentary project a picture minimum that one cannot fall short of and still satisfy a documentary intent, reflect an environment or a social context fairly exhaustively. Oftentimes, one culls from documentary material for financial reasons, or to strengthen an esthetic effect, or to avoid repetition. This clashes with the nature of the documentary report. A documentary work is not intended for the esthetic connoisseur or the preoccupied consumer, but rather for people in vital need of increasing their knowledge: of transforming communicated environments, epochs, nature scenes into personal experiential substance — something with which to enrich their own inner landscapes.

18







Sune Jonsson, utställningsfotografi/exhibition photograph, Per-Erik Mårtensson, Norra Tresund, 1961.

SKAPA SKÄRPA, SUDDA MED TUMMEN. MITT SEXTIOTAL – OCH MÖTET MED SUNE JONSSONS BILDER<sup>1</sup>. /  
 SHAPE SHARPNESS, SMUDGE WITH THE THUMB. MY 60S – AND THE ENCOUNTER WITH SUNE JONSSON'S PICTURES.<sup>1</sup>  
 AV/BY JOHAN ÖBERG

– What are you good at?

– Nothing, Sir.

– You're a good watcher, though, eh? Us loners always are.

“What are you good at?”

“Nothing, Sir.”

“You're a good watcher, though, eh? Us loners always are.”

Jag tänkte tala om sextio- och sjuttio-talet, om dokumentärt foto och litteratur. Med tyngdpunkt på en fotograf – Sune Jonsson – som står still där i minnet, och drar sig undan. Och om vad sådant kan bero på.

Sextio-talet är komplicerad materia. Som alla döpta epoker präglades den här av vrede och förhoppningar, tillit och misstro, motsättningar och möjligheter till gestaltning.

Jag stirrar på ett foto från början av 1960-talet. Precis som epitet och namn öppnar bilden upp och sluter. Jag ser människor i då:ets nu, med framtiden, eller verkligheten, framför sig. Och definitivt: med det förgångna bakom sig. För det är 1960-tal.

Jag ser Kristina Lindströms och Maud Nycanders film *Palme*. Där möter Olof Palme studenter som har ockuperat sitt kårhus. De säger att de vill behålla ett fritt universitet och inte vill lämna några bidrag till ”tjyvsamhället”. Kanske vill de inte jobba alls. Kanske vill de bara bilda sig, gnälla, behålla sina privilegier under en täckmantel av radikalt frasmakeri om solidaritet och det socialistiska Kina?

Men de uttrycker samtidigt den fundamentala konflikten i samhället mellan dem som har byggt upp förutsättningarna för sextio-talet – arbetarrörelsen och borgerligheten – och de nya människorna med det förgångna bakom sig och den eskatologiska framtiden framför sig, en framtid som bestod mer av värden än av tid: att antingen ta rollen som konsument eller den som revoltör.

De på bilden – som är *vi* – har inte utan ansträngning dykt upp där på positivet. De (jag suddar bort mig själv med tummen alltså, för att öka skärpan) håller sina huvuden stolt uppe i den faktiska samtidens ström. Deras livsvärld ligger kanske mest av allt på gränsen mellan förmodernitet och senmodernitet, snarare än inuti moderniteten. De påminner om människorna på Sune Jonssons foton eller i John Bergers essäistik. De ingår alla i en historia som börjar långt bak i tiden och som på Sune Jonssons bilder konfronteras, inte med en modernitet, inte med en framtidstro, utan med ett samhälle som redan börjar förvittra och lösa upp sig. Det är det som är hemligheten, eller om man så vill: magin. Absorbering modernity – säger man 2014.

Jag är född 1954 och växte upp i en förort till Göteborg i en intellektuell och konstnärligt ambitiös medelklassfamilj. Barndomens höstar, vintrar och vårar ägnades skolgång och kulturkonsumtion. Skolan var naturligtvis inkräkt, föräldrad, bigott och reaktionär. Den tillhörde det förgångna.

I wanted to speak of the 60s and 70s, about documentary photography and literature. With an emphasis on one photographer – Sune Jonsson – who stands still there in the memory, and draws away. And the possible causes of such.

The 60s are a complicated matter. As for all christened epochs, it is scarred by anger and hope, trust and doubt, contradictions and possibilities for interpretation.

I stare at a photo from the early 60s. Just like epithets and names, the picture opens up and closes. I see people in the past present, with the future, or reality, in front of them. And definitely, the past is behind them. For this is the 60s.

I watch Kristina Lindström and Maud Nycander's film *Palme*. Olof Palme meets students occupying their union building. They say they want to keep a free university and refuse to contribute to a “society of thieves”. Maybe they don't want to work at all. Maybe they only want to get an education, complain and maintain their privileges under the guise of radical, empty phrases about solidarity and socialist China?

At the same time however, they express the fundamental conflict in society between those who built the foundations for the 60s – the labour movement and the bourgeois – and the new people with the past behind them and the eschatological future before them, a future composed more by values than by time: either take the role of consumer or that of revolutionary.

Those caught on camera – who are *us* – appear there, not without effort, in the picture. They (I smudge myself away, thus with the thumb, to improve the sharpness) proudly hold their heads high in the actual contemporary current. Their lifeworld belongs, perhaps most of all, to the boundaries of pre-modernity and late modernity, rather than within modernity. It determines their habitus, their memories and possibilities. They bring to mind people in Sune Jonsson's photos or John Berger's essays. They are all part of a story that begins far back in time and, as in Sune Jonsson's pictures, are confronted, not with modernity, not with belief in the future, but with a society already beginning to disintegrate and dissolve. That is the secret. Or, if you wish, the magic. Absorbing modernity, as we say in 2014.

I was born in 1954 and raised in a Gothenburg suburb in an intellectually and artistically ambitious middle-class family. The autumns, winters and springs of childhood were dedicated to schooling and the consumption of culture. Na-

Men skulle respekteras som idé. Somrarna förlöt i det omedelbara grannskapet av Gerlesborgsskolan i Bohuslän, på den tiden då konstnärer som Torsten Rehnqvist, Torsten Bergmark, Arne Isacson, Georg Galmin, Hans Fromén och andra dominerade platsen.

Minna tidiga intryck av konstutbildningar och konstnärer var utslutande negativa. Jag var skeptisk till detta. Miljön präglades av sprit och romantik. En högstämndhet à la Bergman, som liksom sprack i solen. Ett bristande allvar. Men 1971 köpte jag Sune Jonssons *Minnesbok över den svenske bonden*. Med en gång, och gjorde ett omslag till den av gråpapper så att den skulle räcka länge. Men jag tyckte att gråpapperet passade särskilt väl till just den boken.

När ”strömkantringens år” hade nått Bohuskusten i mitten av sextioalet antog den en romantisk form som i mitt tycke bara gjorde det hela än värre: det som hade varit bra, men ändå outhärdligt, men ändå disciplinerat, som till exempel Endre och Antoinette Wolfs violinkonserter, ströks ur programmen, och i deras ställe trädde framför allt sådana aktörer som gjorde anspråk på att med sitt lekamliga välbefinnande införliva såväl rättvisa som alla möjliga fromma konstnärliga anspråk: vänsteristerna. Och: jag var och är en av dem, förvisso.

Ett annat, lika negativt intryck av konstnärligt arbete hade jag fått från umgänget med min morfar. På den tiden var han i 60-årsåldern, det vill säga lika gammal som jag är idag. Det gick inte att

få honom att svara på en enda fråga om hur han hade haft det som barn, hur livet var förr, hur det var nu, vem som satt i regeringen 1914. Han var en gammal prenumerant på tidskriften *Den Enskilde* och svuren anhängare till Vilhelm Ekelund, Sigbjørn Obstfelder och Ivar Conradsson. Han ingav en skeptisk hållning till konst och litteratur: att det handlade mest om antiken, tragedier, ansvarslöshet, förräderi och droger. Folk som höll på med sådant var inte pålitliga. De ville inte, vågade inte, och hade aldrig velat, fixera sin samtid. Morfar var konst. Men också glömskans tyranni.

Dessa människor saknade fotografisk blick. De var fast i sina privata ögonblick, men inga fotografer, de var hjältar, men inga författare. De saknade blick för det efemära i det som påstås kunna ”förevigas”, för sin egen bräcklighet, för ögonblickets tillvaro som något som absorberas av historia och berättelser, av litteraturen, och skapas av litteraturen. De var inte Sune Jonsson. Eller för den delen: Sara Lidman.

De bar i bästa fall med sig ord och vändningar ut ur det förgångna, som hade kunnat duga som skydd då, en gång, mot den tidens konformism och krav. Men deras berättelser var grundade i *Nachträglichkeit* och besatthet. De var episka,

naturally, the school was self-absorbed, outdated, bigoted and reactionary. It belonged to the past. Yet as an idea, it deserved respect. Summers were passed in the environs of Gerlesborg School in Bohuslän, at a time when artists including Torsten Renqvist, Torsten Bergmark, Arne Isacson, Georg Galmin, Hans Fromén and others dominated the place.

My early impressions of art courses and artists were entirely negative. I was sceptical to say the least. It was a setting characterised by hard liquor and romanticism. A loftiness à la Bergman, that shone false in the sunlight. A flaw in its earnestness. But in 1971, I purchased Sune Jonsson's *Minnesbok över den svenske bonden* (To the Memory of the Swedish Farmer). I made a cover for it at once, with blotting paper, so it would last a long time. I did feel that blotting paper was particularly appropriate for that book.

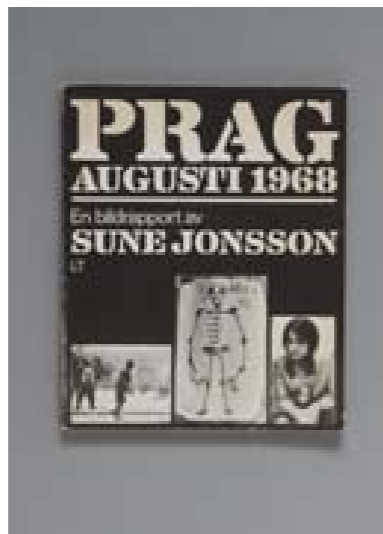
When the “period of change” reached the Bohus coast in the mid-60s, it took on a romantic twist that in my opinion made everything worse: whatever had been good, yet unendurable, but still disciplined, for example Endre and Antoinette Wolf's violin concerts, was struck from the programme and replaced above all by actors claiming through their physical sense of comfort to be contributing to justice and every possible pious artistic pretension: the leftists. And I was one of them, of course.

Another equally negative impression of artistic work was provided by my maternal grandfather. He was in his 60s at the time, or to put it another way, he was

as old as I am now. It simply was not possible for him to answer one single question about his childhood: what life was like in the past, how it was now, who was in government in 1914. He was an old subscriber to *Den Enskilde* journal and sworn devotee of Vilhelm Ekelund, Sigbjørn Obstfelder and Ivar Conradson. He conveyed a sceptical opinion about art and literature: it was mostly about antiquity, tragedy, irresponsibility, treachery and drugs. People involved in such things could not be trusted. They did not, dared not, wanted not to look hard at the present. Grandfather was art. But also the tyranny of forgetting.

These people lacked a photographic eye. They were stuck in their private moments, but not photographers; they were heroes, but not writers. They had no eye for the ephemeral in what is said to “immortalise”, they were blind to their own fragility, to the presence of the moment as something absorbed by history and stories, by literature and created by literature. They were not Sune Jonsson. Or, for that matter, Sara Lidman.

At best, they bore words and phrases from the past, which were good enough to have provided cover back then, once,



utan kontakt med sin samtid: de tillhörde ett oförutsägbart, men isolerat förgånget och ignorerade sin samtid, ignorerades av den. En aktiv historielöshet som dolde ett hett begär efter (en) historia. Lite grand som ”samtidskonsten” idag.

Detta är ett annat och antagligen relevant sätt att se på begreppet ”glömskans tyranni” – som Sune Jonsson explicit använde om Pragvåren – men som säkert också har sina rötter i mer fundamentala frågeställningar om samtiden.

En av de gamla konservindustriarbetare som jag brukade prata med på torget i Bovallstrand på sextioalet, Elof, antydde för mig att livet på trettioalet hade varit helt anorlunda och väldigt hårt, och att även om situationen sedan hade blivit bättre, så var det inte bra nu heller för arbetarklassen. Men det var bäst att vara tyst både om allt det hemska som hade funnits förr och om de orättvisor som ännu präglade samhället, eftersom det annars kunde bli värre igen. Sa han, och sammanfattade mycket av den svenska arbetarklassens och socialdemokratins hållning till majrevolten 1968.

Jag tror inte att detta handlar bara om *min* historia, utan om vår och deras, om en gemensam erfarenhet för många av oss som växte upp på 60-talet: en aktiv historielöshet, berättelser och bilder som avskärmningar, en ögonblickets optimism som handlade om att den sega gamla världen ändå tungt fanns kvar strax intill. I de områden som exploaterades och inkorporerades, i de områden som tömdes på folk och hästar, där fattiga människor levde och dog på sargade jordbruk, på samma sätt som bakgårdarnas folk ännu fanns kvar i storstädernas mitt. Fattigsverige och Lortsverige, med sin undergivenhet och bitterhet mot, eller försoning med, utvecklingen. All denna långa, sega historiska ambivalens som med allt tydlighet framträder i Sune Jonssons bilder.

Hur växte man upp i en sådan tid? Vilken etik (och därmed livsmedning) kunde man skaffa sig? Det var ogörligt att ta samtidens självförståelse på allvar, dess individuella och kollektiva former. Det var kanske också omöjligt att vara empatisk (det vill säga ”engagerad”) utan att samtidigt skrika och vara karriärst, värvare, plakatpolitiker, sugas upp i förändringsracet. Det var omöjligt att vara empatisk och stå utanför, eftersom integriteten (den som strålar ut ur Sune Jonssons fotografier) föreföll sakna relevans i det framtidsprojekt som förförde alla. Integriteten fann Sune Jonsson som fältetnolog och fotograf vid Västerbottens museum.

Stig Larssons roman *Autisterna* kom ut 1979. Han var född i Västerbotten. Det blev en generationsroman. Det blev en generationsroman i högre grad än de böcker som sextioalisterna hade lyckats skriva och som återspeglade

against that era's conformism and requirements. But their narratives were grounded in *Nachträglichkeit* and infatuation. They were epic, yet had no contact with their contemporary era; they were part of an unpredictable, but isolated past, and ignored the present and were ignored by it. An active lack of historical background that disguised an ardent desire for (a) history. A bit like “contemporary art” today.

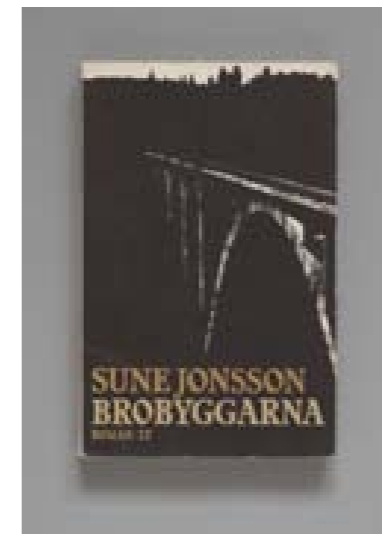
This is another and probably relevant way of considering the “tyranny of forgetting” – a term Sune Jonsson used explicitly about the Prague Spring – but which certainly has its roots in more fundamental contemporary issues.

One of the old cannery workers I used to chat with in the square at Bovallstrand in the 60s, Elof, pointed out to me that life in the 30s had been totally different and very hard, and even though circumstances had since improved, it still wasn't any good for the working class. But it was best to be silent about all the horrible things in the past and the injustices that were still a part of society, because otherwise it could get worse again. In saying so, he summed up much of the attitude of the Swedish working class and social democracy to the revolt of May 1968.

I don't think this just concerns my history, but ours and theirs, a common experience for many of us who grew up in the 60s: an active lack of historical background, stories and pictures as partitions, a moment's optimism in dealing with the tough old world that still remained massively near. In those areas that

were exploited and incorporated, in those areas that were emptied of people and horses, where poor people lived and died on mangled farms, in the same way as the backyard people were left in the midst of the big cities. Poor Sweden and Filthy Sweden, with its submissiveness and bitterness towards, or reconciliation with, progress. All this vast, stubborn historical ambivalence that appears with all clarity in Sune Jonsson's pictures.

