

## Fotografen i Sverige 1970 och framåt – en studie av institutioner, utställningar och strider

Våren 2010 öppnade Fotografiska museet i Stockholm. Det var det andra i ordningen och denna gång drivet i privat regi av två bröder. Även om det första inte längre fanns kvar, utan helt och fullt hade integrerats i Moderna museets övriga verksamhet i samband med invigningen av den nya byggnaden 1998, väckte valet av namn reaktioner. I ett brev från Moderna museets intendent med ansvar för fotografi påmindes grundarna om det första museets historia: ”Sedan en tid tillbaka har det kommit många förfrågningar till Moderna museet från journalister och våra besökare kring Fotografiska museet i Nacka. Som ni säkert vet inrättades 1971 Fotografiska museet som en egen avdelning inom Moderna museet. /.../ Med tanke på historien är det mycket olyckligt att ni valt samma namn, eftersom vi har helt skilda verksamheter. /.../ Vi rekommenderar därför att ni väljer ett annat namn. Det finns många alternativ, som skulle kunna representera det ni står för. Det är lite oklart vilken typ av organisation ni är, men det framgår på er hemsida att ni inte har en fast byggnad och ingen samling av fotografi. Det framgår också att ni inte arbetar med traditionella museala verksamheter, där en av grundpelarna är att vårda, visa och utöka den egna samlingen. /.../ Det hade naturligtvis varit bra om ni kontaktat Moderna museet och informerat om namnvalet innan ni lanserade er första utställning. Det viktigaste för oss nu är att det tydligt framgår i all er information att ni inte på något sätt samarbetar med eller har med Moderna museets verksamhet eller historia att göra.” Fotografiska, som institutionen valt att kalla sig i de flesta sammanhang, fick snart fast lokal och brevet finns uppsatt i ett av de publika utrymmena, inte olikt ett diplom.<sup>1</sup>

Episoden vittnar om hur händelser i dag kan aktualisera det nära förflutna, men den ger också en indikation på de spänningar som genomströmmat och fortfarande påverkar fotografen i Sverige. På sjuttioalet etablerades för första gången i landet ett antal institutioner särskilt inriktade på visande och samlande av fotografi. Därigenom formades en scen och under ett par decennier var aktiviteterna många och konflikterna starka. Aktörerna hade skilda intressen och mål och man stred om specifika och skilda uppfattningar om mediets egenart och tillämpningar, men också om tolkningsföreträde och utrymme i offentligheten.

Motsättningarna till trots förenades man i en uttalat fotografisk profil, något som tydligt framgår av namnen: Fotografiska museet, Fotograficentrum och Camera Obscura. I slutet av åttiotalet tillkom ytterligare en aktör av liknande slag – Hasselblad Center. Verksamheterna var publika och utställningsprogrammen vittnar om institutionernas respektive inriktning. Genom utställningarna presenterades enskilda fotografier och formulerades tematiska tolkningar av såväl samtida som historiska tendenser inom fotografen. I anslutning till utställningarna publicerades texter där

perspektiven fördjupas och fotografierna och deras bilder sätts in i ett vidare sammanhang. Eftersom utställningarna som regel blev föremål för kritiska bedömningar speglar de också andra aktörers uppfattningar och positionstaganden. I högre grad än många andra delar bidrar utställningarna – genom sin komplexitet och sina förgreningar – till att skapa en scen där aktörerna träder fram, nätverkar och strider om frågor som man finner angelägna. Allt detta sammantaget gör utställningspraktiken till en flerdimensionell utgångspunkt i studien av den fotografiska kulturen.

Moderna museets indignerade reaktion på öppnandet av Fotografiska museet 2010 för oss tillbaka flera decennier, men om man jämför omfattningen och intensiteten i striderna på sjuttio-, åttio-, nittiotalen och nu blir det uppenbart att situationen inte längre är densamma. Visserligen ställs olika typer av fotografi regelbundet ut och genrerna har sina nätverk och forum, men till skillnad från då tycks det inte finnas någon gemensam och avgörande fråga att vara oeniga om. Det skulle i så fall vara historien – vilket det aktuella brevet är ett exempel på.

Inom den fototeoretiska diskussionen, som den formulerats från åttiotalet och framåt, har man argumenterat för att det inte är meningsfullt att betrakta fotografi som en enhetlig kategori. Fotografier skapas och används i så vitt skilda sammanhang – kriminaltekniska, medicinska, antropologiska, pornografiska eller privata – att det är nödvändigt att betrakta bilderna i relation till deras kontext.<sup>2</sup> I många fall är den instrumentella funktionen helt uppenbar, men det finns också praktiker där olika tolkningar och bruk av fotografin i sig själv utgör en grundläggande aspekt. Bland dessa har det utvecklats en kultur med utbildningar, tidskrifter, museer, gallerier och kritiker särskilt inriktade på fotografi. Det som händer här från sjuttioalet och framåt är ett exempel på denna rörelse, men frågan är hur fotografin i Sverige egentligen ser ut. På vilka sätt och i vilken utsträckning formas den fotografiska scenen av interna värdesystem, positioner och strider? Och är dessa tillräckligt starka för att skapa ett autonomt fält i Bourdieus mening?<sup>3</sup>

Ett sätt att närma sig problemet är att – med hjälp av utställningen *Lika med – samtida svensk fotografi* – undersöka det postmoderna genombrottet. Det är ett skifte som fick stora konsekvenser och trots fotografins framträdande roll i denna rörelse skedde förändringarna några år senare inom fotografin än inom konsten. En central fråga i den postmoderna kritiken av modernismen handlade om det mediaspecifika och viljan att renodla uttrycksformernas egenart. Mot bakgrund av denna kritik är det intressant att konstatera att endast en av institutionerna som specialiserat sig på fotografi fanns kvar i slutet av nittioalet. Helt i linje med de rådande idealen hade uppdragen omformulerats och den institutionella statusen förändrats.<sup>4</sup>

*Lika med* visades på Moderna museet 1991 och till såväl innehåll som form var den en brett upplagd presentation av ett postmodernt förhållningssätt. Den ägde rum i ett brytningsskede och de nya perspektiven framträdde än så länge mer i kommissariens val och tolkningar än i bilderna. Utställningen följdes dock av en rad andra exposéer med verk av unga fotografer som omfattade de nya strömningarna och snart blev fotografin ett centralt inslag i den svenska samtidskonsten. Allt

hänger ihop – den fotografiska kulturen i Sverige är inte särskilt stor – och som en fond mot vilken postmodernismen intar scenen beskrivs till att börja med de olika aktörernas och deras inbördes relationer. Den inledande historiken följs av en kritisk reflektion över *Lika med* och genom en jämförelse med en annan utställning om svensk fotografi, producerad tio år tidigare, tydliggörs förändringarna. Därefter följer ett resonemang om fotoscenens utveckling närmast efter *Lika med* och det hela avslutas med en sammanfattning. Undersökningens ambition är att pröva ett perspektiv och peka ut tendenser, men för att ge ett mer uttömmande svar på frågorna behövs en både bredare och djupare studie.

## Bakgrund

Den första institutionen i Sverige uteslutande inriktad på fotografi var Fotografiska museet. Det öppnade 1971 och var, namnet till trots, inte ett eget museum utan en avdelning inom Moderna museet. Grundandet föregicks av Fotografiska museets vänners (FMV) opinionsbildande arbete. Vänföreningen hade sitt konstituerande möte 1965 och i stadgarna står att man ska verka för inrättandet av ett fotografiskt museum som samlar, vårdar och visar fotografi i en vid mening. Mediets olika yrkesgrupper och genrer ska ha en plats på museet och mottot lyder: ”Vårda det gamla, värna det nya”. FMV ansvarade för en rad samlingar, främst Gernsheim- och Bäckströmsamlingen, och bedrev viss utställningsverksamhet, bland annat på Galleri Karlsson där föreningen hyrde in sig. Åke Sidvall arbetade för föreningen med utställningar och uppordnandet av de olika samlingarna. När Fotografiska museet inrättades blev han den första tjänstemannen och fem år senare, 1976, fick han titeln föreståndare – en position han innehade till 1990 då han omplacerades. Tidigt kom även Leif Wigh att medverka på museet och 1977 anställdes han som intendent med särskilt ansvar för fotografi. Efter 27 år på tjänsten pensionerades han 2004. Båda saknade såväl högre utbildning som professionell erfarenhet av museiverksamhet och deras kunskaper byggdes successivt upp genom arbetet. Från kritikerna av museet påtalades återkommande vad man uppfattade som Sidvalls och Wighs bristande kompetens.<sup>5</sup>

