

SAMTAL 3 MED IRÉNE BERGGREN, 2011-05-11

NÖ: Förra samtalet avslutades med att du nämner en paneldebatt på Fotomässan i Göteborg. Jan Svenungsson tar upp den i en artikel i Fotografisk tidskrift nr 1 1992 och han är väldigt kritisk både till det som ägde rum på mässan och till *Lika med*, som han själv deltog i. Om samtalet där du, Lars O. Ericsson och Hans Hedberg medverkade säger han att det utgjorde ett av många exempel på hur den fotografiska bilden används i olika sorters maktspel. Man skulle kunna citera ett stycke ur artikeln: ”Irène Berggrens påstående att hennes utställning på Moderna museet bröt ner hierarkin stämmer inte; vissa inbördes skillnader mellan olika fotografiska arbetsformer kanske gjordes mindre synliga, men detta överskuggades fullständigt av en ny hierarki som blev utställningens egentliga budskap.”

Det handlar inte oväntat om curatorns roll i förhållande till konstnärerna. Han är också kritisk till utställningsarrangemanget, som han säger är häpnadsväckande fullt och så dominerande att det inte gick att se de här enskilda bilderna. Både Hedberg och du gick i svaromål, men hur tänker du idag kring Svenungssons kritik?

IB: Jag var förvånad över att den kom från honom och hans kritik förde tillbaka fotografiet dit det hade varit. Det förvånade mig verkligen, eftersom hans egen konst bröt med invanda föreställningar om vad fotografi skulle vara. Han är inte heller fotograf utan kommer från konstfältet. Samtidigt kan man nog säga att Jan Svenungsson alltid har varit en provokatör och han kanske hade en agenda som gjorde att han ville ta avstånd från utställningen. Jag tycker inte att han såg möjligheterna i det hela. Självklart skapades andra sammanhang genom att göra så här, men jag vill hävda att den kontext som *Lika med* gav upphov till var väldigt meningsfullt. Tanken var att man skulle ställa sig den enkla frågan: vad är det jag ser? Hans kritik av installationen håller jag inte med om. Den var annorlunda och visst, man kan jämföra det med snabbköp eller vad man vill, men det fanns ett bra avstånd mellan gångarna och det skapades ett dynamiskt möte mellan både bilderna och publiken.

NÖ: Hur ser du på frågan om makt och relationen mellan curator och konstnär? Jan Svenungsson, som talar både för sig själv och för sina kollegor, anser att han förlorar inflytande över sina bilder.

IB: Ja, det gjorde han. Men varför är det så farligt? Den traditionella utställningsformen fanns redan och Jan Svenungsson hörde till de mer framstående och hade tillgång till gallerier där man vanligtvis gör separatutställningar. Att komma in i andra sammanhang borde vara befriande och väcka nya typer av frågor. Vad sker med min konst när den möter andra uttryck? Och vad händer med min egen uppfattning?

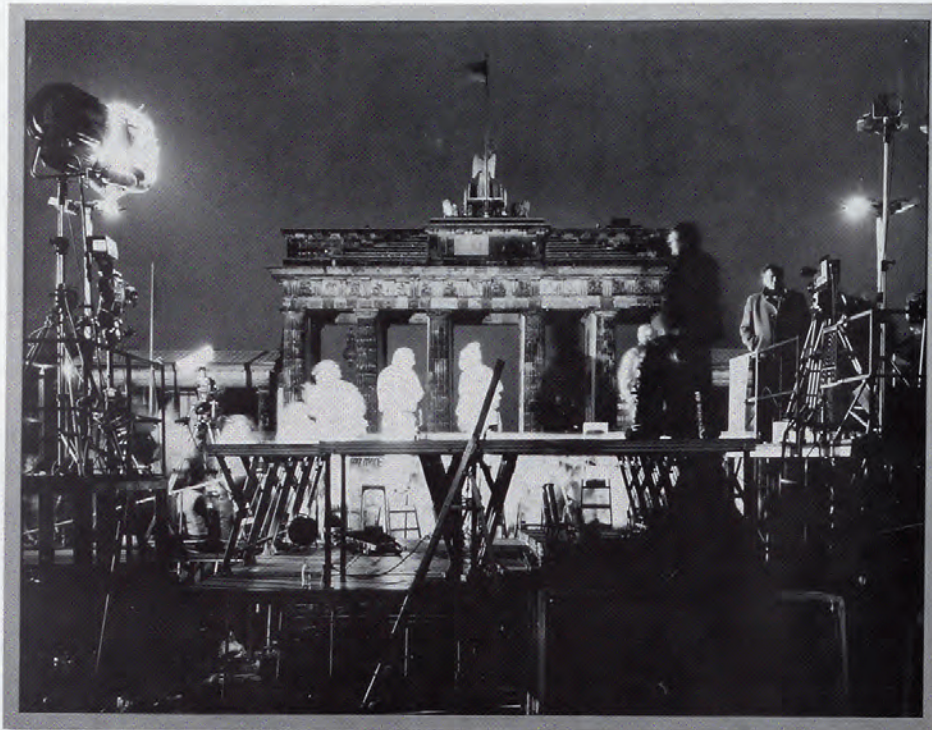
CONVERSATION 3 WITH IRÉNE BERGGREN, 11 MAY 2011

NÖ: The previous conversation ended with your mentioning a panel debate at the Gothenburg Photo Fair. Jan Svenungsson raises this in an article in Fotografisk tidskrift no. 1 1992 and is very critical of what took place at the fair and *Lika med*, which he was part of. Regarding the discussion, which you, Lars O. Ericsson and Hans Hedberg participated in, he says it was one of many examples that showed how the photographic image was used in various kinds of power struggles. Quoting here from the article: “Irène Berggren’s claim that her exhibition at Moderna museet broke down hierarchies is not correct: certain inherent differences between various photographic forms were, perhaps, made less apparent, but this was overshadowed completely by a new hierarchy that became the exhibition’s real message.” Not surprisingly, this refers to the curator’s role in relation to the artists. He is also critical of the exhibition’s arrangement, which he says is astoundingly ugly and so dominant it was impossible to see the individual pictures. Both Hedberg and you mounted a defence, but what are your thoughts today concerning Svenungsson’s criticism?

IB: I was surprised that it came from him and his criticism took photography back to where it had come from. Really, I was astonished, because his own art broke away from many ingrained attitudes about what photography should be. Nor is he a photographer, but comes from the art world. At the same time, you can safely say that Jan Svenungsson has always been a provocateur and maybe he had an agenda that made him want to distance himself from the exhibition. I don’t think he saw the possibilities of it all. Of course, other contexts were created in doing this, but I would maintain that the context arising in *Lika med* was enormously meaningful. The idea was that you would pose the simple question: what am I looking at? I don’t agree with his criticism of the installation. It was different and, sure, you could compare it to a convenience store or whatever, but there was a good distance between the rows and it created a dynamic meeting between both the pictures and the viewing public.

NÖ: What is your opinion on the issue of power and the relationship between curator and artist? Jan Svenungsson, who speaks for both himself and his colleagues, thinks he lost influence over his pictures.

IB: Yes, he did. But why is that so dangerous? The traditional form of exhibition already existed and Jan Svenungsson was among the more prominent ones who had access to galleries that usually gave solo exhibitions. To enter another context ought to have been liberating and given rise to new types of questions. What happens to my art when it meets other forms of expression? And what happens to my own perception?



Johan Fowelin: Brandenburger Tor, 1989

Inte Lika Med

Aldrig förr har en så omfattande och märklig fotoutställning visats på *Moderne museet* i Stockholm. Fram till den 4 augusti utställdes nästan 200 bilder av ett hundratal fotografer i Nya salen. *Lika Med — samtida svensk fotografi* är producerad av Svenska Fotografernas Förbund. Urvalet gjordes av *Irene Berggren* efter en besöksturné till 350 fotografer över hela landet.

Vad som ställts ut är inte så mycket enskilda foton som en mångfald exempel på "skilda fotografiska praktiker" — konst-, press-, mode-, dokumentär- och reklamfoto samt digitala bilder och fotomontage.

Utställningen är strukturerad efter fyra begrepp — Begär, Identitet, Förvandling och Värde — hämtade från

den samtida fototeoretiska diskussionen. De abstrakta substantiven finns tillsammans med korthuggna kommentarer uppsatta i salens fyra hörn. Det står betraktaren fritt att koppla samman de enskilda bilderna med något lämpligt ord. Vill man inte försöka själv kan man förstås titta i facit. I katalogens register avslöjar en initial inom parentes efter varje bild till vilken kategori den hör.

Johan Fowelins fascinerande bild från 1989 visar Brandenburger Tor belyst och bevakad av kameramän redo att skapa historia. Den måste höra till Förvandling eller möjligen Identitet, gissade jag. Rätt svar: Värde. Och hur många gånger jag än läser Berggrens kommentarer lyckas jag inte förstå varför.

Redan att i valet av bilder utgå från abstrakta begrepp är att tillskriva dessa ett slags meningsfull fasthet de inte äger. Begreppens omfång tycks i det närmaste oändligt. Vilka fotografier saknar identitet, eller värde?

Töjbarheten gör begreppen obrukbara som urskillningsinstrument. Allt beror visserligen på hur snävt man väljer att tolka dem, något som endast intendenten i det här fallet vet något om. Dock skänker de ett slags kvasifilosofisk legitimitet åt Berggrens urval. Som begreppen presenteras på utställningen kan de verkligen se ut som det fotografiska teoribyggets fyra fundament. Men att de inte är särskilt upplysande eller meningsfulla som urvalskriterier betyder inte att de är harmlösa eller utan

mening där de sitter på museiväggen.

"Fotografier skapar betydelse", står det i presentationen. Det gäller även utställningen. De konkreta bilderna kan inte separeras från den "filosofiska" överbyggnaden. Luftig som denna är ger den likväl bilderna i uppgift att förkroppsliga de fototeoretiska begreppen.

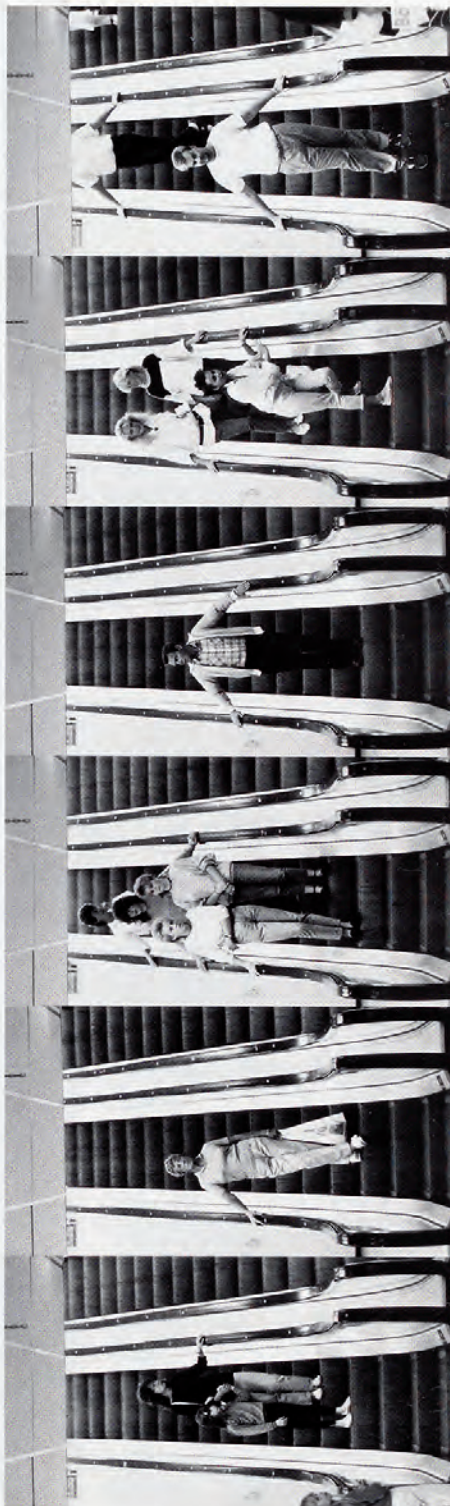
Lika Med är härvidlag mer lojal mot somliga bilder än andra. Åtskilliga fotografier deltar här i ett radikalt annorlunda sammanhang än de gjordes för. Av Gevalias reklam ska vi till exempel inte alls fås att köpa "rätt" sorts kaffe. En sådan tolkning/reaktion vore i det närmaste subversiv, på kollisionkurs mot utställningens intention. Vi förväntas inte heller reflektera över bildens syfte eller uttryck, däremot över dess förhållande till ordet Förvandling. Normalt handlar *Stig T. Karlssons* bild av människor i rulltrappan om Sverige och svenskarna och det samhälle vi byggt oss. Här får bilden exemplifiera dokumentärfotots diskurs. Alice Timanders skvallervärde blir här, utklippt från Svensk Damtidning, lika med noll. Utan sina läsare förlorar bilden både destination och legitimation. Mer likt fisken i vattnet är dock exempelvis *Joakim Gemicke* eller Sveriges svar på Laurie Simmons — *Johan Menzer*.

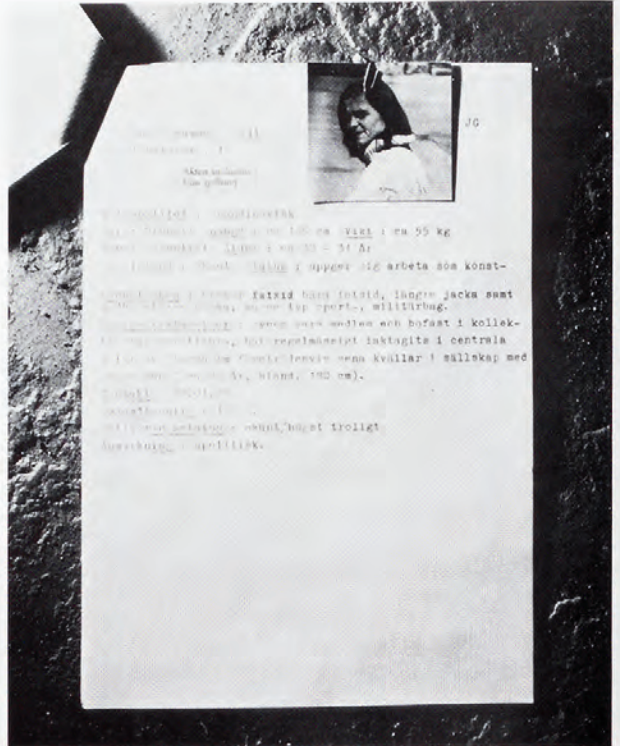
Titeln *Lika Med* kan tänkas syfta på likheten mellan det fotografiska tecknet och dess referent, den avfotograferade "verkligheten". Det skulle förklara varför inget helt parallellt likhetstecken (=) syns på katalogen. Där finns endast ett ungefär-lika-med och tre skeva varianter. Om *Lika Med* förutsätter något om förhållandet mellan fotot och verkligheten är det att det inte rör sig om någon symmetrisk relation dem emellan. "Inte lika Med" vore strängt taget en mer korrekt titel.