How did one grow up in such an era? What ethics (and with that a purpose in life) could be acquired? It was impracticable to take the era's self-comprehension seriously, in its individual and collective forms. Perhaps it was also impossible to be empathic (in other words “committed”) without screaming at the same time and being a careerist, recruiter, placard-politician, sucked up in the race for change. It was impossible to be empathic and remain outside, because integrity (the kind that radiates from Sune Jonsson's photographs) appeared irrelevant in the project for the future that seduced everyone. Sune Jonsson discovered integrity as a field ethnologist and photographer at the Museum of Västerbotten.



den generationens sätt att konstruera och möta, njuta av och kritisera sextioalet. P-O Enquist, Lars Gustafsson, Kerstin Ekman, Sara Lidman, P C Jersild, Göran Palm, Sven Delblanc och de andra storheterna som slog igenom under sextioalet var barn av femtioalet (och oftast: av Uppsala på femtioalet) som karnevaliserades av och karnevaliserade sextioalet. Beata Agrell sammanfattar i sin magistrala bok om sextioalets litteratur *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman*:

”Alternativet såg man i en *öppen* och *oren* estetik, som kombinerade *medvetenhet* och *engagemang* med en *konventionskritisk* (och senare uttalat politisk) inriktning – för att nu citera några av det svenska 60-talets nyckeltermen. De rymmer två sammanvävda huvudspår i tidens estetik. Det första är en viss typ av *repertoarestetik*, dvs *återbruk* av redan givna strategier och grepp, former och klichéer i reaktion mot högmodernistisk verkestetik – men med speciella *förskjutningar*. Det ledde bland annat till ’orena’ texter där gener och stilarter blandades, ofta med inslag av ready-mades och pastisch. Det andra huvudspåret gäller en *pragmatisk orientering*, dvs en inriktning på läsarrollen, läsandet och tillägnelsen, snarare än författarrollen, skrivandet och artefakten. Texten skulle ’öppna sig mot läsaren’, dvs fungera som ett *tilltal* med vädjan om läsarens *svar*.<sup>27</sup>”

Stig Larsson däremot, är en riktig *sextioalist*: han var bara fem år 1960 – och gick i skolan då, precis som jag. Han sysslar inte med konventionskritik, utan med att försöka samla ihop åtminstone ett autistiskt jag, *post festum*. Sune Jonsson hittar en position bortom denna polaritet – det är det som gör honom så intressant.

Min världsbild byggdes först av ett arbete i nuet. Men det var i en särpräglad form av bo-byggnad och institutionalisering av det *osamtidiga* och det *icke samtida*. Antikvariatet blev min frizon. Och så började jag fotografera. Kameran var både genväg och omväg till nuet. Både mask och ansikte. Det var förvånansvärt enkelt att fotografera då. Det fanns många fotografier, självutnämnda dokumentarister då, i synnerhet kanske inom vänsterns demonstrationskultur. Att gå i en demonstration med en kamera var liksom att demonstrera minst dubbelt så mycket, tyckte jag.

Få människor utanför Paris hade antagligen på sextioalet tagit del av Alexandre Kojève försök att veckla ut Hegels filosofi om historiens slut i den moderna välfärdsstatens och Europeiska Unionens kapp. Det var först på nittioalet som Francis Fukuyama kunde göra en global produkt av den här idén. Men dess klang och funktionalitet var en helt annan under det kalla kriget. Tillsammans med Isaac Deutschers så kallade konvergensteori (idén att kapitalismen och socialismen kommit att utvecklas så att de liknade varandra alltmer) och delar av cybernetiken och systemteorin, ingav idén om historiens slut tröst och trygghet i den rädsans kultur som i hemlighet också dominerade och dikterade det mesta av utvecklingen på sextioalet: rädsan för kärnvapenkrig

Stig Larsson’s novel *Autisterna* (The Autists) was published in 1979. He was born in Västerbotten. It became a generational novel of a higher degree than those in the 60s written to reflected their generation’s way of construing and confronting, enjoying and criticising the 60s. P. O. Enquist, Lars Gustafsson, Kerstin Ekman, Sara Lidman, P. C. Jersild, Göran Palm, Sven Delblanc and other greats who emerged during the 60s, were children of the 50s (frequently from Uppsala) who were carnivalised by, and carnivalised, the 60s. Beata Agrell summarises this in her magisterial book about literature in the 60s: *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman* (The Novel as Research Journey/The Research Journey as a Novel).

“As an alternative, they considered an *open* and *impure* aesthetic, which combined *awareness* and *commitment* with *criticism of convention* (and later an expressly political orientation) to now quote some of the key terms for Sweden in the 60s. They contain two main, entwined branches of the era’s aesthetic. First, a certain type of *repertoire-aesthetic*, i.e. a reuse of given strategies and concepts, forms and clichés in reaction to ultramodern aesthetics – but with special displacements. This sometimes led to ‘impure’ texts mixing genres and styles, often with elements of ready-mades and pastiches. Second, a *pragmatic orientation*, i.e. a focus on the role of the reader, the reading and appropriation, rather than the role of the author, the writing and the artefact. Text should ‘open itself up to the reader’, i.e. function as an address making an appeal for the reader’s *response*.<sup>27</sup>”

Stig Larsson on the other hand, is a real child of the 60s: he was just five years old in 1960, and went to school then, just like me. He didn’t busy himself with the criticism of convention, but in trying to assemble an authentic self, *post festum*. Sune Jonsson finds a position beyond this polarity; that’s what makes him so interesting.

My conception of the world was established, of course, by working in the present. But it took a distinctive form of nest building and institutionalisation of the *uncontemporary* and the *non-contemporary*. The secondhand bookshop was my sanctuary. And I began taking photographs. The camera was both a shortcut and a detour to the present. Both a mask and a face. At the time, it was surprisingly simple to go around taking photographs. There were many photographers, self-proclaimed documentarists too, particularly within the left’s demonstration culture. It seemed to me that demonstrating with a camera was demonstrating twice as much.

Few beyond Paris in the 60s had presumably been aware of Alexandre Kojève’s attempt to unfurl Hegel’s philosophy about the end of history around the modern welfare state and the coattails of the European Union. It wasn’t until the 90s that Francis Fukuyama turned the idea into a global product. But its tone and function were completely different during the cold war. Together with Isaac Deutscher’s the-

fanns där, mitt i kommersialismen och den radikala karnevalen, som en pervers stimulans. De människor vi ser i Sune Jonssons bilder förefaller helt oanfrätta av den blandning av skräck och glättighet, fasa och halsstarrighet, som präglade så mycket av sextioalet. Finessen med hans bilder är att de här fenomenen inte heller finns närvarande hos honom som en frånvaro, som något förträngt.

Det kalla kriget. I den magnifika inledningen till John le Carrés *Tinker, tailor, soldier, spy* (på svenska, *Mullvad*) från 1974 sitter en liten pojke, ett skilmässobarn, i internatskolans fönster och tittar ut på något som han uppfattar som ett potentiellt, omvälvande hot: den avsuttne kallakrigaren och numera läraren Jim Prideaux’ ankomst, i en Alvis, med påhängd, äggliknande husvagn. Och följande replikskifte inträffar så småningom mellan de två iakttagarna:

– *What are you good at?*  
– *Nothing, Sir.*  
– *You’re a good watcher, though, eh? Us loners always are.*

En fotograf. Någon som inte reproducerar, någon som har ett (i Pasolinis och Markers mening) essäistiskt förhållande till det visuella. Skapa skärpa, sudda med tummen. Sune Jonsson.

När det gamla Sverige tittar tillbaka på oss med den samtidens, och den samtidens eget förgångnas blickar i Sune Jonssons dokumentärfoton från sextioalet, uppstår en dialogisk energi av ett särskilt slag, som nog mest av allt är besläktad med vad som sker i en litterär läsakt.

Här finns indignation och integritet, respekt, ett utpekande av den som ser (*Världen ser dig!*), av ett ansvar, och en stor historisk men också global referensram. Jo, allt som sextioalets dokumentärfotografi och radikala kultur fylldes av.

Men i betoningen av personernas integritet uppstår också en kvalitet hos de gestaltade personerna och deras representationer som gör dem oåtkomliga för varje enkel identifikation och konsumtion (kommersiell, eller ideologisk). Istället pekar de ut oss, den som ser, den som läser som personer. De är personalistiska, uppfordrande för betraktaren, krävande på ett alldeles särskilt sätt. Glömskans tyranni är här just vår egen glömska, och vårt eget tyranni, inte i första hand de andras. Den makt som glömskans tyranni har ligger kanske främst av allt i att glömma bort att det är så.

De här bilderna hör hemma i det radikala sextioalet, de är som allra mest explosiva där och då, genom sitt sätt att titta i en larmande tid. De hör hemma då. Nu finns de här och nu allra mest som en påminnelse om fotograferandets dialogiska potential och utmaningar.

ory of convergence (the idea that capitalism and socialism would evolve to increasingly resemble each other) and parts of cybernetics and systems theory, the idea of the end of history gave consolation and security in the culture of fear that secretly dominated and dictated most of the developments in the 60s: the fear of nuclear war, in the midst of commercialism and the radical carnival, as a perverse stimulant. The people we see in Sune Jonsson’s pictures appear completely untouched by that mix of horror and cheerfulness, terror and obstinacy that characterised so much of the 60s. The finesse of his pictures is that these phenomena are not present in his work as an absence, as something repressed.

The cold war. In the magnificent introduction to John le Carré’s *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* from 1974, a little boy of divorced parents watches through the boarding-school windows and perceives a potential, disruptive threat: the arrival of dismissed cold warrior, Jim Prideaux, now a teacher, who drives an Alvis with an ovoid caravan in tow. And the following dialogue eventually takes place between the two observers.

“*What are you good at?*”  
“*Nothing, Sir.*”  
“*You’re a good watcher, though, eh? Us loners always are.*”

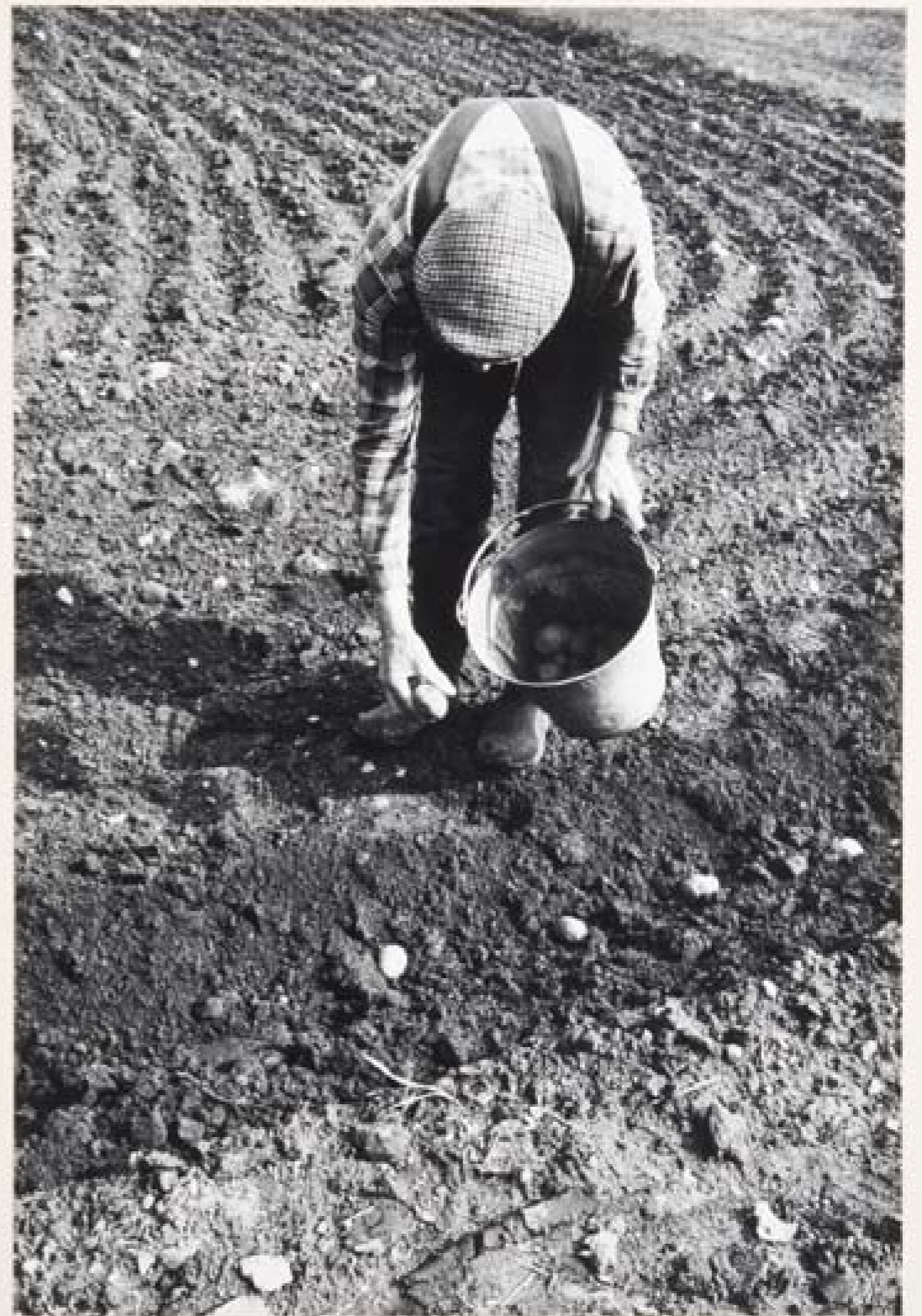
A photographer. Someone who doesn’t reproduce, someone (in the opinion of Pasolini and Marker) with an essayistic relationship to the visual. Shape sharpness, smudge with the thumb. Sune Jonsson.

When old Sweden looks back at us from that present, and that present’s own past peeps out of Sune Jonsson’s documentary photos from the 60s, there arises a special kind of dialogical energy that is probably most akin to the act of reading literature.

Here is indignation and integrity, respect, an identification of the one who is looking (*Världen ser dig!* (The World Sees You!)), of a responsibility, and a great historical, as well as global frame of reference. Well, everything that swelled documentary photography in the 60s and radical culture.

In emphasising the individuals’ integrity, a quality also arises in the persons and their depictions that makes them inaccessible to any simple identification and consumption (commercial or ideological). Instead they point us out, the one looking, the one who reads as people. They are personalistic, summoning the viewer, demanding in a completely special way. Here the tyranny of forgetting is precisely our own forgetfulness, and our own tyranny, not primarily that of the others. The power inherent in the tyranny of forgetting perhaps, most of all, lies in forgetting that it is so.

These pictures belong to the radical 60s, they are at their most explosive there and then, through their manner of remaining silent during a clamorous time. They belong there. Now they are here, and now mostly as a reminder of the dialogical potential and challenges of taking photographs.



Gustav Karlsson på Skönstorp  
sätter potatis

Sune Jonsson, utställningsfotografi, Havresäckarna bärs upp på logen, *Minnesbok över den svenske bonden*, 1971.  
Sune Jonsson, exhibition photograph, Carrying the oat sacks up into the barn, *To the Memory of the Swedish Farmer*, 1971.

Sune Jonsson, utställningsfotografi, Gustav Karlsson på Skönstorp sätter potatis, *Minnesbok över den svenske bonden*, 1971.  
Sune Jonsson, exhibition photograph, Gustav Karlsson at Skönstorp planting potatoes, *To the Memory of the Swedish Farmer*, 1971.

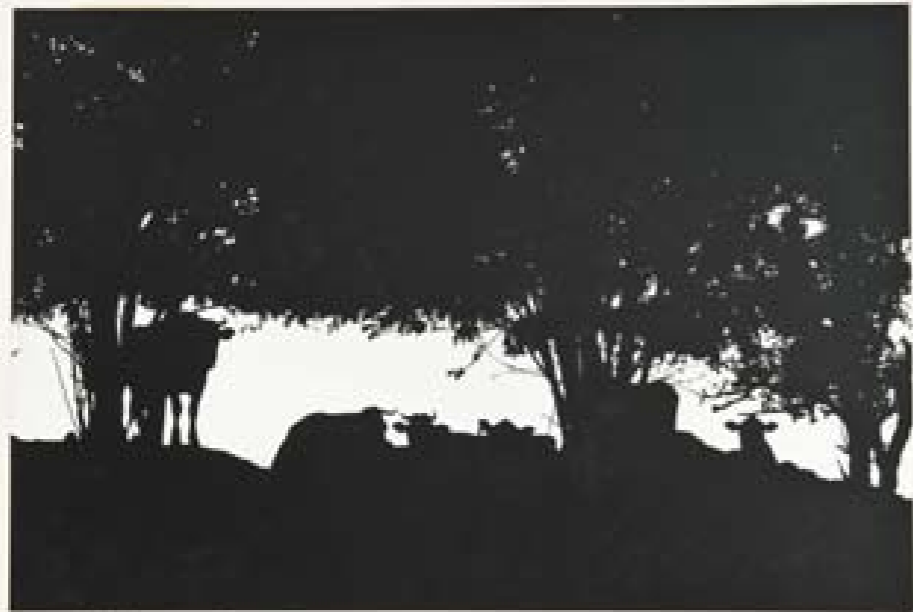


Elis på Nyalund gödslar  
År 18-19-20 på Söravall

Sune Jonsson, utställningsfotografi, Elis Lundell gödslar på Nyalund, *Minnesbok över den svenske bonden*, 1971.  
Sune Jonsson, exhibition photograph, Elis Lundell fertilising at Nyalund, *To the Memory of the Swedish Farmer*, 1971.



Sune Jonsson, utställningsfotografi, Elis Lundell och hans mor Ester skär havre, *Minnesbok över den svenske bonden* 1971.  
Sune Jonsson, exhibition photograph, Elis Lundell and his mother Ester harvesting oats,  
*To the Memory of the Swedish Farmer*, 1971.