Fotografiska museets permanenta utställningsverksamhet inleddes 1974 med *Dokumentärbilder från Japan och Kuba* av Jefferik Stocklassa och Björn Myrman. Den följdes av en rad snarlika utställningar, bland annat *Varvsarbetare* av Yngve Baum, *Hammarkullen - människor i ett förortsområde i Göteborg 1973* av Jens S. Jensen och *Titso – en by i Ghana* av Odd Uhrbom. Samma år grundades Fotograficentrum. Det var en medlemsförening med syfte att verka för den dokumentära och samhällsengagerade fotografien och man fanns på flera orter i landet även om sektionen i Stockholm utgjorde navet. Fotograficentrum ingick i de på sjuttioalet etablerade centrumbildningarna och var ett resultat av decenniets progressiva kulturpolitik. Uppdraget var att förmedla jobb till medlemmarna och en viktig aspekt handlade om makten över distributionen och fotografernas arbetsvillkor. Man beskrev sig som ett alternativ till såväl mediernas sensationslystna och ofria nyhetsrapportering som reklamens förljugna bilder av verkligheten. Föreningen hade en styrelse och olika utskott – främst utställningsgruppen och publicistgruppen – och arbetet bedrevs i stor utsträckning på ideell och kollektiv basis. Fotograficentrums galleri i Stockholm öppnade med Ann Christine Eeks utställning *Arbeta – inte slita ut sig* (1975) och året därpå publicerades en katalog med närmare 100 utställningar och föredrag som föreningen förmedlade. Merparten av dessa har en tydligt dokumentär inriktning även om andra genrer fanns företrädda.<sup>6</sup>

Under ett par år i mitten på sjuttioalet präglades utställningsprogrammen på de två enda fotoinstitutionerna i landet av en likartad inriktning, men redan 1977 hade en klyfta uppstått. Den ena

orsaken var Fotografiska museets förändrade verksamhet. Det faktum att man i takt med uppordnandet av samlingarna blev mer historiskt orienterade, och dessutom visade alltfler utländska fotografer, innebar att den samtida svenska dokumentärfotografin förlorade mark. Den andra orsaken var öppnandet av Camera Obscura. Det var Skandinavien's första kommersiella fotogalleri och drevs av fotografen Lennart Durehed och reklammannen Lars Hall. Inriktningen var konstnärligt orienterad fotografi och profilen internationell, även om programmet innehöll ett betydande inslag av svenska fotografer. På högst synbara sätt avvek Camera Obscura från de två andra aktörerna och då inte minst i sättet på vilket både lokalen och den grafiska profilen utformats, samt marknadsföringens professionella karaktär. En av grundarna var partner i en av landets ledande byråer, Hall & Cederqvist, som också ägde galleriet genom ett dotterbolag. Camera Obscura samarbetade med gallerier och institutioner från Europa och USA och omfattningen av de utländska referenserna och nätverken var ovanliga vid denna tid. Närmast i karaktär låg Fotografiska museet – de stod dock helt fria från kommersiella intressen – och man kom snart att knyta starka band till Camera Obscura, vilket väckte en hel del kritik.<sup>7</sup>

Från Fotograficentrums perspektiv såg situationen helt annorlunda ut och den nya aktörens uppdykande orsakade en häftig debatt i Bildtidningen och på DN:s kultursida. Kritikerna vände sig i första hand mot Camera Obscuras kommersiella inriktning. Galleriet sålde nummerade och signerade bilder, vilket kritikerna ansåg stå i strid med fotografins egenart, det vill säga mediets inneboende möjligheter till mångfaldigande och därigenom dess, som man såg saken, demokratiska karaktär. Man var också djupt skeptiska till galleriets fokusering på fotografins estetiska aspekter och betonade istället värdet av mediets verklighetsavbildande och berättande egenskaper. Genom striderna förtydligades aktörernas skilda uppfattningar och positioner och den polemiska tonen bidrog till att fördjupa konflikten.<sup>8</sup>

Utifrån sina olika utgångspunkter skapade Camera Obscura och Fotografiska museet en plattform för fotografi som konst. I början av åttiotalet blev denna hållning alltmer framträdande och synsättet påverkade även karaktären på den dokumentära bilden, som rörde sig mot vad som beskrevs i termer av ett mer ”personligt” uttryck. På ett talande sätt avspeglas det förändrade klimatet i uppfattningen om Camera Obscura, som – efter den inledande och skarpa kritiken – snart blev en uppskattad plats även bland de aktörer som varit mest skeptiska. När galleriet stängde 1983 försvann inte bara en ledande kommersiell aktör och en företrädare för den konstnärliga inriktningen, utan också ett av många erkänt och viktigt forum för fotografin i Sverige.<sup>9</sup>

Utöver de rent fotografiska institutionerna fanns andra som regelbundet visade utställningar med fotografi, inte minst Kulturhuset och Nordiska museet. I det senare fallet samlade man dessutom fotografi utifrån ett kulturhistoriskt perspektiv och på åttiotalet blev Nordiska museet navet i ett nationellt nätverk för dokumentärfotografi. Från Fotografiska museets sida gjordes, ända från sjuttioalets början, tydliga markeringar mot det etnologiskt präglade intresset för fotografi och mellan företrädarna för dessa skilda synsätt fanns meningsskiljaktigheter som berörde centrala aspekter i

respektive verksamhet. Konflikten tillspetsades när Leif Wigh offentligt uppmanade fotograferna att bränna sina negativ så att de inte skulle hamna på museer som saknade respekt för fotografen och den av honom eller henne framställda och/eller godkända originalbilden.<sup>10</sup>

Med öppnandet av Hasselblad Center i Göteborg 1989 stärktes scenen med ytterligare en institution av museikaraktär. Förutom Fotograficentrums lokalavdelningar var det den första fotografiska institutionen utanför Stockholm. Den drevs (och drivs) av Hasselbladstiftelsen och enligt stadgarna ska man verka för forskning och undervisning inom fotografi. Den första chefen var Rune Hassner. Även han hade en bakgrund som fotograf och blev senare både filmare och fotohistoriker med bildtidningarna och fotojournalism som sin specialitet.<sup>11</sup> Utställningsprogrammet på Hasselblad Center hade en blandad karaktär och – i likhet med Fotografiska museet – fanns en betoning av vad som traditionellt sett betraktas som fotografiska egenskaper och världen. En viktig del av verksamheten var från början det årliga Hasselbladpriset och valen av pristagare speglar institutionens syn på fotografins praktiker. Fram till slutet av nittiotalet var det berättande och dokumentära inslaget påfallande – en inriktning som från ett postmodernt perspektiv framstod som konservativ och förlegad. Denna trend bröts dock 1999 då Cindy Sherman – en av de ledande i den postmoderna och iscensatta fotografin – belönades.<sup>12</sup>

Men det var inte enbart institutionerna som spelade roll. En i sammanhanget viktig position innehades av Peder Alton. I början av åttiotalet blev han fotokritiker på DN. Visserligen fanns det andra som skrev om fotografi, inte minst i Bildtidning och fototidskrifterna, men ingen agerade från en lika prestigefull plattform. Han kom från Fotograficentrums inre krets och delade deras ofta uttalade negativa syn på Fotografiska museet, men i debatterna som rasade stod han symboliskt sett över de stridande parterna och genom att kritisera båda förstärkte han sin ställning som oberoende riktningssgivare. Denna privilegierade ställning försvagades dock i samband med det postmoderna genombrottet och Lars O. Ericssons inträde på konstscenen under andra hälften av åttiotalet. När Peder Alton övergick till att skriva om arkitektur i början av nittiotalet fanns inte längre en specialiserad fotokritiker på DN.<sup>13</sup>

Sammanfattningsvis kan sägas att situationen för fotografin fram till nittiotalets början var komplex och konfliktfylld. De institutionella strukturerna byggdes upp från grunden. Scenen var påfallande liten. Antalet personer som gjorde sig ett namn inom fotografin i Sverige genom att arbetade med förmedling och bedömning var runt 20 stycken. En uppräknings speglar den manliga dominans som rådde fram till det postmoderna genombrottet, då allt fler kvinnor blev synliga bland såväl utövarna som curatorerna och skribenterna: Åke Sidvall, Leif Wigh, Rune Hassner, Per Hemmingsson, Peder Alton, Pär Rittsel, Rune Jonsson, Lars Ekenborn, Ann Christine Eek, Gösta Flemming, Ulf Hård af Segerstad, Annagreta Dyring, Lars Hall, Lennart Durehed och några till. Gemensamt för flera av aktörerna var deras svaga symboliska kapital. De saknade som regel högre utbildning och ingick sällan

i nätverk inom kulturvärldens elitskikt. Möjligheter till högre studier inom fotografi var obefintliga och som regel hade man en praktisk orienterad bakgrund – det var vanligt att man själv var fotograf.<sup>14</sup>