På ett plan gäller dock (=). Till följd av utställningens perspektiv är nämligen ett foto lika med ett annat som foto betraktat, ett exempel på "Begär" lika med ett annat exempel på "Begär". Man kan också säga att fotografierna i detta sammanhang blir lika med sig själva. *Bruno Ehrs* Parkeringshus... representerar här inte (en tolkning av) ett parkeringshus eller (en bild av) Stockholm, utan ett tänkbart sätt att fotografera. Fotot förvandlas till såväl ett exempel på en kameramanöver som en representation av en sådan.

Trots den genre- och utseendemässiga mångfalden är ändå de flesta bilderna också lika (med) varandra. Utställning-

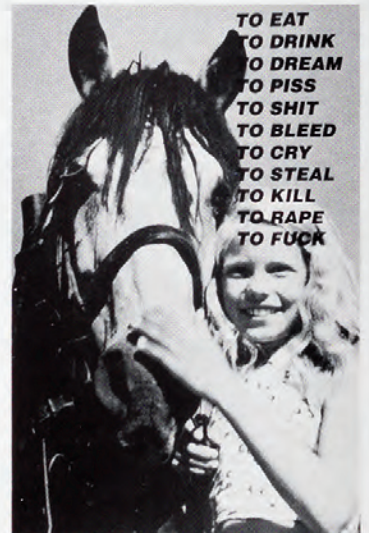
Stig T. Karlsson: Rulltrappan i varuhuset Lönner, Nybro, torsdag em. den 14 augusti 1986, gelatinsilverfotografi





Joakim Gemicke: Aktad, 1990, gelatinsilverfotografi/färgfotografi av c-typ

Lotta Antonsson: Triptyk, utan titel, 1990



en ger sammantaget ett mycket prydligt intryck. De flesta bilder är synnerligen estetiskt medvetet och tekniskt skickligt utförda, deras uttryck "slickat" som hos dagens perfekt producerade dansmusik. Det är inte utan att man längtar efter en knastrig Howlin Wolf bland lammen. Åtskilliga bilder liknar den senaste reklamen, som i sin tur liknar den senaste bildkonsten, som liknar den senaste fotografien, som liknar . . .

Gränserna mellan "konst", "fotografi" och "reklam" har som bekant blivit allt svårare att dra. I den utvecklingen har naturligtvis denna stora, renodlade fotoutställning sin betydelse. Kanske man kan säga att den markerar fotografins institutionella genombrott i den svenska konstvärlden. Kanske ges här också en fingervisning om hur fotografien kommer att hanteras i det nya museet. Förhoppningsvis bereds den åtminstone en större och mer central position än den hittills haft i Fotografiska museets mörka korridorer.

Till skillnad från exposéer över samtidskonst handlar *Lika Med* således mindre om bilderna som visas än om deras medium. Uppmärksamheten riktas mot den fotografiska representationen, mot tecknet och inte mot referenten. Inte heller utgör den enskilda fotografens bilder någon prioriterad enhet, utan återfinns spridda över rummet. Inte ens den enskilda bilden är en sådan enhet, utan en underordnad del av utställningens helhet.

Lika Med är inte tillnärmelsevis så intresserad av bildernas "vad" som av deras "hur". En större utmaning ligger i att försöka se fotografiet som en kombination av "vad" och "hur". Att skilja ut det senare ledet leder snarast till ett slags mediefetischism, som hör hemma inom den tristaste sortens fotografiska specialistjargong.

Intressantare än att sätta den tekniska likheten i centrum vore att fokusera på de stora funktionella och andra skillnader som i praktiken finns mellan dessa bilder i deras skilda sociokulturella kontexter. Trots allt har väl de flesta av dessa fotografer på något sätt velat kommentera den verklighet som är deras? Nog finns det skäl till att de fokuserat på vissa mål snarare än andra? Inte har de alla riggat upp sina kameror mot världen endast för att demonstrera en möjlig fotografisk praktik bland andra?

Lika Med riktar sig uppenbarligen mer mot Moderna (Institutionen), än till publiken. För att till varje pris undvi-



Denise Grünstein: *Utan titel*, 1990, gelatinsilverfotografi

ka att fotografierna blir till kult och konst, har alla olikheter och skillnader jämnats ut till ett etiskt och estetiskt plusminusnoll. Allt lika giltigt och likgiltigt.

Jag ser fram emot den dag en lika ambitiös utställning visar fotografier, inte bara som foton-och-inget-annat-än-foton, utan som bilder med ett förhållande till någon sorts specifik "verklig-

het". Vad meddelar oss till exempel Jetpak-reklamen om vårt samhälle 1991, förutom att förpackningar ännu säljs med hjälp av damer i guldbikini? Den lättklädda spelar här snällt sin tilldelade roll — att bekräfta utställningens koncept.

Likhetstecknets ändrar möts i en perfekt cirkel.

Dan Karholm

Uppenbarligen var det väldigt skakande eftersom han var så kritisk. Det är också märkligt att kritiken och svaret förs i Fotografisk Tidskrift, som var den som stod bakom utställningen.

NÖ: Vad tänker du om det?

IB: Jag antar att man tog in den för att de tyckte att det var en meningsfull text, som de själva inte kunde formulera. Det fanns kritik mot utställningen inom SFF och då var det guld värt att få en kritisk text från en välkänd person inom konstfältet. Att hävda att upphovspersonens tolkning är den rätta passade väldigt bra för förbundet, som oroade sig för att de enskilda fotografierna inte hade blivit så uppmärksammade.

NÖ: För att citera ytterligare en passage: ”På platsen för den med buller och bång utjämnade skillnaden mellan olika sorters fotografi insattes en ny rangordning, där teoretikern och dennes text fick inta en självklar plats ovanför bilden, varje slags bild, och därmed bildskaparen och dennes avsikter. De utställda bilderna reducerades till illustrationer åt katalogens utläggningar. Jag konstaterade med förvåning att ingen debatt förekom i pressen, i de artiklar som handlade om *Lika med*, omnämndes konsekvent nog mycket få bilder, däremot ägnades stor uppmärksamhet åt utställningens tillkomsthistoria och kommissariens arbete, vilket har fått hela tillställningen att framstå endast och uteslutande som ett svajigt monument över sig själv och dess skapare.”

IB: Det är snyggt skrivet, men, som jag sa, är det märkligt att det kom från Jan Svenungsson. Men han kanske alltid har varit ”den store konstnären” och egentligen inte ifrågasatt den rollen. Att göra någonting annorlunda utställningsmässigt var precis vad jag ville. Det var många som reflekterade kring och ifrågasatte tematiken och det tycker jag att man ska vara nöjd med som curator. Det är värt en hel del att kritikerna bemödar sig om att formulera varför de tycker att någonting är dåligt. Om man får andra att börja fundera har man nått långt. Meningen var att utställningen skulle väcka debatt, vilket antagligen inte skett om presentationen varit mer konventionell. Jag tror att den stora bredden provocerade många.

NÖ: Den recenserades i de större dagstidningarna och den mediala uppmärksamheten var omfattande. Förutom Svenungsson var Jörgen Gassilewski och Dan Karlholm djupt kritiska och på den andra sidan fanns framför allt Lars O. Ericsson, men även Ingamaj Beck skrev positivt om ditt sätt att ställa analytiska frågor till materialet i Aftonbladet. Karlholms text publicerades i Paletten och han vänder sig mot de fyra begreppen som, enligt honom, är både vaga och pekpinneässiga. Han prövar begreppen på Johan Fowelins bild av Brandenburger Tor. När han sedan tittar i facit, som

Presumably, it was rather shocking, because he was so critical. It is also strange that the criticism and the reply are published in Fotografisk tidskrift, the very ones behind the exhibition.

NÖ: What do you think about that?

IB: I guess they accepted the contribution because they thought it was a meaningful text, something they could not formulate by themselves. There was criticism of the exhibition within SFF, so a critical text from a well-known person in the art world was worth its weight in gold. Claiming the photographer’s interpretation was the correct one suited the association very well, because there was concern that the individual photographers had not been put in the spotlight.

NÖ: Quoting another passage: “Onsite, with great hoopla, the differences between various kinds of photography are levelled out and placed in a new order of rank, where the theorist and her text take a self-evident position above the picture, every kind of picture, and thus also the creator of the picture and his or her intentions. The exhibited pictures are reduced to illustrations for the catalogue’s comments. I state with amazement that no debate occurred in the press, in those articles covering *Lika med* which consistently mentioned very few pictures, but gave great attention to the story of how the exhibition came about and the work of the commissioner, which has made the entire show seem, only and exclusively, a wobbly monument to itself and its creator.”

IB: It is beautifully written, but as I said, it is strange that it came from Jan Svenungsson. But perhaps he has always been “the great artist” and, in reality, never questioned that role. To make something different exhibition-wise was exactly what I wanted. Many people pondered and questioned the themes and I think, as a curator, you can be pleased about that. It is worth something that critics take the trouble to formulate why they think something is bad. If you get other people starting to think about something, then you have come a long way. The point of the exhibition was to initiate debate, which probably would not have happened if the presentation had been more conventional. I think the huge breadth provoked many people.

NÖ: The major newspapers carried reviews and the media coverage was comprehensive. Besides Svenungsson, others who were deeply critical included Jörgen Gassilewski and Dan Karlholm, while on the other side, above all others was Lars O. Ericsson, but even Ingamaj Beck wrote positively in Aftonbladet about your way of posing analytical questions around the material. Karlholm’s text was published in Paletten and he takes aim at the four concepts that, in his opinion, are both vague and didactic. He tests the concepts

han ironiskt kallar bildförteckningen, visade det sig att det inte var något av begreppen han själv hade valt. Förklaringarna varför bilden hör till en viss kategori tillför ingenting och det hela är, enligt honom, helt godtyckligt. Begreppen ger *Lika med* en kvasifilosofisk legitimitet och Karlholm menar att töjbarheten gör de obrukbara som urskiljningsinstrument. Vad tycker du att han har missat?

IB: Det är alltid ett vågspel att välja begrepp som styr tolkningen och innehållet. De fyra kategorierna är hämtade från den diskurs som präglade fotografien under den här tiden, vilket han måste ha varit medveten om. Visst kan man diskutera begreppens innehåll och att bilderna kan flyttas om, men tittar man på mina sammanställningar, tycker jag att man får en rätt klar bild av skillnaden mellan de olika begreppen. Men det kräver naturligtvis tid och det är ingen lätt utställningen på det sättet. Om man gjort en katalog med fler texter, eller haft texter i utställningen som refererat till den teoribildningen, hade det säkert blivit mycket tydligare, men frågan är om man hade orkat se den utställningen.

NÖ: Han skriver också att bilderna inte valts för att visa fram sig själva, utan att det handlar om olika fotografiska praktiker, vilket gör att utställningen sluter sig kring frågor om fotografien i sig och inte om den verklighet som skildras. Han tycker *Lika med* är en tillbakagång, intressant nog helt motsatt dina strävanden, och menar att utställningen har ett essentialistiskt perspektiv. I recensionen skriver han: ”Jag ser fram emot den dagen en lika ambitiös utställning visar fotografier, inte bara som foton och ingenting annat än foton, utan som bilder med ett förhållande till någon sorts specifik verklighet.” Vad säger du om den typen av påståenden?

IB: Jag tycker att han är ogenerös och förvånas över att han avfärdar utställningsidén som ett sökande av en fotografisk egenart. Jag tror att han, precis som Svenungsson, också är ute efter den ”stora bilden”, som det är nödvändigt att ta fram och som exkluderar all annan fotografi.

NÖ: Hur tänker du då?

IB: Jag menar att hela det teoretiska ramverket eller verktyget, så skulle jag vilja säga att begreppen fungerade, har använts för att bryta upp föreställningen om en homogen fotografisk praktik. Ambitionen var att visa hur fotografien förhåller sig till de verkligheter vi befinner oss i, och hur betydelsefulla de är för den mening vi skapar åt oss – en mening som skapas i och genom fotografiernas ständiga flöde genom våra liv. Det tycks han inte ha uppfattat. Kanske lyckades jag inte kommunicera det tillräckligt.

NÖ: Även om Dan Karlholm till övervägande del är kritisk säger han att *Lika med* – i kraft av utställningens omfattning

against Johan Fowelin’s image of the Brandenburg Gate. When he peeks at the answers, his ironic way of referring to the picture notes, it proves to be in none of the concepts he had chosen. The explanations why the picture is in a certain category add nothing and it is all, according to him, totally arbitrary. The concepts give *Lika med* a quasi-philosophical legitimacy and Karlholm says their elasticity makes them unusable as instruments of differentiation. In your opinion, how is he missing the point?

IB: You are always walking a tightrope when choosing concepts that will guide interpretation and content. These four categories come from the discourse that characterised photography at this time, which he must have been aware of. By all means, discuss the content of the concepts and that pictures can be moved about from one to the other, but if you look at my selections, I think you get rather a clear idea of what differentiates the various concepts. But naturally, it takes time and it is not an easy exhibition in that sense. If you’d produced a catalogue with more texts, or had texts in the exhibition referring to the theories, it would have been more straightforward, but then the question is whether you would have had the energy to see that exhibition.

NÖ: He also writes that the pictures were selected not to show themselves, but to deal with different photographic practices, which implies that the exhibition shuts itself in with matters concerning photography itself and not the reality portrayed. He thinks *Lika med* is a regression, interestingly enough the very opposite of your intention, and says the exhibition has an essentialistic perspective. In the review, he writes: “I look forward to the day when an exhibition of similar ambition shows photographs, not only as photos and nothing but photos, but as pictures with a relationship to some type of specific reality.” What is your opinion on that kind of statement?

IB: I think he is being mean and I’m surprised he dismisses the idea of the exhibition as a search for an essential photographic character. I believe he, just like Svenungsson, is also after the “great picture”, which is so necessary to produce and excludes all other kinds of photography.