Tjurkalvar och amkor  
på Söravall

Sune Jonsson, utställningsfotografi Tjurkalvar och amkor på Söravall, *Minnesbok över den svenske bonden*, 1971.  
Sune Jonsson, exhibition photograph, Bull calves and suckler cows at Söravall, *To the Memory of the Swedish Farmer*, 1971.

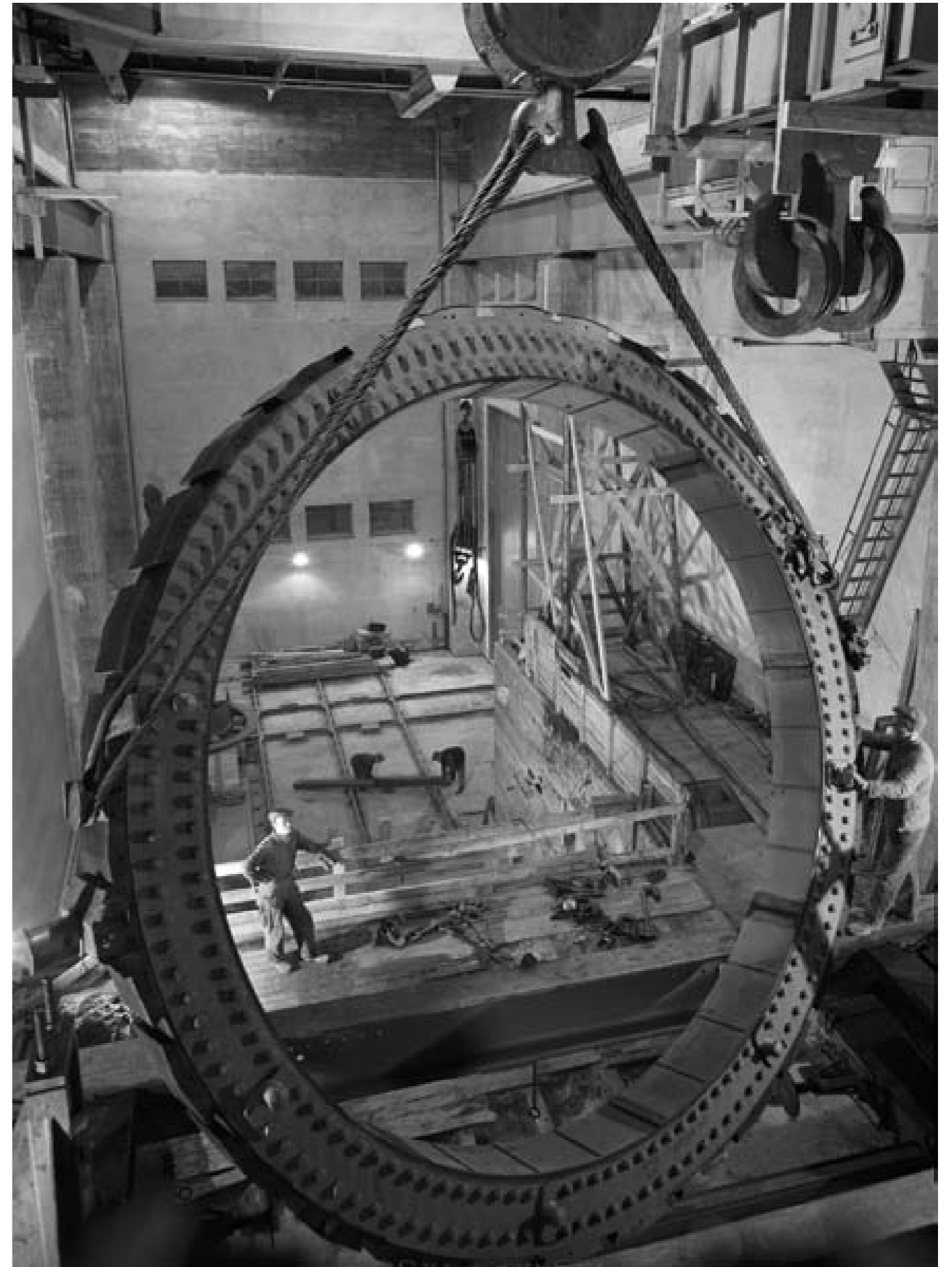


Elis på Nyalund kör i skogen år 1817

Sune Jonsson, utställningsfotografi, Elis på Nyalund kör i skogen, *Minnesbok över den svenske bonden*, 1971.  
Sune Jonsson, exhibition photograph, Elis at Nyalund driving in the forest, *To the Memory of the Swedish Farmer*, 1971.



Sune Jonsson, spritbar,  
Avenue de Paris i Poto-Poto,  
*Bilder av Kongo*, 1965.  
Sune Jonsson, hard liquor bar,  
Avenue de Paris in Poto-Poto,  
*Pictures of Congo*, 1965



Den första rotorringen lyfts från järnvägsvagnen för vidare befordran 70 m ned till maskinsalen, Hjäлта, 1949.  
Lifting the first rotor ring from the railway truck to the machine room 70 m below, Hjäлта, 1949.



Utlastning av den bortsprängda massan av sprängsten, ljusen från den långa raden av truckar som skall föra berget ut ur tunneln skymtar i diset, Harrsele, 1957.  
Removing the blasted mound of rubble; the lights in the haze are the long line of trucks taking the rocks out of the tunnel, Harrsele, 1957.



Den blivande maskinsalen i Harrsele, 90 m lång, 16 m bred och har en högsta höjd på 33 meter, 1955.  
The new machine room under construction in Harrsele: 90 m long, 16 m wide and maximum height 33 m, 1955.





Fällforsen i Umeälven före utbyggnaden. Området kring Fällforsen var tidigare ett populärt utflyktsmål, 1954.  
The rapids at Umeälven before the development.  
The area and its surroundings previously made a popular excursion, 1954.



Tilloppstub till turbinsnäckan i de 85 meter djupa tilloppsschakten som ska driva turbinerna på vardera 90 000 hästkrafter, Hjalta, 1950.  
Inflow tube to the turbine shell in the 85 m deep inflow shaft that will drive each turbine at 90,000 horsepower, Hjalta, 1950.



Borrning och laddning i berget ovan jord vid Pengfors kraftverksbygge, 1952.  
Drilling and blasting of the rock above ground in the construction of Pengfors power plant, 1952.



Snickare och timmermän arbetar med gjutformarna till betongkonstruktionerna. Pengfors, 1953.  
Carpenters and joiners working on the moulds of the concrete structures. Pengfors, 1953.



Storalskasjön, 2003, från serien/from the series On the Move.



Kon Sawan, 2004, från serien/from the series On the Move.









Lilla Mira är nyfödd (The Newborn Lilla Mira), 1982–1983.







OM APBERGET, UR ETT PÅGÅENDE ARBETE./ON APBERGET, FROM A WORK IN PROGRESS.

Apberget, ritat av Ulla Nelson, uppfördes 1987 i samband med bomässan Bo87 i Umeå. Initiativtagaren var dåvarande stadsarkitekten Hans Åkerlind som gjort research genom att läsa arkitekturpsykologi och förstått att människor tröttnar på en fin utsikt men aldrig på att titta på andra människor. Höjden på 90 cm var viktig för att man skulle kunna se gångarnas anletsdrag från trappan och den behövde uppföras på den plats där det passerar mest människor i Umeå. När bygget sålts in till politiker som en upphöjd scen för talare godkändes placeringen mitt framför Rådhusorget. Den tre trappsteg höga scenen med talartribun blev med åren en viktig demokratisk plats i stadens offentliga rum.

Den 9 september 2013 samlades 3 500 umeåbor framför talartribunen för att protestera mot hitresta nazister. Samma dag framkom att kommunen inom kort skulle riva Apberget, för kabeldragning och sprinklerinstallation till invigningen av den nybyggda gallerian Utopia vid Rådhusorget. Trots protester revs trappan och stenarna forslades till kommunens lager. Istället för att återställa Apberget beslutade politikerna i tekniska nämnden att genomföra en "medborgardialog" om platsens framtid. Många som deltog i dialogen undrade varför rivningen gått så fort. I Västerbotens-Kuriren framkom det att kommunen felinformat allmänheten. Vid en närmare granskning verkade kabeldragningen vara ett svepskäl för att få bort Apberget. Protokoll visade att fastighetsägare runt torget uppmanat kommunala tjänstemän att flytta Apberget. Den 22 maj 2014 beslutade Socialdemokraterna, Miljöpartiet och Alliansen i tekniska nämnden att platsen inte ska ha kvar sin talarstol och att sittplatserna mot torget ska bli färre och lägre. Nu menar man att platsen ska leda framtida flöden av gångtrafik till det nya stadsbiblioteket. Det nya stadsbiblioteket som ligger i Kulturväven byggs av kommunen och Balticgruppen. Balticgruppen äger kvarteret intill Apbergsplatsen som bland annat inhyser gallerian Utopia.

*Johannes Samuelsson*

Apberget, designed by Ulla Nelson, was constructed in 1987 in conjunction with housing expo Bo87 in Umeå. It was the initiative of then city architect Hans Åkerlind who researched architectural psychology and understood that people grow tired of a lovely view but never of looking at other people. A height of 90 cm was crucial to see the features of passers-by from the stairs and it needed to be situated in the place with the most pedestrians in Umeå. The structure was sold to politicians as a raised stage for speakers and the placement was approved right in the front of Rådhusorget. Over the years, the three step high stage with rostrum became a vital democratic meeting point in the city's public space.

On 9 September 2013, some 3,500 Umeå residents protested here against a travelling influx of Nazis. The same day also brought news that the municipality would shortly demolish Apberget, in order to lay cables and install a sprinkler system prior to the opening of the newly built Utopia mall at Rådhusorget. Despite protests, the stairs were dismantled and the stones moved to the municipal warehouse. Instead of restoring Apberget, politicians on the Technical Committee decided to conduct a "citizen dialogue" about the future of the site. Many who took part in the dialogue wondered why the demolition had been so fast. Västerbotens-Kuriren published material that the municipality had wrongly informed the public. Upon closer investigation, laying cables appeared to be a subterfuge simply to remove Apberget. Records showed property owners around the square encouraged municipal officials to move Apberget. On 22 May 2014, members of the Social Democrats, Green Party and Alliance on the Technical Committee decided that the site would no longer keep its rostrum and there would be less and lower seating around the square. The intention now is to guide future pedestrian traffic towards the new city library. Located in Kulturväven, the new city library is built by the municipality and Balticgruppen. The latter also owns the block adjoining Apbergsplatsen, including the Utopia mall.

*Johannes Samuelsson*



Onsdag 22 januari 2014, ur serien Att lägga en kabel  
(Wednesday 22 January 2014, from the series To Lay a Cable).



Söndag 15 september 2013, ur serien Att lägga en kabel.  
(Sunday 15 September 2013, from the series To Lay a Cable).



Söndag 24 november 2013, ur serien Att lägga en kabel.  
(Sunday 24 November 2013, from the series To Lay a Cable).



Tisdag 17 september 2013, ur serien Att lägga en kabel.  
(Tuesday 17 September 2013, from the series To Lay a Cable).



Phi's wedding dress next to a wedding photo of Bertil and Kong, Vännäsby, 2008.



Gruppfoto på ensilagebalarna, i mitten Mats-Åke och Ampawan, till höger Mats-Åkes mamma och till vänster Ampawans släktingar på besök från Thailand, Balsjö, 2007.  
 Group photo on silage bales: in the middle Mats-Åke and Ampawan, at right Mats-Åke's mother and at left Ampawan's visiting relatives from Thailand, Balsjö, 2007.



Ampawan och Pinit har just fångat in en ko som rymt från hagen, Balsjö, 2008.  
 Ampawan and Pinit have just caught a cow that escaped from the enclosure, Balsjö, 2008.



Birger och Gi, Lögda, 2007.  
Birger and Gi, Lögda, 2007.



Noi, den första thailändskan som kom till Drottninglandet, Fredrika, 2006.  
Noi, the first Thai woman that came to Drottninglandet, Fredrika, 2006.



Samling (Herding), Långträsk, 2010.



Skiljning (Sorting), Ajaur, 2010.







Samma år som jag började forska om fotoalbum, 2006, slutade analoga kameror säljas på den svenska marknaden. På fem år hade de gått från att dominera försäljningen i foto-fackhandeln till att försvinna i försäljningsstatistiken och ersättas av digitala system- och kompaktkameror.<sup>1</sup> I övergången från analogt till digitalt var också bruket att göra fotoalbum med pappersfotografier på väg att försvinna och det blev givetvis ett starkt argument för att studera denna försvinnande praktik. Föga visste jag då om de tydliga historiska parallellerna mellan vår egen digitala tid och det sena 1800-talets nymodighet, det så kallade visitkortsalbumet.

Fotoalbum, det vill säga en bunden pärm avsedd för pappersfotografier, finns i nästan varje museisamling, arkiv och bibliotek. Samtidigt har albumet som medium rönt relativt lite uppmärksamhet såväl hos bevarandeinstitutionerna som i forskningen. Amatörfotografernas bildvärldar är väl omskrivna. Om fotoalbumen, genom vilka dessa bilder har konsumerats, finns däremot jämförelsevis lite skrivet. Till undantagen och de mest detaljerade publikationerna om hur fotoalbum tillverkades och spreds under 1800-talet hör Ellen Maas *Die goldenen Jahre der Photoalben* (1977). Maas är tillsammans med Michel François Braive som har skrivit om 1800-talets vardagsfotokultur, däribland album (*L'Age de la photographie. De Niépce à nos jours*, 1965), typiska för den äldre fotohistoriska forskningen: författarna är mycket kunniga museimedarbetare och samlare men inte forskare. De senaste tio åren har tre konstvetenskapliga avhandlingar om fotoalbum publicerats. Först ut var Martha Langfords *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums* som utkom redan 2001. Langford skriver om några utvalda personliga album från 1920- till 1950-talen med bildsamlingar, familjebilder och resebilder som finns i McCord Museum of Canadian History. Genom närläsningen av albumens uppbyggnad och innehåll visar hon att den muntliga berättelsen är en central del av förståelsen av ett fotoalbum. Ett senare bidrag är Patrizia Di Bellos *Women's Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mothers, Flirts* (2007). Det är en undersökning av vilka funktioner sammanställandet och bruket av album hade för kvinnor under den viktorska eran i Storbritannien. Det senaste tillskottet är Elizabeth Siegels *Galleries of Friendship and Fame. A History of Nineteenth-Century American Photograph Albums* (2010). Siegel undersöker hur ordinära album såldes och marknadsfördes och blev en massproducerad vara i USA under 1800-talets andra hälft. Min egen bok, *Ett medium för visuell bildning. Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, som utkom 2013, är också ett exempel på denna nyorientering.

De senaste tio årens tilltagande intresse för fotoalbum som forskningsobjekt kan skrivas in i två större strömningar

The same year that I started my research on photo albums, 2006, analogue cameras stopped being sold in the Swedish market. Over five years, they had gone from dominating sales in the retail photography trade to vanishing from sales figures altogether and being replaced by digital system and compact cameras.<sup>1</sup> The transition from analogue to digital also meant that the custom of making photo albums with photographic prints was disappearing and naturally this provided a strong argument to study a practice that was fading away. Little did I know then about the manifest historical parallels between our own digital age and the late 19th century with its newfangled carte-de-visite albums.

Photo albums, in other words a binder file designed specifically for preserving photographic prints, are found in almost every museum collection, archive and library. Meanwhile, the album as a medium has claimed relatively little attention either from conserving institutions or as a subject of research. Imagery from the world of amateur photographers has been well documented. But relatively little has been written about the photo album through which these pictures were consumed. An exception and one of the most detailed publications about the origins of the photo album and its popularity in the 19th century is Ellen Maas's *Die goldenen Jahre der Photoalben* (1977). Maas, along with Michel François Braive who has written about the culture of everyday 19th-century photography including the album (*L'Age de la photographie: De Niépce à nos jours*, 1965), are typical examples of older photo-historical research: the authors are very knowledgeable museum professionals and collectors, but they are not researchers. In the last decade, three art-history dissertations have been published on the photo album. First came Martha Langford's *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* appearing in 2001. Langford writes about several personal albums from 1920 to the 1950s with collections of pictures, family photographs and travel snapshots in the McCord Museum of Canadian History. Through a close reading of the album's structure and content, she demonstrates that oral narrative is a central component in understanding a photo album. A later contribution is Patrizia Di Bello's *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers, Flirts* (2007). It studies the functions played by the compilation and use of albums by women in Victorian England. The latest addition is Elizabeth Siegel's *Galleries of Friendship and Fame: A History of Nineteenth-Century American Photograph Albums* (2010). Siegel examines how ordinary albums were sold and marketed and became a mass-produced good in the US in the latter half of the 19th century. My own book, *Ett medium för visuell bildning. Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, published

Ett rött plyschalbum. I början av 1900-talet var det en symbol för "detta fabriksbilliga, oäkta, granna och från alla tider sammanplockade, vilket gör den nyare tidens allra flästa hem så stillösa" i Ellen Keys uppsats *Skönhet för alla*. Nordiska museet.  
A plush red album. At the turn of the 20th century it symbolised "all that was factory-cheap, imitation, gaudy and jumbled from every period, which makes most of the newer kinds of homes so lacking in style," according to Ellen Key in *Skönhet för alla* (Beauty for All). Nordiska museet.