Avsaknaden av fotohistoria i traditionella museiämnen som konstvetenskap och etnologi gjorde att ytterst få personer på institutionerna hade någon som helst kunskap om fotografi. Fotografins position i förhållande till konsten och journalistiken var svag, vilket påverkade situationen för de inblandade. Visserligen hade fotografen en privilegierad ställning i den samhällsengagerade och dokumentaristiska hållning som rådde under sjuttioalet, men dess roll var huvudsakligen instrumentell. Fotografins legitimitet och värde var knutet till sociala och politiska aspekter och den bedömdes utifrån sin förmåga att gestalta angelägna samhällsfrågor. Det var fotografins verklighetsavbildande egenskaper som premierades, men för att dessa skulle realiseras behövdes text i någon form.<sup>15</sup> Dokumentärergenren var på detta sätt beroende av journalistiken och politiken. Även den konstnärligt syftande fotografen hade detta beroendeförhållande, men begränsningarna var av en helt annan art. Här utgjorde fotografins heterogenitet och svaga institutionella traditioner ett hinder och i den kontext man befann sig var underordningen högst påtaglig.<sup>16</sup> Grunden för bedömning av fotografiska bilder byggde på kriterier hämtade från konsthistorieämnet och man sökte i modernistisk anda en fotografisk egenart knuten till vad man uppfattade som mediespecifika egenskaper. Trots det påtagliga beroendet av konstområdet var det – paradoxalt nog – också detta sammanhang som gav den estetiskt orienterade fotografen en privilegierad ställning. Man ingick i en värld med ett etablerat socialt och kulturellt kapital som materiellt manifesterade sig i museibygnader, samlingar, utställningar och publikationer. De strider som rasade mellan de olika aktörerna – som regel var Fotografiska museet inblandat – var hårda och utmärktes inte sällan av hätska personangrepp. En möjlig förklaring till detta skulle kunna vara att fotografens oklara status, bristen på institutionella traditioner och etablerade auktoriteter, innebar att individernas såväl personliga som yrkesmässiga investeringar var omfattande och tjänsterna få och att det därför, i varje strid, var mycket som stod på spel.<sup>17</sup>

## *Lika med* och det postmoderna skiftet inom svensk fotografi

Det publika genombrottet för postmodernismen i Sverige brukar knytas till utställningen *Implosion* på Moderna museet 1987 och Lars O. Ericssons två artiklar i DN samma höst. Mycket hade hänt tidigare, men det var först nu ett samlat grepp på företeelsen presenterades och i fallet med artiklarna gav de upphov till en lika animerad som uppsplitande debatt.<sup>18</sup> Av flera skäl fick fotografien en privilegierad ställning inom postmodernismen och åttiotalet innebar internationellt sett ett genombrott för fotografien i en konstnärlig kontext. Det var dock inte mediets (förmodade) egenart som lyftes fram utan fotografins orenhet och heterogenitet, det vill säga dess möjligheter till mångfaldigande och reproducerbarhet, som på ett effektivt sätt underminerar tanken på ett original, samt dess starka närvaro i den värld av språk, tecken och bilder som postmodernismen, såväl teoretiskt som praktiskt, intresserade sig för. Förutom rörelsen bort från idén om det mediespecifika bröts också den svartvita fotografins dominans. Den fotobaserade samtidskonsten kännetecknades materialmässigt av stora format och färgtekniker och i många fall samverkade fotografien med andra uttrycksformer. Därigenom skapades vad som kan sägas utgöra en av periodens mest karaktäristiska former: hybriderna. Bruket av fotografi innebar inte att man som utövare nödvändigtvis identifierade sig som fotograf, snarare fanns det strategiska skäl att undvika klassificeringar knutna till medier och genrer, eftersom det stred mot postmodernismens grundtankar.<sup>19</sup>

Även om relationen mellan konst och fotografi omförhandlades fanns (och finns) fortfarande en mer avgränsad fotografisk praktik där utövarna kallar sig fotografer och i stor utsträckning förhåller sig till en etablerad fotografisk tradition. Inom denna krets dröjde det ytterligare några år innan de nya perspektiven blev synliga i utställningssammanhang och *Lika med* (1991) var en av de tidigaste och mest omfattande presentationerna av denna inriktning. Utställningen producerades av Svenska Fotografernas Förbund (SFF) och kommissarie var Irene Berggren. Vid tiden för uppdraget var hon ordförande i Fotografiska museets vänner och hon hörde till den lilla krets som på ett tidigt stadium introducerade postmoderna perspektiv och konstnärskap i den fotografiska kontexten. Det var under en vistelse i New York i mitten av åttiotalet som Irene Berggren blev bekant med de postmoderna strömningarna och från slutet av decenniet publicerade hon regelbundet artiklar och recensioner i *Bildtidningen*. Tillsammans med Marta Edling och Eva Hallin var hon 1990 gästredaktör för ett temanummer om kön, där feministisk teori och praktisk tillämpning inom den fotobaserade samtidskonsten presenterades för *Bildtidningens* läsare. Under ett par år hade Irene Berggren också varit verksam som curator och gjort utställningar med svenska och utländska fotografer på bildbyrån Miras galleri i Stockholm.<sup>20</sup>

Avsikten med *Lika med* var att göra en bred kartläggning av svensk fotografi och ta fasta på mediets olika tillämpningar och genrer. Uppdraget hade kommit från kulturministern, SFF stod bakom det hela och genom medel från bland annat lotterifonden var de ekonomiska förutsättningarna ovanligt gynnsamma.<sup>21</sup> Uppdraget var både omfattande och prestigefullt och mot denna bakgrund kan man



fråga varför *Lika med* inte visades på Fotografiska museet och hur det kommer sig att Leif Wigh, som hade en betydligt längre CV än Irene Berggren och var en mer etablerad aktör, inte tillfrågades om jobbet som kommissarie. Vid tre olika tillfällen hade han curerat uppmärksammade exposéer över samtida svensk fotografi: *Genom svenska ögon* (1978), *Bländande bilder* (1981) och *Paradigm* (1990).<sup>22</sup> Till detta ska läggas ett stort antal separatutställningar med svenskt och internationellt verksamma fotografer, samt en rad historiska utställningar. Alla visade på Fotografiska museet. Det finns skäl att anta att de kunskaper och synsätt Leif Wigh representerade svarade dåligt mot beställarnas önskemål och krav. Under ett antal år hade Fotografiska museet ifrågasatts, bland annat av SFF, för sin bristande kontakt med utövarna och alltför snäva syn på fotografien. Kritikerna ansåg att avgränsningen påverkade utställningsprogrammet på ett negativt sätt och en intensiv debatt hade förts om behoven att inkludera andra uttryck än den estetiska fotografi som premierades på museet. Det talades om att Leif Wigh och Åke Sidvall hade svikit FMV:s intentioner med museet och krav på en återgång till den ursprungliga idén hördes från flera håll i slutet av åttiotalet. Utifrån sett levde Fotografiska museet inte upp till omvärldens förväntningar.<sup>23</sup>

När det gäller Leif Wighs olika mönstringar av samtida svensk fotografi kan man konstatera att de fick ett blandat mottagande, och i fallet med *Bländande bilder* (1981) och *Paradigm* (1990) var kritiken hård. Den senare öppnade året innan *Lika med* och enligt Leif Wigh exemplifierade verken i utställningen en tänkbar hållning för fotografien under nittiotalet. Det var i den riktning han antog och – får man förmoda – önskade att det kommande decenniet skulle utvecklas. Flera kritiker menade att *Paradigm* var ett försök från Leif Wighs sida att befästa den modernistiska fotografi han lanserat ett decennium tidigare. Man ansåg att hans synsätt var oreflekterat och läsningen av det fotografiska landskapet missvisande. En av kritikerna vände sig också mot Leif Wighs beskrivning av postmodernismen, som hon fann både okunnig och raljerande. I katalogtexten till *Paradigm* är Leif Wigh skeptisk till den fotobaserade konsten och han uttrycker sin tveksamhet inför den teoretiska agenda som utgjorde en viktig del av det hela. Han riktar sig i första hand mot skribenterna och curatorerna och inte mot fotografierna, även om han ansåg att det bland dessa fanns en utbredd okunskap vad gäller fotografins uttryck och historia.<sup>24</sup>

Av kritiken att döma – samt Leif Wighs egna analyser av den samtida fotografien – framgår att den förändring som skedde runt 1990 gick på tvärs med museets inriktning. Tio år tidigare hade han identifierat ”ett rum av möjligheter” och med *Bländande bilder* brutit med sjuttiotalets dokumentärfotografi och genrens dominerande ställning. Genom utställningar, katalogtexter och förvärv till samlingen blev, som tidigare nämnts, Fotografiska museet en plattform för den estetiskt orienterade fotografien. Målsättningen var att etablera fotografi som konst i sin egen rätt, vilket innebar att den skulle bedömas utifrån kriterier hämtade från den fotografiska tradition som mer såg till bildernas formella och hantverksmässiga egenskaper än deras innehållsliga, sociala och politiska aspekter. Den enskilda fotografen och hans eller hennes biografi och oeuvre spelade en avgörande roll för detta synsätt. Att Fotografiska museet bidrog till att förskjuta agendan vittnar både förekomsten av

utställningar och publikationer med konstnärlig fotografi både på museet och i andra sammanhang, men också av den omfattande kritik som riktades mot verksamheten från aktörer med avvikande uppfattningar och intressen. I början av åttiotalet innebar den estetiska inriktningen en förnyelse, men runt 1990 hade den fått en helt annan och – från de nya perspektiven sett – förlegad innebörd. Nu var fotografin på väg att bli en del av konsten på ett mer genomgripande sätt och med helt andra utgångspunkter och aktörer än tidigare. Glappet mellan de nya strömningarna och den etablerade positionen Fotografiska museet representerade underminerade Leif Wighs ställning. Det är uppenbart att han saknade den legitimitet som Irene Berggren hade i kraft av både sina kunskaper om och sin förankring i den postmodernt orienterade fotografiscenen. Frågan är om det över huvud taget hade kunnat vara Leif Wigh som curerade *Lika med*.

