

Fotografisk minnesgestaltning

En analys av konstnärliga praktiker i svenska och internationella fotoböcker

Av: Markus Nilsson

Handledare: Anna Rådström

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Masteruppsats 45 hp

Konstvetenskap | Vårterminen 2026



ABSTRACT

Memories In the Hands of Photographers – A Study of Artistic Practices in Swedish and International Photobooks

By Markus Nilsson

Tutor Anna Rådström

Södertörn University, The School of Culture and Education

Master's Thesis 45 credits

Department of Art History, Spring semester 2026

This master thesis is a study of artistic practices that photographers use to narrate and visualize memories. As a conclusion of the thesis, I claim that the studied practices have identifiable characteristics that are possible to group and describe in generic terms, i.e. the descriptions are not based on specific artists or pieces of art. By providing generic descriptions, I argue that the outcome of the study can be used when analysing similar material by other photographers.

The studied material consists of Swedish and international artistic photobooks that in different ways are centred around memories. All in all, I analyse fourteen photobooks by eleven artists. Apart from the images, I also study texts that are related to the material, e.g. essays that are included in the photobooks or artist interviews that come from external sources.

As a theoretical framework for the thesis, I refer to a broad range of literature related to memory studies, and I discuss concepts such as individual memory, collective memory, cultural memory and postmemory. The approach is interdisciplinary, and, apart from art history, I refer to scholarly material from subjects such as psychology, history, and ethnography.

Furthermore, in the summary, I discuss how photography in relation to memory studies might evolve based on contemporary concepts such as the Anthropocene and deep time.

Keywords: Photography, Photo art, Photobooks, Photographic practices, Artistic practices, Memory studies, Individual memory, Collective memory, Cultural memory, Postmemory.

TACK

Stort tack till alla dem på Södertörns högskola som har bidragit till den här texten: handledare, lärare och medstudenter. Jag vill även tacka den alltid lika vänliga och hjälpsamma personalen på Konstbiblioteket i Stockholm samt Hasselbladsstiftelsens bibliotek i Göteborg. Varmt tack också till H som har ett skarpt öga för felplacerade skiljetecken och onödigt krångliga formuleringar. Utan er hade uppsatsen inte varit möjlig.

Innehåll

Inledning.....	1
Syfte och frågeställningar.....	3
Teori och begrepp.....	4
Metod	10
Material och källor	14
Forskningsläge	16
Disposition	18
Fotografisk minnesgestaltning	20
Strukturerande praktiker.....	21
Planerande praktiker.....	31
Approprierande praktiker	37
Utforskande praktiker.....	42
Dramatiserande praktiker	49
Sammanfattande diskussion	55
Praktikerna	55
Teorierna.....	58
Resultatet.....	63
En möjlig fortsättning.....	66
Sammanfattning	70
Bilaga 1: Bilder	71
Bilaga 2: Verksförteckning.....	73
Referenser.....	74

Inledning

most of us are a living, breathing soup of memory and imagination

Ur *Mother Mary Comes To Me* av Arundhati Roy.¹

Citatet ovan kommer från den indiska författaren Arundhati Roys (f. 1961) självbiografi *Mother Mary Comes To Me*. Roy beskriver hur svårt det är att skilja mellan verkliga och påhittade minnen. I texten konverserar Roy med sin mamma, och hon återger en scen ur sin roman *The God of Small Things*:² Föräldrarna till två små barn ska skilja sig, och de bråkar eftersom ingen av dem vill ta hand om barnen. Mamman blir upprörd av berättelsen och säger att Roy omöjligt kan minnas händelsen, eftersom hon vid tillfället var för liten för att komma ihåg. Någon måste ha berättat för henne vad som hände, anser mamman. Roy förstår inte vad hon menar och säger att scenen ur romanen är påhittad: ”It’s fiction.” Mamman svarar kort att det inte är fiktion utan att det hände i verkligheten. Det var med andra ord Roys föräldrar som när de skulle skiljas bråkade om vem som skulle ta hand om henne och hennes bror – ingen av föräldrarna ville ha syskonen. Roy hade dramatiserat något hon själv uppfattade som påhittat men som nu visade sig ha hänt i verkligheten. I boken konstaterar hon att händelsen lärde henne något om minnets beskaffenhet: Våra hågkomster är en flytande massa som rör sig mellan fakta och fiktion.

För ett år sedan skrev jag en uppsats om självbiografiskt berättande inom svensk fotokonst.³ Min utgångspunkt var litteraturvetenskapliga teorier om vad som karakteriserar konstformen *autobiografi* eller *livsnarrativ* (den term som en del forskare föredrar). Centralt för min undersökning var frågor om hur man identifierar verk där konstnären berättar om sitt eget liv, och i min analys överförde jag litteraturvetenskapliga tillvägagångssätt till fotografiskt material. Metoden bygger på ett antal markörer som hjälper forskaren att avgöra om ett verk är självbiografiskt eller inte. Jag hade en omfattande empiri (alla nomineringar till Svenska Fotobokspriset 2002–2024), och jag utförde både kvantitativa och kvalitativa analyser.

¹ Arundhati Roy, *Mother Mary Comes To Me*, (Penguin Random House Hamish Hamilton, 2025), s. 6.

² Arundhati Roy, *The God of Small Things*, (HarperCollins, 1997).

³ Markus Nilsson, *Livet genom linsen : En studie om livsnarrativ i svenska fotoböcker 2002–2024*, Södertörns högskola, Institutionen för konstvetenskap, kandidatuppsats, 2025.