NÖ: What do you mean?

IB: I mean the entire theoretical framework or apparatus, and I would like to say that the concepts did work, has been used to demolish the notion of a homogenous photographic practice. The aim was to demonstrate how photography relates to those realities we find ourselves in, and how significant they are to the meaning we create for ourselves; a meaning created in and by the continual stream of photographs passing through our lives. It seems he has not comprehended this. Maybe I didn’t communicate it thoroughly.

och ambitiösa karaktär – markerar fotografins institutionella genombrott i den svenska konstvärlden. Och att fotografin förhoppningsvis nu får en mer central position än den dittills haft i Fotografiska museets mörka korridorer.

IB: Han gick i alla fall igenom utställningen väldigt noga och bemödade sig om att formulera en kritik.

NÖ: Jörgen Gassilewski ställde sig också frågande inför valet av de fyra kategorierna: ”Om detta är det inte mycket mer att orda annat än att det är korkat i ett sammanhang som redan innan höll på att rasa ihop av sin egen tyngd och heterogenitet.” Som analysredskap är begreppen, enligt Gassilewski, helt obrukbara. Kritiken visar att du har gjort någonting som flera känner sig uppmanade att ta ställning till. Det intressanta är att de mest avståndstagande är yngre kritiker med en akademisk orientering. Man skulle kunna tänka sig att den positionen rimligen borde ha intagits av äldre aktörer i fotovärlden, men så är inte fallet. Hur uppfattar du det?

IB: De äldre saknade vana att uttrycka sig om fotografi och jag kan tänka mig att de inte riktigt förstod vad det handlade om. Man såg en utställning på Moderna museet som innehöll väldigt mycket fotografi och fick stor uppmärksamhet, men struntade i att det fanns en kontext som handlade om olika begrepp. Deras kritik var mer praktiskt inriktad och berörde de höga produktionskostnaderna och frågor om varför vissa fotografer inte var med.

NÖ: Det finns en intressant skillnad mellan generationerna. De yngre skribenterna som formulerar kritiken är på väg att etablera sig på konstfältet. Självklart måste de reagera på en utställning av den här omfattningen och inriktningen. Jag menar inte att ta udden av deras kritik, men man kan anta att inläggen också har att göra med aktörernas kamp om positioner.

IB: Dawid var med på utställningen och han kunde formulera sig men det gjorde han inte. Så från den äldre generationen, vilken han både tillhörde och inte tillhörde, fanns det ingen som trädde fram. Det var antagligen inte lika angeläget för dem. Men, precis som du säger, de som gjorde det var personer som hade börjat etablera egna positioner. De var kritiker och akademiker och de hade en teoretisk grund att utgå från.

NÖ: Den mest uppskattande recensionen skrevs av Lars O. Ericsson. Vad tänker du om den?

IB: Det var ju Lars O. som introducerade debatten om det postmoderna i DN och han var en nyckelperson i svensk samtidskonst. Han var oerhört entusiastisk redan när *Lika med* tog form och medverkade i katalogen. Trots detta recenserade han utställningen, vilket jag undrade över, men texten

NÖ: Even though Dan Karlholm is predominantly critical, he says that *Lika med*, by virtue of the exhibition’s scale and ambitious character, marks photography’s institutional breakthrough into the Swedish art world. And hopefully now, photography will have a more central position than it had before in the dark corridors of Fotografiska museet.

IB: At least he went through the exhibition very carefully and took the trouble of formulating his criticism properly.

NÖ: Jörgen Gassilewski also questioned the choice of the four categories: “There isn’t much else to say about this, other than its stupidity in a context that was already starting to collapse under its own weight and heterogeneity.” The concepts as an analytical apparatus, according to Gassilewski, are completely useless. The criticism demonstrates that you have done something that has provoked people into making a stand. It is interesting how those most keen to show repudiation are the younger critics with an academic orientation. You would think that position ought to have been taken, presumably, by the older statesmen in the world of photography, but that’s not the case. What are your thoughts here?

IB: The older ones were not in the habit of expressing themselves about photography and I can imagine they didn’t really understand what it was about. They saw an exhibition at Moderna museet that contained a lot of photography and got much attention, but couldn’t care less that there was a context based on the various concepts. Their criticism was more about practical matters such as the high production costs and the exclusion of certain photographers.

NÖ: There is an interesting difference between the generations. The younger writers formulating the criticism are on their way to establishing themselves in the art world. Obviously, they have to react to an exhibition of this scale and direction. I don’t mean to take the sting out of their criticism, but you can imagine how these contributions also play a role in their struggle to attain positions.

IB: Dawid was in the exhibition and he could formulate his thoughts, yet he didn’t. So from the older generation, which he was both part of and apart from, there was no one who stepped up. Presumably, it was not as important to them. But, just as you say, those who did were persons who had started to establish their own positions. They were critics and academics and they had a theoretical foundation to work from.

NÖ: The most positive review was by Lars O. Ericsson. What are your thoughts there?

var förhållandevis kort så det utgjorde inget hinder. Det var här någonstans som även gränsen mellan kritiker och curator började tänjas ut. Rollerna var inte längre lika strikt uppdelade. Med utställningen fick fotografiet äntligen plats på Moderna museet och det gav honom ett bra tillfälle att rikta kritik mot Fotografiska museet. Men visst kan man se även hans agerande som del av ett maktspel.

NÖ: Han markerar ett tydligare avståndstagande från den modernistiska ordning som styrde Fotografiska museet än de andra recensenterna, och även om han genomgående är positiv ställer också han sig frågande till valen av begreppen. Jag ska inte säga att han är direkt kritisk men han menar att de rymmer problem.

IB: Det var begreppen som gjorde *Lika med* annorlunda, så det är klart att de väckte kritik. I vanliga fall hade man gjort en utställning som tematiskt tar upp, vad det nu kan ha varit, konstfotografi, dokumentärfotografi, reklam, men jag ville undersöka konstruktionen av genrer och hur de påverkar vår förståelse av verkligheten. Jag ville att man skulle gå in i utställningen och börja fundera över vad värde handlar om, vad identitet handlar om egentligen osv.

NÖ: Här kan man se skillnaden mellan Lars O. Ericssons välvilliga läsning och Gassilewskis och Karlholms kritiskt inriktade tolkningar. Ericsson säger att det inte är helt klart vad de fyra begreppen står för och att många bilder skulle kunna placeras både annorlunda under flera av dessa begrepp, men sedan skriver han: "Nu gör det inte så mycket då denna begreppslycklöser i huvudsak bara fungerar som en löst strukturerande princip eller ett grovmaskigt teoretiskt raster. Genom att både genregränser och gränser mellan konst och icke-konst bryts upp kan nya samband och kollisioner upptäckas och frågor uppstå." Han ser utställningen som ett svar på en postmodern kritik av den klassiska fotografin, helt i linje med de ideal han kämpat för under de senaste åren. När fotografin har visats inom det modernistiska paradigmet har mediets heterogenitet tonats ner till förmån för ett estetiskt och apolitiskt synsätt. Bilderna berövades sin ursprungliga kontext och reducerades, enligt Lars O. Ericsson, till konstobjekt. *Lika med* handlar, vilket han gillar, mer om fotografin som en social praktik än om de enskilda verken och upphovspersonerna. Han tycker att utställningen är ett lyckat sabotage mot Fotografiska museets förlegade utställningspraktik.

IB: Det är i grunden samma läsning som jag har gjort.

NÖ: Avslutningsvis skriver han: "*Lika med* är en djärv, tankeväckande och provokativ utställning. Däremot är den inte en utställning som smickrar vare sig utställare eller publik, förhoppningsvis kommer den att höja debattertemperaturen åtskilliga grader, det skulle svensk fotografi nämligen må bra av."

IB: Of course, Lars O. introduced the debate about postmodernism to DN and he was a key person in Swedish contemporary art. He was already extremely enthusiastic as *Lika med* started to take shape and contributed to the catalogue. Despite this, he reviewed the exhibition, which made me wonder, but the piece was relatively short so it didn't cause any trouble. It was around about here that the boundaries between critics and curators also started thinning out. The roles were no longer so strictly divided. The exhibition finally gave photography a place at Moderna museet and that presented him with a good opportunity to criticise Fotografiska museet. But certainly, you can regard his actions as part of a power game.

NÖ: More than the other reviewers, he clearly repudiates the modernistic order that ruled Fotografiska museet, and even though he is thoroughly positive, he too questions the choice of concepts. I wouldn't say he is critical in any way, but he does imply that they create problems.

IB: The concepts were what made *Lika med* different, so clearly they provoked criticism. Ordinarily, you would have made an exhibition on thematic grounds that covered, whatever it was, art photography, documentary photography, advertising, but I wanted to investigate the construction of the genres and how they influence our understanding of reality. My wish was for people to enter the exhibition and start wondering what value was about, what identity really is and so on.

NÖ: Here we see the difference between Lars O. Ericsson's favourable reading and Gassilewski and Karlholm's critically directed interpretations. Ericsson says it isn't completely clear what the four concepts represent and that many pictures could be placed differently under several of them, but he goes on to write: "Yet it doesn't matter so much, because chiefly this quartet of concepts only operates as a loosely structured principle or a coarsely meshed theoretical screen. By breaking down the barriers between genres and the barriers between art and non-art, new connections and collisions are discovered and questions arise." He sees the exhibition as answering postmodern criticism of classical photography, completely in line with those ideals he has fought for in recent years. When photography has been shown in the modernist paradigm, the medium's heterogeneity is toned down to the advantage of an aesthetic and apolitical outlook. The pictures were robbed of their original context and reduced, according to Lars O. Ericsson, to art objects. *Lika med* is more about photography as a social practice than the individual works and photographers, which is what he likes about it. He thinks the exhibition is a successful act of sabotage against Fotografiska museet's outdated exhibition practice.

IB: Det blev inte mycket debatt, faktiskt. Det var de här artiklarna som du har tagit fram, men den ena publicerades i *Palletten* och det är inte särskilt många som läser den. Antagligen var det flera inom det fotografiska fältet som tog del av *Fotografisk tidskrift* – fast frågan är hur många det var egentligen. Den debatten som Lars O. Ericsson efterfrågade ägde aldrig rum. Jag tror inte heller att den fördes på museet. Det var aldrig särskilt mycket kommunikation internt som jag minns det. Leif Wigh tyckte att det var en värdelös utställning och det sa han offentligt.

NÖ: Hur ser du på kritiken i dag? Den var ju bitvis ganska hård.

IB: Antagligen skulle jag än tydligare ha slagit fast vad begreppen stod för. Helt enkelt haft en mer diskuterande karaktär på mina texter i katalogen. Det hade säkert varit väldigt bra om den hade fått en starkare teoretisk förankring. Då kanske den här kritiken hade sett annorlunda ut. Men jag tycker att Svenungsson verkligen tog ett steg tillbaka till ett modernistiskt sätt att se på fotografin, vilket Karlholm inte riktigt gjorde i sin kritik. Jag måste ju hålla med om att begreppen inte är glasklara och kan inte vara det. Varför ska man skapa begrepp som är helt entydiga? De lyckades väcka andras tankar och på så sätt tycker jag att det har varit intressant.

NÖ: Det är en annan sak som dyker upp i kritiken och det handlar om att verken används som en illustration till dina teorier. Hur ser du på det?

IB: Det är en väldigt nedvärderande kommentar och självklart håller jag inte med. Jag vet inte hur man ska beskriva saken, men självklart måste bilderna underordna sig mitt koncept. Utställningen sätter verken i en ny kontext och då måste man titta väldigt noggrant på bilderna för att bland annat förstå vad som händer när man lyfter dem ur sitt sammanhang. Gör man inte det mödosamma arbetet, ja då blir det kanske en illustration.

NÖ: Utställningen hängde inte på ett traditionellt sätt och frågan är hur den uppfattades av besökare som saknade förståelsen eller inte var intresserade av teorin.

IB: Jag försöker tänka mig in i hur det såg ut när man gick igenom utställningen och mötte olika genrer bredvid varandra. Självklart borde det väcka frågor om varför bilderna överhuvudtaget fanns i samma rum. Det intressanta med fotografin är att den finns inom så vitt skilda områden och att vi möter den hela tiden. Betydelse skapas i relationen mellan bilderna och är beroende av betraktarens bakgrund och kunskaper. Man måste förstå hur fotografierna formar vår världsbild och vårt sätt att agera. Det handlar inte om någon illustration av teorier.

IB: Basically, the same reading as mine.

NÖ: In conclusion, he writes: “*Lika med* is a bold, thought-inducing and provocative exhibition. However, it is not an exhibition that flatters either exhibitor or audience, hopefully it will raise the temperature of the debate by a good many degrees, much to the betterment of Swedish photography.”

IB: There wasn’t much debate, as a matter of fact. There were these articles that you have, but one was published in *Palletten* and not especially many read that. Presumably, there were more people in photography circles that read *Fotografisk tidskrift*; although you could ask how many it really was. The debate that Lars O. Ericsson called for never took place. I don’t believe it was conducted at the museum either. There was never particularly much communication internally, as I remember it. Leif Wigh thought it was a worthless exhibition and said so publicly.

NÖ: What is your opinion of the criticism now? It was certainly quite harsh in places.

IB: Presumably, I should have been even clearer about what the concepts represented. Quite simply, my texts in the catalogue could have been more like a discussion. It would have been very good indeed, if that had strengthened the theoretical basis. Perhaps, the criticism would have been different then. However, I think Svenungsson really took a step backwards to looking at photography in a modernistic way, which Karlholm didn’t really do in his criticism. Certainly, I have to agree that the concepts were not crystal clear and cannot be so. Why create concepts that are completely unambiguous? They succeeded in making other people think and, in that way, I think it has been interesting.

NÖ: Another point that emerges in the criticism is that the work was used as an illustration to your theories. What do you say about that?

IB: It is quite a disparaging remark and, of course, I don’t agree. I’m not sure how to put it, but obviously the pictures must be subordinate to my concept. The exhibition puts the works in a new context and then you need to pay attention very carefully to the pictures in order to understand, among other things, what happens when you lift them out of their contexts. If you don’t put in the hard work, then yes, perhaps it becomes an illustration.

NÖ: The exhibition was hung in a non-traditional way and the question is how it was perceived by visitors who lacked the prerequisite knowledge or weren’t interested in theory.