Inriktningen och karaktären på *Lika med* gör den till ett bra objekt för att kartlägga och studera de personer och nätverk, men också den teoretiska diskurs, som formade fotografin under nittioalets början. Tanken är att undersöka vilka färdigheter och symboliska kapital som gav tillträde och positioner i den nya ordning som etablerades, men också vad som inte längre ägde giltighet. Ett sätt att tydliggöra förändringarna inom både fotografin och utställningsmediet är att jämföra *Lika med* (1991) och *Bländande bilder* (1981), eftersom båda var presentationer av svensk fotografi i början av ett nytt decennium. I båda utställningarna gjordes urvalet av en kommissarie som identifierat en ny situation och på ett tydligt sätt var utställningens upphovsperson. Till skillnad från *Lika med*, som var en bred genomlysning av det fotografiska fältets såväl yrkesmässiga som konstnärliga delar, var *Bländande bilder* en generationsmönstring som speglade en ny tendens inom den ”fria fotografin”. Till såväl innehåll som urval präglades *Bländande bilder* av en stark subjektivitet och genom både installationen och katalogtexten är kommissariens perspektiv högst påtagliga. Utställningen innehöll omkring 160 bilder och de hängdes på ett sätt som, enligt kommissarien, skapade en associativ berättelse där olika formella, motivmässiga och tekniska aspekter bildade en intresseväckande helhet. Det fanns ingen uttalad princip eller idé bakom arrangemanget, vilket det i allra högsta grad gjorde i *Lika med*. Även här var kommissariens närvaro stark, men på ett helt annat sätt. De runt 200 verken grupperades utifrån fyra kategorier – identitet, värde, begär och förvandling – och de medverkande fotograferna saknade, precis som i *Bländande bilder*, inflytande över såväl indelning som hängning. Med bruket av de fyra begreppen som organiserande princip förankrades perspektivet i den postmoderna teoribildningen, vilket i en viss mening gjorde urvalet och hängningen mindre subjektivt. Till denna tendens bidrog också de lexikografiska definitioner som fanns i anslutning till presentationerna av respektive kategori, samt de grafiska symboler som representerar de olika begreppen och skänker upplägget en språkfilosofisk karaktär.

Något motsvarande arrangemang fanns inte i *Bländande bilder* och den saknade helt teoretiska hänvisningar. I katalogessän finns dock referenser till samtida skönlitteratur och musik, samt biografiska uppgifter om fotograferna och deras influenser. Leif Wighs katalogessä är försedd med

noter, vilket ger texten en akademisk karaktär på ett konsthistoriskt manér, även om det mer är till formen än innehållet. I essän, som färgas av en starkt polemisk attityd mot det dokumentära, tecknas den historiska bakgrunden till de unga utövarnas arbeten som han lyfter fram och tolkar.

Till skillnad från *Bländande bilder* rymmer katalogen till *Lika med* texter av en rad olika skribenter utöver Irene Berggrens eget bidrag. Flera av författarna har en akademisk förankring och perspektivet är kritiskt resonerande. Fotografien behandlas som historisk och kulturell företeelse och vad som på grund av längd och tematik kan betraktas som huvudtexten är författad av Jan-Erik Lundström och har titeln "Foto tur och retur – fem variationer". Den är ett försök att fånga fotografins mångskiftande innebörder och i denna undersökning av mediets yttersta beskaffenhet och vardagliga tillämpningar utgör Roland Barthes, Michel Foucault och Geoffrey Batchen viktiga referenser. Semiotikens åtskillnad mellan index och ikon är den givna utgångspunkten och texten är ett exempel på den typ av reflektioner som kännetecknade det nya synsättet, men som aldrig förekommit i Fotografiska museets publikationer. Samma intresse för fotografins svårfångade status, rörelser över skilda genrer och komplexa förhållande till verkligheten genomsyrar såväl Irene Berggrens inledning som de övriga bidragen, vilka bland annat behandlar frågor om fotografins sanningsanspråk, mediets motsägelsefullhet, reklamens konstruktioner av kön och begär. Texterna är skrivna av bland andra Marta Edling, Karin Andén-Papadopoulos, Lars O Ericsson och Lena Johannesson.

De olika förhållningssätten till fotografien som präglar *Bländande bilder* och *Lika med* kan beskrivas i termer av ett essentiellt respektive kontextuellt perspektiv. Den ena positionen befinner sig nära fotografins praktik och söker innehållet i mediets egenart och fotografernas intentioner och biografier; den andra skapar mening i fotografins relation till och beroende av olika sammanhang och lägger stor vikt vid den historiska och sociala plats från vilken både upphovspersonen och uttolkaren talar. Det är påtagligt att det senare perspektivet kräver andra kunskaper och referensramar än de som kommer till uttryck i och genom Leif Wighs arbeten.<sup>25</sup>

Skillnaderna i synen på teori som utmärker Fotografiska museet och de nya aktörerna vid tiden för *Lika med* hade en avgörande betydelse. Både avståndstagandet och bejakandet var identitetsskapande och bidrog till att profilera deras hållning i kampen om inflytande och utrymme. I denna strid fick Fotografiska museet en defensiv roll och man tvingades att försvara den egna verksamheten. Dock var skillnaderna så stora att de argument Leif Wigh och Åke Sidvall lyfte fram saknade tyngd och relevans på den nya scen som etablerades. I själva verket bekräftade svaren den kritik som riktades mot museets verksamhet: man var, som redan nämnts, inriktad på enskilda fotografers oeuvre, samt idén om mästerverk och en mediespecifik syn på fotografi som konst. Aspekter som tillsammans representerade det modernistiska paradigmet Fotografiska museet, enligt kritikerna, måste lämna bakom sig för att vara en del av samtiden.<sup>26</sup>

Efter *Lika med* – en förändrad spelplan och nya aktörer

Katalogen till *Lika med* producerades i två versioner varav den ena utgjorde ett nummer av Bildtidningen (2/1991), vars redaktör också ansvarade för produktionen av det hela. Från starten 1977 var Bildtidningen ett av dokumentärfotografins främsta forum, men den hade successivt ändrat skepnad för att hösten 1992 omvandlats till Index – Contemporary Scandinavian Images. Även Index hade Fotograficentrum som huvudman och flera av de medverkande känns igen från Bildtidningen. Den ansvarige utgivaren var rent av en stridbar dokumentärfotograf, Jefferik Stocklassa, som hade suttit i redaktionen för Bildtidningens provnummer sexton år tidigare med namnet Spegelbild. Att något genomgripande hade hänt – vilket motiverade omorienteringen – vittnar dock redaktionens inledning. Där kan man läsa att den fotografiska kulturen i Sverige genomgått stora förändringar och att fotografin slutgiltigt accepterats som en konstart bland andra. Det man såg som godtyckliga gränser mellan fotografin och bildkonstens övriga genrer hade upplösts. Många använde fotografi i sina arbeten utan att kalla sig fotografer och på flera sätt hade fotografin vitaliserat konsten.

En känsla av befrielse genomsyrar den korta texten. Nu skulle tidningen – med ett namn djupt förankrat i den samtida teoretiska diskussionen – bli ett forum för den bildkonst som har sin utgångspunkt i en fotografisk praktik och inte, som tidigare, i första hand företräda den dokumentära inriktningen. Geografiskt vidgades ramarna och i fortsättningen stod Skandinavien i fokus. I det nya Europa som tog form ville man stärka samverkan mellan de nordiska länderna och exponera regionens särart utanför dess gränser. Förändringen hade kommit och redaktionen var redo att axla rollen som det nyas förespråkare. Av texten framgår dock att alla inte insett vad som skett. Det fanns några viktiga aktörer som fortfarande satt kvar i ett föråldrat synsätt och man tog som sin uppgift att ”patrullera dess institutioner, deras verksamhet och dess ansvariga personer.” Att det i första hand var Fotografiska museet som avsågs var så uppenbart att namnet inte behövde nämnas. Dels hade konflikten mellan Bildtidningen och Fotografiska museet funnits där med växlande intensitet sedan sjuttioalet, dels skapade det nya sammanhanget en tydlig motståndare i museet, vars företrädare på ett uppenbart sätt stod i opposition till de postmoderna perspektiven.<sup>27</sup>

Hur förändringarna uppfattades från Fotografiska museets sida framgår av förordet till utställningen *5+1*, som visades samma höst som det första numret av Index publicerades (1992). Den minsta gemensamma nämnaren för de sex fotografernas arbeten var, enligt kommissarien Leif Wigh, att de på ett övertygande sätt representerade upphovspersonens eget jag. Han betonar också det ”bildmässiga innehållet” och ställer det mot samtidens allt starkare krav på koncept och konstruktion – egenskaper vid sidan om det rent visuella. Den anda av möjligheter som präglar redaktionens inledning i det aktuella numret av Index kan jämföras med Leif Wighs kritiska beskrivning av rörelsen bort från den klassiska fotografiska traditionen och det han kallar ”fotografiska värderingar”.