Resalbum från 1860-talet. Före amatörfotografins genombrott på 1880-talet samlade turisten massproducerade vyer och porträtt från sina resor och fotografier och grafiska tryck samsades sida vid sida i albumet. Kungliga biblioteket.  
Travel album from the 1860s. Before the breakthrough of amateur photography in the 1880s, tourists collected mass-produced views and portraits from their travels; photographs and graphic prints were mounted side-by-side in the album. National Library of Sweden.

inom forskningen om fotografi. För det första är det ett exempel på det som kommit att kallas *the material turn* inom kulturvetenskaperna, vilket här innebär att fotografier inte bara ses som bildinnehåll utan också som kulturhistoriska föremål. Med intresset för materiella aspekter följer också ett intresse för hur fotografier har brukats och cirkulerat i samhället vilket öppnar upp för nya frågor men också nya empirier. För det andra är de exempel på en nyorientering inom forskningen mot fotografier och fotografiska praktiker som inte tidigare har inkluderats i den klassiska, och i många fall konsthistoriskt färgade, berättelsen om fotografins historia.

Uppgifterna om vem som uppfann fotoalbumet och hur det dyker upp på marknaden är få, fragmentariska och delvis motstridiga. Att de först framställdes i Paris verkar mer säkert. Svenska *Dagens Nyheter* skriver till exempel 1865 att det var ”der albumsvurmen först utbröt” och det gick, menade tidningen, ”med detta, som det går med nästan alla parisermoder: der damerna voro de första, så kom hofvet, så övriga Paris och så – Europa bakefter”. I Sverige började visitkortsfotografier och album för att härbärgera detta bildformat säljas år 1860. De hade då funnits sedan ett par år tillbaka i ursprungslandet Frankrike. Visitkortstekniken innebar att åtta eller fler exponeringar gjordes på en och samma plåt, vilket i sin tur gjorde varje bild relativt billig. Det låga priset bidrog givetvis till utvecklingen av en massmarknad för fotoalbum, men minst lika viktigt var visitkortsbildernas standardiserade format. Det innebar inte bara en kostnadseffektivisering för tillverkningen av monteringskartonger utan även för alla typer av förvaringsmedier som ramar, ställningar och fotoalbum. I sammanhanget var fotoalbum alltså ett av flera förvarings- och utställningsmedier. Formatet existerade i Europa och USA och standardiseringen möjliggjorde därmed utbyte och försäljning över nationsgränserna. I visitkortsalbumet, som hade sin glansperiod fram till första världskriget, samlades porträtt av familjemedlemmar, vänner och samtidens kändisar om vartannat. Inom familjen och bekantskapskretsen bytte man sina porträtt. Samtidigt kunde man i pappershandeln och hos enskilda fotografer också köpa porträtt av samtidens mest kända kungligheter och kulturpersonligheter. Porträtten var ordnade hierarkiskt med de förnämsta personligheterna främst i albumet. I svenska album står därför ofta medlemmar ur det svenska kungahuset på första bladen.

Under 1800-talets sista decennium ersattes successivt de professionellt producerade ateljéporträtten av amatörfotografens egna bilder i album. 1888 brukar räknas som ett märkesår i sammanhanget då Kodak lanserade sin första enkla lädkamera för en massmarknad. Snart fanns en rik flora av olika kameror och därmed fotografiska format på marknaden och successivt kom fotoalbumen med prefabricerade fickor att ersättas med album med tomma blad på vilka den hågade amatörfotografen kunde klistra in sina

in 2013, is another example of this new orientation.

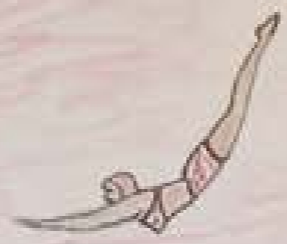
The rising interest in photo albums as an object of research in the past decade can be categorised with two major trends in the field of photography research. First it is an example of what has come to be called the material turn in cultural studies, which regards photographs not only as pictorial content but as cultural-historical objects too. Interest in material aspects also raises questions in how photographs were used and disseminated in society, which opens up new lines of inquiry and new empiricals. Second, they are examples of a new orientation in researching photographs and photographic practices not previously covered by the classical narratives on the history of photography, which in many cases were influenced by art history.

The facts of who invented the photo album and how it came to market are scarce, fragmentary and partly conflicting. That they were first produced in Paris seems more certain. For example, Swedish newspaper *Dagens Nyheter* writes in 1865 that Paris was where “the album craze first broke out” and consequently “with this, as with almost all Paris fashions, where the ladies lead, so follows the court, then the rest of Paris and then Europe tags along behind”. In Sweden, *carte-de-visite* photographs and albums with the standard picture format started being sold in 1860. By that time, they had already been available for a couple of years in France, their country of origin. The technique of making a *carte-de-visite* allowed for eight or more separate exposures on the same plate, which in turn made each individual picture relatively inexpensive. The low cost naturally contributed to the development of a mass market for photo albums, but just as crucial was the standardised format of the *carte-de-visite*. It contributed not only to cost efficiency in terms of manufacturing the mounting boards, but also all types of preservation media including frames, racks and photo albums. In this context, the photo album was one of several preservation and exhibition media. The format existed in both Europe and the US and standardisation enabled exchange and sale across national borders. The *carte-de-visite* album, whose golden age lasted until the first world war, was a collection of portraits showing family, friends and celebrities of the day. Within the family circle and among acquaintances, people exchanged their portraits. At the same time, stationery shops and photographers sold portraits of the era’s most famous royalty and cultural figures. There was a hierarchy to the portraits with the greatest figures placed at the front of the album. Therefore, Swedish albums often have a display of the Swedish royal family on the first pages.

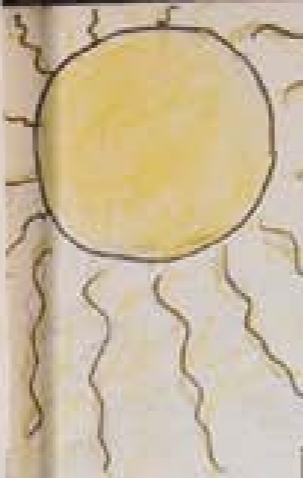
During the final decade of the 19th century, the professionally produced studio portraits were successively replaced in the album by the amateur photographer’s own pictures. Usually, 1888 is noted as a significant year in this context, with the introduction of Kodak’s first simple box camera

bilder. Albumdekoren, både på pärmen och inlagan, förändrades också vid sekelskiftet. Från rikt påkostade pärmar i sammet, celluloid eller skinn dekorerade med metallbeslag till betydligt enklare, enfärgade omslag. Även inlagan moderniserades genom enfärgade vita eller mörkbruna blad utan distraherande blomstergirlanger eller guldramar runt bilderna. Under 1900-talets första decennier växer också floran av handböcker för hur man lägger upp ett fotoalbum som tydligt pekar ut de nya idealen. Bilderna skulle monteras ”prydligt och luftigt” och gärna förses med ”roliga rubriker och korta data” och sammantaget skulle arrangemanget ”ge ett lugnt intryck med stora vita fält runtom fotografierna”. Det moderna fotoalbumet var ett resultat av amatörfotografins genombrott med fler fotografiska format och fler fotografer. Samtidigt var de nya fotoalbumidealerna del av en större estetisk rörelse från 1800-talets överlastade, mörka inredningsideal till det tidiga 1900-talets enkla, ljusa funktionalism. När Ellen Key formulerar sina tankar i *Skönhet för alla* 1899 får just ett ”rött plysalbum” stå som en symbol för ”detta fabriksbilliga, oäkta, granna och från alla tider sammanplockade”, ”hvilket gör den nyare tidens allra flästa hem så stillösa.” En avgörande skillnad mellan 1800-talets och 1900-talets album var de fotografiska motiven. Visitkortsalbumen dominerades av enkelporträtt tagna i ateljé. Amatörfotografens album, med egenhändigt tagna bilder, uppvisade en större variationsrikedom. Enkelporträtt samsas med grupporträtt, vyer blir mer vanligt liksom interiörer och bilder av händelser som födelsedagskalas, utflykter och badliv. Framför allt barn blir ett mycket populärt motiv där amatörfotografens jägartalang sattes på prov men de skulle inte fotograferas ”finkladda och omsorgsfullt kammade” utan ”det är i vardagens lekar, som särskilt en mor har många tillfällen att ta oersättliga bilder av sina barn” som handboken *Amatörfotografen* (1937) råder sina läsare. Naturlighet och spontanitet var ledord. Råden och handledningarna är många och välartikulerade under 1900-talets första hälft och ser man till de album som finns bevarade så har många hörsammat dem. Samtidigt fanns och finns i viss mån fortfarande en uppfattning om att amatörfotografier visar verkligheten eller som det så kärnfullt formulerades 1944 av chefen för MoMA:s fotografiavdelning, Willard Morgan, ”the snapshot has become in truth, a folk art, spontaneous, almost effortless, yet deeply expressive [...] above all, the folk art of the camera is unselfconsciousness”. Reklamens och handböckernas omskrivningar av amatörfotografier som naturliga, spontana, ärliga och sanna kan ses som en effektiv maskering av de ekonomiska intressen som faktiskt låg bakom massspridningen av fotografi från det sena 1800-talet och framåt. Ett tydligt vittnesmål om denna kraftfulla påverkan är om inte annat den stora likriktning när det gäller det fotografiska vad, när och hur, som syns i bevarade amatöralbum i museer och arkiv. Fotoalbum är inte en direkt avspeglning av ett levtt liv. Tvärtom indikerar

for the mass market. Soon there were many different cameras available and likewise many photographic formats in the market, and photo albums with prefabricated pockets were successively replaced by albums with blank pages allowing the amateur photographer to mount his or her own pictures. Album decoration, both on the cover and inside, also changed around the turn of the century. From lavish covers in velvet, celluloid or leather with metal fittings to considerably simpler, monochrome covers. The interior was also modernised with plain white or dark-brown pages and no distracting floral garlands or golden borders around the pictures. During the first decade of the 20th century there appeared a great variety of handbooks detailing how to compile a photo album and these clearly point out the new ideals. The pictures were to be mounted “neatly with lots of space” and preferably supplemented with “fun headlines and brief details” and the arrangement as a whole should “make a peaceful impression with lots of white space around the photographs”. The modern photo album was a result of the popularity of amateur photography with several photographic formats and many more photographers. At the same time, the new ideal concerning the photo album was part of a larger aesthetic movement away from the 19th century’s overloaded, dark, decorative ideals towards the simple, light functionalism of the early 20th century. When Ellen Key formulated her thoughts in *Skönhet för alla* (Beauty for All, 1899) it was precisely “a plush red album” that symbolised “all that was factory-cheap, imitation, gaudy and jumbled from every period, “which makes most of the modern homes so lacking in style.” A crucial difference between the albums of the 19th and 20th centuries was the subjects in the photographs themselves. The *carte-de-visite* album was dominated by single portraits made in the studio. The amateur photographer’s album, with homemade pictures, displayed much greater variation. Single portraits were mixed with group portraits, landscape views were more common, as well as interiors and pictures of events such as birthday parties, excursions and swimming. Above all, children provided the amateur photographer with a very popular subject, testing his or her ability to shoot from the hip, especially as the little ones were absolutely not to be photographed “all dressed up and meticulously combed” but rather “during ordinary playtime, when mother, in particular, has many opportunities to take irreplaceable pictures of her children” as the handbook *Amatörfotografen* (1937) advises its readers. Naturalness and spontaneity were the keywords. Advice and instructions were plentiful and well-articulated during the first half of the 20th century and many heeded them, judging from the albums that have been preserved. At the same time, there was and still is, a certain perception that amateur photographs show reality, or as Willard Morgan, director of photography at MoMA put it so pithily in 1944, “the snapshot has become in truth, a folk art, spontaneous,



Ett hopp i böljan blå  
det gjorde vi då och då.



"Sola"  
gick upp  
och ned.



Här en riktig solskinsbild  
när vi vid havet står  
och här kan härligt vågorna  
med stearna står.  
Solen den skiner och himmelen  
är blå  
och inga sura minas på oss  
man finner då.

Ett modernt album med luftigt monterade bilder och "roliga rubriker och korta data" som handböckerna föreskrev. Nordiska museet. A modern album with pictures given plenty of space and "fun headlines and brief details" as prescribed by the handbooks. Nordiska museet.

de tydliga mönstren i fotoalbumets bildvärld att det är en bildproduktion som är styrd av konventioner och normer.

Idag samlas, ordnas och betraktas majoriteten av alla fotografier inte längre i fotoalbum utan i en mobiltelefon eller persondator. Telefonen och datorn är på samma sätt som det fysiska fotoalbumet medier som styrs av tekniska, ekonomiska, sociala och ideologiska parametrar. Om man ser till praktiker och bruk av fotografi bortom den tekniskt härledda dikotomin analogt-digitalt finns tydliga likheter mellan 1800-talets visitkortsalbum med porträtt av kändisar, släktingar och vänner som medierades genom salongen, den offentliga delen av privatbostaden, och vår tids webbtjänster som Flickr, Facebook, Youtube eller moblog där människor samlar och utbyter fotografiska bilder med varandra. Båda handlar om att iscensätta sig själv, skapa sin identitet, i relation till verkliga eller önskade sociala kontakter med hjälp av bildsamlingar. Att betrakta fotoalbum som mer än förvaringsplatser för bilder, visar därför på en kulturhistorisk kontinuitet som kan bidra till att öppna ögonen för de föreställningar och ideal som genomsyrar vår tids digitala bildcirkulation.

Anna Dahlgren är docent i konstvetenskap vid Stockholms universitet och författare till boken *Ett medium för visuell bildning. Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbumet 1850-1950* (2013). Hon har även skrivit om digitaliseringens effekter för fotografin (*Fotografiska drömmar och digitala illusioner*, 2005, *I bildarkivet*, 2009) samt om mode- och reklamfotografi i historiska perspektiv.

almost effortless, yet deeply expressive [...] above all, the folk art of the camera is unselfconsciousness". Periphrases in advertising and handbooks underline the natural, spontaneous, honest and truthful, which can be seen to effectively mask the actual financial interests at stake behind the mass dissemination of photography from the late 19th century onwards. This powerful influence is clearly evident, if from nothing else, in the great likeness of photographic content including the what, when and how, as seen in preserved amateur albums in museums and archives. The photo album is not a direct reflection of life lived. On the contrary, the obvious patterns in photo album imagery indicate picture making governed by conventions and norms.

Today, the majority of photographs are no longer collected, arranged and viewed in photo albums, but on mobile phones and computers. In the same way as the physical photo album, both phone and computer are media governed by technical, economic, social and ideological parameters. Considering the practices and uses of photography, besides the technically derived analogue-digital dichotomy, there are evident similarities between the carte-de-visite album of the 19th century with portraits of celebrities, relatives and friends, mediated through the salon, the public space in the private home, and our time's websites such as Flickr, Facebook, YouTube and moblogs where people compile and exchange photographic images with each other. Both involve a staging of oneself, the creation of an identity in relation to actual or desired social contacts using collections of pictures. By regarding the photo album as much more than a repository for pictures, thus reveals a cultural-historical continuity that can contribute to opening our eyes to the conceptions and ideals that permeate our era's digital circulation of pictures.

Anna Dahlgren is a docent in art history at Stockholm University and author of the book *Ett medium för visuell bildning. Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbumet 1850-1950* (2013). She has also written about the effects of digitalisation on photography (*Fotografiska drömmar och digitala illusioner*, 2005 and *I bildarkivet*, 2009) and about fashion and advertising photography from a historical perspective.



Albumsida med fotografier i guldramar som porträttmålningar på en vägg. Kungliga biblioteket.  
Page of an album with photographs surrounded in golden frames like painted portraits on a wall. National Library of Sweden.



FOLKKONST AV HÖGSTA KVALITET – BYGDEFOTOGRAFI AV NANNA JOHANSSON OCH ANNA LARSSON I LIMA./  
FOLK ART OF THE HIGHEST QUALITY: RURAL PHOTOGRAPHY BY NANNA JOHANSSON AND  
ANNA LARSSON IN LIMA, SWEDEN. AV/BY EVA DAHLMAN

I bygdefotografernas bilder ser vi familjer framför sina hus, barn på väg till skolan, män som arbetar i skogen, kvinnor i skördarbete. Men också det som "måste fotograferas": de stora högtiderna, skolavslutningen, bröllopet, den första cykeln, den sista bilden av den kära innan locket skruvas på kistan. Bygdefotograferna har bevarat dessa människors ansikten och miljöer åt eftervärlden. Deras bilder är som titthål in i en svunnen tid, fångad med de estetiska kvaliteterna som de stora glasnegativen gjorde möjliga. Ofta är det en slump att dessa har sparats till eftervärlden. Många glasnegativ har tvättats rena och sedan använts i glasverandor eller växthus. Många samlingar har körts till tippen.