NÖ: Men vad gör utställningsarrangemanget för besökarens möjligheter att förstå fotografins roll och betydelse? Blir det inte svårare att tolka bilderna när de är placerade bredvid varandra och frikopplade från sin ursprungliga kontext?

IB: Frågan är om man skulle ha kommit ifrån ”illustrationen” om det funnits texter som hade sagt vilka sammanhang bilderna hade ingått i, till exempel en dagstidningsartikel om miljöproblem. Det hade blivit en didaktisk och tråkig utställning. Just i det här fallet var det viktigt att göra på det här sättet, eftersom det var själva dekonstruktionen som skulle få besökaren att fundera över vilken roll fotografin har dels på ett personligt plan, dels i samhället i stort.

NÖ: Skulle man kunna säga att utjämnandet av skillnaderna var ett sätt att skapa distans så att bilderna framträder på ett nytt sätt och att förskjutningen var en strategi för att sätta igång tankar hos betraktaren?

IB: Absolut. Det var därför som jag gjorde tidningssidorna där jag tog bort all text för att visa hur öppen tolkningen blir när text och bild skiljs åt. Det var ett sätt att lyfta fram att fotografiet behöver sin text, behöver sitt ord, för att bli begripligt och att fotografiet inte är ett universellt språk. Och sedan var det ett praktiskt sätt att få in hur tidningssidor ser ut runt om i landet.

NÖ: Av recensionerna framgår att dina utgångspunkter har uppfattats på ett annat sätt. Kritikerna tolkar likställandet som en idé om att mediet utgör en minsta gemensamma nämnare som förenar all fotografi, och inte att det är ett sätt att aktivera betraktaren att reflektera över fotografins olika praktiker och meningsskapande sammanhang. Varför går deras läsning i motsatt riktning tror du?

IB: Möjligtvis var diskussionen om fotografins heterogenitet så självklar för mig att jag tog den för given. Det hade, åter igen, antagligen varit bra om jag formulerat allt det här i en längre löpande text. Å andra sidan var det ingen som tog upp Jan-Eriks artikel i katalogen där många av de här trådarna behandlas. Det finns få spår i recensionerna av katalogen och man undrar om de hade läst texterna, som faktiskt problematiserar de här frågorna. Jag tror, om jag ska vara uppriktig, att när recensionerna kom var jag så trött att jag varken orkade bli riktigt ledsen, glad eller upprörd. Fast när det gällde Svenungsson kände jag ändå att jag var tvungen att svara.

NÖ: Är det något mer man kan säga om kritiken?

IB: En sak som slår mig är att enbart den konstnärliga fotografin lyfts fram i recensionerna. Det är ingen som har en bild av ett bröllopsfoto eller något liknande. Varför gör de inte det? Antingen för att de saknar kunskap om eller inte tillräk-

IB: I’m trying to imagine what it would look like when you just went through the exhibition and encountered different genres next to each other. Obviously, it ought to raise questions why these pictures were in the same room at all. The interesting thing about photography is that it is part of many vastly different areas and we encounter it all the time. Meaning is created in the relation between the pictures and is dependent on the viewer’s background and competencies. You need to understand how photographs shape our image of the world and the way we act. It is not about some illustration of theories.

NÖ: But what does the exhibition’s arrangement do for the visitor’s chances of understanding the role and significance of photography? Isn’t it harder to interpret the pictures when they are placed next to each other and disengaged from their original context?

IB: The question is whether you would have avoided the “illustration” problem with texts giving the context that the pictures came from, for example a newspaper article about environmental problems. It would have become a didactic and dull exhibition. In this specific instance, it was crucial to do it this way, because the actual deconstruction should make the visitor think about what role photography has, partly on a personal level, partly in society at large.

NÖ: Could it be said that the levelling out of the differences was a way to create distance, enabling the pictures to appear in a new light and that this displacement was a strategy for inducing the viewer’s thoughts?

IB: Absolutely. That’s why I made those newspaper pages, where I removed all the text in order to demonstrate how open the interpretation could be when text and image were separated. It was a way of highlighting that photography needs its text, needs its words, to be comprehensible and that photography is not a universal language. And it was a practical way to show what newspaper pages look like around the country.

NÖ: Judging from the reviews, your points of departure have been interpreted in another way. The critics interpret placing everything on an equal footing as an idea based on the medium constituting a least common denominator that unites all photography, and not that it is a way to activate the viewer about photography’s various practices and contexts creating significance. Why do you think their interpretations head in the opposite direction?

IB: Possibly, the discussion about photography’s heterogeneity seemed so obvious to me that I took it for granted. Once again, it probably would have been better if I had written it

nar den fotografin någon betydelse och inte vill förhålla sig till den. Det är intressant för det innebär att det fortfarande bara är konstbilden som anses värd att diskuteras. Att det är den som påverkar och skapar betydelser, och så är det ju inte.

NÖ: En som faktiskt tar upp det här är Jan Svenungsson som säger att utställningen lämpar sig bättre för vissa typer av bilder och att de som i vanliga fall ingår i ett konstsammanhang klarar sig bättre än bilder som befinner sig utanför den cirkulationen.

IB: Men det är ju samma sak. Man vill inte acceptera de andra bilderna. Och frågan är om det kanske hade varit lättare att förhålla sig till hela utställningsidén om man enbart tagit konstbilder. Men de andra bilderna formar oss och våra värderingar i mycket högre grad med sina icke uttalade påståenden, värderingar och moral än konstbilden med sitt ofta öppet provocerande eller ifrågasättande budskap.

NÖ: Även om inga artiklar illustreras av den här bildtypen ger Dan Karlholm ett par exempel i sin recension: ”Åtskilliga fotografier deltar här i ett radikalt annorlunda sammanhang än de gjordes för. Av Gevalias reklam ska vi till exempel inte alls fås att köpa rätt sorts kaffe. Alltså det som är reklamens budskap. En sådan tolkningsreaktion vore i det närmaste subversiv, på kollisionkurs mot utställningens intention. Vi förväntas inte heller reflektera över bildens syfte eller uttryck, däremot över dess förhållande till ordet förvandling.” Han tycker att begreppen begränsar tolkningen och ger ytterligare ett exempel på en annons med en kvinna i guldbikini och frågar vad reklamen säger om samhället förutom det triviala faktumet att lättklätt säljer. Det handlar bara om att man ska pricka av rätt koncept och inte om hur vi förstår de här bilderna i vår egen samtid.

IB: Det får stå för honom, men jag tycker faktiskt inte att han har rätt där heller. Reklambilderna rymmer lager av kulturellt etablerade föreställningar och förväntningar och man kan fundera över varför man 1991 har en kvinna som ser ut som en pinuppa från sextiotalet. Den här typen av reklam både svarar mot och upprätthåller ett väletablerat könsmonster, och för att kunna angripa det måste man veta hur bilderna fungerar.

NÖ: Han tar också upp Stig T. Karlssons bilder och menar att de reduceras till ett exempel på en dokumentär praktik och inte behandlar den verklighet som han har velat skildra, eftersom utställningens perspektiv fokuserar på fotografiska genrer.

IB: Jag ser ingen motsättning i det. Utställningen opererar på flera olika nivåer. För det handlar också om de stora begreppen dokumentär, konst, reklam. Det är otympliga kategorier

all down in a longer text. On the other hand, no one commented on Jan-Erik's article in the catalogue, which covers many of these points. There is hardly any trace of the catalogue in the reviews and you wonder if they had read the texts, which actually problematise these questions. I think, to be honest, that when the reviews came out I was so exhausted that I wasn't capable of feeling sad, happy or irritated. Except when it came to Svenungsson, because I felt I had to reply.

NÖ: Is there anything else that could be said about the criticism?

IB: Something that strikes me is how the reviews only mention the artistic photography. None of them show a wedding photo or anything like that. And why don't they? Either because they lack knowledge about it or don't count that kind of photography as significant and do not want to relate to it. It is interesting, because it implies that the art picture is still considered the only one worth discussing. That it alone has influence and creates significance, which is simply not true.

NÖ: One person who actually mentions this is Jan Svenungsson who says that the exhibition suits certain kinds of pictures better and that those usually seen in an art context come out better than pictures outside that circulation.

IB: But that's simply the same thing. They don't want to accept the other pictures. Perhaps the question is whether it would have been easier to relate to the whole idea of the exhibition if you only had art pictures. But the other pictures shape us and our values to a much higher degree through their unstated claims, values and morals, more than the art picture with its often openly provocative or inquisitive message.

NÖ: Even though none of the articles are illustrated by this kind of image, Dan Karlholm provides a couple of examples in his review: “A good many photographs are shown here in a radically different context than they were made for. Gevalia's advert, for example, isn't there to sell us the right sort of coffee. In other words, the advert's message. Such an interpretation would be reacting in an almost subversive manner, on a collision course with the intention of the exhibition. Neither are we expected to reflect on the picture's aim nor expression, but on its relationship to the word transformation.” He thinks the concepts limit interpretation and goes on to give another example of an advert with a woman in a golden bikini and asks what that advert says about society, besides the trivial fact that scantily clad sells. It's only about ticking off the right concept and not how we understand these pictures in our own contemporary times.

men de måste också få finnas med. Bilderna förlorar inte sin förmåga att berätta om en specifik erfarenhet, men de blir samtidigt framlyfta som en särskild typ av diskurs som styr hur de här bilderna fungerar. Jag tycker att han gör utställningen endimensionell på ett sätt som den inte behöver vara.

NÖ: Hur uppfattar du utställningen i dag?

IB: Jag tycker att bildmaterialet håller, framför allt av det som representerar det nya, och att begreppen fortfarande är centrala och viktiga. Annika Karlsson Rixons arbete fick mycket uppmärksamhet och har fortfarande sin styrka. Det var i första hand konstbilderna som fick någon betydelse efter utställningen. Man kan också konstatera att det i stort sett saknas konceptuella verk som arbetar medvetet med text och bild. Eftersom det är katalogen som lever vidare är det tråkigt att inte alla bilder finns med – det hade gett större förståelse för utställningen och blivit ett starkare dokument.

NÖ: Om du leker med tanken att du skulle göra någonting annorlunda i dag, vad skulle det vara?

IB: Förmodligen att skriva en mycket mer teoretisk text, ett tillägg som det vore intressant att försöka göra. Självklart utifrån det som diskuterades runt åttio- och nittiotalet, men också titta på hur de frågorna har förändrats. Till exempel har diskussionen om det postkoloniala tillkommit och blivit central. Däremot var de feministiska frågeställningarna väldigt tydliga redan då. Mitt uppdrag var att visa den svenska fotografin och det fanns en hel del landskapsfotografi som beskrev miljön vi hade runt omkring oss, men det saknades ett bra begrepp för att resonera kring den genren. Begreppet "New Topography", som etablerades i USA i mitten på sjuttio-talet skulle inte ha funkade här.

NÖ: Varför inte då?

IB: Jag tycker inte det. Det var en så specifik stil som visserligen hade varit viktigt på skolorna, framförallt på Konstfack. Sven Westerlund och Gerry Johansson var väldigt influerade av det här idealet. Men att använda det i utställningen skulle ha känts främmande och "miljö" var inte så förekommande i debatten, som jag uppfattade saken. Därför blev det "förvandling" och det kunde stå för fotografiets eget förvandling, för landskapets förvandling och hur det faktiskt förändrades politiskt, ekonomiskt och socialt. Nu blev det nog väldigt mycket landskap och natur i en mer traditionell mening.

NÖ: Är det någonting i gestaltningen av utställningen du i efterhand skulle vilja ändra på? För den väckte ganska mycket kritik.

IB: That's his opinion; actually, I don't think he's right there either. Advertising images contain layers of culturally established conceptions and expectations and you can wonder why in 1991 you have a woman who looks like a pin-up from the 60s. This type of advertising both corresponds to and sustains a well-established gender pattern, and to be able to attack it you need to know how the pictures work.

NÖ: He also mentions Stig T. Karlsson's pictures and says they are reduced to being an example of documentary practice and do not treat the reality he has chosen to portray, because the exhibition's perspective focuses on photographic genres.

IB: I fail to see the contradiction. The exhibition operates on several different levels. Nevertheless, it is also about the major conceptions of documentary, art, advertising. They are cumbersome categories, but they also must be included. The pictures do not lose their ability to narrate a specific experience, but at the same time they highlight a particular type of discourse that governs how these pictures work. I think he makes the exhibition one dimensional in a sense, which it doesn't need to be.

NÖ: How do you feel about the exhibition today?

IB: I think the pictures hold up well, especially that representing the new, and the concepts are still central and important. Annika Karlsson Rixon's work gained a lot of attention and still has its power. Primarily, the art pictures took on some kind of significance after the exhibition. You can also state that largely it lacks conceptual pieces that consciously work with text and image. Since the catalogue is what lives on afterwards, it is a shame not all the pictures were included, it would have provided greater understanding for the exhibition and been a stronger document.

NÖ: If you play with the thought that you would do something differently today, what would that be?

IB: No doubt, I'd write a much more theoretical text, an addition that would be interesting to try. Obviously including what was being discussed in the 80s and 90s, but also looking at how those issues have changed. For example, discussion about postcolonialism has arisen and become central. On the other hand, the feminist issues were already quite clear even then. My assignment was to show Swedish photography and there was a lot of landscape photography that described the environment we had around us, but what it lacked was a good concept on which to base reasoning about the genre. The "New Topography" concept, established in the US in the mid-70s, wouldn't have worked here.

IB: Vi hade flera designer som kom med olika förslag och det här var det som vi tyckte var bäst. Man skulle kunnat bygga ett rum för varje begrepp och då hade besökaren säkert känt sig säkrare – nu går jag in i begäret, nu går jag in i värdet och så vidare. För att slussa in besökaren kunde man visat några bilder utanpå rummen. Men min vision handlade om en större öppenhet och om du stod mitt emellan skärmväggarna fanns ett begrepp på ena sidan och ett annat på den andra. På de fyra väggarna i rummet fanns dessutom de för tiden ovanligt stora bilderna som konfronterade betraktaren. Meningen var att skapa en aktiv reflektion. Det var vad jag ville åstadkomma, men jag är inte säker på att det lyckades.

NÖ: I katalogen presenteras du som utställningskommissarie och inte som curator. Hur kom det sig?

IB: Jag var inte modig nog att säga att jag ville kallas curator. Det var väldigt dumt kan jag tycka i efterhand, men så var det. Ordet hade börjat användas, men jag vågade inte föreslå det eftersom det hette utställningskommissarie på museet.