Kvantitativt undersökte jag hur vanligt förekommande genren var inom svensk fotokonst och hur den utvecklats över tid. Kvalitativt studerade jag ett enskilt konstnärskap och undersökte hur just den konstnären arbetade fotografiskt med självbiografiskt material.

Som så ofta när man börjar sätta sig in i ett ämne uppstår nya frågor. Området var brett, och det fanns många trådar att dra i. En av de markörer som ingick i metoden för att identifiera självbiografisk konst var föreställningar om *minne*. Hur och vad vi minns är avgörande för gestaltning av det förflutna, men i min tidigare uppsats rymdes inte något djupare resonemang om minnets beskaffenhet. Inte heller fanns det plats för att studera de arbetsmetoder som fotografer använder för att visualisera minnen. I den här uppsatsen försöker jag åtgärda det som jag tidigare inte hann med, och jag har fått möjligheten att specifikt analysera minnesgestaltning som teori och praktik. Jag har med hjälp av tidigare forskning kunnat bryta ned minnesbegreppet i subkategorier som individuellt minne, kollektivt minne, kulturellt minne och så vidare. Varje subkategori har sin egen teoribildning som har ökat min förståelse av begreppets komplexitet. Empirin har jag valt från samma material (verk som nominerats till Svenska Fotobokspriset), men urvalet är mycket mindre. Jag har också lagt till ett antal internationella fotografer som arbetar med liknande ämnen, och utifrån mitt materialurval och mina teoristudier har jag sedan kunnat analysera praktiker för fotografisk minnesgestaltning. Men det måste ändå sägas, med risk för att göra läsaren besviken, att även om jag har fördjupat mig i ämnet leder inte min uppsats till något konkret svar på frågan om minnets beskaffenhet. Jag har till exempel ingen lösning på var gränsen går mellan fakta och fiktion – med Roys ord är allt fortfarande en soppa – men förhoppningsvis kan jag ändå genom konkreta exempel visa hur fotografer rent praktiskt arbetar med att gestalta minnen.

Av stilistiska skäl kommer jag i texten att växla mellan benämningarna fotograf, fotokonstnär och konstnär. Ordet *fotograf* rymmer många betydelser och långt ifrån alla fotografer skulle beteckna sig själva som konstnärer, men alla upphovspersoner som ingår i uppsatsens empiriska material menar jag täcks av de tre begreppen. Jag drar den slutsatsen på grund av de sätt som fotograferna benämner sig själva, praktikerna de tillämpar och deras relationer till olika konstinstitutioner.

Syfte och frågeställningar

Den här uppsatsen handlar om praktiker för fotografisk minnesgestaltning. Det är min uppfattning att konstnärer, beroende på medium, använder olika metoder för att gestalta sina och andras minnen. Författare skriver, skådespelare dramatiserar och bildkonstnärer målar. Fotokonstnärer däremot har, som jag ser det, en särskild utmaning, eftersom deras konst i högre grad bygger på att bilden och minnet skapades samtidigt. Utan ett faktiskt fotografi har fotografen ingen konkret manifestation av sina hågkomster, eller annorlunda uttryckt: De har en minnesbild men inget bildminne. För en del fotografer verkar det här förhållandet inte vara något hinder. De använder sitt befintliga material utan att på något sätt återskapa eller konstruera minnen. Andra fotografer, däremot, kompenserar för de fotografier som aldrig togs och skapar retroaktiva bildminnen. Arbetssätten är, vad det verkar, många och varierade, vilket tyder på en komplexitet som inte är helt konstvetenskapligt klargjord.

Syftet med uppsatsen är att öka förståelsen av fotografiska minnesgestaltande praktiker, hur de tillämpas och hur de relaterar till minnesteoretisk forskning. Vidare är det min avsikt att identifiera, gruppera och beskriva de praktiker som uppsatsens empiri innehåller. Det är också min ambition att beskrivningarna ska vara generella i betydelsen att de går att tillämpa på annat fotografiskt material. Det ska med andra ord vara möjligt att använda uppsatsens slutsatser i andra studier.

För att uppnå syftet med undersökningen ställer jag frågorna:

- Vilka praktiker tillämpar fotograferna i studien för att gestalta minnen?
- Hur förhåller sig undersökningsmaterialet till den konstvetenskapliga och minnesteoretiska forskningen?
- Går det, utifrån uppsatsens empiri, att generalisera beskrivningarna av praktikerna?

Teori och begrepp

Studien är baserad på tre teoretiska premisser. För det första utgår jag från att minnen är föränderliga. Antagandet bygger på en uppfattning som är vanlig bland forskare: Våra minnen är dynamiska och något som går att påverka och förvanska.

Den vetenskapliga minneslitteraturen är omfattande och innehåller flera varianter på ståndpunkten ovan. Psykologen Daniel L. Schacter, skriver till exempel att det mänskliga minnet har många fel och brister och att den här insikten har lett till en allmän uppfattning om minnet som konstruerande snarare än reproducerande.⁴ En annan psykolog, Katherine Nelson, betonar minnets berättande egenskaper.⁵ Hon har forskat om det självbiografiska minnet och menar att redan små barns hågkomster formas som narrativ tillsammans med föräldrarna. Kulturhistorikern och litteraturvetaren Aleida Assmann anser att vi rekonstruerar våra minnen, och därför är det oundvikligt att de omtolkas, förändras och förvanskas.⁶ Filmvetaren Annette Kuhn skriver att vi skapar minnen performativt över tid.⁷ Akten att återge ett narrativ är, menar Kuhn, en dynamisk process där olika berättelser stöts och blöts, kombineras och interagerar med varandra.