För Leif Wigh är fotografin ett eget språk och han ser varje fotografi som en sluten enhet. Bilderna kan med fördel kompletteras med biografiska uppgifter och andra informativa bildtexter, men det är också allt som behövs. Museets inriktning, dess samlande och utställningar, grundar sig på en tilltro till bildens autonomi och den skiljer sig därigenom från postmodernismens teori- och kontextorienterade praktik. Den senare kallar Leif Wigh med en påfallande skeptisk ton för ”litteratur i utställningsform”.<sup>28</sup>

Ett av problemen är, som Leif Wigh formulerar saken, att fotograferna förlorat makten över bildspråket. Orsaken är i hög grad att agendan sätts av skribenter som saknar både intresse för och kunskap om fotografi. De är, fortsätter han, både välutbildade och briljanta men för att verkligen förstå fotografin krävs något annat – praktisk erfarenhet. Enligt Leif Wigh har museet alltid varit en arena för fotografer som söker det ”maximala bilduttrycket” och det är hans förhoppning att man även i framtiden ska kunna vara detta forum. Av katalogtexten framgår dock att han insett att idealen har skiftat och han säger att museet lämnar det gamla bakom sig för att gå in i en ny era. Men det han i själva verket försöker göra är att återskapa tron på upphovspersonen och bildens autenticitet – aspekter som saknade relevans i den nya kontexten. Leif Wighs text är motsägelsefullt och i det tidiga nittioalets framväxande fotoscen framstod Fotografiska museet som en konservativ kvarleva från det förgångna. Kraven på en radikal omorientering hördes allt starkare.<sup>29</sup>

Till skillnad från Leif Wigh fanns i kretsen kring Fotograficentrum personer som identifierade möjligheter i det nya landskapet. Med föreningens tidskrift och galleriet i Stockholm som plattform – även galleriet bytte snart namn till Index – agerade man på olika sätt för att definiera och etablera postmoderna perspektiv och praktiker.<sup>30</sup> Ytterligare en aktör som spelade en framträdande roll var Akademien för fotografi på Konstfack. Där verkade Hans Hedberg, som i egenskap av rollen som chefredaktör för Bildtidningen (senare Index) ansvarade för katalogen till *Lika med* och därigenom befann sig mitt i de avgörande sammanhangen. Till skolan knöts flera av de skribenter, curatorer och fotografer som representerade det postmoderna, bland andra Jan-Erik Lundström, Irene Berggren, Lars O. Ericsson, Eva Hallin och Gertrud Sandqvist. Flera medverkade regelbundet i tidskriften och de personliga kopplingarna mellan Index och Akademien för fotografi var starka. Tillsammans formade man ett nätverk som under ett antal år bidrog till att förskjuta positionerna inom Svensk fotografi. I denna process hade undervisningen och studenterna på skolan en stor betydelse. Redan 1988 arbetade man med teman som vittnar om en nyorientering, bland annat *Konceptkonstens strategier applicerade på fotografi* och *Postmodernism och människosyn*. Projekten är exempel på att skolans profil under dessa år blir mer teoretiskt orienterad med både filosofi och konstteori på schemat. I en artikel om Konstfacks fotoutbildning skriver Hans Hedberg om inriktningen runt 1990: ”Behoven att spränga ramarna för fotografiet, att gå ut i rummet, att väva in andra förhållningssätt, att infiltrera redan befintliga mönster eller skapa helt nya har kommit att allt mer karaktärisera verksamheten vid Akademien för fotografi. Detta är naturligtvis spegelbilden av en samtidskonst som blir allt mer

gränsöverskridande.”<sup>31</sup> Under dessa år utexaminerades flera studenter som snabbt blev synliga aktörer på konstscenen, bland andra Lotta Antonsson, Annika von Hauswolff, Martin Sjöberg, Olof Glemme, Maria Miesenberger, Patrik Karlström och Paulina Olsson. I hög grad formulerades och förmedlades de samtida tendenserna i en rad tematiska utställningar, vilka speglade den aktuella diskussionerna om bland annat representation, makt, identitet, kön och genus, vilket framgår av titlarna: *Den svenska modellen* (1990), *Porträtt, identitet, posering* (1991), *Makt – vanmakt* (1992), *Hem – en studie i politik* (1993) och – inte minst – *Index* (1991–93). Curator var Jan-Erik Lundström och utställningen turnerade i Norden. Flera av de medverkande kom från Konstfack och i beskrivningen av verken betonas deras språkkritiska karaktär. Jan-Erik Lundström var en nyckelperson inom den postmoderna fotografin och 1992 rekryterades han till tjänsten som föreståndare på Fotografiska museet. Därigenom hade en av de viktigaste positionerna i svensk fotografi erövrats.<sup>32</sup>

Den lika framträdande som kritiserade position Leif Wigh hade haft försvagades märkbart och snart blev museet ett forum för både den fotobaserade samtidskonsten och ett kontextuellt inriktat förhållningssätt. Några år in på nittioalet var Fotografiska museet och Fotograficentrum – två av fotografins mest inflytelserika institutioner som sedan slutet av sjuttioalet stått i konflikt med varandra – förbundna av ett gemensamt synsätt och det nätverk som framträdde redan i samband med *Lika med*.

## Sammanfattning

Vad säger exemplet *Lika med* om fotografins position och eventuella oberoende? Utställningen var en bred genomlysning av samtida svensk fotografi i skiftet mellan åttio- och nittiotal. Projektet initierades och finansierades av SFF, vilket på ett högst konkret sätt kopplade det till en för fotografin specifik institution. Det var dock genom kontexten och kommissariens perspektiv som allt knöts ihop – bortom *Lika med* tillhörde bilderna vitt skilda praktiker. I de ursprungliga sammanhangen var fotografierna som regel beroende av andra områden och kriterierna för användbarhet, värde och relevans formulerades av nyhetsrapporteringens, reklamens, vetenskapens och övervakningens behov och krav, men också av konstens. *Lika med* skapade ett sammanhang som präglades av curatorns inkluderande och utjämnande metaperspektiv. Fotografier som annars aldrig skulle ses och bedömas i samma fysiska och symboliska rum, visades sida vid sida och skrevs in en postmodern diskurs. Allt blev i en viss mening jämbördigt, men inte för att påvisa någon gemensam fotografisk egenart – inom postmodernismen var det mediets heterogena och orena drag som fångade aktörernas intresse – utan för att fästa uppmärksamheten på läsningen och meningsproduktionen. De frågor som ställs till materialet i och genom utställningen var i högre grad formulerade inom ramen för det utvidgade konstbegreppet än i någon avgränsad fotografisk kontext.

Den privilegierade ställning som fotografin fick inom samtidskonsten under åttio- och nittioalet kan betraktas som ett genombrott för fotografin som konst, men det var ett inskrivande som – betraktad från ett modernistiskt perspektiv – också innebar en upplösning. När Leif Wigh med utställningen *Bländande bilder* 1981, och i polemik mot den dokumentära inriktningen, lanserade ett konstnärligt förhållningssätt skedde det med hänvisning till en specifik fotografisk tradition. Det som skapade kvalitet hos såväl enskilda bilder som fotografer och riktningar var kopplingen till bestämda fotografiska egenskaper. Till skillnad från dokumentärgenrens betoning av ämnets politiska dimension var dessa värdeskapande aspekter knutna till mediets tekniska och hantverksmässiga förutsättningar. Men också till fotografins historia som den tolkats inom ramen för en estetiskt orienterad uppfattning. Inom svensk fotografi har tankarna om den fotografiska egenarten sällan varit explicit formulerade och det saknas i stort sett kritiskt reflekterande texter skrivna av perspektivets företrädare. En starkt bidragande orsak till detta kan vara aktörernas svaga sociala och utbildningsmässiga kapital. Påfallande ofta saknar kommissarierna och skribenterna inom denna fotografiska inriktning akademiska meriter. Deras bakgrund är fotografens, vilket inte utesluter ett teoretiskt perspektiv, men som ofta har lagt vikt vid andra och mer praktiskt förankrade aspekter. Legitimiteten hos förmedlarna – och därigenom tillträde till positioner och tjänster – har i stor utsträckning skapats av en närhet till praktiken. Dock beskrev företrädarna för Fotografiska museet sin egen verksamhet som ”vetenskaplig”, vilket innebar att man tillämpade ett biografiskt och historiskt perspektiv i sina texter. Betoningen på upphovsperson, som hade en avgörande roll inom den konstnärliga fotografin, blev under postmodernismen helt förlegad. Det (vetenskapliga) perspektiv som skänkte auktoritet under

åttiotalet ägde ingen giltighet över huvud taget efter det postmoderna genombrottet. Det symboliska kapital som aktörerna ackumulerat genom utställningar, katalogtexter och debattartiklar saknade värde i den nya kontexten. För Leif Wighs del, som under lång tid haft den tyngsta och mest åtråvärda institutionella positionen, fick det rent av ett negativt värde.