Bygdefotograferna började verka runt om i Sverige kring 1890. Då hade fotografiet blivit så pass billigt att även familjer ur bredare samhällslager hade råd att låta ta sina porträtt. Storhetstiden varade fram till omkring 1920 men det fanns bygdefotografer ännu på 1950-talet. De placerar sig mellan den skicklige amatören och den professionella yrkesutövaren. Gränserna var flytande, det fanns inga vattentäta skott mellan grupperna. Den var lokalt förankrad och levde ofta på landsbygden under samma villkor som de människor som porträtterades. Därför kunde det uppstå en särskild närhet som skiljer bygdefotografen från de representativa porträtt som togs av de etablerade porträttfotograferna i städerna. I allmänhet hade dessa en mer avancerad utrustning och tog tekniskt sett bättre bilder. Men bygdefotografernas avskalade porträtt på människor i sin egen miljö, ofta tagna utomhus, är folkkonst av högsta kvalitet.

Konstvetaren Solfrid Söderlind använder begreppet *aktörer* för att markera att både fotografen och den avfotograferade har del i fotografiets tillblivelse och användning. Porträtteringen är en interaktiv process, ett samspel mellan dessa aktörer med deras olika utgångspunkter och önskemål. I bygdefotografernas bilder finns oftast en samstämmighet, något gemensamt som lyfts fram.

Författaren Gunder Andersson har på ett insiktsfullt sätt beskrivit bygdefotograferna i Lima: »Vad som utmärkte det gamla bondesamhället var harmonin. Det var ett hierarkiskt system med topp och bas och ett ständigt återkommande kretslopp av årstider, sysslor, liv och död. [...] Kameran är aldrig påträngande. Människorna skildras som delar av ett socialt sammanhang – och detta sammanhang framställs som viktigare än individerna. Typisk är bilden av storbondefamiljen utanför sin gård. Den är tagen på hundra meters håll, människorna är som prickar mellan de väldiga husen.« Han fortsätter: »Ty arbetet stod i centrum i det gamla bondesamhället. Arbetet gav människan hennes identitet. [...] Samtidigt finns en klart skönjbar solidaritet och gemenskap i den hierarkiska samhällspyramidens botten.« (Aftonbladet 28 juni 1973).

In rural photographers' pictures, we see families in front of homes, children going to school, men working in the forest and women bringing in the harvest. And all that "must be photographed": big celebrations, the last day of school, the wedding, the first bicycle, the final picture of a loved one before the coffin shuts. Rural photographers preserved for posterity these people's faces and surroundings. Their pictures are like peepholes into a time long past, captured with the aesthetic qualities of large glass negatives. Often they have survived by chance. Many glass negatives were washed clean and used for enclosed verandas or greenhouses. Many collections have been driven to the dump.

Rural photographers started appearing in Sweden around 1890. Photography had become cheap enough even for families in the wider social strata to have their portraits taken. This golden age lasted until about 1920, but there were rural photographers even in the 50s. They belong to a category between skilful amateur and professional photographer. But such boundaries were in flux with no cast-iron division between groups. The photographer had roots in the local area and often lived under the same circumstances as those photographed. This is how a special nearness could appear: a feature that distinguishes rural photography from representative portraits taken by established city photographers. Generally, the latter had more advanced equipment and, technically, took better pictures. But the pared-down portraits made by rural photographers, showing people in their own environment, frequently outdoors, is folk art of the highest quality.

Art historian Solfrid Söderlind uses the term participants to indicate that the photographer and the photographed work together to create the photograph and its uses. Making a portrait is an interactive process, it takes teamwork between participants and their various points of departure and wishes. Pictures by rural photographers often reveal a consensus, highlighting something they all share.

Writer Gunder Andersson insightfully described the rural photographers in Lima: "The distinguishing feature of old agrarian society was harmony. It was a hierarchical system with top and bottom and a perennial cycle of seasons, activities, life and death. [...] The camera is never intrusive. People are portrayed as part of a social context and this is presented as more important than individuals. A typical picture is the big farming family outside their farm. Taken some hundred metres away, people are like dots below the huge buildings." He adds: "Work was central to agrarian society. Work gave a person identity. [...] There is clearly discernible solidarity and communal spirit in the bottom layer of the hierarchical social pyramid." (Aftonbladet 28 June 1973).



## LIMASAMLINGEN – EN BYGDEFOTOGRAFISK IKON I SVENSK FOTOGRAFIHISTORIA

Nanna Johansson och Anna Larsson är två av de fotografer som Gunder Andersson skriver om. De ingår båda i Sven Johanssons Limasamling, en av de förnämsta i sitt slag i Sverige. Den donerades till Nordiska museet 1990 och innehåller bilder tagna av tjugosex fotografer, varav endast två professionella, verksamma i Lima och Transtrands socknar i Dalarna åren 1880–1938. I dessa socknar dominerade små jordbruk och boskapsskötsel. Under sommarhalvåret skötte kvinnorna sysslorna vid fåbodarna och fick behålla dessa inkomster för egen del, något som troligen bidrog till deras självständighet. Människorna levde under enkla förhållanden och i slutet av 1800-talet hade 700 personer utvandrat, huvudsakligen till Nordamerika. Sven Johansson (1910–1992), själv fotograf och son av bygden, gjorde en storslagen insats genom att rädda negativ som förvarades på vindar, i källare och uthus – eller som var på väg att kastas bort. Dessutom gjorde han mästerliga förstoringar, daterade och kommenterade bilderna. Limasamlingen visades för första gången 1973 i en stor utställning på Fotografiska museet som då var en fristående avdelning av Moderna museet. Utställningen blev en succé och fyra år senare publicerades boken *Lima bortom mannaminne* som också fick stor uppmärksamhet. Nordisk Rotogravyrs valörrika djuptryck som från 1940-talet och in på 1960-talet varit utmärkande för genren hade följts av illa tryckta fotoböcker med sotiga bilder. Genom Limaboken inleddes en renässans för fotoböcker med svartvita fotografier. På 1980-talet turnerade Limabilderna under tio års tid som Svenska institutets genom tiderna populäraste utställning. Bygdefotograferna från Lima och Transtrand visades på trettio platser i nio olika länder.

De flesta bygdefotografer var män i motsats till de professionella fotograferna där många var kvinnor. I Limasamlingen är endast fyra av sjugosex kvinnor. Det var folkskolläraren Wilhelmina Holmgren, som var den som introducerade fotografien i Lima och Transtrand, Nanna Johansson, Anna Larsson och Elin Jansson. I den här artikeln presenteras Nanna Johansson och Anna Larsson.

### NANNA JOHANSSON

Nanna Johansson (1881–1959) bodde hela livet på Ragolsgården i Heden i Lima socken. Hon fotograferade under en stor del av sitt liv och var den av kvinnorna som mest ägnade sig åt vad som skulle kunna beskrivas som ”yrkesfotografi”. Hon tog porträtt av bygdens folk, ibland mot en fond, något som var vanligt bland professionella fotografer. Som de flesta bygdefotografer försörjde hon sig också på andra arbeten, bland annat som kocka. Andra yrken i Lima och Transtrand var skogsbonde och spelman, sågverksarbetare, målare eller affärsbiträde.

I Limasamling finns bara ett tjugotal av Nanna Johanssons negativ bevarade. 1996 förvärvade Nordiska museet

## THE LIMA COLLECTION: AN ICON OF RURAL PHOTOGRAPHY IN THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY IN SWEDEN

Nanna Johansson and Anna Larsson are two photographers written about by Gunder Andersson. Both are included in Sven Johansson's Lima Collection, one of the finest of its kind in Sweden. It was donated to Nordiska museet in 1990 and contains pictures from 26 photographers, only two were professionals, active in Lima and Transtrand parishes in Dalarna between 1880–1938. Smallholdings and livestock farming were dominant there. In the summer, women did the chores around the grazing huts and kept this income for themselves, which probably contributed to their independence. People's living conditions were very basic and at the end of the 19th century, 700 people had emigrated, chiefly to North America. Sven Johansson (1910–1992), a photographer himself and raised in the district, made a magnificent effort in saving negatives stored in attics, basements and outhouses or about to be thrown away. Furthermore, he made masterful prints and annotated dates and comments. The Lima Collection was first shown in 1973 with a major exhibition at Fotografiska museet, then an independent department at Moderna museet. The exhibition was a success and four years later came the book *Lima bortom mannaminne* (Lima Beyond Living Memory) that was also very popular. Nordisk Rotogravyr's richly toned photogravure, which had been a hallmark of the genre from the 40s and into the 60s, had been followed by poorly printed photography books with sooty reproductions. The Lima book initiated a renaissance for photography books with black-and-white photographs. The Lima pictures toured in the 80s for a decade and became the Swedish Institute's most popular exhibition of all time. *Bygdefotograferna från Lima och Transtrand* (Rural Photographers from Lima and Transtrand) was exhibited at 30 venues in nine countries.

Most rural photographers were men, in contrast to the many women who were professional photographers. Of the 26 photographers in the Lima Collection only four were women. These were schoolteacher Wilhelmina Holmgren, who introduced photography to Lima and Transtrand, Nanna Johansson, Anna Larsson and Elin Jansson. The following texts present Nanna Johansson and Anna Larsson.

### NANNA JOHANSSON

Nanna Johansson (1881–1959) lived her entire life at Ragol Farm in Heden in the parish of Lima. She took photographs for most of her life and is best described as the woman among the group who took “professional photographs”. Sometimes she took portraits of local people against a backdrop, which was a common technique among professional photographers. Like most rural photographers, she also earned a living through other kinds of work, sometimes as a cook. Other occupations in Lima and Transtrand were forest

ytterligare cirka 350 glasnegativ, framför allt porträtt, vilket ger en fyllig bild av hennes gärning som fotograf.

Många unga kvinnor, ofta i par, har låtit ta sina porträtt hos Nanna Johansson. Fint upplädda ser de allvarligt in i kameran. Barn är också ett vanligt motiv. På ett av hennes porträtt ser vi tre unga män upplädda i kostym och hatt. Bilden påminner om den tyske fotografen August Sanders klassiska ”Unga bönder från 1914” som ingår i hans *Antlitz der Zeit: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* som publiceras 1929.

De porträtt som togs utanför städernas ateljéer hade vid den här tiden en ensartad karaktär. I Nanna Johanssons samling finns också bilden av en jägare som poserar med sin hund och en nedlagd räv och fotografier på en avliden kvinna i en kista i Ragolsgården. Kanske är det Nanna Johanssons mor.

Bland Nanna Johanssons bilder ser vi klassisk bygdefotografi på människor som står med hästar eller cyklar framför sina hus. Hästen var ett betydelsefullt husdjur och 1910 fanns det hela 555 hästar i Lima och Transtrand. Framför allt var det mannens djur, medan kvinnan hade hand om korna. Men på flera av Nanna Johanssons bilder ser vi kvinnor som poserar med hästar liksom det framför allt är kvinnor som låter sig fotograferas med cyklar. Cykeln började spridas på 1890-talet. Man kunde köpa cyklar på postorder och de fick snabbt stor spridning på landsbygden. För bygdefotografen innebar cykeln också att hen kunde röra sig över ett större område för att fotografera.

Nanna Johansson fotograferade gärna människor i arbete som till exempel slätterfolk vid Gräsbrickan och timmerflottare på Västerdalälven och i värfloren vid Heden. När taket läggs om på en ladugårdslänga är hon där med sin kamera liksom när hennes granne, Anna Larsson, tvättar med klapprå vid den lilla tjärnen mitt i byn. Hon fotograferar gärna det sociala livet i socknen som syjuntor, kafferep och grupper av kvinnor som samlats för att musicera.

### ANNA LARSSON

Anna Larsson (född Jansson, 1900–1965) gifte sig med en lantbrukare och bodde hela sitt liv på färdernegården Tranngården i Heden i Lima. Tillsammans hade de ett litet jordbruk, några kor och tillhörande fåbod. En period innan hon gifte sig hade hon arbetat som kocka.

Det var Nanna Johansson, hennes nästan tjugo år äldre granne, som introducerade henne i fotografien. Om Nanna Johansson i någon mån kunde betraktas som yrkesfotograf var Anna Larsson helt och hållet amatör. Då hon var i tjugosåldern köpte hon sin första kamera. Den var för glasnegativ i storlek 9x12 cm. Trettiosex av hennes bilder ingår i Limasamling, de flesta från första hälften av 1920-talet, några få från 1930-talet.

Anna Larsson var framför allt intresserad av att skildra människor i arbete: Kvinnorna som tvättade på bryggan vid

farmer, fiddler, sawmill worker, painter and shop assistant.

The Lima Collection only contains around two dozen of Nanna Johansson's negatives. In 1996, Nordiska museet acquired another 350 glass negatives, mostly portraits, which provide a detailed picture of her work as a photographer.

Many young women, often in pairs, had their portraits taken by Nanna Johansson. Dressed nicely, they look seriously into the camera. Children are also a common subject. Another of her portraits shows three young men wearing suits and hats. It brings to mind German photographer August Sander's classic picture *Young Farmers, 1914* part of his *Antlitz der Zeit: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (Face of Our Time: 60 Portraits of 20th Century Germans, 1929). Portraits made beyond the city studios at this time have a uniform character. But Nanna Johansson's collection features pictures of a hunter posing with his dog and a slayed fox and photographs of a deceased woman in a coffin at Ragol Farm, possibly Nanna Johansson's mother.

Nanna Johansson's pictures also contain classic rural photography such as people standing alongside horses or bicycles in front of their homes. The horse was an important domestic animal and in 1910 there were 555 horses in Lima and Transtrand. Above all, it was the man's animal, while women took care of the cows. However in several of Nanna Johansson's pictures, we see women posing with horses, but above all we see women photographed with bicycles. The bicycle became widely popular in the 1890s. They could be bought by mail order and their popularity quickly spread throughout country districts. For the rural photographer, the bicycle also meant that he or she could cover a larger area.

Nanna Johansson enjoyed photographing people at work, for example the haymakers at Gräsbrickan and log drivers on the Västerdal River and in the spring flood at Heden. When the roof is laid on a barn, she is there with her camera, so too when her neighbour, Anna Larsson, does the laundry with a batlet at the pond in the middle of the village. She takes pleasure in photographing the social life of the parish such as sewing circles, coffee parties and gatherings of women to play music.

### ANNA LARSSON

Anna Larsson (née Jansson, 1900–1965) married a farmer and lived her whole life at family farm, Tranngården in Heden in Lima. Together they kept a small farm, some cows and their grazing huts. Before marrying, she had worked for a time as a cook.

Her neighbour, Nanna Johansson, 20 years older than Anna, introduced her to photography. If Nanna Johansson could be regarded as somewhat professional, then Anna Larsson was entirely amateur. She bought her first camera in her 20s. It used 9 x 12 cm glass negatives. The Lima Collection contains 36 of her pictures, the majority from the

Lustjärn, männen som körde timmer vid Limedsforsen eller sågade ved med remdriven såg vid Tranagården. 1921 fotograferade hon timmerflottare i Almsjön, som på grund av hård motvind var tvungna att ligga vid Ljusnäs fäbod en hel vecka. Samma år fotograferade hon laget där hon arbetade som kocka.

På en av sina bilder har hon fångat ungdomarna i Heden som samlats utomhus i en backe. Längst fram sitter en ung man som spelar dragspel. I centrum på bilden står en stor trattgrammofon. Den är tagen 1924 och Anna Larsson är själv 24 år. På en annan bild ser vi unga kvinnor och män som sitter framför en spis på Mosäteren. Troligen är de vänner till Anna. Alla låtsas arbeta koncentrerat med handarbeten eller andra sysslor men är uppenbart medvetna om fotografen och en av kvinnorna lyfter på huvudet och ler mot kameran.

Anna Larsson tog porträtt på människor i sin miljö, som det på Lena Larsson tillsammans med sina getter och höns utanför huset i Västra Ärnäs liksom porträttet på lantbrevbäraren Erik Stolpe och hans hustru Klara 1925. Det gamla paret sitter framför sitt härbre och från vänster kommer en katt som sträcker på sig och vässar klorna. Två år senare tog Anna en vacker gruppbild på en skolklass i Hedens skola.

Anna Larsson kopierade inte själv utan skickade iväg sina 9x12-negativ för att få dem kontaktkopierade. Det gjorde alla Limafotografer utom L. Å. Åkerman. En annons i *Handbok för amatörfotografer* från 1913 ger en föreställning om hur det kunde gå till: "Framkallning av plåtar och film utföres snabbt och ytterst omsorgsfullt av Hugo Svensson & Co [...] Kopior på papper och brevkort samt Bromidförstoringar från amatörnativ levereras på kortaste tid och i finaste utförande från vår nya kopieringsanstalt. Genom att kopieringen vintertid utföres vid elektrisk starkströmsbågslampa kunna kopiorna levereras lika snabbt året om. OBS! Order från landsorten utföres omsorgsfullt och med största skyndsamt."

I förordet till boken *Lima bortom mannaminne* från 1977 lyfter fotografen och fotohistorikern Rune Hassner fram Anna Larsson som fotograf: "Bondmoran Anna Larsson har skildrat den arbetande människan i bilder som har samma fina kvalitet som Lewis Hines bildberättelser från USA under 1930-talet." Och i utställningen på Fotografiska museet 1973 är hon den kvinnliga bygdefotograf som är representerad med flest bilder.