Jag anser, med andra ord, att uppsatsens första teoretiska utgångspunkt angående minnets beskaffenhet är väl etablerad inom forskarvärlden.

Den andra premissen relaterar till antagandet ovan men ligger närmare ontologiska och historiografiska resonemang. Under senare delen av 1900-talet utvecklades idéer som ifrågasatte den metafysiska uppfattningen om en enhetlig verklighetsbeskrivning.⁸ Inom den tankeriktning som benämns poststrukturalism betonade man i stället historieskrivning som process.⁹ Enligt poststrukturalisterna är ett historiskt narrativ inte en strävan efter absolut sanning utan en föränderlig massa med ständigt skiftande perspektiv.

Ungefär samtidigt pågick en diskussion om fiktionens roll inom historieämnet. Historikern David Lowenthal ansåg att fiktionen är viktig för vår förståelse av det förflutna.¹⁰

⁴ Daniel L. Schacter, "The seven sins of memory: an update", *Memory* 30:1 Schacter (2022), s. 37.

⁵ Katherine Nelson, "The Psychological and Social Origins of Autobiographical Memory", *Psychological Science*, vol. 4 nr. 1 (1993), s. 8ff.

⁶ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization : Functions, Media, Archives*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), s. 19f.

⁷ Annette Kuhn, "Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media", *Memory Studies* 3(4) (2010), s. 298f.

⁸ Arne Grøn, "Fransk filosofi under 1900-talet", i *Vår tids filosofi* red. Poul Lübcke, (Stockholm: Forum, 1987) 387f.

⁹ Michael W. Cothren & Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 3 uppl. (London: Laurence King Publishing, 2021), s. 170f.

¹⁰ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, (Cambridge: CUP, 1985), s. 224.

Skönlitteratur är för många den främsta källan till historisk kunskap, enligt Lowenthal, och romaner kan ge oss insikter som facklitteraturen har svårt att förmedla. Han menade också att all historieskrivning är en form av berättande och att narrativet är ett centralt verktyg för historiker.

I uppsatsen utgår jag från, i linje med teorierna ovan, att minnen kan berättas på flera olika sätt, även med hjälp av fiktion.

Den tredje och sista premissen gäller fotografi som medium. Under andra hälften av 1900-talet etablerades synen på fotografi som semiotiskt index. Den fotografiska bilden ansågs ha en särskilt nära koppling till det som faktiskt varit. Roland Barthes (1915–1980) uttryckte det som att mediet var transparent och inte gick att skilja från referenten.¹¹ Den här uppfattningen har sedan dess blivit starkt ifrågasatt av medieforskare,¹² men föreställningen om foto som index är fortfarande vanlig som en sorts historisk utgångspunkt inom den akademiska litteraturen.¹³ Den semiotiska tolkningen är även relevant för den här uppsatsen, eftersom jag diskuterar fotografisk minnesgestaltning i förhållande till det som varit (eller inte varit).

Bland forskare är det också en vanlig åsikt att minne är medieberoende, det vill säga att mediet i sig påverkar minnesfunktionen. Kuhn konstaterar till exempel att hennes forskning om kulturellt minne påverkas av det medium (i hennes fall bild, film, text och muntliga källor) som analyseras.¹⁴ Uppfattningen om olika mediers minnesegenskaper har djupa historiska rötter. Assmann skriver att det länge fanns en form av värdehierarki, där text ansågs vara det medium som bäst bevarade hågkomster.¹⁵ Enligt denna uppfattning hade skrift en direkt relation till intellektet, medan bilder med sin materialitet var kopplade till känslolivet. I och med fotografiets tillkomst skapades också konkreta föreställningar om hur vi lagrar visuella minnen. Enligt Assmann blev den fotografiska stillbilden en metafor för hur minnesbilder representeras i hjärnan. I ett annat resonemang skriver Assmann om arkivens kunskapsproducerande roll i förhållande till olika medietyper, och hon menar att till exempel textarkiv producerar annan kunskap än bildarkiv.¹⁶ En del forskare menar även att bild överlag har fått en dominerande ställning i vår samtid. Den franska historikern Pierre Nora

¹¹ Roland Barthes, *Camera Lucida : Reflections on Photography*, (London: Vintage Classics, 1982), s. 7.

¹² Se till exempel Marta Edlings kemitekniska kritik av Barthes: "Ljuger kameran?", *Konsthistorisk tidskrift.*, 58:4 (1989), s. 170, eller se Margaret Olins resonemang om performativt index i *Touching Photographs*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), s. 69.

¹³ Se till exempel *Photography Degree Zero : Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, red. Geoffrey Batchen, (Cambridge: MIT Press, 2011).

¹⁴ Kuhn 2010, s. 304.

¹⁵ Assmann 2011, s. 208f.

¹⁶ Assmann 2011, s. 13.

skriver att minnen i den moderna kulturen domineras av synintryck.¹⁷ Nora anser att den mängd bilder och video vi exponeras för påverkar det historiska narrativet, det vill säga hur vi använder berättelser för att återge historiska skeenden.

I mina analyser utgår jag dels från att diskussionen om fotografi som index fortfarande är levande, dels att fotomediet har specifika minnesrelaterade egenskaper (till exempel fotot som metafor för minnesbilder) som inte nödvändigtvis finns hos andra media.