NÖ: Vad hände efter *Lika med*?

IB: Jag skrev och började undervisa på Konstfack. Kursen i fotografins historia har jag hållit på med sedan dess och du var faktiskt en av de första eleverna. I flera år var jag ordförande i FMV, som länge varit på kollisionskurs med Leif Wigh. Föreningen gjorde redan i slutet av åttiotalet många egna arrangemang, bland annat på Lido som drevs av Kim Klein. Jag ingick i utställningsgruppen på Index och mest planerade vi olika tematiska utställningar, men jag höll också i separatutställningarna med Joel-Peter Witkin och Mitra Tabrizian (1994), som jag fortfarande tycker ställer viktiga frågor om samhället, om ras och om relationen mellan människor. Under Kulturhuvudstadsåret 1998 var jag en av curatorerna i Eva Asps projekt *Ordet*. Jag ställde ut Jenny Holzer på Stadsbiblioteket och på ljusskyltar runt om i stan. Det var härligt att se hennes truismer på Stureplan blandas med börsnoteringarna. För mig är hon väldigt fotografisk. På Centrum för fotografi, där jag suttit i både styrelsen och utställningsgruppen, gjorde Gunilla Muhr och jag en utställning om landskap, men också den första utställningen i en planerad serie där den första fick titeln *Fotografi: nu* (2007). Precis som *Lika med* skulle den fånga fotografien vid bestämd tidpunkt. Men jag har inte fortsatt att skapa mig en stark position som curator. Hade inte den kraften. Det blev aldrig så att jag tog någon riktigt plats på det fältet. Nu ingår jag i CFF:s utställningsgrupp tillsammans med Gunilla och Julia Peirone och vi har flera spännande projekt på gång.

NÖ: Hur uppfattar du att det har varit att verka inom fotografien som en kvinnlig aktör? Och hur det har förändrat över tiden?

NÖ: Why not?

IB: I don't think so. It was such a specific style that certainly had been important to the schools, above all the University College of Arts, Crafts and Design. Sven Westerlund and Gerry Johansson were very influenced by this ideal. But to put it in the exhibition would have felt strange and "environment" was not so prominent in the debate, as I understood it. That's why it was "transformation" and that could represent photography's own transformation, or the landscape's transformation and how it actually was transformed politically, economically and socially. Anyway, there now came along quite a lot of landscape and nature in a more traditional sense.

NÖ: Is there something in the design of the exhibition that, afterwards, you would have liked to change? Because it provoked rather a lot of criticism.

IB: We had several designers who made various proposals and we thought this one was the best. You could have built a room for each concept and this certainly would have made visitors feel more secure: now I'm in desire, now I'm in value and so on. To guide the visitor, you could have shown some pictures outside the rooms. However, my vision was about a greater openness and if you stood in the middle of the screens, there was a concept to one side and another on the other. Furthermore, the four walls had uncommonly big images, which at the time was unusual, and these confronted the viewer. The intention was to create active reflection. That's what I wanted to accomplish, but I'm not sure it succeeded.

NÖ: You are presented in the catalogue as an exhibition commissioner and not as a curator. How did that happen?

IB: I was not brave enough to say I wanted to be called a curator. Thinking back, it was rather silly, but that's how it was. The word had started coming into use, but I didn't dare suggest it because the term used at the museum was exhibition commissioner.

NÖ: What happened after *Lika med*?

IB: I wrote and started teaching at the University College of Arts, Crafts and Design. I've been giving the history of photography course ever since and you were actually one of the very first students. For several years, I was chairman of FMV, which had long been on a collision course with Leif Wigh. Already in the late-80s, the association produced many of its own events, including at Lido, which was run by Kim Klein. I was a member of the exhibition committee at Index and we planned mostly thematic exhibitions, but I also produced the solo shows by

IB: Vi hade verkligen möjlighet att driva feministiska frågeställningar i början. Redan 1988 hade jag skrivit om postmodernismen i *Fotografisk Tidskrift* och lyft fram att de kvinnliga konstnärerna var helt dominerande. Bildtidningens temanummer om kön, som Marta, Eva och jag gjorde, var också väldigt viktig. Även *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* hade ett helt nummer om fotografi där jag medverkade. I dag tas frågorna inte upp på samma sätt, men perspektivet är fortfarande viktigt och det finns fortfarande väldigt mycket att göra.

NÖ: Har du på ett yrkesmässigt plan upplevt det som ett hinder att du är kvinna?

IB: Nej, faktiskt inte. Jag funderar över det här rätt ofta, om tilltron till vad jag skulle kunna säga och vad jag skulle kunna göra. Att inte med självklarhet kunna fatta beslut om vad som är viktigt. Det handlar om mycket mer än att jag är kvinna. Det är mycket som sammanväver den man blir och hur man kan agera inom olika fält. Klassbakgrunden är inte ett så använt ord i dag men finns naturligtvis där. Självklart finns det en maktordning som jag som kvinna är medveten om.

NÖ: Vad har hänt på det fotografiska fältet sedan *Lika med* som du uppfattar saken?

IB: Det var en väldigt specifik situation för fotografin på åttio- och början av nittiotalet. De teoretiska frågeställningarna och praktiken samverkade och man kan faktiskt tala om ett stort brott. Jag kan inte se att det finns något motsvarande i dag och vi har inte heller samma närvaro av teorier som semiotiken, psykoanalysen och marxismen. Fotografin är sedan länge helt integrerad i samtidskonsten, men den kritiska diskussionen är inte lika närvarande och i den meningen har fotografin trätt tillbaka. Men visst händer det mycket även i dag. Flera kulturtidskrifter tar självklart upp fotografiet, som *Glänta*, *Hjärnstorm*, *Paletten*, *Bang*, *Divan* och *Kritik*. I bokserien *Kairos* översätts texter som har relevans för både fotografi och feminism och helt nyligen har Cecilia Grönberg och Jonas (J) Magnusson startat co-op (edition) och den första boken är en översättning av Geoffrey Batchens pågående arbete om fotografins re/produktion. Svenska fotografer ger ut böcker både här och internationellt. Många utbildar sig och nu är det möjligt att både ta en master och doktorsexamen på de konstnärliga högskolorna. Ordet fotografi finns också som titel i doktorsavhandlingar från skilda institutioner på universitet och högskolor eftersom fotografiet inte har en egen hemvist. Det har gjorts tematiska utställningar som återföljts av välskrivna katalogtexter. Riksställningars och Liljevalchs *Konstfeminism* är ett exempel. Hasselblad Centers *Women Photographers – European Experience* ett annat, som dessutom var ett forskningsprojekt vid Göteborgs universitet. Seminarier med internationella

Joel-Peter Witkin and Mitra Tabrizian (1994), which I still feel pose important questions about society, race and relationships between people. For the European Capital of Culture 1998, I was one of the curators in Eva Asp's project *Ordet*. I exhibited Jenny Holzer at the Stockholm Public Library and on illuminated billboards around town. It was great seeing her truisms at Stureplan mixed in with quotes from the stock market. For me, she is very photographic. At the Centrum för fotografi, where I have been a member of the board and the exhibition group, Gunilla Muhr and I made an exhibition about landscapes, as well as the first exhibition in what was planned to be a series of three, titled *Fotografi: nu* (2007). Just like *Lika med* it aimed to capture photography at a definite point in time. But I have not carried on to carve out a strong position for myself as a curator. Didn't really have the energy. It never happened that I really secured a position in that field. Now I am part of CFF's exhibition group along with Gunilla and Julia Perione and we have several exciting projects on the way.

NÖ: What is your perception of having played a part in photography, in regards to being a woman? And how has this changed over time?

IB: We genuinely had the opportunity to pursue feminist issues from the start. Already in 1988, I had written about postmodernism in *Fotografisk Tidskrift* and highlighted how female artists were totally dominant. Bildtidningens issue on gender, that Marta, Eva and I did, was also very important. Even *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* had a whole issue about photography that I contributed to. Nowadays, the issues aren't handled the same way, but the perspective is still important and there is still a lot to do.

NÖ: In your experience, on a professional level, is being a woman an obstacle?

IB: No, as a matter of fact. I wonder about it quite often, about the credibility of what I could say and what I could do. That it is not self-evident to be able to decide what is important. It's about much more than me being a woman. A lot goes into the whole fabric of who you become and how you can act in various fields. Class background is not a term often used today, but it exists, of course. Naturally, there is a hierarchy I am conscious of, as a woman.

NÖ: What do you consider has happened in the field of photography since *Lika med*?

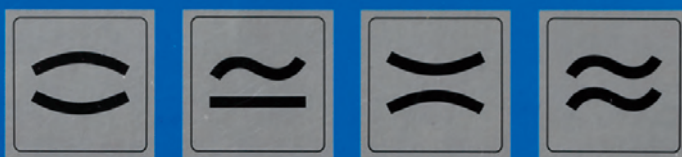
IB: Photography was in a very specific situation in the 80s and the early-90s. Theoretical issues and practice worked together and you can actually speak of a great infraction. I cannot see any equivalent in today's world and we don't have the same accompaniment of theories as semiotics, psychoanalysis and

deltagare förekommer allt oftare. CFF:s Plattform fotografi var en omfattande seminarieserie och kan fortfarande ses på deras hemsida och många institutioner och museer världen över lägger generöst ut sitt programutbud. Gallerierna visar fotografi och några enbart fotografi. Fotografiet säljs för allt högre priser, men om det skett en ökning av inköpen på museer och institutioner vet jag inte. Vad som förvärvats och vad det representerar skulle vara intressant att granska. I Stockholm finns i dag många aktörer och en viss intensitet i diskussionen påminner om det som blossade upp på sjuttio-talet. Naturligtvis har hela den tekniska förändringen skapat nya användare av fotografi, både inom konsten och inom media.

Den plats för fotografiet som skapades på åttiotalet har tunnats ut och blivit mycket vidare. Internationellt finns inte längre den dominans som då utgjordes av en handfull teoretiker och kritiker och fotografer som skrev. Ju mer man tänker på saken, desto mer slås man av hur mycket det finns att bli nyfiken på, hur många böcker och artiklar som publiceras och hur mycket som man kan hitta också över nätet. Hur platser och frågor som man tidigare definierade som perifera nu finns rakt framför oss. Alla mejl som kommer under en dag om öppningar, seminarier och nya böcker – det är naturligtvis ett helt förändrat scenario. Mer än någonsin tidigare gäller det att hitta ett område, ett utsnitt där man kan finna en överblick. Påverka och säga det här är viktigt just nu, just i detta sammanhang. Var och en måste skapa sin egen utgångspunkt både som lustfylld, omskakad betraktare och som nyfiken, kritisk läsare. Frågan ”Vad är det jag ser?” provocerar och utmanar fortfarande. Och, precis som Victor Burgin har påpekat, är förståelsen av fotografier ingen lätt sak.

Marxism. Photography has been completely integrated into contemporary art for a long time, yet the critical discussion is no longer present to the same extent and in that sense photography has taken a step backwards. But certainly, a lot goes on today too. There are many cultural journals that naturally focus on photography, like *Glänta*, *Hjärnstorm*, *Paletten*, *Bang*, *Divan* and *Kritik*. Kairo's series of books translate texts that have relevance for both photography and feminism and recently Cecilia Grönberg and Jonas (J) Magnusson have started co-op (edition) and the first book is a translation of Geoffrey Batchen's ongoing work about photography's re/production. Swedish photographers publish books, both here and internationally. Many get an education and now it is possible to receive both a master and a doctor's degree at the art universities. The word, photography, appears in the titles of theses from various institutions at universities and colleges because photography does not have a natural home. There have been thematic exhibitions produced, along with well-written catalogues. Riksställningar and Liljevalchs *Konstfeminism* is one example. Hasselblad Center's *Women Photographers – European experience* is another, which furthermore was a research project at the University of Gothenburg. Seminars with international participants occur with increasing frequency. CFF's Plattform fotografi was a comprehensive series of seminars and can still be viewed on their website and many institutions and museums around the world generously make their programmes available online. The galleries show photography and some only photography. Photography sells for higher and higher prices, but I don't know if there has been an increase in acquisitions by museums and institutions. What has been acquired and what that represents would be interesting to see. In Stockholm, there are currently many players and a certain intensity in the discussion reminds me of that which flared up in the 70s. Naturally, all the technological changes have created new users of photography, both within art and media.

The place for photography that was created in the 80s has thinned out and become much wider. Internationally, there is no longer the dominance that was maintained by a handful of theorists and critics and photographers who wrote. The more you think about it, the more there is to be curious about, it's striking, and how many books and articles are published and also how much you can find on the internet. How places and issues that once were defined as peripheral, are now right in front of us. All the e-mails that come in a day about openings, seminars and new books; naturally, the scenario has completely changed. More than ever before, it is about finding an area, a segment where you can get an overview. To be influential and say this is important right now, precisely in that context. Each and every one must create their own point of departure both as a spirited, shocked viewer and as a curious, critical interpreter. The question “What am I looking at?” is still provocative and challenging. And, just like Victor Burgin said, understanding photographs is no easy matter.



LIKA MED

samtida svensk fotografi





Värde: 1. pris; belopp; valuta; valör; kurs; bonitet; tillgång; 2. kvalitet; kaliber; betydelse; vikt; halt; förtjänst; dignitet; egenvärde; 3. nytta; gagn; utbyte; 4. giltighet; valens

Fota: 1. grunda; stöda; basera 2. fotografera; knäppa

VÄRDE fokuserar på fotografiets estetiska, kommersiella, historiska och emotionella funktion.

Inskrivna i konsten, i museer, hos samlare och i bildarkiv blir fotografierna estetiska och kommersiella värdeobjekt.

I museidokumentationer utgör fotografierna den viktiga kunskapskällan för en ständig uppskjuten framtid och en ifrågasatt dåtid. I bildarkiven finns råmaterialet till vår verklighetsbeskrivning. I databildsframställningens klippotek kan verklighet till och med produceras.

I de miljontals amatörbilder som utgör emotionella påminnelser om tid och rum har fotografiet sin ojämförligaste och största spridning.

Tidnings- och uppdragsporträtten är den officiella världens spegel av sig själv. Namn och fotografi blir en handling som bekräftar social status och hierarkier. IRENE BERGGREN

Value: 1. price; sum; currency; denomination; rate; solvency; asset; 2. quality; calibre; meaning; weight; content; merit; dignity; intrinsic value; 3. utility; benefit; profit; 4. validity; valency

VALUE focuses on the aesthetic, commercial, historical and emotional functions of photography.