Nanna Johansson och Anna Larsson har bevarat minnet av sin bygds människor och deras miljöer och vardag åt eftervärlden. Några av deras bilder kan i kvalitet mäta sig med världsberömda fotografer som Lewis Hine och August Sander. Utan Nanna Johanssons och Anna Larssons insatser skulle vår bild av Sverige vara fattigare. Deras arbeten förtjänar att lyftas fram och infogas i den svenska fotografins historia.

first half of the 20s and a few from the 30s.

Above all, Anna Larsson was interested in portraying people in their work: the women washing at the pier in Lustjärn, the men driving logs at Limedsforsen or sawing timber with a belt-driven saw at Tranagården. In 1921, she photographed log drivers at Almsjön, who due to harsh winds had to pull in at Ljusnäs for an entire week. That year she also took photographs where she was working as a cook.

In one of her pictures, she has captured some young people in Heden, gathered on a hill. In front sits a young man playing the accordion. In the middle of the picture is a large horn gramophone. It is taken in 1924 and Anna Larsson herself is 24. In another picture, we see young women and men sitting in front of a fireplace at Mosäteren. Probably these are Anna's friends. All pretend to be focused on their needlework or other chores, but obviously they are aware of the photographer and one of the women lifts her head and smiles at the camera.

Anna Larsson took portraits of people in their surroundings: such as Lena Larsson together with her goats and chickens outside her home in Västra Ärnäs, just like the portrait of rural postman Erik Stolpe and his wife Klara in 1925. The old couple sit in front of their log cabin and on the left is a cat, stretching itself and sharpening its claws. Two years later, Anna took a beautiful group portrait of a class in Heden school.

Anna Larsson did not make her own prints, but sent her 9 x 12 cm negatives away for contact printing. All Lima photographers did so, except for L. Å. Åkerman. An advert in *Handbok för amatörfotografer* from 1913 gives an idea how it went: "Development of plates and films conducted quickly and with utmost care by Hugo Svensson & Co [...] Prints on paper and postcard, as well as Bromide enlargements from amateur negatives delivered in the shortest time and with the finest workmanship from our new printing facility. Prints are delivered equally fast all year long, thanks to our use in wintertime of electric arc lights. N.B! Orders from country districts fulfilled with care and all possible speed."

In the foreword to the book *Lima bortom mannaminne* from 1977, Rune Hassner, photographer and photo-historian, profiles Anna Larsson as a photographer: "Farmer's wife Anna Larsson has portrayed the working person in pictures that have the same fine quality as Lewis Hine's pictorial narratives from the US in the 30s." And in the exhibition at Fotografiska museet in 1973, she is the female rural photographer represented with the most pictures.

Nanna Johansson and Anna Larsson have preserved for posterity the memory of their countryside's people, their surroundings and everyday life. Some of their pictures can measure themselves in terms of quality with world-famous photographers such as Lewis Hine and August Sander. Without the efforts of Nanna Johansson and Anna Larsson, our image of Sweden would be poorer. Their work deserves to be featured and included in the history of photography in Sweden.



Anna Larsson, Limasamlingen, Nordiska museet 1925. Lantbrevbärare Erik Stolpe (f. 1846) i Heden med hustrun Klara (f. 1866)./Rural postman Erik Stolpe (b. 1846) in Heden with his wife Klara (b. 1866).



Anna Larsson, Limasamlingen, Nordiska museet, 1921. Höstugan vid Femtberget.  
Anna Larsson var då kocka, hette Jansson och två bröder, Johan och Gottfrid Jansson är med på bilden./  
Anna Larsson was a cook at the time, surname Jansson, and two brothers,  
Johan and Gottfrid Jansson are in the picture.



Anna Larsson, Limasamlingen, Nordiska museet. Timmerflottare i Almsjön 1921.  
På grund av hård motvind tvingades flottarna ligga vid Ljusnäs fäbod en hel vecka./  
Log drivers pulled in at Ljusnäs for an entire week due to harsh winds.



Anna Larsson, Limasamlingen, Nordiska museet, 1924. Ungdomar från Heden./  
Young people from Heden.







Jens S Jensen, *Hammarkullen*, 1974.



Jens S Jensen, *Tänk om allting var underbart, Hammarkullen 20 år senare*, 1995.  
(Imagine if Everything was Wonderful, Hammarkullen 20 Years Later).



Jens S Jensen, *Ljuva drömmar, Hammarkullen åtta år senare*, 1982.  
(Sweet Dreams, Hammarkullen Eight Years Later).



Jens S Jensen, *Hammarkullen - fyrtio år senare*, 2013.  
(Hammarkullen: 40 Years Later).

#### INTERVJU MED JENS S JENSEN 23 MAJ 2014./INTERVIEW WITH JENS S. JENSEN, 23 MAY 2014.

**NICLAS ÖSTLUND (NÖ):** Ett av de fotografiska arbeten som fick stor betydelse för mig när jag blev fotointresserad i slutet av sjuttioalet var din bok om Hammarkullen och den har följt mig genom åren. I höstas hade du en utställning på Hasselblad Center där projektet avslutades efter fyrtio år av kontinuerliga återkomster och sammanlagt fyra publikationer. Är det något särskilt som slår dig om du jämför hur det har varit att fotografera idag med när du började 1973?

**JENS S JENSEN (JSJ):** Det är flera saker. En är min egen ålder. I början av sjuttioalet var jag på hela tiden, läste, pluggade, plåtade, skrev och berättade – det var inga problem på den tiden. Det gick också att plåta helt öppet. Fotografer var inte så vanligt, men nu är alla fotografer och plåtar med sina mobilkameror.

För mig var Hammarkullen också en flykt från allt det jobbiga som hade med min mors självmord att göra och jag flyttade dit ut för att komma bort från det som var invariant. Dessutom var de befintliga berättelserna om miljonprogrammet, som jag tog del av som arkitektstudent, skrivna uppifrån och jag ville skildra någon av de nya förorterna inifrån – tillsammans med dem som faktiskt bodde där. Jag sökte nya kontakter och nya vänner och fanns i miljön hela tiden. Bilderna kom till mig på ett sätt som inte sker idag, när jag istället söker upp de platser och personer som jag har skildrat och där utgångspunkten är jämförelsen mellan då och nu. Det kanske blir lite tråkigare bilder, men ger också något mer. Trots att det pågått sedan 1973 är jag fortfarande nyfiken och Hammarkullen är ett projekt som aldrig har lämnat mig.

Att fotografera då var på sätt och vis tryggare. Jag sa att jag var fotograf och förklarade vad jag höll på med och sen kunde jag arbeta utan problem, men idag kan man i samma situation upplevas som hotfull. En man med en kamera kan vara en pedofil och det kan vara bilder som läggs ut på nätet. Jag skulle säga att det här började i slutet av nittioalet och som fotograf är det något man måste vara medveten om.

Redan i arbetet med den tredje boken hade det också skett stora förändringar i Hammarkullen, bland annat ökade invandringen från icke-europeiska områden, vilket väckte frågor om hur man kan mötas och om de eventuella hot vi kan utgöra för dem och deras kulturer. Det måste man vara mer vaksam på i mötet med människor idag. På förra årets Hammarkullenkarneval plåtade jag till exempel en grupp människor och bland dessa fanns en kvinna i niqab. En man rusade fram till mig och krävde att få se bilden och att jag skulle ta bort den, vilket jag självklart gjorde. Både samhällssituationen och fotografien har förändrats och när ungarna vill bli plåtade idag är det alltid någon vuxen som kommer fram och undrar vad jag är för gubbe.

**NICLAS ÖSTLUND (NÖ):** One of the photographic works that was very important to me when I became interested in photography in the late 70s was your book on Hammarkullen and it has stayed with me over the years. Last autumn, you had an exhibition at the Hasselblad Center concluding this project after 40 years of regular revisits and a total of four publications. Does anything in particular come to mind, if you compare taking photographs today to when you started in 1973?

**JENS S. JENSEN (JSJ):** Several things; one is my age. In the early 70s, I was on the go all the time: reading, studying, taking pictures, writing and telling stories. It wasn't a problem back then. You could take pictures openly. Photographers were not so common, but now everyone is a photographer, taking pictures with the camera in their mobiles.

For me, Hammarkullen was also an escape from the horrible circumstance of my mother's suicide and I moved out there to get away from that and change habits. Furthermore, what had been written about the Million Programme, which I'd read as an architecture student, had come from high up and I wanted instead to portray one of these new suburbs from the inside: together with those who actually lived there. I went looking for new contacts and new friends and was there all the time. The pictures came to me in a way that doesn't happen today; now I go looking for the places and persons I have already portrayed and the point of departure is a comparison between then and now. Maybe the pictures are a little plainer, but it does add something more. Although it has been going since 1973, I am still curious and Hammarkullen is a project that has never left me.

In some ways, taking photographs was safer back then. I said I was a photographer, explained what I was doing and then I could work, no problems, but today it can be perceived as threatening. A man with a camera could be a paedophile and pictures might end up on the internet. I should mention this all started in the late 90s and as a photographer it is something you need to be aware of.

Even when working on the third book, big changes had taken place in Hammarkullen, including immigration from non-European regions, which raised questions about how one is perceived and the possible threats we pose to them and their cultures. You need to be more watchful encountering people today. At last year's Hammarkullen carnival, I photographed a group of people that included a woman in a niqab. A man rushed up to me and demanded to see the picture and then that I delete it; which I naturally did. Circumstances in both society and photography have changed and when kids want their picture taken today, there's always an adult who'll appear and wonder what an old man like me is up to.

**NÖ:** Hur skulle du säga att arbetet har påverkat dig som människa?

**JSJ:** Det är en stor och oerhört viktig del av mitt liv och det kunde jag förstås inte veta att det skulle bli när det hela inleddes. Relationen med de människor och familjer som jag har skildrat har präglat mig enormt och inte minst de som var tonåringar när det började. Vi kunde inte släppa varandra och jag berättade lika mycket om mig själv, hur jag tänkte och kände, som de berättade för mig. Det var inga egentliga intervjuer, utan bandspelaren stod på när vi satt och pratade. Men redan innan den första boken kom ut förstod jag hur viktigt det var och att jag inte var färdig med projektet. ”Vad händer sen?”, var den fråga som jag ställde mig och därför har jag fortsatt att följa ett antal människor. En del är borta av olika anledningar: sjukdom, ålder, mord och droger. Allt det här finns där, men jag har koncentrerat mig på de ljusa punkterna. Ända sedan jag bodde där 1973–74 finns mitt hjärta i Hammarkullen.

**NÖ:** Du nämnde att du lät en bandspelare stå på medan ni pratade. Vad mer kan du säga om arbetsmetoden och har den ändrats på något sätt genom åren?

**JSJ:** Det är inte så lätt, eftersom den har varit så självklar. Metoden har varit att följa vad som faktiskt händer i området när det gäller till exempel befolkningen och andra förändringar. Det innebär en hel del läsande. Sen handlar det förstås om att följa och hålla kontakt med de olika personerna som medverkar, vilket har blivit betydligt enklare med Internet. Det är faktiskt bara en person som har backat ur. Hon ville inte bli förknippad med Hammarkullen eftersom det hade så dålig klang. Det var bara att acceptera.

Metoden handlar mycket om att ordna så att vi faktiskt ses och återkopplar. Det brukar alltid börja med att vi sitter och pratar och jag har som regel några nedtecknade stolpar om vad jag inte får glömma att ta upp. Vi tittar på de gamla bilderna och jämför med de nya och går igenom texterna tillsammans. Det är mycket fram och tillbaka innan vi är överens om att det är bra.

De äldre bilderna blir intressant nog en form av nycklar och så funkade det också när jag sökte efter min morfar. Bilderna från tjugotalet som jag hade med mig till Tahiti och visade för personer som kände till honom blev ingångar till det förflutna. Det är ett enkelt och fantastiskt sätt att arbeta på.

**NÖ:** Hur har redigeringsarbetet gått till?

**JSJ:** För varje bok om Hammarkullen handlar det om ungefär 10 000 bilder, som jag går igenom och gör ett grovurval från. Samtalen transkriberar jag ord för ord precis som det är sagt. Sen gör jag en första redigering och försöker få till en språkligt både fungerande och tilltalande dialog. Det är vik-

**NÖ:** In your opinion, how has the work affected you personally?

**JSJ:** It is a large and tremendously important part of my life; I didn't know that, of course, in the beginning. The relationship with the people and families I have portrayed has affected me enormously, not least those who were teenagers at the start. We couldn't let go of each other and I talked just as much about myself, my thoughts and feelings, as they talked to me. There were no proper interviews, I simply turned the tape recorder on and we sat down and talked. But even before the first book was published, I understood how important it was and that I wasn't finished with the project. "What happened next?" was the question I asked myself and that's why I continued to follow a number of people. Some have passed away for various reasons: illness, old age, murder and drugs. All that is in there, but I have concentrated on the bright points. Ever since I lived there, 1973–74, my heart has belonged to Hammarkullen.

**NÖ:** You mentioned the use of a tape recorder as you talked with people. What else can you say about your working method and has it changed in any way over the years?

**JSJ:** It's not so easy, after all it seemed so self-evident. The method has been to follow actual events in the area, for example the inhabitants and other changes. That involves quite a lot of reading. Then, of course, it's about following and keeping in touch with the various people who participated, which has become much easier with the internet. Actually, only one person has backed out. She didn't want to be associated with Hammarkullen because it had such a poor reputation. That's something you just have to accept.

The method is mainly about arranging to actually see each other and catch up. It almost always starts with us sitting down for a chat and as a rule I refer to some notes so I don't forget to ask about something. We look at the old pictures and compare them to the new ones and go through the texts together. There's a lot of to-ing and fro-ing before we agree it's fine.

Interestingly enough, the older pictures are like some sort of key, and that's how it also worked when I went in search of my maternal grandfather. The pictures from the 20s that I took to Tahiti, to show people who had known him, provided a gateway into the past. It is a simple and fantastic way of working.

**NÖ:** How did you edit the work?

**JSJ:** Each book about Hammarkullen involves around 10,000 pictures, which I go through and make a rough selection. I transcribe the conversations word for word, exactly as it was spoken. Then I edit a first draft and try, in terms

tigt att det funkar som text, men man måste också behålla de olika personernas individuella sätt att uttrycka sig. När det är klart lämnar jag över förslaget.

Texterna kan innehålla väldigt känsliga saker och Nettan, som jag följt sen hon var 12 och idag är drygt 50, har till exempel haft ett ganska jobbigt liv. Vi har pratat ingående om vad hon vill och inte vill, vad som är rätt och fel utifrån hennes perspektiv. På så sätt bygger vi upp berättelsen tillsammans.

**NÖ:** Skulle man kunna säga att det finns en dialogisk struktur i arbetet?

**JSJ:** Det gör det, men i början bestod texten mest av mina egna tankar och reflektioner. Då och då kom det in en annan människas röst eller en dialog, som successivt har fått mer plats. Det finns också kortare miljö- och tidsskildringar som ger ett sammanhang till samtalet och skapar en känsla för vad som finns och pågår runt omkring.

**NÖ:** Det låter som en viktig förändring i arbetet.

**JSJ:** Det är bara att jämföra de första och senaste böckerna så ser man att dialogen har ökat och att samtalen också tydligare visar vem jag är. Från början var det en arkitekt som satt och tänkte om Hammarkullen och beskrev vad som var rätt och fel med insprängda kommentarer från dem som bodde där. Politiskt har jag hela tiden varit åt vänster, men aldrig tillhört något parti. Det som lockar mig är den vanliga människan åt arbetarhållet. Jag söker inte efter egendomliga märkvärdigheter, utan det vardagliga livet här och nu. För mig är det viktigt att berätta om något jag känner till både språkligt och miljömässigt. Därför kommer jag aldrig att göra något om ett annat land. Undantaget är Tahiti-boken som handlar om något utanför Sverige, men där det fanns en personlig anknytning till platsen.

**NÖ:** Har ditt förhållande till fotografien och sätt att fotografera förändrats över tid?

**JSJ:** Till att börja med, det vill säga när jag var i tolvårsåldern, var det ett tekniskt intresse som handlade om hur en kamera fungerar, hur man kunde fånga ett ögonblick och få fram bilder. Ganska snart kom lusten och behovet att berätta med hjälp av bilderna och senare även med textens hjälp. Jag skulle nog säga att jag är väldigt närvarande när jag fotograferar och att det finns en känsla för komposition i bakhuvudet. Det handlar mycket om att vara vaken för omgivningen – om att höja blicken och reflektera över vad det är man ser och hur ljuset faller, men också vad man hör och hur det luktar. Jag sa ofta till eleverna på Fotohögskolan att de skulle stanna upp och ta in och analysera. Det handlar, som jag ser saken, i grunden om nyfikenhet och en vilja att ta reda på saker.

of language, to get a functional and appealing dialogue. It is important that it works as a text, but you also have to preserve people's individual way of expressing themselves. When that is ready, I hand over the draft.