Begreppen *praktik* och *minne* är centrala för uppsatsen. Orden är vardagliga, men jag anser det värdefullt att precisera min användning i den här texten. Den första termen sätter jag i ett fotografiskt sammanhang och diskuterar betydelsen för just den bilddomänen. Den andra termen belyser jag utifrån ett minnesvetenskapligt perspektiv, och jag beskriver olika varianter och sammansättningar av ordet.

I konstvetenskapliga texter är det inte ovanligt att författare hänvisar till *praktiker*, men jag har ändå inte hittat någon regelrätt definition av termen i litteraturen. När jag söker på ”practice” i *Oxford Dictionary of Art Terms* finns det ingen enskild artikel som diskuterar begreppet.¹⁸ Däremot används ordet flitigt i den löpande texten för att beskriva olika typer av konstnärligt arbete. En artikel om ”torso” innehåller exempelvis meningen: ”From the Renaissance onwards there developed the practice of adding contemporary limbs and heads to antique statuary of which only the torso survived”.¹⁹ Renässansskulptörernas handfasta arbetssätt att komplettera antika skulpturer med samtida delar beskrivs i texten som en praktik. Med en bredare sökning bortom konstvetenskapen hittar jag förklaringar som betonar det konkreta och faktiska i ordets betydelse. Definitionen av ”praktik” i *Svenska Akademiens ordlista* innehåller ord som ”yrkesutövning” och att det handlar om en ”tillämpning i verkliga livet”.²⁰

När konstvetaren Bia Mankell skriver om fotografiska praktiker betonar hon det hantverksmässiga i fotografens arbete.²¹ Den fotografiska praktiken handlar i Mankells text om mörkrumstekniker, hanteringen av ljuskällor och bildens beskärning. Mankell beskriver fysiska och mekaniska verktyg som bländare och belysning, och hon redogör för hur valet av

¹⁷ Pierre Nora, ”Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* nr 26, specialutgåva: *Memory and Counter-Memory* (1989), s.17.

¹⁸ *The Concise Dictionary of Art Terms*, 2 uppl., (Oxford University Press, 2010).

¹⁹ Michael Clarke, ”Torso”, i *The Concise Dictionary of Art Terms*, 2 uppl., (Oxford University Press, 2010), <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922-e-1683?rkey=CHbNDo&result=7> [hämtad 2025-10-28].

²⁰ ”Praktik”, *Svenska Akademiens ordlista*, 14 uppl., 2015, <https://svenska.se/saol/?sok=praktik&pz=1> [hämtad 2025-10-29].

²¹ Bia Mankell, *Bild och materialitet*, (Lund: Studentlitteratur, 2013), s. 210–212.

papper påverkar det fotografiska uttrycket. Hennes genomgång fokuserar med andra ord på det konkreta, praktiska och materiella.²² När jag i uppsatsen skriver om *fotografiska praktiker* handlar det, i linje med diskussionen ovan, om de konkreta och hantverksmässiga arbetsmetoder som fotografer tillämpar. En minnesgestaltande praktik kan i den här texten till exempel vara en viss arbetsprocess eller ett stilistiskt grepp som påverkar utformningen av verket.

Ordet *minne* är brett och förekommer i en mängd olika sammanhang och discipliner. Nedan går jag igenom centrala minnesrelaterade begrepp som förekommer i uppsatsen.

I den inledande problemformuleringen skiljer jag på *minnesbild* och *bildminne*. Jag använder de två benämningarna som ett sätt att förtydliga skillnaden mellan mentala respektive fysiska bilder. Min definition av det första begreppet, minnesbild, följer en vardaglig förståelse av ordet, det vill säga en beskrivning av inre hågkomster. Det andra begreppet, bildminne, använder jag för att beteckna ett konkret visuellt objekt, till exempel en fotografisk papperskopia. Även i det senare fallet menar jag att det är en vanligt förekommande tillämpning av ordet, även i vetenskapliga sammanhang. Nordiska museet använder till exempel termen bildminnen i beskrivningar av fotografiska bilder.²³

En central distinktion i minnesforskningen är mellan individens och gruppens hågkomster. Den franska filosofen och sociologen Maurice Halbwachs (1877–1945) anses allmänt vara grundaren av konceptet *kollektivt minne*.²⁴ Halbwachs resonerade om skillnaden mellan det individuella respektive kollektiva minnet och satte resonemanget i en social kontext. Han ansåg att minnen till stora delar skapas av omgivningen, till exempel av familjen eller samhället i stort.²⁵ Med hans egna ord: ”I believe that the mind reconstructs its memories under the pressure of society”.²⁶ Dessutom ansåg Halbwachs att gemensamma minnen bildar

²² Bia Mankells text är, menar jag, centrerad på en viss fotohistorisk generation där fotografens hantverksskicklighet ansågs vara ett avgörande kriterium för fotografiets kvalitet.

²³ Sara Ellenius & Karin Neander, *100 000 bildminnen : Bevarande och digitalisering av en hotad fotografisk samling*, red. Sara Ellenius, (Nordiska museet, 2024).