Den vinnande parten i striderna hämtade sina argument från kulturteorins och samtidskonstens område. Den kontext man ingick i var en annan än den rent fotografiska och av de få specialiserade aktörerna kom merparten inom kort att omdefinieras eller upphöra. Kanske var *Lika med* början på slutet för vad som under ett drygt decennium framstår som ett (relativt) autonomt fotografiskt fält? I slutet av sjuttiotalet hade de tre institutionerna med särskild inriktning på fotografi hunnit etablera sig och utvecklat sina egenarter. Under åttiotalet inrättas en högskola för fotografi och det grundas förlag, tidskrifter och gallerier för fotografi. Man utkämpade strider som rörde specifika fotografiska ämnen, som olika tolkningar av mediets egenart och dess betydelse för fotografins inriktning, samt hur fotografierna och fotograferna ska bedömas och värderas. Det fanns tydliga beroenden av andra områden men frågan är hur starka dessa i själva verket var. När postmodernismen tog över förändrades detta i grunden och under närmare tjugo år var den traditionella fotografin närmast osynlig i Sverige – något man påminns om av det nya Fotografiska museet närvaro.



## Noter

1 Brevet är daterat 2008-05-30 och inleds utan hälsningsfras. Förutom av intendent Anna Tellgren är det undertecknat av Lovisa Lönnebo (chef för kommunikation), och det är till den senare som företrädarna för Fotografiska museet ombeds vända sig med eventuella frågor. Det finns en aspekt av kritiken mot Fotografiska – och den har inte enbart kommit från Moderna museet – som är utmärkande för fotografiområdet och har med brödernas bakgrund att göra. De är entreprenörer och har arbetat med mässor och marknadsföring, vilket underminerar legitimiteten i kulturvärlden. Precis som tjänstemännen på det första Fotografiska museet saknar de den form av symboliskt kapital som bidrar till att skapa en position inom elitkulturen. I deras fall finns den besvärande kopplingen till det kommersiella, som placerar deras verksamhet i den högra delen av Bourdieus schema över produktionsfältet. (Se Donald Broady (red), *Kulturens fält*, Göteborg 1998, s. 15). Problemet med en synbar koppling till det ekonomiska kapitalet var central också i kritiken av galleri Camera Obscura, vars öppnande 1977 gav upphov till kraftfulla reaktioner och avståndstaganden.

2. Nyckeltexter i den kritiska fototeorin finns samlade i antologin *The Contest of Meaning. Critical of Histories of Photography*, Richard Balton (red), Massachusetts 1989

3 I avhandlingen *Sociologi och epistemologi* (1990) tar Donald Broady upp Bourdieus studie av fotograferandet, *Un art moyen* (1965), och säger att det 25 år senare kanske är möjligt att tala om ett fotografifält, vilket inte var fallet när boken skrevs. Då saknades utbildningsinstitutioner, gallerier, museer, tidskrifter och forskningsinstitutioner särskilt inriktade på fotografi. Det fanns inga auktoriserade värdehierarkier och de olika fotografiska praktikerna lydda antingen under andra fälts system för kategorisering och konsekvrering – de som nämns är konstens och journalistikens – eller fyllde andra och mer vardagliga funktioner, såsom familjekortens minnes- och identitetsskapande roll. Intressant nog är det just detta som på flera plan sker i Sverige under sjuttio- och åttiotalen, både genom etablerandet av institutioner och aktörer specialiserade på fotografi, samt av gemensamma och specifika symboliska vinster och strider om kriterier för bedömning av insatser som görs. Det är dock en öppen fråga hur självständiga dessa institutioner och värderingsgrunder var och hur det fotografiska ”fältet” utvecklats över tid.

4 I utredningen *Fotografi och fotografiskt museum*, som gjordes 1994 av Jan-Erik Lundström och Gunilla Norming på uppdrag av Kulturrådet och Statens konstmuseer, föreslås att namnet Fotografiska museet tas bort och att det på ett tydligare sätt blir en egen avdelning inom Moderna museet: ”Behoven av en särskild avdelning för fotografi är uppenbar. De stora fotohistoriska samlingarna kräver en specifik fotografihistorisk kompetens.” (s. 65) En viktig referens var Department of Photography på MoMA i New York, som bildades redan 1940 och vars chefer har varit internationellt

aktade fotografer, fotohistoriker och curatorer med stor betydelse för området: Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski och Peter Galassi. Man föreslår också att resurserna ska stärkas när det gäller personal och lokaler för att kunna visa både en permanent historiska presentation med verk ur samlingen och tillfälliga utställningar.

Utredarnas förslag indikerar förekomsten av ett fotografiskt fält med en viss grad av självständighet, men när förändringarna genomfördes gick de i rakt motsatt riktning. I samband med omorganisationen av Moderna museet 1998 integrerades Fotografiska museet i avdelningen för samlingar och utställningar. Det skapades inte något särskilt rum i museet för fotoutställningar, vilket utredarna föreslagit och som man – om än i liten skala – hade haft i det gamla museet från 1976 och framåt. Istället för att stärka autonomi blev fotografin en del av ett utvidgat koncept och konkurrerar om utrymme och medel med områden som har en betydligt starka position inom konstfältet. I en fortsatt studie av det fotografiska området vore det intressant att undersöka utställningspraktikens omfattning och inriktning före och efter sammanslagningen.

När det gäller Fotograficentrum så upplöstes föreningen 1998 och ombildades till The Swedish Contemporary Art Foundation. Camera Obscura stängde redan 1983. Den enda institutionen från sjuttio- och åttioalet som finns kvar och har behållit en uttalad fotografisk inriktning är Hasselblad Center. Det har dock tillkommit ett par aktörer med en uttalad fotografisk profil, varav Fotografiska är det senaste och mest omfattande exemplet.

5 Svenska Fotografernas Förbunds ordförande Lars T Jansson skrev om Fotografiska museet i förbundets tidning 1975: "Det museet är i så skriande behov av en chef ... Jag vet ingen annan institution i landet som fungerar utan en chefsperson eller styrelse. Överallt, utom i Prästgården på Skeppsholmen (där museet hade sitt kansli, min anmärkning) leds institutionerna av personer som tillsatts på sina meriter, administrativa eller vetenskapliga, efter att deras tjänster utlysts i vederbörlig ordning." (s. 9) Passagen citeras i en artikel av Gösta Flemming i *Folket i Bild/Kulturfront* nr 7 1986 där en rad tunga aktörer inom fotografin ger sin bild av museet. Den är genomgående mycket kritisk och själv skriver Flemming: "Många fotografer och de flesta fotohistoriker och -skribenter här i landet hyser ingen tilltro till Wighs omdöme, trots att han och Sidvall påstår sig syssla med 'fotografivetenskaplig bearbetning'". (s. 11)

En återkommande kritiker av Leif Wigh och Åke Sidvall var fotografen Ann Christine Eek. I *Bildtidningen* nr 1 1982 skriver hon: "De har dessutom alltid gett uttryck för stora ambitioner, som dessvärre inte uppfyllts på grund av dessa administratörers bristande insikter om sina egna begränsningar vad gäller kunskaper om och översikt över fotografin och dess historia..." (s. 2) Enligt Eek är de påkostade katalogerna visserligen vackra, men opålitliga som källor och odugliga som forskningsunderlag och inlägget avslutas: "Hur länge ska detta få fortsätta? När skall ansvariga myndigheter börja ta kritiken på allvar." (s. 2)

I mitt arbete med att återuppföra tidigare fotoutställningar har jag intervjuat Leif Wigh och Åke Sidvall om bland annat deras bakgrund. Båda kommer från arbetarhem utan studietradition och de har själva enbart gått folkskola – en bakgrund de menar delades av flera av deras kollegor, något som måste undersökas närmare. De möttes på en kvällskurs i fotografi i slutet av sextiotalet där Leif Wigh, som var yrkesverksam fotograf, undervisade. Efter diverse ströjobb fick Åke Sidvall timanställning på FMV och beskriver uppdraget i termer av en amanuens tjänst med uppdrag att ordna med de disparata bildsamlingar föreningen hade mottagit från bland andra Centralförbundet för idrottens främjande och Svenska Turisttrafik Förbundet. Tjänsten på Fotografiska museet fick han enligt egen uppgift på ett informellt sätt. Leif Wigh kom snart in som volontär och timavlönad medarbetare för att hjälpa till utställningarna. Båda bekräftar att man inledningsvis saknade kunskaper och erfarenheter för uppdraget. Se boken *Bländande bilder (återuppförd)*, Göteborg 2010. En detaljerad redogörelse för Fotografiska museet grundande och historia finns i Anna Tellgrens artikel, ”Fotografi och konst. Om Moderna museets samling av fotografi ur ett institutionshistoriskt perspektiv”, *Historieboken*, Stockholm, 2008.

6. En redogörelse för Fotograficentrum finns i utredningen *Fotografi och fotografiskt museum*, Stockholm 1994, s. 50 f. Se också Niclas Östlind, *Verkligen?! (återuppförd)*, Göteborg 2009, där Fotograficentrum behandlas ingående.

7. Fotografiska museet och Camera Obscura genomförde tillsammans en del programverksamhet i form av föreläsningar och konstnärspresentationer. Detta väckte kritik på grund av galleriets kommersiella inriktning. Gösta Flemming, som hörde till Fotograficentrumets inre krets, debatterade frågan i två inlägg i DN – 26 november och 22 december 1982 – och menar att det är nödvändigt för museets trovärdighet att man håller ett behörigt avstånd från alla former av konstspekulation. Skälet är att man i kraft av sin position annars styr utbudet av fotografi till förmån för de former som är gångbara på marknaden, samt att galleriet på ett otillbörligt sätt påverkar museets utbud. Både här och i den övriga kritiken av Camera Obscura framträder på ett tydligt sätt den motsättning mellan ekonomiskt och symboliskt kapital som strukturerar det kulturella fältet och där oberoendet av pengar (eller pengar från ickekommersiella källor) skapar legitimitet. Uppgifterna om Camera Obscura kommer från grundarna som jag intervjuat hösten 2009 med anledning av en planerad bok.