Texts can contain quite delicate things, and Nettan for example, who I've followed since she was 12 and now she is almost 50, has had quite a tough life. We talked exhaustively about what she wants and doesn't want, what is right and wrong from her perspective. In this manner, we build up the narrative together.

**NÖ:** Could it be said that there is a dialogical structure to the work?

**JSJ:** There is, but in the beginning the text was mostly my own thoughts and reflections. Now and then another person's voice was heard or there was a dialogue, which successively took more space. Also brief accounts of the surroundings and time, which provide context to the conversation and give a feeling about the place and what is going on there.

**NÖ:** That sounds like a crucial change to the work.

**JSJ:** Just compare the first and the last books and you see that the dialogues have grown and the conversations clearly show who I am. In the beginning, I was an architect thinking about Hammarkullen and describing what was right and wrong, with comments interspersed from the people living there. Politically speaking, I have always been on the left, but never joined any party. What appeals to me is the ordinary working-class person. I'm not looking for the extraordinary, remarkable things, but everyday life here and now. For me, it is crucial to talk about something I know, both in terms of language and environment. That's why I'll never do anything about another country. The Tahiti book is an exception, it is about something outside Sweden, yet still involved a personal connection to the place.

**NÖ:** Has your relationship to photography and the way you take photographs changed over time?

**JSJ:** In the beginning, in other words when I was around 12 years old, I was interested technically in how a camera works, how you could capture a moment and make pictures. Quite soon came the desire and need to use pictures to tell a story, and later with the help of text. I should say that I am very much in the moment when taking photographs and I keep in mind a feeling for composition. It largely concerns being alert to the surroundings: looking up and reflecting over what you see and the play of light, but also what you hear and how it smells. I often told students at the School of Photography to stop, take a moment and analyse. In my opinion, it's basically about curiosity and a willingness to find out things.



**NÖ:** Vad har du velat ta reda på med arbetet om Hammarkullen?

**JSJ:** Det fanns en undran över hur de här nybyggda områdena, som jag själv tvingades rita på sextioalet, fungerade för dem som bodde där och att berätta om det. Planmässigt var det bra lägenheter, men så fanns den övergripande idén om rationalitet och kraven på att det skulle gå snabbt och vara billigt. En annan viktig aspekt var att många människor från skilda delar av världen plötsligt kom till samma plats och frågan var hur man skulle skapa förutsättningar för bra relationer mellan dem. Hur hade man förenklat eller försvårat för människor att känna sig hemma i den nya miljön? Saken var att man i hög grad hade missat det. Inledningsvis var också min motivation att göra en kritisk granskning av hur dåligt man lyckats skapa en levande miljö. Det saknades dessutom arbetsmöjligheter i närheten. I Hammarkullen fanns dock redan från början en stark anda av att: ”Nej, fan vi ger oss inte.” Man kämpade emot och det skapade en kreativ vilja och ilska.

När jag kom de boende lite närmare in på livet började jag också ifrågasätta mina egna förutfattade meningar. Uppfattningar som jag hade med mig från arkitektutbildningen och texter som jag hade läst om förorter som Rosengård, Tensta och Skärholmen. Nu ville jag skildra Hammarkullen inifrån och även om jag har försökt ge en bred bild är det inte en objektiv berättelse. Jag har inte gått in som en vetenskapare, utan det handlar om personliga möten och det bygger på vad jag upplever och ser. Så här skrev jag i förordet: ”Det är egentligen inte en bok om en förort, utan en bok om människor som jag mött under ett år och alla bor i Hammarkullen.”

Man ska också komma ihåg att det här var en tid när vänstern låg på, KPLM(r), SKP och alla olika fraktioner, och man var tvungen att göra på rätt sätt, vilket de inte tyckte att jag gjorde.

**NÖ:** Varför inte då?

**JSJ:** Därför att jag inte lydde deras regler om vad som var rätt och riktigt. Jag blev till och med utkörd från ett möte med KPLM(r) eftersom jag inte höll med om allt som de stod för. Man skulle helt enkelt bara hålla med om deras tolkning. Kraven utifrån var så stora att jag ett tag tänkte lägga av, men det fanns en kille från SKP som bodde där ute som såg vad jag höll på mig och sa: ”Jens, du är egentligen den ende av oss som jobbar på rätt sätt bland människorna.” Det fick mig att fortsätta.

**NÖ:** Vad var det för krav mer specifikt?

**JSJ:** Det skulle vara politiskt och innehålla både en samhällsanalys och en lösning, men jag ger inga färdiga svar utan

**NÖ:** What have you chosen to find out in the work with Hammarkullen?

**JSJ:** I wondered how these newly constructed neighbourhoods, which I myself had to draw in the 60s, actually worked for people living there and I wanted to tell their story. On the drawing board, these were good apartments, but there was an overall notion of rationalisation and demands that they go up quickly and cheaply. Another aspect was that many people from different corners of the world suddenly arrived in the same place and the question arose concerning how to create conditions that would promote good relations between them. Had matters been made better or worse regarding how at home people felt in the new environment? The crux of the matter was that this had largely failed. Initially, my aim was to make a critical assessment of just how badly we had made the living environment. Additionally, there was no employment in the area. However, even from the start, there was a strong spirit in Hammarkullen: “No, we won’t give up.” They battled through and it established a creative spirit and anger.

When I got to know the residents, I started questioning my own preconceived notions: interpretations I’d received as an architecture student and texts I’d read about suburbs such as Rosengård, Tensta and Skärholmen. Now I wanted to depict Hammarkullen from within and even though I have tried to provide a broad picture, it still isn’t an objective narrative. I haven’t approached it like an academic, instead it’s about personal encounters and that’s based on what I experience and see. As I wrote in the foreword: “It is not actually a book about a suburb, but a book about people I met one year and they all live in Hammarkullen.”

It should also be remembered that this was an era when the left were strong: KPLM(r), (Communist Party Marxist-Leninists Revolutionaries), SKP (Swedish Communist Party) and all the other factions. And you had to do things the correct way, which they didn’t think I was doing.

**NÖ:** Why not?

**JSJ:** Because I wouldn’t follow their rules about what was correct and proper. I was expelled from a KPLM(r) meeting because I didn’t agree with everything they stood for. You were expected to just go along with their interpretation. The external pressure was so great that I considered packing it all in, but a SKP guy living out there saw what I was doing and said: “Jens, of us all, you’re actually the only one working with people the right way.” That made me carry on.

**NÖ:** What were the more specific demands?

**JSJ:** It had to be political with both a social analysis and a solution; only I don’t provide any ready answers, I just present

visar snarare upp hur det är. Det är så jag jobbar. Det fanns stunder när jag satt med bilder och texter framför mig med en tändsticka i handen, men jag sa till mig själv att jag gör så gott jag kan. Om de inte är nöjda är det deras problem och jag bestämde mig för att slutföra arbetet.

**NÖ:** Vad var det som fick dig att fortsätta?

**JSJ:** Envishet. Det har jag och mina syskon ärvt från pappa och mamma. Envisheten och nyfikenheten driver mig. Samtidigt har jag drabbats av tvivel i varje projekt och när det gäller arbetet med Volvo storrade jag in i en vägg i ett år och förstod inte vilket material jag hade – alla tusentals bilder och texter gjorde mig förvirrad. För att få ordning på det hela åkte jag och en kompis som är journalist till landet i en vecka för att gå igenom materialet, men efter två dagar sa han att det inte fanns någon annan än jag själv som kunde göra det.

**NÖ:** Hur gick processen till?

**JSJ:** Det är inte så lätt att svara på, men tid var oerhört viktigt. Tid och grubbel – och nu pekar jag på mitt bakhuvud. Det ligger där och arbetar under den period då man har tappat tron på hela projektet. Det händer något trots att man inte riktigt vet hur och det var på samma sätt med den fjärde delen om Hammarkullen. Det får ligga där och gro och helt plötsligt är man igång igen och då krävs också en medveten analys.

**NÖ:** Hur går det till rent praktiskt?

**JSJ:** Det finns en bild där man ser hur jag förbereder Volvo-boken. Jag har lagt ut materialet på golvet i min lägenhet och går runt bland bilderna och tänker och känner och prövar olika alternativ. Det är en väldigt handgriplig process. Ofta kommer jag faktiskt tillbaka till den ursprungliga tanken, men jag tror att den här mängden och tiden behövs för att det ska bli en bra berättelse i slutändan.

**NÖ:** Du gjorde – och nu tänker jag på den tidigaste versionen av *Hammarkullen* – både en bok och en utställning. Hur kom den till och hur togs den emot?

**JSJ:** Det första var faktiskt den här artikeln i Aktuell Fotografi som kom ut på sommaren 1973. Det var mitt mål då och reportaget gjordes innan jag flyttade dit ut. Här finns kommentarer från de porträtterade och av mig och många av bilderna visar människor i sina hem, enkelt uppställda i sina egna miljöer. Som fotografier betraktade är de inte särskilt märkvärdiga och några av bilderna kom att finnas kvar i det fortsatta arbetet, andra inte.

Innan tidningen publicerades berättade killarna på Ak-

something as it is. That’s how I work. There were moments when I sat with the pictures and texts and was ready to put a match to it all, but I told myself just do the best you can. If others weren’t satisfied, then it was their problem and I resolved to finish the work.

**NÖ:** What drove you on?

**JSJ:** Stubbornness. My siblings and I inherited that from Mum and Dad. Stubbornness and curiosity push me on. But I am struck by doubt in every project and with Volvo I was staring at the wall for a year and couldn’t understand the material: thousands of pictures and texts that confused me. To bring order to it all, I invited a journalist friend to the countryside and we were going to spend a week with the material, but after two days, he said no one else could do it but me.

**NÖ:** Can you describe this process?

**JSJ:** It’s not easy, but time is incredibly important. Time and brooding: right here in the back of my head. That’s where it all is, working away, even during the period when you lose faith in the whole project. Something happens, although you don’t really know how, and it was the same with the fourth Hammarkullen instalment. It has to be there germinating and then suddenly you’re at it again, and then you need a conscious analysis too.

**NÖ:** In purely practical terms, how does it work?

**JSJ:** There’s a picture that shows me working on the Volvo book. I have put the material on the floor of my apartment and I walk around the pictures, thinking and feeling and trying various options. It’s a very tangible process. Often I end up back at the original idea, but I think it needs this quantity and time to get a good narrative in the end.

**NÖ:** You made – and now I’m referring to the earliest version of *Hammarkullen* – both a book and an exhibition. How did it come about and how was it received?

**JSJ:** Actually, first there was my article in Aktuell Fotografi in the summer 1973. That had been my aim then and the reportage was made before I moved out there. It includes comments by the people portrayed and by me and many of the pictures show people in their homes, posing simply in their own environments. In photographic terms, they are not very remarkable and some pictures were kept in the ongoing work, others weren’t.

Prior to the magazine being published, the guys at Aktuell Fotografi said they were starting a book club. In the beginning, it would focus on contemporary documentary photo-

tuell Fotografi att man funderade på att starta en bokklubb. Utgångspunkten var samtida dokumentärfotografi och deras förslag var att Anders Petersen, Yngve Baum och jag skulle göra de tre första böckerna för att se hur det funkade. En bok hade jag aldrig vågat hoppas på, även om jag hade medverkat i och haft omslagsbilder på kända tidskrifter, samt att mitt examensarbete från 1971 hade formen av en bok. Jag gjorde den helt själv och den blev ganska omtalad. Den handlade om nya sätt att se på bibliotekens funktion i samhället och kom ut i 1000 exemplar och användes bland annat på Bibliotekshögskolan.

Redan i slutet av maj 1973 hade jag en liten utställning i Köpenhamn med de första bilderna och då fick jag telefon hemifrån om att mamma var försvunnen. Efter tio dagar hittade pappa och jag henne i sjön. Allt det här skedde samtidigt och det var då jag bestämde mig för att flytta ut till Hammarkullen och helt koncentrera mig på att göra boken. Det var också i den andra omgång som de flesta av de mer kända bilderna tillkom.

**NÖ:** Men utställningen då?

**JSJ:** Det var några på Maneten i Göteborg, som hade sett artikeln i Aktuell Fotografi och i ett par arkitekturtidskrifter där jag också publicerat bilder och korta texter, som kom med ett förslag om att göra en utställning. Det blev full fart med att ta fram materialet och det är bilderna som står där borta (Jensen pekar på en bunt bilder som står lutade mot väggen). Efter Maneten, som ligger vid Heden, ställdes bilderna ut i matsalen på Hammarkulleskolan och då var det personerna som bodde där som såg utställningen. Det var en helg i samband med Hammarkulledagen i september 1974, om jag inte minns fel.

Jag gjorde också ett bildspel med sex projektorer som åkte runt i Europa, bland annat till Berlin och Moskva. Den byggde jag ut 1980 till en ännu större presentation med fjorton projektorer styrda av en bandspelare med samtalen och andra ljud som kompletterade bilderna. Det var en ganska komplicerad sak och den var uppbyggd så att man blev avsluten av berättelsen. Även bildspelet visades i Hammarkullen 1981 eller -82 och på Kulturhuset i Stockholm och på Malmö konsthall.

**NÖ:** Har du drivit det här helt själv?

**JSJ:** Det har jag gjort – utställningarna, bildspelen, artiklarna och böckerna. Men jag fick Arkitekturmuseet intresserade och tillsammans med Svenska Institutet gjorde de en utställning och bok om funktionalismen från 1930 till 1980. Det var spännande, eftersom man kan betrakta miljonprogrammet som en fortsättning på funktionalismen. Enkelt och praktiskt, men min kritik gick ut på att man inte skrev om hur det funkade för dem som bor där.

graphy and they wanted Anders Petersen, Yngve Baum and me to make the first three books and see if it worked. I could hardly have dreamed of a book, even though I had contributed to renowned magazines and had cover pictures, as well as my graduation project from 1971 being in the form of a book. I did it completely on my own and it was much discussed. It concerned a new function for libraries in society. The print run was 1,000 copies and it was used by the Swedish Library School and others.

As early as May 1973, I had a small exhibition in Copenhagen with those first pictures and that's when I got a phone call from home saying Mum had disappeared. After 10 days, Dad and I found her in the lake. All of this happened at the same time and that's when I decided to move out to Hammarkullen and focus on making the book. It was also during the second time that most of the more famous pictures were taken.

**NÖ:** And the exhibition?

**JSJ:** Some people at Maneten in Gothenburg had seen the article in Aktuell Fotografi and a couple of items in architectural journals where I'd also published pictures and brief texts, and they proposed an exhibition. So it was full speed ahead to produce the material and it's those pictures standing over there (Jensen points to a pile of pictures leaning against the wall). After Maneten, in Heden, the pictures were shown in Hammarkulle School's canteen, so people there could see them. It was the weekend with Hammarkulle Day, September 1974, if I'm not mistaken.

I also made a diaporama using six slide projectors that toured Europe, including Berlin and Moscow. I expanded it in 1980 to 14 projectors with a tape recording of conversations and other sounds as a complement to the pictures. It was a complicated thing and made so you were surrounded by the narrative. Even this was shown in Hammarkullen 1981 or 1982 and at Kulturhuset in Stockholm and Malmö konsthall.

**NÖ:** You produced it all on your own?

**JSJ:** I did, yes: the exhibitions, diaporamas, articles and books. But I managed to interest Arkitekturmuseet and together with the Swedish Institute they made an exhibition and a book about functionalism from 1930 to 1980. That was exciting because the Million Programme can be considered a continuation of functionalism. Simple and practical, however my criticism was that no one wrote about how it worked for the people living there.

**NÖ:** When you commenced your work, documentary photography had a strong position, this is seen not least in the publication of the books, but it has not always been so

**NÖ:** När du började ditt arbete hade dokumentärfotografen en stark ställning, något inte minst bokutgivningen vittnar om, men det har sett lite olika ut under den tid som du har hållit på. Hur tycker du att mottagandet av Hammarkullenprojektet har förändrats från sjuttioalet till idag?

**JSJ:** Det var inte så att jag som fotograf kämpade för att förändra samhället i en socialistisk riktning, vilket man krävde från 1968 och ett tag framåt, utan de frågor som Hammarkullen väckte intresserade mig helt enkelt. Samtidigt plåtade jag min fru naken i ateljén och bland klipporna ute vid kusten. Jag var väldigt stolt över de bilderna, men blev ordentligt kritiserad när en av bilderna blev omslag på en fototidning. Det var inga pornografiska bilder utan det handlade om vackra former. Så fick man absolut inte göra, men det struntade jag i och man kan konstatera att det som råkar hamna "rätt i tiden" också får mest uppmärksamhet.

Det pratades en hel del om det dokumentära och att det ofta var dålig kvalitet på kopiorna, men jag jobbade på att lära mig mer för att kunna göra bra printar. Runt 1980 ändrade sig allt i ett slag och dokumentärfotografen förlorade sin position. Nu handlade det om helt andra saker. Jag skrev långa debattartiklar i fototidningarna och protesterade mot att det ena sättet skulle vara bättre än det andra och menade att det var i samverkan som vi kunde stötta varandra och ge varandra kunskap. När jag var i USA upplevde jag en större öppenhet i synen på olika typer av fotografi.