²⁴ Se till exempel Kerwin Lee Klein, ”On the Emergence of *Memory* in Historical Discourse”, *Representations*, nr. 69, *Special Issue: Grounds for Remembering* (2000), s. 133, eller se Amos Funkenstein, ”Collective Memory and Historical Consciousness”, *History and Memory* vol. 1 nr. 1 (1989), s. 9. Många refererar till Maurice Halbwachs texter, men det finns ett vetenskapligt ifrågasättande av de källtexter som forskare utgår från. Vid ett seminarium (*On Collective Memory : Memory Studies Research Platform Seminar*, Södertörns Högskola, 2025-11-28) hävdade Jeffrey Olick, professor i sociologi och historia vid University of Virginia, att de flesta hänvisar till Maurice Halbwachs *On Collective Memory* i översättning av Lewis Coser. Men enligt Olick ger boken, som bara innehåller delar av originaltexten, en missvisande bild av Halbwachs resonemang. Vid samma seminarium framkom också kritik mot Halbwachs i flera fall motsägelsefulla definitioner av begreppet *kollektivt minne*. Diskussionen är på en nivå som inte är relevant för den här uppsatsen, men det är värt att notera att det pågår nytolkningar och nyöversättningar av Halbwachs material.

²⁵ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, (Chicago & London: Chicago University Press, 1992), s. 38f.

²⁶ Halbwachs 1992, s. 51.

strukturer som i någon mening är autonoma, eftersom de finns både före och efter den enskilda människans existens.²⁷

För att förklara sambandet mellan individuellt respektive kollektivt minne hänvisar historikern Amos Funkenstein till lingvisten Ferdinand Saussure (1857–1913).²⁸ Funkenstein skriver att Saussure skiljer mellan språk (*langue*) och tal (*parole*). Enligt semiotisk teori består språk av symboler och regler som individen använder när hen talar. Funkenstein menar att kollektivt minne på ett liknande sätt är uppbyggt av tecken, symboler och praktiker. Som exempel på kollektiva minnen nämner han bland annat epoker, seder, monument och museum. Det individuella minnet är sedan en unik användning av det kollektiva minnets olika komponenter. Utifrån Funkensteins resonemang skulle exempelvis seden att skapa familjealbum vara en kollektiv praktik, medan det enskilda albumet är ett uttryck för individens tillämpning.

En variant eller ett resultat av kollektiva hågkomster är *kulturellt minne*. Begreppet är, i min läsning, inte tydligt definierat, men filosoferna Johan Redin och Hans Ruin skriver om minnets inre och yttre egenskaper, varav det senare relaterar till det kulturella minnet.²⁹ I kulturen externaliseras och konkretiseras våra hågkomster till exempel i kulturella artefakter. Redin och Ruin hänvisar i sitt resonemang bland annat till Aleida Assmann som undersöker hur det kulturella minnet tar sig uttryck i form av arkiv och samlingar.³⁰

Ännu en variant av kollektivt minne är så kallat *postminne*. Litteraturvetaren Marianne Hirsch myntade begreppet för att beskriva hur barn till Förintelseöverlevare internaliserar föräldrarnas trauman.³¹ Genom en ständig upprepning av berättelser och bilder kan erfarenheter och hågkomster överföras från en äldre till en yngre generation. Hirsch menar att intrycken är så kraftfulla att det för mottagarna kan upplevas som egna minnen. Postminnen är starka, skriver Hirsch, just för att de är medierade snarare än självupplevda.

Även om begreppet postminne har sitt ursprung i Förintelseforskning går det att överföra till andra händelser. Hirsch gör en generell hänvisning till ”children of survivors of cultural or collective trauma”, och kollektivet behöver inte utgöras av just den judiska etniciteten. Historikern Kerwin Lee Klein för ett resonemang, bland annat med hänvisning till

²⁷ Halbwachs 1992, s. 54f.

²⁸ Funkenstein 1989, s. 7.

²⁹ Johan Redin & Hans Ruin, ”Förord. Det kulturella minnets förvandlingar”, i *Mellan minne och glömska : Studier i det kulturella minnets förvandlingar*, red. Johan Redin & Hans Ruin, (Göteborg: Daidalos, 2016), s. 24ff.

³⁰ Assmann 2011, s. 327ff.

³¹ Marianne Hirsch, ”Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *The Yale Journal of Criticism*, vol, 14, nr. 1 (2001), s. 9f.

etnologen Michael M.J. Fischer, om hur minne är starkt relaterat till etniskt förtryck.³² Minnesforskning kan inom den postkoloniala teoribildningen vara en positiv kraft för koloniserade grupper som saknar en traditionell västerländsk historieskrivning. I de här sammanhangen är minnen identitetsstärkande och därmed dekolonialiserande. Snarare än att vara varianter av samma fenomen ställs minne som motsats till historia, och att komma ihåg blir en motståndshandling.

I den teoretiska genomgången ovan använder forskare olika begrepp för att beskriva sin syn på hågkomster. Bland annat förekommer uttrycken *reproducerande*, *rekonstruerande* och *konstruerande* minnen. Daniel L. Schacter skriver till exempel att forskare allmänt ser minnen som konstruerande snarare än reproducerande.³³ Aleida Assmann skriver något liknande men menar att minnet huvudsakligen är rekonstruerande.³⁴ Här finns uppenbarligen en betydelseskillnad mellan orden, och det är inte alldeles givet hur de ska förstås. Det är till exempel inte självklart var gränsen ska dras mellan att något är konstruerande respektive rekonstruerande. Min egen tolkning av begreppen är ungefär som följer:

- *Reproduktion* förutsätter att det finns ett original, något som är möjligt och eftersträvansvärt att kopiera. Tron på en sann reproduktion innehåller inga tvivel eller tvetydigheter om att det finns äkta minnen.
- *Rekonstruktion* innebär också att det finns ett original, men betoningen på att återskapa antyder att det finns flera alternativ. Minnet är kanske inte komplett, och den helt sanna bilden av vad som skett går eventuellt inte att nå. Begreppet rymmer därmed ett mått av spekulation.
- *Konstruktion* betonar det skapande och kreativa i processen. Det konstruerade minnet kan vara helt skilt från vad som faktiskt har hänt, och att söka någon form av sanning behöver inte vara möjligt eller ens önskvärt. Begreppet innehåller även avsiktligt fiktiva hågkomster.