8. Bildtidningen nr 1 1978 har temat fotografi som konst och kritiken mot Camera Obscuras estetiska och kommersiella inriktning är massiv. Man har, förutom tidningens egna medarbetare, bjudit in två kritiker för att analysera företeelsen i grunden: Torsten Bergmark (”Egendom är stöld”), Ingamaj Beck (”Pengarna eller livet”), samt Peder Alton (”Varde konst och det blev konst”). I ett animerat samtal ställs galleriets grundare mot väggen av två ledande dokumentärfotografer, Jean Hermanson och Anders Petersen.

9. Många beklagade stängningen av Camera Obscura och menade att galleriet var något av det bästa som hänt svensk fotografi. Även Peder Alton, som inledningsvis var en av deras främsta belackare, hade ändrat uppfattning och skriver uppskattande om galleriet i *Fotografisk Tidskrift* nr 9 1983.

10. Redan i en intervju i *ABF/Fönstret* nr 3 1974 betonar Åke Sidvall att Fotografiska museet inte, som de kulturhistoriska museerna, intresserar sig för motiven utan för ”fotografen som bildskapare och för fotografiet som tidsföreteelse”. (opaginerad) ”Brandfackla från Wigh: Bränn negativen!” är rubriken på en artikel om Fotografiska museet publicerad i *Fotografisk tidskrift* i slutet av åttiotalet (har kopia på artikeln, saknar i skrivande stund uppgift om nr och år).

11. Rune Hassner (1928–2003) hade en unik ställning i svensk fotografi under inte minst sjuttio- och åttiotalet. Han kombinerade en karriär som fotograf och filmare med fotohistorikerns, professorns och museimannens. I likhet med så många andra inom fotografien var hans bakgrund praktikerns. Se Anna Tellgren, *Tio fotografer. Självsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*, Stockholm 1997, s. 306.

12. Rune Hassner, *The Hasselblad Award 1980–1995*, Göteborg, 1996, samt Niclas Östlind, ”The Hasselblad Award – thoughts regarding tendencies over three decades”, *Hasselblad Award 1980–2010*, Göteborg 2010

13. När Peder Alton första gångerna medverkar i *Bildtidningen* i samband med diskussionen om Camera Obscura i nr 1 1978 presenteras han som dokumentärfilmare. Han är djupt kritisk till galleriet och allt de står för och hans artikel avslutas: ”Det finns all anledning att vänta sig en ljus framtid för galleri Camera Obscura. Däremot finns inte samma anledning att se ljusst på framtiden för fotografiet. Jag tror nämligen inte att det som är bra för Camera Obscura är bra för fotografiet.” (s. 10). I det följande numret ingår han i redaktionen och skriver en av de första kritiska texterna om svensk dokumentärfotografi och efterlyser en förnyelse av genren (”När lögnen blev sanning. Eller är svenska fotografer tråkiga och puritanska?”, *Bildtidningen* nr 2 1978). Han gör också en serie intervjuer i *Bildtidningen* med fotografer som, enligt honom, representerar ett annat och friare förhållningssätt, bland andra Gunnar Smoliansky (nr 2/1979), Walter Hirsch (nr 4/1979). I sin gärning som fotokritiker är han genomgående mycket skeptisk till Fotografiska museets verksamhet i allmänhet och Leif Wigh i synnerhet. I arbete med *Bländande bilder* kontaktade jag Peder Alton angående utställningen, som han gick hårt åt i sin recension och den efterföljande debatten. Han svarade per mejl den 5 oktober 2010 och skriver: ”De frågor du ställer är inga småsaker. Det är också trettio år sedan jag skrev artiklarna så vad jag ska komma ihåg är lite tveksamt. Först och främst: min och Leif Wighs relation var ingen höjddare. Jag tyckte då liksom nu att han var odräglig i sina pompösa påståenden och inte

speciellt trovärdig. En lite udda figur som nog fick lite för stor plats på museet.”, *Bländande bilder (återuppförd)*, Göteborg 2010, s. 100. Men han kritiserade även Fotograficentrum, vilket bland annat sker i en artikel där han diskuterar faran med Camera Obscuras dominans och bristen på professionella alternativ, DN 18 november 1981.

Med det postmoderna genombrottet förändras förutsättningarna och Peder Alton förlorade mark till Lars O. Ericsson, som hade en helt annan kunskap om och orientering inom den fotobaserade samtidskonten. I inledningen till *I den frusna passionens heta skugga*, Stockholm 2001, radar Ericsson upp de kritiker som inte förstod vad det nya handlade om skriver: ”Att fotografin var 80-talets viktigaste samhällskritiska medium hade gått både honom (Leif Nylén) och DN:s fotokritiker Peder Alton helt förbi.” (s. 12)

14. När de gäller aktörernas habitus måste en mer genomgripande undersökning göras, men samtal med inblandade pekar entydigt i denna riktning. När det gäller möjligheterna till studier inom fotografi var de ytterst begränsade och utbildningen på Konstfack var länge en av de få. Se Hans Hedberg, ”Akademien för fotografi”, Gunilla Widengren (red), *Tanken och handen. Konstfack 150 år*, Stockholm 1994.

Fotohögskolan i Göteborg inrättades 1982 var den första i landet och grundandet föregicks av en intensiv debatt där frågor om fri kontra yrkesinriktad fotografi stod i fokus. Den leddes det första decenniet i tur och ordning av professorerna Teddy Aarni, Rune Hassner och Pål-Nils Nilsson – de två senare båda medlemmar av Tio Fotografer. I samband med att Tuija Lindström tillträdde som professor 1992 kom skolan att präglas av det postmoderna strömningarna, vilket inte minst märks i de personer som på olika sätt knöts till skolan: Gertrud Sandkvist, Sara Arrhenius, Sven-Olov Wallenstein, Lars O Ericsson, Abigail Solomon-Godeau, Jan-Erik Lundström med flera.

15. Dokumentärfotografen har en tradition av starkt beroende till text som både vidgar och fördjupar bildernas innehåll. Det är också ett förhållande där texten ibland är en nödvändig förutsättning. I inledningen till Odd Uhrboms och Sara Lidmans bok *Gruva* (1969) berättar Lidman att hon fick ett telefonsamtal av en ung fotograf som skildrat arbetet i gruvindustrin. Han hade visat materialet för en förläggare på Bonniers som sagt att om han kunde få någon bra text skulle man publicera bilderna. En av landets mest inflytelserika dokumentärfotografer, Sune Jonsson, reflekterar över förhållandet fotografinspråk i artikeln ”Nio funderingar om 1/125-delen”, publicerad i katalogen till Fotografiska museets utställning *Tusen och en bild* 1978. Han skriver att det krävs ett språkligt komplement för att fotodokumentationen ska bli komplett: ”Var för sig representerar text och bild olika dokumentära sfärer av samma stoff, fruktbara speglingar av ämnet utifrån olika utgångspunkter, en sorts bildens och textens kontrapunktik, som resulterar i flerstämmighet och samtidigt skapar formell spänning och mångfald, ger materialet relief, fördjupar dokumentationens innebörd och autenticitet.”, s.10.

16. Ett exempel på fotografins svaga institutionella status är det förslag på besparingsåtgärder som Statens konstmuseer presenterar för Kulturdepartementet 1987. Om de genomfördes fullt ut skulle Fotografiska museet temporärt stängas. Moderna museets dåvarande chef Olle Granath svarar oroliga och upprörda i Fotografisk Tidskrift nr 6 1987. Han inleder med att poängtera vilken stor vikt de statliga konstsamlingarna tillmätt sin yngsta föremålsavdelning och säger vidare: ”När nu besparingskraven drivs vidare, krav som vilat över oss under hela det innevarande decenniet, har vi, i årets anslagsäskande föreslagit att Fotografiska museet läggs i malpåse enligt den hårda regel som på arbetsmarknaden säger att sist in får lämna först vid permittering. Vid närmare eftertanke borde det knappast förvåna någon att konstmuseerna, efter att i femton år avstått utställningslokaler, personal samt inköps- och utställningsmedel väljer denna väg snarare än att offra någon av de avdelningar som har en betydligt längre tradition inom organisationen.” (s. 26)

17. Tonen i debatten om fotografi under sjuttio- och åttiotalen var ofta hård och personangrepp många. Utställningen *Bländande bilder* provocerade och rörde upp många känslor och kritikern Per Hemmingsson uttrycker sig mycket ofördelaktigt om kommissarien Leif Wigh i en recension i FiB/Kulturfront nr 1 1982, bland annat kallas han ”dubbelnolla”. Den föranleder skribenten och galleristen Gunilla Ahlström att vända sig till Olle Granath, som då var chef för Moderna museet, och i brevet (daterat 24 januari 1982 och bevarat i utställningsarkivet på museet) skriver hon att ”Hemmingssons artikel är inhuman och baseras på en personlig avhoghet mot Wigh”. Hon bifogar en kopia på en text som hon hoppas få in i någon av fototidskrifterna där det bland annat står: ”Världen är ett dårhus och inne i en vrå pågår svensk fotodebatt, som antar alltmer groteska och förvirrande former.” I en anteckning på dokumentet skriver Olle Granath att det alltid funnits ”en löjlig motsättning mellan dokumentär och ’subjektiv’ fotografi i Sverige” och att den inte finns på samma sätt i något annat land.