**NÖ:** Vilket år reste du till USA?

**JSJ:** Första gången 1973 och det var mitt i arbetet med Hammarkullen. Jag hade fått ett stipendium på 15 000 kr, vilket var mycket pengar på den tiden. Neil Goldstein från Saftra och jag åkte över för att intervju två av våra älsklingsfotografer, Elliott Erwitt och Duane Michals. Intervjuerna publicerades i Aktuell Fotografi. Vi skulle också göra ett reportage om Disney World i Florida, men det var inte så lätt att komma under ytan och göra något mer avslöjande. Jag återfann i alla fall lusten att fotografera och fortsatte med Hammarkullen när jag kom hem. Dessutom publicerades ett tiotal sidor med mina bilder, som var inspirerade av Duane Michals sekvenser, i amerikanska fototidningar, vilket också bidrog till finansieringen. Men när jag återvände tio år senare, 1983, och skulle göra en utställning och ett stort uppslag i en ny fototidning, hade allt förändrats även där och gallerier och tidningar lades ned. Så det blev ingenting för mig den gången.

**NÖ:** Du var på väg att få ett internationellt genombrott?

**JSJ:** Det skulle man kunna säga. Det var klart med utställning i San Francisco också, men allt föll.

during the period that you've been working. In your opinion, how has the reception of the Hammarkullen project changed from the 70s to the present day?

**JSJ:** As a photographer, I wasn't exactly fighting for a more socialist society, as others demanded from 1968 onwards, but quite simply, the issues raised by Hammarkullen were of interest to me. At the same time, I photographed my wife naked in the studio and on the rocks by the coast. I was very proud of these pictures, but was criticised strongly when one of them appeared on the cover of a photography magazine. They weren't pornographic, they were about beautiful shapes. Apparently, this was absolutely forbidden, but I didn't care, and you might also say that whatever happens to be "right for the times" gets all the attention.

A lot was said about documentary photography and the poor quality of the prints, but I made a big effort in learning how to make better prints. Around 1980, everything changed in a flash and documentary photography lost its position. Now it was about completely different things. I wrote long debate articles in photography magazines and protested against the notion that one way should be any better than another and reaffirmed that collaboration was essential to support each other and share knowledge. In the US, I experienced greater openness towards various kinds of photography.

**NÖ:** When were you in the US?

**JSJ:** First in 1973, right in the middle of my work on Hammarkullen. I had received a stipend of SEK 15,000, a lot of money then. Neil Goldstein from Saftra and I interviewed two of our favourite photographers: Elliott Erwitt and Duane Michals. It was published in Aktuell Fotografi. We also tried to make a reportage about Disney World in Florida, but it wasn't so easy to get behind the facade and uncover something more revealing. Anyway, it rekindled my desire to take photographs and I continued with Hammarkullen when I got home. An American photography magazine published about a dozen pages of my pictures inspired by photo-sequences by Duane Michals, which added to the funding. But when I returned a decade later, 1983, and was supposed to have an exhibition and a big feature in a new photography magazine, everything had changed there too and galleries and magazines had closed. So I left empty-handed that time.

**NÖ:** You were on the brink of an international breakthrough?

**JSJ:** You could say that. A San Francisco exhibition was ready too, but everything fell through.

**NÖ:** Kan du säga något mer om förändringarna åren runt 1980?

**JSJ:** Det var en vändpunkt. Nu skulle man göra vackra fotografier som man inte förstod vad de föreställde, om jag överdriver det hela, och vår fotografi, vi som jobbade dokumentärt, betraktades som helt ointressant. Jag opponerade mig som sagt och försökte skapa en debatt. Jag hade också kontakt med bland andra Gunnar Smoliansky, som lärde mig mycket om mörkrumsarbetet och hur man behandlar bilderna med selen och annat. Det är spännande och lärorikt att utbyta erfarenheter och kunskaper på det sättet. I den vevan gjorde jag boken om mig själv, *Oavslutat*, och arbetet om min morfar som försvann i Söderhavet.

**NÖ:** Påverkades du av de nya strömningarna?

**JSJ:** Egentligen inte. Om man tittar på mina tidigare bilder så är det inte så stor skillnad, men jag jobbade mer på att få snygga kopior och de blev bättre runt 1980 när jag började intressera mig för det på ett annat sätt. Många av mina tidigare kopior var väldigt hårda. Det var så det såg ut då och idag har jag börjat uppskatta det uttrycket igen.

**NÖ:** Om vi rör oss framåt mot nittioalet, vad hände då om man ser det hela i ljuset av förändringar?

**JSJ:** Den första brytpunkten fanns i mitten på sextioalet och handlade om att jag gick från att vara teknikfixerad till berättelsefixerad. Det var en väldigt bra svenskälärare på Norra Real som fick in mig på det spåret. Han gav mig både lusten att skriva och redskapen och det är förövrigt samma lärare som Leif GW Persson hade och vi gick i samma klass.

Den andra vändpunkten har vi precis berört och den handlade om att jag lärde mig mer om mörkrumsarbetet. Berättandet var fortfarande det viktigaste och arbetet med *Söderhavet* tog mycket tid och kraft. Det blev en bok, radioserie, tevefilm och en liten utställning, som det inte var många som såg. Den var inte heller så viktig, utan det var radion och ljudet som var det spännande. Det blev tre entimmesprogram där lyssnaren själv fick skapa bilderna i sitt eget inre. Jag var sommarpratare i radion 1981 och var lite av en kändis, vilket förstås var roligt.

*Söderhavet* tog som sagt en hel del tid, men sen vaknade intresset för Hammarkullen igen och jag kände att jag måste se vad som hade hänt. Vissa personer hade jag haft kontakt med kontinuerligt och nu hade det gått 20 år, vilket är en generation och det kunde bli en bra slutpunkt tänkte jag 1992.

Vid den här tiden hade jag en tjänst som universitetslektor på Fotohögskolan och sökte professuren, men när det slutligen stod mellan Dawid, Tuija och mig så fick jag en plötslig insikt om att det inte var för mig och drog tillbaka

**NÖ:** Can you further describe the changes that occurred around 1980?

**JSJ:** It was a turning point. Now you were supposed to make beautiful photographs representing who knows what, if I may exaggerate a little; meanwhile our photography, documentary, was considered totally uninteresting. I objected, as I said, and tried to instigate a debate. I was also in touch with others including Gunnar Smoliansky, who taught me a great deal about the darkroom and treating pictures with selenium. It is exciting and instructive to exchange experiences and know-how in that way. At the same time, I did that book about myself, *Oavslutat* (Unfinished) and the work about my maternal grandfather who vanished in the Pacific Ocean.

**NÖ:** Did the new movements influence you?

**JSJ:** Not really. Looking at my earlier pictures there isn't much difference, but I worked harder at making good prints and they improved around 1980 when I got interested in it another way. Many early prints were quite harsh. That's how it looked then, but today I have started appreciating that style again.

**NÖ:** Moving on to the 90s, what happened then, considering the changes?

**JSJ:** The first turning point was in the mid-60s and that concerns my shift from being technically fixated to being passionate about narrative. There was a very good Swedish teacher at Norra Real who made me think in those terms. He instilled both the passion to write and the skills and, by the way, it was the same teacher Leif G.W. Persson had and we were in the same class.

The second point, just mentioned, was learning more about darkroom work. Storytelling was still the most important thing and *Söderhavet* (South Pacific) took a lot of time and energy. It resulted in a book, radio series, film for TV and a small exhibition, seen by very few people. It didn't matter because the main thing was the radio and sound was so exciting. There were three one-hour programmes; listeners created the pictures in their minds. I was invited to be a summer talker on the radio in 1981 and was something of a celebrity, which was fun.

*Söderhavet*, as I said, took a lot of time, but then an interest awoke in Hammarkullen again and I felt a need to see what had happened. I had stayed in regular contact with people and now 20 years had gone by, which is a generation and I thought, in 1992, that would mark a good point to finish.

At the time, I was a senior lecturer at the School of Photography and applied for the professorship, but when

ansökan. Precis när jag hade gjort det fick jag ett projektbidrag på 250 000 kr från Konstnärsnämnden. Det gjorde att jag kunde arbeta koncentrerat, så det var nog meningen. Sen dess har jag inte heller jobbat på Fotohögskolan. Tuija Lindström styrde om utbildningen från det vi hade byggt upp och det blev en annan typ av fotografi som fick plats och vi dokumentärfotografer var inte längre inbjudna att delta.

**NÖ:** Hur länge höll du på den här gången?

**JSJ:** Det har tagit tre till fyra år varje gång jag arbetat med Hammarkullen. Först blev det boken *Tänk om allting var underbart* 1995 och året därpå en utställning på Hasselblad Center. Sen drabbades jag av en svår olycka som bland annat gjorde att språket försvann, men efter något år var jag tillbaka igen. Berättarlusten och nyfikenheten har alltid drivit mig framåt.

**NÖ:** Det blev också en fjärde version.

**JSJ:** Innan dess hade jag skrivit ett manus till en långfilm som bygger på vår familjs faktiska situation, men där jag ville förändra det på mitt sätt. Det var klart från Filminstitutet och Marianne Ahrne och vi hade fått en kvarts miljon för att åka ned och förbereda filmen. Det var en filmfotograf, regissör, producent och jag som var manusförfattare. Min uppmärksamhet var helt inriktad på filmen, men också att komma tillbaka till Volvo och se vad som hänt på de drygt trettio år som gått sen jag gjorde *Dom kallar oss bilbyggare*, men det var svårt att komma in så jag lade det åt sidan så länge. Men producenten använde pengarna till en helt annan film, *Göta kanal 2*, så det blev aldrig någon film för min del. *Den svarta pärlan* skulle den ha hetat. För att få ut den och kunna sätta punkt gjorde jag ett enkelt tryck av manuset, som dock ligger i min kallare allihop.

Plötsligt, runt 2007–2008, var jag i gång med Hammarkullen igen. Fyrtio år kommer det att bli när det är färdigt, tänkte jag. Det skulle även denna gång bli en bok och en utställning och jag kontaktade Hasselblad Center, som var intresserade. Tyvärr fick jag problem med en förläggare så det blev inte någon stor bok, men med hjälp av Greger Ulf Nilsson lyckades vi få ihop en jättefin publikation precis innan utställningen skulle öppna. Jag sökte 300 000 kr för att göra den stora boken trots allt, men fick avslag och i samma veva fick jag besked om prostatacancer och metastaserna så jag har lagt ned det så länge. Vad jag vill göra nu är att ta fram allt material från tiden före Hammarkullen och dessutom hoppas jag på att få komma in på Volvo igen och fortsätta att plåta arbetet på fabriken. Det är väldigt lockande.

the shortlist was Dawid, Tuija and me, then I suddenly realised it wasn't for me and withdrew my application. Then I received funding of SEK 250,000 from the Swedish Arts Grants Committee. So now I could concentrate on my work, which was probably how it was meant to be. I haven't worked at the School of Photography since. Tuija Lindström restructured the programme we had established and another kind of photography took over and us documentary photographers weren't invited back anymore.

**NÖ:** How long did your work take this time?

**JSJ:** Every time I worked on Hammarkullen, it has taken three to four years. And then, there was the book *Tänk om allting var underbart* (Imagine if Everything was Wonderful, 1995) and the next year an exhibition at the Hasselblad Center. Then I suffered a serious accident, and lost my language, among other things, but after several years, I got it back again. Storytelling and curiosity have always driven me on.

**NÖ:** And there was a fourth version too.

**JSJ:** Prior to that I had written a script for a feature film based on the true circumstances of our family, but I changed it in my own way. It was funded by the Swedish Film Institute, and Marianne Ahrne and the rest of us received a quarter of a million to go down and prepare the film. There was a cinematographer, director, producer and me, the scriptwriter. I was completely occupied with the film and revisiting Volvo and seeing what had happened in the 30 years since I had made *Dom kallar oss bilbyggare* (They Call Us Car Builders), but it was hard to get into, so I put it aside for the time being. However, the producer used the funds for a completely different film, *Göta Kanal 2*, so there never was a film for me. It was going to be called *Den svarta pärlan* (The Black Pearl). Simply to get it out and put an end to it, I printed up copies of the script, which are in my basement somewhere, all of them.

Suddenly, around 2007–2008, I was working on Hammarkullen again. I figured it would end around 40 years from the beginning. Again there was to be a book and an exhibition and I contacted the Hasselblad Center, which was interested. Unfortunately, there was a problem with the publisher, so there was no big book, but Greger Ulf Nilsson helped in putting together a very fine publication right before the exhibition opened. I applied for SEK 300,000 to make the big book anyway, but this was rejected and then I was diagnosed with prostate cancer and metastases, so I have put it aside for the time being. Now I want to get out all the material from before Hammarkullen and I'm hoping to get into Volvo again and continue taking pictures in the factory. That's very appealing.





Familjen Blomquist (The Blomquist Family), 1973.



Gunilla Åkerlind, 1973.



Sigrid och/and Sven Bruhn, 1973.



Familjen Sauma (The Sauma Family), 1973.



Nettan 12 år (Nettan at 12), 1973.



Nettan och/and Göran 1981.



På macken (at the petrol station), 1976.



Nettan på sin femtioårsdag med barnen Joel, Veronica och Robin i Västra Frölunda (Nettan on her 50th birthday with children Joel, Veronica and Robin in Västra Frölunda), 2011.



Reine, Cocos, GP, Max och Gerhard i trappuppgången vid torget. Hammarkullen (Reine, Cocos, GP, Max and Gerhard at the stairs by the square, Hammarkullen) 1973.



Michael hänger på muren (Michael hangs on the wall), Hammarkullen, 1973.



Reine, Cocos, GP, Max och Gerhard på samma plats som 1973. Hammarkullen 1973 (Reine, Cocos, GP, Max and Gerhard at the same place as in 1973, Hammarkullen) 2010.



Michael återvänder till samma mur 39 år senare (Michael returns to the same wall 39 years later), Hammarkullen, 2012.



Affisch till utställningen *Kongo. Bilder av Sune Jonsson*. Etnografica. Västerbottens museum, 1965.  
Poster for the exhibition *Congo: Pictures by Sune Jonsson*. Etnografica. Museum of Västerbotten, 1965.



Affisch till utställningen *Vattenkraft. Fotografier av Bertil Ekholtz*, Västerbottens museum, 1998.  
Poster for the exhibition *Hydropower: Photographs by Bertil Ekholtz*, Museum of Västerbotten, 1998.



**SKAPA SKÄRPA, SUDDA MED TUMMEN. MITT SEXTIOTAL – OCH MÖTET  
MED SUNE JONSSONS BILDER./SHAPE SHARPNESS, SMUDGE WITH  
THE THUMB. MY 60S – AND THE ENCOUNTER WITH SUNE JONSSON'S  
PICTURES. AV/BY JOHAN ÖBERG**

<sup>1</sup> Redigering av ett anförande hållet under symposiet *Vad hände egentligen på sjuttioalet?* vid Akademin Valand den 29 november 2012.

<sup>2</sup> Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman*, Daidalos, Göteborg, 1993.

<sup>1</sup> Edited from a speech given at the symposium *Vad hände egentligen på sjuttioalet?* (What Really Happened in the 70s?) at Valand Academy, 29 November 2012.

<sup>2</sup> Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman* (The Novel as Research Journey/The Research Journey as a Novel), Daidalos, Gothenburg, 1993.

**FOTOALBUMET SOM MEDIUM./THE PHOTO ALBUM AS A MEDIUM.  
AV/BY ANNA DAHLGREN**

<sup>1</sup> Uppgifterna kommer från Branschkansliet Marknadsinformation, 2007. Från 2006 var försäljningen av analoga kameror statistiskt sett noll. I praktiken såldes och såljs givetvis fortfarande analoga kameror, framför allt på begagnatmarknaden.

<sup>1</sup> Statistics from Branschkansliet Marknadsinformation, 2007. In statistical terms, sales of analogue cameras from 2006 were zero. In practice, analogue cameras were still bought and sold, of course, mostly in the secondhand market.

Tidens långsamhet och livets flykt/Time's Slowness and Life's Swiftness  
Utställningen visas på Västerbottens museum  
14 september–2 november 2014

Redaktörer/Editors:

Hans Dackenberg, Maria Sundström och/and Niclas Östlind

Översättning/Translation: Andrew Young

Korrekturläsning/Proofreading: Katarina Norling

Fotograf/Photographer: Lina Sandgren

Formgivning/Graphic design: Petter Antonisen och/and Lena Gerkens, Reijs & Co

Repro/Prepress: Göteborgstryckeriet

Tryck/Printed by: Göteborgstryckeriet 2014

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

ISBN: 978-91-7843-440-4

Ett stort tack till alla medverkande och inblandade.

Many thanks to all participants and everyone involved in the project.

© 2014 Västerbottens museum samt respektive institution, författare och fotograf  
© 2014 The Museum of Västerbotten and each institution, author and photographer

Omslag och sidorna 1, 2, 4, 7 och 9: Arkivet på Västerbottens museum/  
Cover and pages 1, 2, 4, 7 and 9: The Archive of The Museum of Västerbotten