³² Kerwin Lee Klein, "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", i *Representations*, nr. 69, *Special Issue: Grounds for Remembering* (2000), s. 137.

³³ Schacter 2022, s. 37.

³⁴ Assmann 2011, s. 19f.

Metod

Begreppsgenomgången ovan visar hur komplext minne är som fenomen. Beskrivningarna rymmer allt från neurologiska till kulturella faktorer, och minnesprocesser verkar röra sig inom och mellan dessa olika dimensioner. Komplexiteten ger upphov till frågor om hur en konstvetenskaplig minnesstudie ska genomföras: Ska betoningen ligga på inre eller yttre aspekter, eller är det interaktionen mellan dem som är mest intressant? Jag har valt att i någon mån inkludera bägge perspektiven. I uppsatsens empiri ingår konstnärer som utgår från sitt inre känsloliv men också dem som sätter sin konst i en större kulturell och samhällelig kontext. Beroende på konstnär och verk anpassar jag analysen från fall till fall. Syftet är att ligga nära det jag uppfattar som konstnärens minnesgestaltande praktik.

En utmaning för min undersökning är materialets begränsade omfattning (fjorton verk av elva konstnärer). Med en större mängd kodifierbara data hade en induktiv analys varit lämplig, men i stället har jag valt att tillämpa ett abduktivt tillvägagångssätt. Metodvalet låter mig testa hypoteser på en begränsad datamängd och resonera om den rimligaste slutsatsen. Kunskapsfilosofen Igor Douven skriver att abduktion allmänt beskrivs som ”inference to the best explanation” och att många forskare betraktar metoden som ”everyday reasoning”, det vill säga någonting vi känner igen från vardagsresonemang.³⁵ I sin redogörelse skiljer Douven mellan nödvändiga och icke-nödvändiga slutledningar. Deduktiva metoder hör till de förra medan induktiva och abduktiva metoder till de senare. Benämningen *icke-nödvändig* innebär att metoden genererar resultat som kan vara tvetydiga och innehålla ett mått av osäkerhet.

Även om induktion och abduktion ligger nära varandra finns det skillnader. Induktiva slutsatser bygger i många fall på statistisk analys av objektiva data, medan abduktion hänvisar till, som jag nämner ovan, förklaringar och resonemang. Forskarna i ekonomisk historia Martin Gustavsson och Yvonne Svanström skriver i en text om metod att ”[i] praktiken rör sig mycket forskning fram och tillbaka mellan ’teori’ och ’empiri’”, och de nämner sedan abduktion som en kombination av deduktiv och induktiv metod.³⁶ Utifrån deras beskrivning kan man få uppfattningen att abduktion innebär en sorts medelväg mellan de två övriga metoderna, men det stämmer inte helt med Douven, eftersom han placerar abduktion närmare induktiva tillvägagångssätt.

³⁵ Igor Douven, "Abduction", i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2025), red. Edward N. Zalta & Uri Nodelman, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/abduction/> [hämtad 2025-08-23].

³⁶ Martin Gustavsson & Yvonne Svanström, *Metod : guide för historiska studier*, (Lund: Studentlitteratur, 2022), s. 14, fotnot 4.

Jag anser att abduktion är ett lämpligt val för min studie, men metoden har ändå svagheter. Bristen på underlag gör analysens slutsatser mindre robusta, och det är inte säkert att resultaten på ett rimligt sätt går att applicera på annan empiri. Till skillnad från abduktion kan induktiv analys i många fall ge mätbara resultat, vilket exempelvis underlättar jämförelser mellan studier, men i mitt fall finns alltså inga kvantifierbara data som underbygger textens slutsatser. Frågan är relevant för uppsatsens problemformulering, och jag kommer att återkomma till resonemanget i den sammanfattande diskussionen.

Metoden jag tillämpar innebär att jag kommer nära både verk och konstnär, och det enskilda konstnärskapet kan därför få en oproportionerlig tyngd när jag drar generella slutsatser. Problemet diskuteras av Gustavsson och Svanström som skriver att fokuseringen på enskildheter kan göra en studie ”mer levande”, men samtidigt har den typen av forskning lägre ”generaliseringsanspråk” i förhållande till en bredare undersökning.³⁷ Svagheten gör att studier som tillämpar abduktiva metoder kan behöva kompletterande empiri som verifierar eller vederlägger eventuella slutsatser.

En särskild metodologisk komplikation är konstnärernas olika kulturella bakgrunder. Går det verkligen som forskare att förstå verk där upphovspersonerna kommer från vitt skilda sammanhang? I mitt undersökningsmaterial finns bilder på för mig välkända miljöer, men det finns även fotografier på fenomen jag uppfattar som främmande och delvis svårbegripliga. Det verkar givet att material som ligger nära den egna kulturella bakgrunden är lättare att tolka, och i mina slutsatser behöver jag därför hantera risken för kulturell bias och liknande missförstånd.