Enlisted in art, in museums, in private collections and in picture archives, photographs become objects of aesthetic and commercial value. In sets of museum documentation, photographs are the essential source of knowledge for a constantly postponed future and a questioned past.

Picture archives contain the raw material for our description of reality. In a computerized library of cuttings, reality can even be produced. In the mil-

lions of amateur pictures that serve as emotional reminders of time and space, photography has its incomparably largest spread. Newspaper and commissioned portraits are the official world's mirror of itself. A name and a photograph become a document that confirms social status and hierarchies.

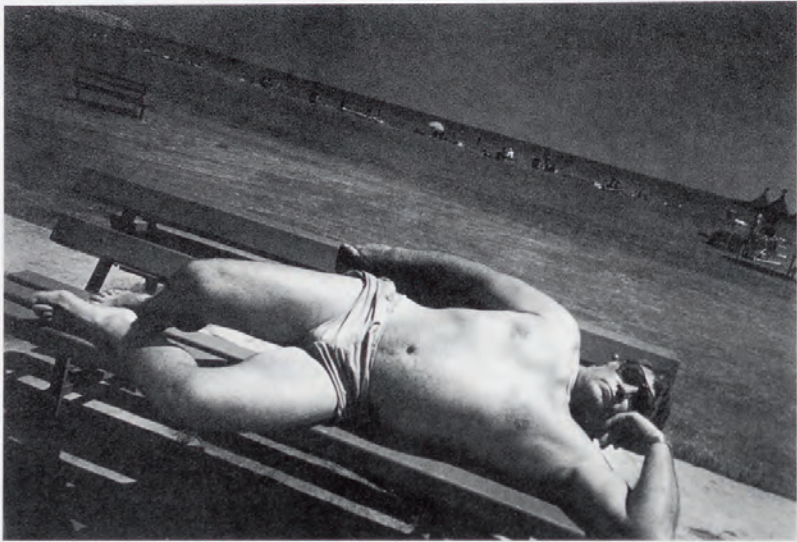
Wert: 1. Preis; Betrag; Währung; Devisen; Kurs; Güte; Gewinn; 2. Qualität; Kaliber; Bedeutung; Gewicht; Gehalt; Verdienst; Würde; Eigenwert; 3. Nutzen; Ertrag; Ausbeute; 4. Gültigkeit; Valenz

Der Begriff WERT rückt die ästhetische, kommerzielle, geschichtliche und emotionale Funktion der Fotografie in den Blickpunkt.

Aufgenommen von der Kunst, in Museen, von

Sammlern und in Bilderarchiven werden Fotografien zu ästhetischen und kommerziellen Wertgegenständen. In Museumsdokumenten stellen Fotografien die wichtige Wissensquelle für eine ständig hinausgeschobene Zukunft und eine in Frage gestellte Vergangenheit dar. Die Bilderarchive enthalten das Rohmaterial für unsere Wirklichkeitsbeschreibung. In den Schnittwerkstätten der Computergrafik kann Wirklichkeit sogar hergestellt werden.

In Form einer Millionzahl von Amateurbildern - emotionale Erinnerungen an Zeit und Raum - findet die Fotografie ihre grösste und einzigartige Verbreitung. Zeitungs- und Auftragsporträts stellen einen Spiegel der offiziellen Welt von sich selbst dar. Name und Fotografie werden zu einem Dokument, das sozialen Status und Hierarchien bestätigt.



FOTOGRAFINS PARADOX

LEONARDO DA VINCI använde på sin tid ett motsägelsefullt argument för att framhäva måleriets överlägsenhet över poesin; enligt hans mening så var målningar inte bara bättre än poesin på att skapa trovärdig sanning, de var också bättre på att ljuga. Hur märkligt detta argument än kan te sig så fokuserar det faktiskt en mycket central punkt i vår kulturs bilduppfattning. Denna motsägelsefulla tilltro till bilders förmåga att övertygande gestalta både sanning och lögn, har funnits sedan antiken och lever fortfarande kvar, även om idén har begränsats till att gälla en enda typ av bild. Idag är det den fotografiska bilden som ensam bär den dubbla rollen. Vi tänker oss att den, till skillnad från andra bilder, kan ge oss absolut autenticitet, men bejakar också märkligt nog dess användning till de mest förläddande förförelsekonster. Den fotografiska lögnen är mycket uppskattad just därför att fotografiet så framgångsrikt kan användas till allehanda illusionmakeri.

Liksom da Vinci väljer vi att inte fästa oss alltför mycket vid det lömska och bedrägliga som därvid alltid finns som potential hos bilderna, utan föredrar hellre att se möjligheten till verklighetsförvrängning som en kreativ frihet. Vi tar hellre fasta på att fotografins potentiella trolöshet ger subjektets fantasi spelrum (endera Konstnären eller Trollkarlens) än att den möjliggör bedrägeri och förfälskning. Skillnaden mellan vår och da Vincis uppfattning ligger istället i att den motsägelsefulla dubbelheten nu kan sägas ha ställts på sin spets. Fotografiet är i våra ögon inte en skapad avbildning i renässansens mening, utan ett bokstavligt avtryck, format direkt efter naturens former. Maskinen tycks oss kunna ge en perfektion i representationen som den skapande handen inte förmår. Sanningen kan nu alltså fastslås med en till synes vetenskaplig exakthet och lögnen kan utföras bättre och mer övertygande än någonsin. Vi fortsätter emellertid att leva med denna ytterligare förhöjda logiska motsägelse med ett märkligt, nästan schizofrent, lugn. Erfarandet av dessa motsägelsefulla identiteter leder inte till en splittrad perception, utan paradoxen trängs bort och vi uppfattar fotografin som ett "helt" väsen.

I Berno Hjalmruds bilder kan man urskilja en lek med denna motstridiga fascination för fotografin. Det är som om de gestaltade motsägelsen, som om de placerade sig mitt på den gräns vi satt upp mellan lögn och sanning. Bildernas vita kanter och deras montering som i ett fotoalbum, associerar till det allra vanligaste verklighetskonserverande bruket av fotografi; amatörfotografi. Men detta intryck kontrasteras av att motivet inte är amatörmässigt behandlat. Visserligen finns där en avighet, men också en säkerhet i pappersvalet, ljusbehandlingen och i bildernas beskärning, som avslöjar att tafatheten är sökt, inte slumpartad. Bilderna gör inte någon hemlig-

Paradox of photography

In his time, Leonardo da Vinci used a contradictory argument to emphasize the superiority of painting to poetry. In his view, paintings were not only better than poems at creating credible truth, but also better at lying. However strange this argument may seem, it actually focuses on a very central point in our culture's understanding of pictures. This contradictory faith in the capacity of images to represent both truth and falsehood convincingly has existed since classical antiquity persists to this day, although the idea has now become restricted in application to a single type of picture. Nowadays, it is the photographic image alone that performs this dual role. We imagine that, unlike other forms of pictorial representation, it can give us absolute authenticity. But, strangely enough, we also affirm its use for the most beguiling arts of seduction. The photographic falsehood is greatly appreciated for the very reason that it can so successfully be used for conjuring tricks of all kinds.

Like da Vinci, we choose not to attach too much importance to the cunning and deceptive potential of images that therefore always exists; instead, we prefer to see the opportunity for distorting reality as a creative freedom. We would rather take as our starting-point the scope given to the imagination of the subject (either Artist or Magician) by the potential infidelity of photography than the deception and forgery it makes possible. The difference between our view and da Vinci's lies, instead, in the fact that this contradictory duality may now be said to have given prominence. In our eyes photography is not a depiction that has been created in the Renaissance sense, but a literal imprint shaped in direct accordance with the forms of nature. The machine appears to us able to provide a perfection in (re)presentation of which the creative hand is incapable. Thus, the truth may now be ascertained with an apparently scientific exactitude, and falsehood can be executed better and more convincingly than ever. Nevertheless, we continue to live with this logical contradiction, heightened further as it is, with a remarkable—almost schizophrenic—serenity. Experiencing these contradictory identities does not give us a split perception; rather, we repress the paradox and perceive photography as something "whole".

In Berno Hjalmrud's pictures, one can distinguish a play on this contradictory fascination with photography. It is as if they interpret the contradiction—as if they have placed themselves fair and square on our demarcation line between falsehood and truth. The white picture edges and the manner in which they are mounted as in a photo album reminds one of the most common uses of photography to preserve reality: amateur photography. But this impression is counterbalanced by the fact that the subjects are not treated amateurishly. True, there is an awkwardness there, but also a sureness in the choice of paper, the treatment of light and the way the photographs have been trimmed.

het av att deras "amatörism" inte står i relation till en faktisk egen-
skap hos fotografen. Resultatet av motivets ljusreflektioner ordnade
i kamerans projektkammare, går visserligen att tyda som verk-
lighetsfragment från en semester, men den verklighet som befann
sig framför kameran är i detta sammanhang ointressant. Genom att
bilderna synbarligen är resultatet av ett medvetet utnyttjande av
konventionella visuella koder och genom att fotoalbumet placeras
på utställningsskärmen, uttöms de på sin "naiva" sanning. Den sär-
skilda aura av autenticitet vi tillskriver semesterbilder av inte bara
"det-fanns-där" (vårt hotell), utan också av "jag-var-där" (på
Cypern), blir misstänkliggjord och ifrågasatt. Bildernas närvaro i ut-
ställningssammanhanget och de tecken på medveten bearbetning
som de bär, signalerar istället ett estetiskt kännetecken; att bilden i
sig och inte motivet som autentiskt minne, har huvudrollen. Detta
motsvaras emellertid inte av någon synbar ansträngning i bilderna
att skapa Skön Konst. Vi ser inte tecken som leder avläsningen mot
förförelse, fantasi eller ett förhöjt, koncentrerat uttryck; där finns
inget som pekar mot ett konstnärligt urval eller tolkning i gängse
mening. Bilderna låter sig knappast läsas (annat än i ironiska termer)
som "hörn av verkligheten sedda genom ett temperament" eller i en-
lighet med Cartier-Bressons uttryck "The decisive moment".

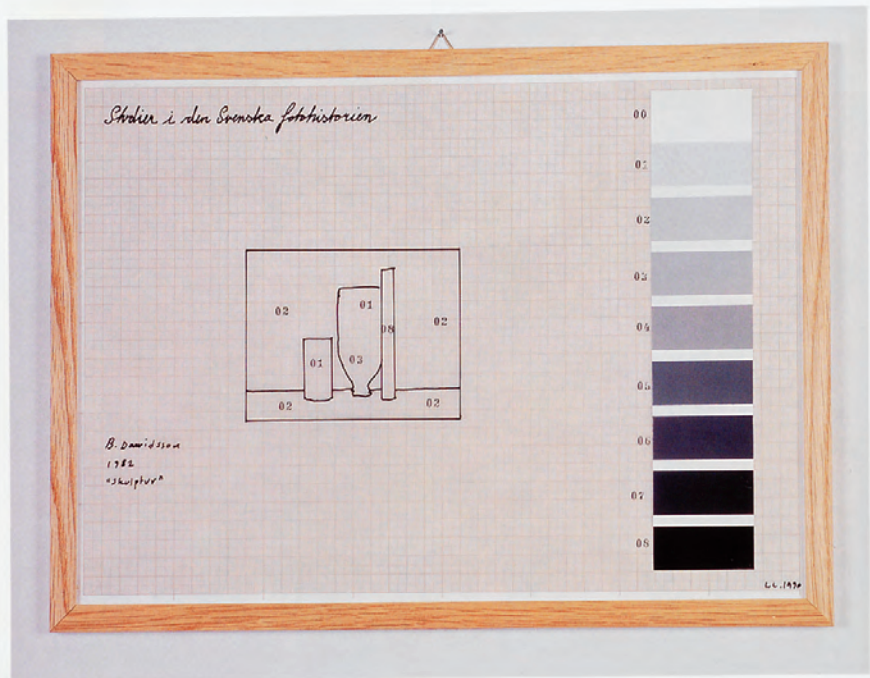
Bilderna blir därför svåra att avläsa efter traditionella mallar; de
tillåter oss varken att bejaka det Autentiska Avtrycket eller det
Subjektivt Uppfattade. De tar alltså spjån mot invanda tolknings-
mallar och håller oss motsträvigt stängna när vi försöker placera in
dem i den ena eller den andra fällan. Dessa till synes ganska skämt-
samma bilder bär alltså ett allvar. Genom att vara så likgiltiga för
sanningen, så nonchalanta mot kreativiteten och så sorglösa inför
lögnen, sätter de faktiskt stora värden på spel. Skämten och den
skenbara harmlösheten blir, betraktade ur detta perspektiv, till
verktyg som skär djupt ned i vår västerländska bildkulturs idévärld.

MARTA EDLING

revealing that the clumsiness is deliberate and not
accidental. The pictures make no secret of the fact that
their "amateurishness" is unrelated to any actual charac-
teristic on the part of the photographer. The result of the
light reflections on the subject, arranged in the projection
chamber of the camera, may—it is true—be interpreted as
fragments of reality from a holiday, but the reality that con-
fronted the camera is, in this context, irrelevant. Since the
pictures are manifestly the result of a deliberate use of
conventional visual codes, and since the photo album is
placed on the exhibition screen, the "naive" truth of the
photographs is eliminated. The distinctive impression of
authenticity we receive from holiday snaps—not only the "it
was there" (our hotel) but the "I was there" (in Cyprus)—is
rendered suspect and dubious. Instead, the presence of
the pictures in the exhibition and the signs of deliberate
treatment they bear indicate an aesthetic feature: the pri-
mary role of the photograph itself, rather than the subject
as an authentic memento. Nevertheless, this is not
matched by any visible effort to create artistic beauty in the
pictures. We do not see signs that steer our perception to-
wards seduction, fantasy or intensified, concentrated
expression; there is nothing that suggests an artistic selec-
tion or interpretation in the usual sense of these terms. The
photographs hardly permit themselves to be understood
(other than in ironic terms) as "corners of reality seen
through a temperament" or, as expressed by Cartier-Bres-
son, as "the decisive moment".

Hjalmarud's pictures are therefore hard to interpret
according to traditional notions: they allow us to affirm
neither the Authentic Imprint nor the Subjective Percep-
tion. Thus, they defy customary interpretative models and
steadfastly resist our efforts to place them in this category
or that. These photographs, with their apparent humour,
thus bear a serious message. By being so indifferent to the
truth, so nonchalant towards creativity and so carefree
about falsehood, they actually put major values at stake.
Seen from this perspective, their humour and apparent
innocence become tools that cut deep into our Western
ideas about visual images.