18. För en initierad analys av postmodernismens etablering och Lars O. Ericssons erövrande av positionen som huvudkritiker på konstfältet i Sverige på åttitalet, se Barbro Anderssons artikel ”Postmodernismen som avantgarde strategi”, Donald Broady (red), *Kulturens fält*, Göteborg 1998. Se även Kristoffer Arvidssons avhandling, *Den romantiska postmodernismen; konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Göteborg 2008.

19. Postmodernismens grunder och estetiska tillämpningar behandlas i en rad essäer skrivna av Lars O. Ericsson som finns samlade i boken *I den frusna passionens heta skugga*, Stockholm, 2001. Hur fotografin erövrade en central position inom samtidskonsten i USA, och vars inflytande under den aktuella tidsperioden knappast kan överskattas, behandlas med stor utförlighet i katalogen till utställningen *Picture Generation, 1974–1984*, som visades på Metropolitan Museum of Art i New York 2009.

20. Intervju med Irene Berggren 2010-12-22 inför återuppförandet av *Lika med*.

21. Om de speciella förutsättningarna för *Lika med* kan man läsa i Per B Adolphssons efterord i katalogen, (s. 87).

22. Utställningarna *Genom svenska ögon*, *Bländande bilder* och *Paradigm* hänger på ett tydligt sätt samman. Med den första ville Leif Wigh dels undersöka om det fanns en svenska fotografisk egenart, dels ta reda på om det pågick något annat inom fotografin än det dokumentära. Tre år senare, 1981, gjorde han en uppföljning och inriktade sig denna gång på generationen födda på femtiotalet. *Bländande bilder* kan betraktas som en programutställning för fotografi som konst och med den lanserade han en bildsyn, som fick benämningen ”romantisk realism”, och på ett tydligt sätt bröt med den socialdokumentära traditionen. Även om *Paradigm* inte uttalat var en fortsättning på *Bländande bilder* så tolkade kritikerna utställningen på det sättet. Enligt Leif Wigh visade den vad som pågick inom fotografin i början av nittiotalet, men bland kritikerna uppfattade man den som en tillbakablickande provokation. Alla tre utställningar behandlas ingående i *Bländande bilder (återuppförd)*, Göteborg 2010.

23. Folket i Bild/Kulturfront (nr 7 1986) samlade tio ledande företrädare för svensk fotografi – alla män – för att fortsätta en diskussion om Fotografiska museet som hade pågått en tid i DN, bland andra Per-Uno Ågren (en framträdande utställningsproducent), Bo Nilsson (museiutredare i kulturrådet), Rune Hassner (vice ordförande i European Society for the History of Photography) och Pål-Nils Nilsson (professor vid Fotohögskolan i Göteborg). I tidningen återger man FMV:s målsättning flera av inläggen handlar om att Fotografiska museet under Sidvall och Wigh ledning rört sig bort från dessa. Donald Boström (bildredaktör i Fib/Kulturfront) skriver ”Det stängda museet måste öppna sig och låta sig användas, utställningsverksamheten kan inte längre vara till för att tillfredsställa intendenternas privata intressen och museet måste samla, bevara och katalogisera en mycket bredare del av svensk och internationell fotografi.” (opaginerad) Debatten förs också i SFF:s organ Fotografisk Tidskrift som ägnar en stor del av nr 7–8 1987 åt fotografi på museum. Även här handlar kritiken mot Fotografiska museet om den snäva inriktningen och föreståndarnas bristande kvalifikationer.

24. Sara Arrhenius recenserar *Paradigm* i Aftonbladet 4 november 1990 och efter en inledning där hon redogör för konstteorins och fotografins utveckling under åttiotalet – särskilt frågor om autenticitet, autonomi och original – skriver hon: ”För mig förefaller det självklart att en utställning producerad 1990 med det uppfordrande namnet ’Paradigm’ och en uttalad ambition att spegla det svenska fotografiets utveckling under 1980-talet på något sätt skulle spegla också den diskussionen. Så är inte fallet i den utställningen med fem fotografier som Leif Wigh sammanställt för Fotografiska museet,

tvärt om... Leif Wigh visar med *Paradigm* att han är ovillig att öppna museet för förnyelse och att den estetik han redovisade redan 1981 i utställningen *Bländande bilder* även i fortsättningen ska vara utgångspunkt för museets verksamhet.”

25. Ett resonemang om de två olika förhållningssätten till fotografier – den essentiella och den kontextuella – finns i Jan-Erik Lundström (red), *Tankar om fotografi*, Stockholm 1993.

26. I Lars O Ericssons alltigenom positiva recension av *Lika med* (han bidrog själv med en text i katalogen) ges en lägesbeskrivning över tillståndet för fotografin och dess institutioner sedd från en postmodern utgångspunkt. Det framgår med all önskvärd tydlighet att det gamla och förlegade – företrätt av såväl dokumentärfotografen som den konstnärliga fotografen, vilka tidigare stred mot varandra – med *Lika med* utsätts för ett generalangrepp, som riktar sig mot båda dessa traditioner, men också mot de utställningsformer som isolerar och upphöjer fotografin till ett estetiskt objekt: ”Under senare år har dock den etablerade fotografen (med dokumentärfotot i spetsen) fått sina värderingar och anspråk ifrågasatta av en dekonstruktiv, fotobaserad konst, vars utövare många gånger inte betraktar sig som fotografer i gängse mening. Istället för att renodla det fotografiska mediet har denna fotobaserade konst (ofta i hybridens form) sökt belysa representationens, avbildningens, sociala, politiska och institutionella sidor. Resultatet har blivit att det surrar som ett getingbo i den fotografiska världen. Och inte lär det surra mindre efter det att Moderna museet nu öppnat sin nya utställning *Lika med*. För här genomförs ett väl genomtänkt ’sabotage’ både mot den traditionella fotoutställningens tendens att förvandla fotot till exklusivt kultföremål och mot Fotografiska museets konservativa utställningspolitik (vilket t ex helt och hållet utestängt de nya, dekonstruktiva tendenserna.) Även om utrymmesskäl säkert spelat in, så är det symptomatiskt att *Lika med* inte äger rum i Fotografiska museets lokaler, utan i Nya salen på Moderna museet.”, DN den 2 juni 1991.

27. Index nr 3 1992 (fd Bildtidningen)

28. Leif Wigh, ”Noteringar”, *5+1*, Stockholm, 1992, opaginerad

29. Ibid. Att Fotografiska museet blev ifrågasatt från flera håll innebar inte nödvändigtvis att institutionen saknade betydelse. Man skulle kunna se den hårda kritiken som ett indirekt erkännande – trots att man var skeptiska till såväl verksamheten som kompetensen hos de inblandade.

30. Av en artikel i Fotografisk tidskrift nr 4 1991 framgår att Fotograficentrums nya profil och ändringen av stadgarna, som innebar att man strök formuleringen att föreningen ska verka för dokumentärfotografiet ur målsättningarna, orsakat debatt. Från och med nu skulle man verka för ”fri och oberoende fotografi”. Nytt är också försäljning av signerade och numrerade originalfotografier,



vilket man 15 år tidigare hade kritiserat Camera Obscura för. Förvandlingsprocessen inom Fotograficentrum är ett av de områden som bör undersökas vidare.

31. Gunilla Widengren (red), *Tanken och handen. Konstfack 150 år*, Stockholm 1994, s. 184

32. Såväl Jan-Erik Lundström som Hans Hedberg var centrala aktörer i den förändrade scenen för fotografi i början av nittioalet och det finns anledning att mer i detalj studera deras respektive habitus. I båda fallen var man utbildade fotografer, Lundström i USA och Hedberg på Konstfack (1981–83). De etablerar sig under slutet av åttioalet som frilansande fotoskribent, teoretiker och curatorer. För presentationen av Hedberg, som också var prefekt på Akademien för fotografi, se Gunilla Widengren (red), *Tanken och handen. Konstfack 150 år*, Stockholm 1994. Med anledning av sitt tillträde som föreståndare på Fotografiska museet intervjuas Lundström av Gertrud Sandkvists i Index nr 4 1992. Texten inleds med följande reflektion över tillståndet i fotografien: ”Förvirringen kring ledarskapet på Fotografiska museet är symptomatiskt för fotografiets ställning. Hur skall konstfotografi definieras? Vem ska samla? Var går gränserna mellan dokumentärfotografi och konst? Mellan reklam och konst? Skall Fotografiska museet ta hand om det som faller mellan Nordiska museets sociologiska och etnografiska domäner och Moderna museets? (s. 4) Frågorna hopade sig och att Jan-Erik Lundström tog över chefsrollen på museet var i mångas ögon en del av svaret.