Även uppsatsens centrala fråga om konstnärliga praktiker är problematisk. Den färdiga bilden säger inte nödvändigtvis någonting om fotografens arbetssätt, eftersom konstnärens intentioner, process och handgrepp ofta är dolda för betraktaren. Analys av praktiker kräver därför en form av dekonstruktion eller ”reverse engineering”, där forskaren mentalt plockar isär ett färdigt objekt och försöker lista ut hur det tillverkades.³⁸ Inom fotografi kan det exempelvis innebära att lista ut vilka kamerainställningar som använts för att ta en viss bild.³⁹ Min dekonstruerande analys bygger i flera fall på textkällor där konstnären eller någon annan

³⁷ Gustavsson & Svanström 2022, s. 22f.

³⁸ En lexikal definition av ”reverse engineering”: ”The examination of a product in order to determine its construction, composition, or operation”. ”Reverse engineering”, *Oxford English dictionary*, (Oxford University Press, 2024), https://www.oed.com/dictionary/reverse-engineering_n?tab=meaning_and_use#12231014 [hämtad 2025-10-31].

³⁹ Jag har lyssnat på en disputation där respondenten och opponenter argumenterade om vilken bländaröppning W. Eugene Smith (1918–1978) använde när han tog fotot *The Walk to Paradise Garden* (1946). De var inte överens utan landade i olika slutsatser.

uttalar sig om avsikter och arbetsmetoder. Texterna ger ledtrådar men slutsatserna kan fortfarande vara tvetydiga, eller med Douvens ord ”icke-nödvändiga”. Slutsatser om praktiker som bygger på dekonstruktion och textanalys är alltså osäkra och bör därför tolkas med viss försiktighet.

Trots de metodologiska problem som jag identifierar ovan (bristande underlag, fokusering på det enskilda, kulturell bias och så vidare) anser jag att mitt arbetssätt vilar på beprövade konstvetenskapliga forskningspraktiker. Konstvetaren Lena Johannesson skriver, med bland annat sin egen forskning som exempel, att forskare som analyserar konstföremål ofta pendlar mellan objektiva och subjektiva observationer.⁴⁰ Enligt Johannesson är det en sorts metodologiskt dilemma där konstvetaren å ena sidan förutsättningslöst söker formella data i det visuella objektet, å andra sidan utgår från egna erfarenheter, kunskaper och associationer. Hon refererar också till Roland Barthes fototeoretiska resonemang om *studium* och *punctum*. Johannesson läser Barthes argumentation i *Camera Lucida* som en uppmaning till forskaren att var öppen med det som är personligt och privat i det professionella utövandet.

Jag anser att Johannessons beskrivning av förhållandet mellan objektiv och subjektiv metod stämmer väl med hur jag exempelvis har valt material till den här studien. Min utgångspunkt baseras på fotoböcker som varit nominerade till Svenska Fotobokspriset, det vill säga ett urval som bygger på formella kriterier. I nästa steg, däremot, har jag gjort en egen selektion som bygger på subjektiva kunskaper och erfarenheter. Baserat på tidigare studier av fotoböcker har jag byggt upp en förståelse av konstformen som styrt valet av empiri. Jag hävdar att detta arbetssätt ligger nära den metod som Johannesson tillämpar. I sin text beskriver hon sig själv som ”a skilled subject trained to be sensitive to visual information” och menar att konstvetare i sin forskargärning både är självbiografiska och professionella subjekt.⁴¹

⁴⁰ Johannesson beskriver det som en metodologisk kamp som pågått under hela 1900-talet. Lena Johannesson, ”On ’The Irrational Remainder’ and the Instrumentalised Ego”, i *Subjectivity and methodology in art history*, (Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Univ., 2003), s. 74.

⁴¹ Johannesson 2003, s. 76.

Det praktiska arbetet med mitt forskningsmaterial går att bryta ned i olika delmoment. Jag inledde min undersökning med ett empiriskt förarbete. Genom att betrakta materialet i dess helhet gjorde jag en preliminär bedömning av vilka praktiker fotograferna använt sig av. Jag ringade in dem som jag ansåg vara typfall och gjorde en initial och approximativ beskrivning av gemensamma egenskaper (fig 1).

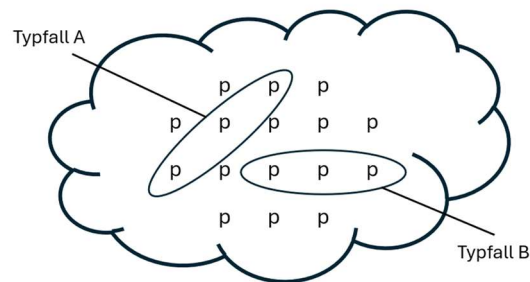


Fig 1: Molnet representerar uppsatsens empiri och p:na alla praktiker som fotograferna använt sig av. Genom att studera materialet har det varit möjligt att identifiera typfall, det vill säga grupper av praktiker som gestaltar minnen på ett liknande sätt.

Den här fasen skedde iterativt och i samspel med materialurvalet, och under arbetets gång har jag både lagt till och dragit ifrån verk. Mitt förarbete resulterade i fem typfall eller grupperingar som därefter utgör den grundläggande strukturen för uppsatsens analys och argumentation. För att vara tydlig: Varje gruppering kan innehålla flera praktiker, till exempel beskriver jag ett antal praktiker som dramatiserande. De har, menar jag, vissa drag som gör att de ryms under samma rubrik. Jag vill också betona att de fem grupperingarna inte utgör någon naturlig kategorisering baserad på strikt objektiva kriterier, utan de är konstruktioner utifrån min subjektiva läsning av materialet.