○ STIG SJÖLUND

SKENETS SANNING OCH ÄKTHET

"Verkligheten är den bästa lögnen"

Stig Sjölund

FOTOGRAFIET HAR HYLLATS för sin mimetiska förmåga, sin trohet mot världen, sitt sanningsnit, sin autenticitet. Likväl: ett fotografi är inte blott vad det liknar; ett fotografi är både bild och verklighet, både illusion och realitet, både blank yta och djup, både skrift och reellt existerande ting. Fotots dubbelhet är monstruös i sin bejakelse av oförenligheten. Dess lögn är äkta, dess sken bär sanningens prägel. Ty för att uppnå maximal trohet, måste fotografiets bedrägeri—dess genuina illusoriskhet—också vara maximal.

Fotografiet representerar i själva verket inte bara den mimetiska traditionens höjdpunkt, utan också dess slut. Det är i kraft av sin efterbildningsförmåga som fotot paradoxalt nog lagt grunden till den postmoderna medvetenheten, som avslöjat det reellas karaktär av mångskiktad efterbildning. Ty fotot är just detta: en imitation av något som redan är bild, nämligen vårt seende. Kameran har till slut fått oss att inse den mimetiska drömmens omöjlighet och fåfänglighet. Vår forna strävan efter att troget avbilda en förment given värld har ersatts av den massmedialt—och därmed fotografiskt—betingade erfarenheten av världen som bildgenererad bild.

Hos *Stig Sjölund* befinner sig fotografin således inte i mimesis, utan i allegorins tjänst. Den allegori som förutsätter läsning av en text genom en annan, som är besättelse snarare än berättelse, fragmentarisk snarare än totaliserande. Hans arbeten är varken trogna mot världen, subjektet eller sig själva. Allegorin är här en oren, paradoxal strategi som i sin hyllning till den kodade artefakt vi kallar "Representationen", urholkar det fotografiska mediets nedärvda anspråk på naturalism och omedelbarhet. "Vad är väl då mer intressant att arbeta med än foto, när man som jag manipulerar med begrepp som sanning och lögn", är ett karaktäristiskt uttalande av Stig Sjölund.

Hans flerdelade bilder/objekt är hybrider av ett speciellt slag. De fungerar som en störning av gängse kategorier. De bryter ner hierarkier och de spränger gränser. Ingenting är heligt. Föga tas för givet. Praktiska självklarheter och invanda motsättningar—till exempel konkret/abstrakt—pulveriseras, förgasas och sprids likt töckniga, ironiindränkta slöjor över bildernas och tingens yta.

Måleriet behandlas närmast mekaniskt, medan fotot manipuleras till att uppvisa en skenbar målerisk "subjektivitet". Reliefer och tredimensionella objekt blandas med bilder. Följden blir en omkastning av gängse begrepp: fotografin fås att representera, inte verklighet, utan förlust av verklighet. Måleriet däremot används till att

*Truth and authenticity of
appearance*

"Reality is the best falsehood"
Stig Sjölund

Photography has been acclaimed for its mimetic capacity, its fidelity to the world, its zeal for the truth, its authenticity. Nevertheless, a photograph is not merely what it seems: it is both an illusory image and genuine reality, both flatness and depth, both a symbolic record and a concrete object. The duality of a photograph is monstrous in its affirmation of these irreconcilable opposites. Its lies are real, its appearance bears the stamp of truth—since to attain maximum fidelity the deception of photography, its genuine illusoriness, must also be at a maximum.

Photography in fact represents not only the zenith of the mimetic tradition, but also its conclusion. It was by virtue of its mimic ability that, paradoxically enough, photography laid the foundations of post-modern consciousness, which in turn has revealed the multi-layered mimicry inherent in the real world. Photography is, in essence, this: the imitation of something that is already an image, namely our vision. The camera has finally enabled us to grasp the impossibility and futility of the mimetic dream. Our former ambition, the faithful depiction of a supposedly given world, has been superseded by our perception—conditioned by the mass media and, by the same token, photography—of the world as an image generated by images.

In the work of *Stig Sjölund*, accordingly, photography serves the function not of mimesis, but of allegory: the allegory that presupposes one text being read through another, which is more of a setting than a story—fragmentary rather than holistic. His works are faithful neither to the world, nor to the subject, nor to themselves. Here, the allegory is an unclear, paradoxical strategy that, in paying tribute to the coded artefact we term "representation", undermines the photographic medium's inherited claims to naturalism and immediacy. One characteristic utterance of Stig Sjölund is: "What could be more interesting, as a field to work in, than photography when one manipulates notions like truth and falsehood, as I do?"

His composite images and objects are hybrids of a particular kind. They serve to disrupt conventional categories. They demolish hierarchies and shatter boundaries. Nothing is sacred. Very little is taken for granted. Fine truisms and familiar contradictions—such as that between the concrete and the abstract—are pulverised, gasified and spread like hazy veils, steeped in irony, over the surface of images and objects.

Painting is treated in a virtually mechanical way, while photography is manipulated so as to manifest a semblance of picturesque "subjectivity". Reliefs and three-dimensional objects are blended with images, resulting in an inversion of prevalent notions: photography is made to

framställa en ofta anonym, konkret tinglighet. De plastiga ytorna fungerar som en hyllning till förkonstlingen, till dekadensen som pose, samtidigt som de med sin natronlysande ironi punkterar äkthetens och "naturlighetens" vikt och överlägsna värde. I Stig Sjölund's arbeten bedrar inte skenet, utan hos dem är, som Gilles Deleuze uttrycker saken, "skenet det djupaste".

I dessa diptyker, triptyker och polytyker möter vi både fiktionens verklighet och verklighetens fikтивitet. Här är det diffraktion, diffusionen, referentens instabilitet som utgör det "mimetiska" begärets föremål. "Se upp! Det kan vara fiktivt", lyder Stig Sjölund's "välmenande" varning till den ännu troskyldige betraktaren. "Ingenting är vad det ger sig ut för att vara", tillägger han syrligt.

Tag den här avbildade "Dokumentär" som exempel. Detta arbete ingår i en serie kallad "Grundsatser", för första gången visad på Galleri Wallner i Malmö våren 1990. Övriga verk i serien har mediala titlar som "Fakta", "Reportage", "Fiktion", "Drama", "Layout", "Rubrik". Redan termen "grundsatser" antyder att det är fundamentalismen (tron på en yttersta, absolut grund av något slag) som här gisslas. Det är vidare knappast någon slump att verkens titlar för tankarna till TV:s programtabläer. För vad är mer grundläggande än TV?

"Dokumentär" består av ett äkta avloppsrör av plast placerat mitt emellan två diffusa uppförstoringar (hämtade från en modetidning) fastnaglade i väggen med väl synliga, rundade, svagt kupade fästen av metall. Det hela ser ut som ett uppslag. Det är bara det att här är allt oläsligt. Metallfästena tycks behövas för att hindra de sista resterna av den diffuserade, "dokumenterade" verkligheten från att helt försvinna. Vart? Ner i det kloakrör, genom vilket medieindustrin spyr ut sin produktion av autentisk irrealitet?

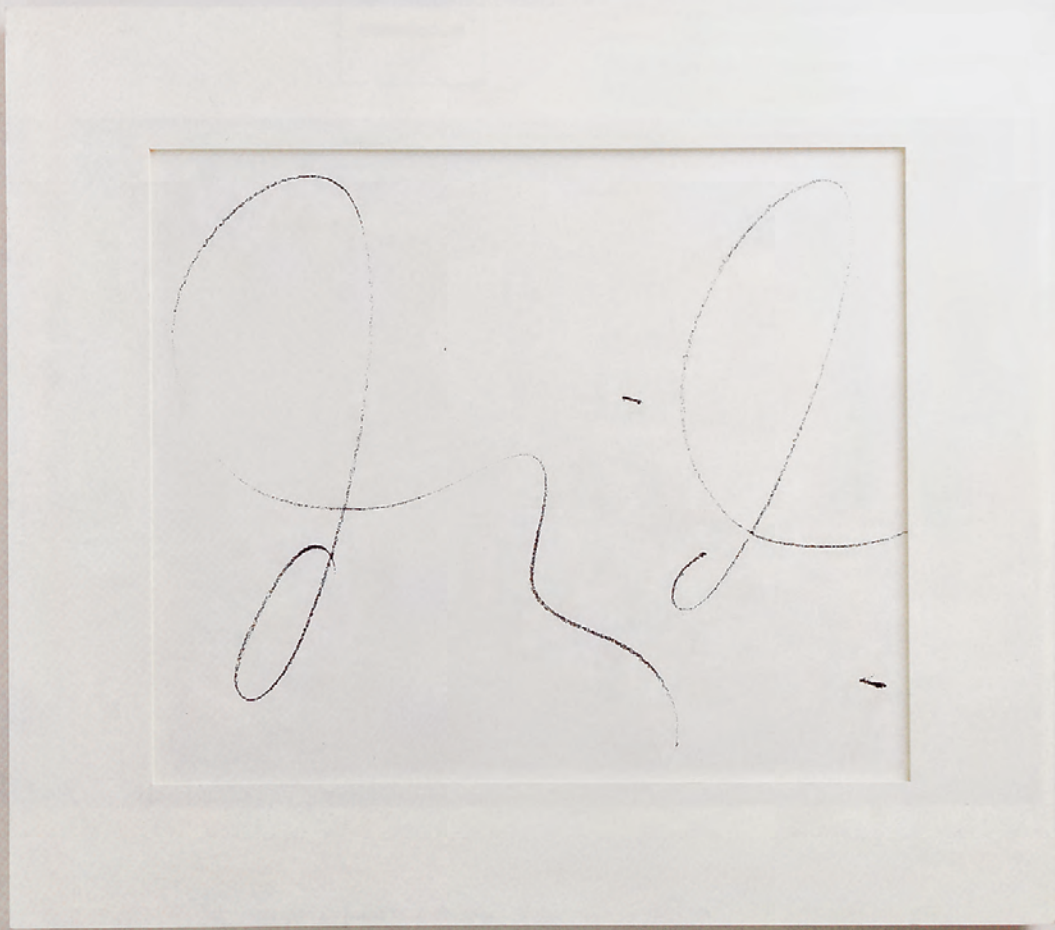
LARS O ERICSSON

represent not reality, but the loss of reality. Painting, on the other hand, is used to present a materialism that is often anonymous and concrete. The plastic surfaces serve as a tribute to artificiality, to decadence as a pose, while simultaneously with their caustic irony puncturing the significance and superior value of authenticity and "naturalness". In Stig Sjölund's works, appearances are not deceptive; instead, as Gilles Deleuze expresses it, "appearances are the most profound element" in them.

In these diptychs, triptychs and polyptychs we encounter both the reality of fiction and the fiction of reality. Here, the object of "mimetic" craving consists in the diffraction, the diffusion and the photographer's instability. "Look out! It may be fictitious" is Stig Sjölund's "well-meaning" warning to the viewer, who is as yet ingenuous. "Nothing is what it seems to be", he adds somewhat acidly.

Take, for example, his "Documentary" illustrated here. This work forms part of a series entitled "Principles", first exhibited at the Wallner Gallery in Malmö in the spring of 1990. Other works in this series have media titles, such as "Facts", "Report", "Fiction", "Drama", "Layout" and "Heading". The very term "principles" suggests that fundamentalism (belief in an ultimate, absolute foundation of some kind) is under attack here. And it is hardly coincidental that the names of Sjölund's works are reminiscent of the titles of television programmes—what, after all, is more fundamental than TV?

"Documentary" consists of a genuine plastic drainpipe placed halfway between two diffuse blow-ups (taken from a fashion magazine) nailed to the wall with highly obtrusive, round, slightly convex metal drawing-pins. The whole display resembles a magazine spread, with the sole difference that here everything is illegible. The metal drawing-pins appear necessary to prevent the last residues of diffused, "documented" reality from vanishing entirely. And where does it go? Down the drainpipe, through which the media industry spews its output of authentic unreality?







Identitet: 1. överensstämmelse; absolut likhet; kongruens; enahanda beskaffenhet; 2. jag; ego; personlighet; 3. legitimation

Fota: 1. grunda; stöda; basera 2. fotografera; knäppa

IDENTITET Människans uppfattning om sig själv blir mycket tydlig i fotografiet. Representationen har format vår människosyn och gett den betydelse genom bilden, inte minst genom självporträttet, ateljétagningen, pressbilden och reportaget. I den konstnärliga tolkningen likaväl som i den kommersiella inpräglingen. Identitet, kön, klass förstärks i den kulturella tvagning som varje erfaran­de av bilden ger till betraktaren. I den växelverkan som äger rum mellan bilden, fotografen och betraktaren, överförs kulturella föreställningar och vi formar oss och överlåter åt bilden att definiera våra gränser.

IRENE BERGGREN

Identity: 1. correspondence; absolute similarity; congruence; uniform nature; 2. self; ego; personality; 3. legitimation.

IDENTITY. The subject's view of itself emerges very clearly from photography. Representation has shaped our understanding of human beings, using pictures—especially self-portraits, studio shots, press pictures and photographic journalism—to impart significance. This is true of the artistic rendering as well as of that bearing the stamp of commercialism.

Identity, sex and class are reinforced in the cultural

saturation that every picture experienced gives us. In the interplay that takes place between the picture, the photographer and the viewer, cultural notions are transmitted, we are moulded and we let the picture define our boundaries.

Identität: 1. Übereinstimmung; Wesenseinheit; Kongruenz; Gleichartigkeit; 2. Ich; Ego; Persönlichkeit; 3. schwedisch für: Personalausweis

IDENTITÄT. In der Fotografie wird die Auffassung des Menschen von sich selbst sehr deutlich. Das

Moment der Darstellung hat unser Menschenbild geformt und ihm durch das Bild Bedeutung verliehen, nicht zuletzt durch das Selbstporträt, das Werkstattfoto, das Pressebild und die Reportage. Sowohl in der künstlerischen Ausdeutung als auch in rein kommerzieller Hinsicht. Identität, Geschlecht, Klasse werden in der kulturellen Reinigung verstärkt, die der Betrachter durch jedes Bilderlebnis erfährt. In der Wechselwirkung zwischen Bild, Fotograf und Betrachter werden kulturelle Vorstellungen übergeführt, und wir gestalten uns und überlassen dem Bild eine Definition unserer Grenzen.



R MIRIAM KLYVARE





R HÅGE WIKTORSSON



Begär: 1. åstundan; trängtan; traktan; åtrå; drift; behov; längtan; begärelse; lustan; lystnad; håg; lust; böjelse; passion; lidelse; benägenhet; tycke; kärlek; kättja
Fota: 1. grunda; stöda; basera 2. fotografera; knäppa

BEGÄR Fotografiet är en av de viktigaste medlen för en visuell bekräftelse av begär. Fotografiet ger oss bilderna av idoler, av drömmar, av makt, av sex, av ras och kön.

Våra önsknningar, lustar och strävanden formas i glidningen mellan de skillnader och likheter som i framställningar, iscensättningar, påståenden och dokument svarar på begäret.

Ett osynligt samspel mellan våra (ofta) omedvetna begär och de lockande, förföriska svaren som bilderna signalerar. Löften om skönhet, säkerhet, makt, kärlek...

Genom överraskningar och bekräftelser kan fotografiet rikta blicken tillbaka på betraktaren och kräva svar.

IRENE BERGGREN

Desire: aspiration; yearning; wish; yen; impulse; need; longing; concupiscence; libido; appetite; lasciviousness; lechery; lust; lustfulness; passion; fancy; willingness; inclination; love; ardour

DESIRE. Photography is one of the most important means of visually confirming desire: it gives us pictures of idols, dreams and power; of sex, race and gender.

Our wishes, pleasures and efforts take shape in the shift between the differences and similarities that, in presentations, settings, assertions and documents correspond to desire.

An invisible interplay between our (often) un-

conscious desires and the alluring, seductive answers signalled by pictures. Promises of beauty, sureness, power, love...

Through surprise and confirmation, photography can return the viewer's gaze, and demand answers.

Begehren: Verlangen; Wunsch; Sehnsucht; Drang; Trachten; Trieb; Bedürfnis; Lust; Lüsterheit; Begierde; Gelüste; Neigung; Leidenschaft; Passion; Hang; Liebe; Wollust

BEGEHREN. Die Fotografie ist eines der wichtigsten Mittel zu einer visuellen Bestätigung des Begehrens. Die Fotografie versieht uns mit Bildern von

Idolen, von Träumen, von Macht, von Sex, von Rasse und Geschlecht.

Unsere Wünsche, Lüste und Bestrebungen werden geformt im Gleiten zwischen den Unterschieden und Übereinstimmungen, die in Darstellungen, Inszenierungen, Behauptungen und Dokumenten auf das Begehren eingehen. Ein unsichtbares Zusammenspiel zwischen unserem (oftmals) unbewusstem Begehren und den durch die Bilder angedeuteten lockenden, verführerischen Antworten. Verheissungen von Schönheit, Sicherheit, Macht, Liebe...

Durch Überraschungen und Bestätigungen kann die Fotografie den Blick zurück auf den Betrachter richten und Antworten fordern.



>

WALTER HIRSCH





X DENISE GRÜNSTEIN







Förvandling: 1. övergång; förändring; omvandling; omdaning; metamorfos; transformation; transfiguration; transsubstantiation; 2. förruttelse; förintelse
Fota: 1. grunda; stöda; basera 2. fotografera; knäppa

I begreppet **FÖRVANDLING** vill utställningen visa hur bilderna blir förstådda som bevis och påstående om skeenden i vår samtid. Fotografiet ses som ett dokument om natur, landskap och stadsmiljöer, men kan också fungera som en personlig tolkning som utgår både från fotografen och från betraktaren där den egna upplevelsen framkallar bildens mening.

Förvandling ifrågasätter likaså de konstruktioner av "natur", av "landskap" som likt o-synliga raster tagits för givna och format vår bild av omgivningen. Kommentaren växer sig starkare och signalerar en förvandling. IRENE BERGGREN

Transformation: 1. conversion; change; alteration; mutation; metamorphosis; transformation; transfiguration; transubstantiation; 2. decomposition; destruction.

In the notion of TRANSFORMATION, the exhibition aims to show how pictures are understood as evidence of, and statements about, contemporary developments. Photography is perceived as a way of documenting nature, landscapes and urban environments, but it may also serve as a personal interpretation based on the individual experiences of both photographer and viewer that call forth the meaning of the picture.

Similarly, transformation calls in question the "natural" and "landscape" structures that, like invisible screens, have been taken for granted and have shaped our image of our surroundings. As it expands, the commentary gains strength and signals a transformation.

Verwandlung: 1. übergang; Veränderung; Umwandlung; Umgestaltung; Metamorphose; Transformation; Transfiguration; Transsubstantiation; 2. Verwesung; Vernichtung

Mit dem Begriff VERWANDLUNG möchte die Ausstellung darauf hinweisen, wie Bilder als

Beweise für bzw. Behauptungen über Ereignisse in unserer Gegenwart aufgefasst werden. Die Fotografie wird als ein Dokument über Natur, Landschaft und Stadtumgebung angesehen, kann aber ebenso als eine persönliche Deutung fungieren, die sowohl vom Fotografen als auch vom Betrachter ausgeht, wobei das eigene Erlebnis die Aussage des Bildes hervorbringt.

Der Begriff "Verwandlung" stellt gleichzeitig solche Konstruktionen von Natur und Landschaft in Frage, die wie unsichtbare Raster als selbstverständlich hingenommen werden und unser Bild von der Umgebung gestalten; der Kommentar wird stärker und deutet eine Verwandlung an.







≈

SUSANNE WALSTRÖM

72

PRESSBILDEN MODERNITETENS GENREMÅLERI

PRESSBILDEN VAR 1900-talets fotografiska segerherre. Den var dokumentarisk och därigenom förkroppsligade den nästan fotografiets idealdefinition. Den har utvecklat en *action-estetik* som stämde väl överens med samtidens krav på bevakning av nuet och handlingens människor i händelsernas mitt. Trots att pressbilden med tiden blev hårt genreindelad, som en följd av redaktionella och layoutmässiga krav, så behöll den länge sin position i täten. En tid såg det ut som om det var just genrepertoaren och det retoriska systemet bakom som skulle bli det intressanta med pressfotot. Det var i dyningarna efter semiotikens svallvågor som den läsarten vann visst gehör.

Men sedan var det som om det tog stopp. Ingen såg längre pressbilden som utvecklingsbar. Den hade blivit historisk, vilket inte uteslöt att den fungerade väl för de syften den var ämnad. Men det var ingen som längre såg något *avantgarde* i reportagefotot för pressbruk. (Förresten så framstod plötsligt allt *avantgarde* för dokumentärbildens del som omöjligt överhuvudtaget, sedan digitalbilden hotat upplösa den etiska förbindelsen mellan människa, tid och rum). Dessutom så visste ju alla att det var det lilla enspaltiga personfotot som fortfarande var pressbildens viktigaste länk med läsarna. Och vad gör man om modernitetens heroiska flaggskepp kan utklassas av ett så fundamentalt folkloristiskt behov?

Jo, en sak gjorde man, klokt nog, i alla fall inte: nämligen slog ihjäl en så väsentlig existentiell tradition. Istället tycks det som om pressfotograferna började acceptera sitt eget mediums historiska roll, som för den svenska pressens del liknar idrottsplatsens, jobbarfats, sammanträdet och föräldramötets sociala funktion sedan kyrkbacken slutade samla folk. Så man fortsatte med det man är bäst på; att *berätta*, att skvallra och analysera på samma gång. En tidning är uppbyggd som ett litet drama, där varje verbal eller bildmässig scen stöder de andra. Det är "blåddereffekten" som helhet som för läsaren ger den berättande effekten.

80-talets foto skapade nya begrepp: landskapsfotografiet blev essäistiskt och reportagefotot kunde lämna sina objektivistiska anspråk och bli nästan centrallyriskt. 80-talets press differentierades likaså genom magasin- och bilageidén till många separata, estetiska och narrativa scener. I den kontexten framstod det ännu tydligare att 90-talets pressfoto allt mer axlat en roll som påminner om 1800-talets illustrativa måleri. Där inte människans eget rumsliga sammanhang återberättar situationen—som när kvinnan med gasmas-

Press photography

—genre of modernism

Press photography has emerged triumphant in the 20th century. Through its documentary nature, it virtually embodies the ideal definition of photography. It has developed an aesthetic of *action* that tallies well with contemporary demands for coverage of the present day and people of action in the centre of events. Although, over the years, press photography has become rigidly classified into genres owing to editorial and layout requirements, it has long retained its leading position. At one time, it looked as if this very genre repertoire and its underlying rhetorical system would become the interesting aspects of press photography. In the wake of semiotics, this approach has gained a certain hearing.

But then things seemed to grind to a halt. Press photography was no longer seen as capable of development; it had become historical. This did not exclude its amply serving the purposes for which it was intended; but no one saw anything *avant-garde* in photographic press journalism any longer. (All things *avant-garde* suddenly appeared impossible where documentary pictures were concerned, since digital photography threatened to dissolve the ethical connection between human beings, time and space.) Moreover, everyone knew that the small, one-column human portrait was still press photography's primary link with its readers. And what should be done if the heroic flagship of modern times can be ousted by such a fundamentally folkloric need?

One thing was, in any case, wisely refrained from: the destruction of such an existential tradition. Instead, press photographers seem to have begun to accept the historical role of their own medium that, as far as the Swedish press is concerned, resembles the social function of the sporting event, the workplace coffee-break, the conference and the parent-teacher meeting, now that people no longer convene in church. Thus, press photographers went on doing what they were best at: *telling a story*, combining gossip with analysis. A newspaper is constructed like a minor drama in which every verbal or pictorial scene supports the others. It is the "flip-chart" of events that, as a whole, provides the narrative impact on the reader.

Photography in the 1980s created new concepts: landscape photographs took on the nature of essays and photographic journalism was able to depart from its claims to objectivity and become personal, almost lyrical. The press of the '80s was likewise differentiated, as a result of the magazine and supplement concept, into numerous separate, aesthetic and narrative scenes. In this context it became even clearer that press photography is the only classic modernist pictorial form that is a natural epic genre entitled to focus on human beings. Undeniably, one could go even further and assert that the press photography of the 1990s has increasingly assumed a role reminiscent of the illustrative painting of the 19th century. Where people's own spatial contexts do not tell of the situation—as when

ken blickar ut över Tel Avivs folktomma badstränder i Susanne Walströms Israel-reportage—så byggs allt oftare ett attributivt symbolspråk in i bilden. Med hjälp av mer eller mindre lättfunna rumsliga analogier så leds betraktarens associationer mot konnotationer som inte ligger blottade i bilden.

Susanne Walströms Tjernobyl-bild av den instängda skolflickan i den lövade skolsalen med bleknad skogstapet, balanserar vidunderligt exakt på just denna gränslinje mellan reportagets direkthet och detta "det moderna genremåleriets" symboliska mångtydighet.

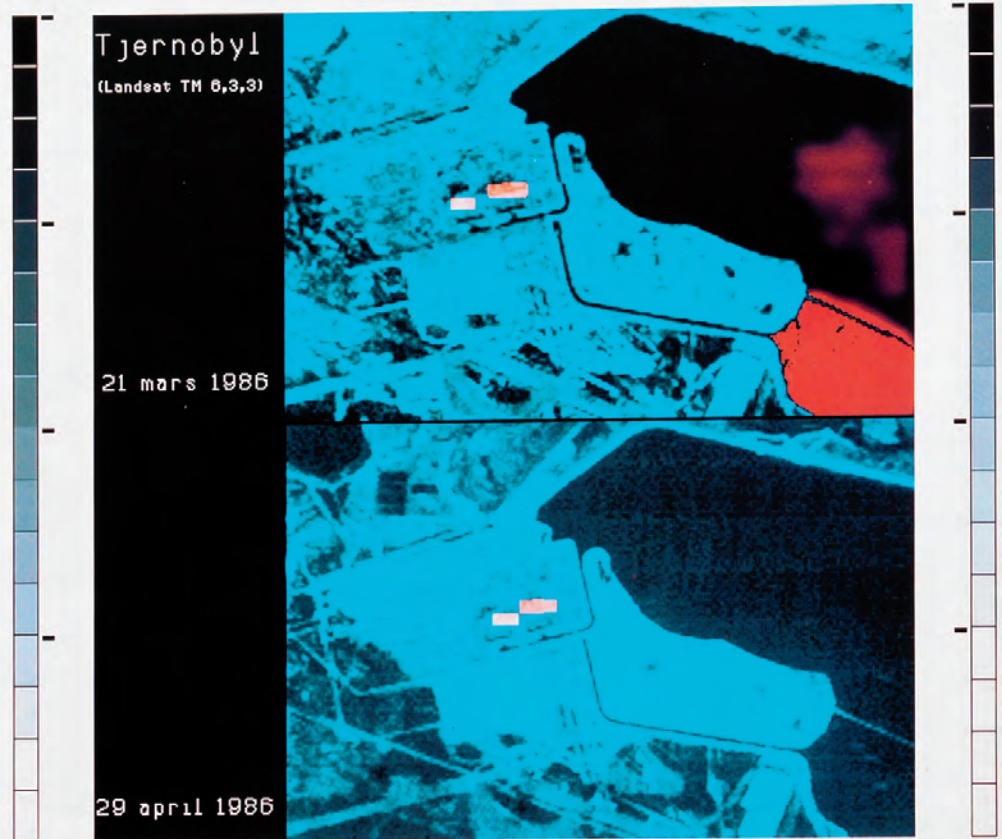
LENA JOHANESSON

the woman in the gas mask looks out across the deserted bathing beaches of Tel Aviv in Susanne Walström's report on Israel—attributive imagery is increasingly often incorporated in the picture. Using more or less facile spatial analogies, the viewer's associations are guided towards connotations that are not openly exposed in the picture.

Susanne Walström's picture from Chernobyl—the schoolgirl shut in the classroom decorated with leafy branches, faded forest wallpaper, a stuffed wild boar and a bird's nesting-box, fresh from the factory, among the birch foliage—is balanced with weird precision on this dividing line between the directness of journalism and the symbolic ambiguity of this "genre of modernism".



USER_IMAGES:(ORM)TJERNOBYL_SPLIT_TM633_IMAGE:1
SIZE = 512 X 512
25-MAY-1986 16:11:45.20



LANDSAT, PRODUCED BY SATIMAGE
SATIMAGE, KIRUNA, SWEDEN