I den följande fasen har jag gjort en djupare analys av praktikerna och de tillhörande verken. Undersökningen följer tre centrala spår:

- i. Verken analyseras med avseende på format, stil, tematik och narrativ. Jag kan exempelvis diskutera hur minnesnarrativet förhåller sig till parametrar som tid eller makt.
- ii. Verksanalysen kompletteras med textmaterial, till exempel konstnärsintervjuer, som jag anser belyser fotografernas förhållande till minnesgestaltning. Texterna kan vara en del av verket eller förekomma i andra publikationer.
- iii. Både verken och textmaterialen analyseras utifrån tidigare minnesforskning, exempelvis studier om postminne eller kulturellt minne, och jag diskuterar hur konstnärernas praktiker förhåller sig till övergripande teoribildning.

Baserat på verksanalyserna har jag gjort generella, det vill säga verks- och konstnärneutrala, beskrivningar av de minnesgestaltande praktikerna. Ambitionen har varit att formulera beskrivningar som går att tillämpa på annat fotografiskt material. Jag anser, med avseende på beskrivningarna, att det finns föregångare inom konstvetenskapen som jag kan hänvisa till. Konstvetaren och fotohistorikern Martha Langford har till exempel gjort generella grupperingar av minnesgestaltande material. I en bok om familjealbum, *Suspended Conversations*, delar hon in empirin i ämnesområden som *memoar*, *familj* och *reseberättelse*,⁴² och i en annan studie av nutida konstfotografi använder hon kategorierna *glömska*, *fantasi* respektive *historia*.⁴³

Material och källor

Materialet till den här uppsatsen består av fotoböcker från svenska och internationella fotografer. I ett fall har jag kompletterat urvalet med en fotografisk bildsvit som inte är publicerad i bokform men som jag anser är jämförbar med en fotobok. Jag drar den slutsatsen baserat på att verket är, tematiskt och stilmässigt, uppbyggt som en dagbok, det vill säga konstnären hänvisar till en kulturell artefakt som ofta förekommer i tryckt bokform. Som komplement till bildmaterialet använder jag även texter som antingen ingår i fotoboken eller som är publicerade i andra sammanhang men ändå relaterade till konstnären eller verken.

I arbetet med att välja material har jag utgått från två grundläggande kriterier. För det första ska verket i någon form gestalta minnen. I de flesta fall har konstnären explicit uttryckt att hågkomster har varit ett centralt tema för det konstnärliga arbetet, men i några fall är det min egen bedömning att minnen utgör en väsentlig del av verket. För det andra har jag försökt hitta en bredd och variation i de olika minnespraktiker som konstnärerna använt. I linje med uppsatsens syftesförklaring har min avsikt varit att identifiera verk som kan illustrera olika konstnärliga arbetssätt och metoder. Som jag nämner i metodavsnittet ovan har mitt arbete med att välja material varit en iterativ process, där det har tagit tid att fastställa den slutgiltiga selektionen.

Det första materialurvalet kommer från den större samling fotoböcker som jag studerade i samband med min kandidatuppsats: fotoböcker som nominerats till Svenska

⁴² Martha Langford, *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001), sidnumrering saknas.

⁴³ Martha Langford, *Scissors, paper, stone expressions of memory in contemporary photographic art*, (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007), s. 6.

Fotobokspriset mellan åren 2002 och 2024.⁴⁴ Jag har därefter kompletterat det initiala urvalet med fotoböcker av internationella fotografer. Sammantaget ingår fjorton verk av elva fotografer i studien; fem av fotografierna är tidigare vinnare av priset.⁴⁵ De tidigaste verken som jag studerar är från 1970-talet, men huvuddelen är publicerade på 2000-talet. Studien inkluderar alltså material som totalt sett har skapats under en femtioårsperiod. Tidsperioden har i sig ingen större betydelse för studien, utan det är framför allt verkens relevans i förhållande till de minnesgestaltande praktikerna som har varit det avgörande selektionskriteriet. Samtidigt är naturligtvis konstnärerna präglade av sin samtid. Materialet som skapades på 1970-talet går exempelvis att se i ljuset av den epokens intresse för vissa kulturella artefakter, och senare material kan tolkas utifrån den då aktuella konstteoretiska diskussionen. I verksanalyserna diskuterar jag, när det är relevant, hur fotografierna och verken ska förstås utifrån sin samtid.

Fotoboken har som bildmedium vissa egenskaper som skiljer den från rena fotografiska presentationer.⁴⁶ Formen ger bilderna en stark koppling till ett sekventiellt narrativ, och element som text, typografi och layout påverkar helhetsintrycket. Samtidigt är gränserna flytande, eftersom bilderna ofta återanvänds i olika sammanhang. Fotografierna i en bok kan också ingå i en vägghängd utställning, och samma bilder kan förekomma i flera fotoböcker.

Många fotoböcker saknar sidnumrering, vilket gör det svårt att vara exakt i referenser. Jag hoppas att läsaren har överseende med problemet och ändå kan följa mina resonemang. Nedan gör jag en kort summering av de verk som ingår i studien. Alla verk finns också listade i bilaga 2.

En central frågeställning gäller hur fotografierna organiserar sina bildminnen, och jag diskuterar bland annat hur konstnärer utnyttjar tid och plats för att strukturera sitt material. I analysen utgår jag från följande verk: *A Family* och *Self-Portraits* av Yurie Nagashima (f. 1973), *Showcaller* av Talia Chetrit (f. 1982), *Coming and Going* av Jim Goldberg (f. 1953) samt *Sketch of Paris* och *REVOIR* av JH Engström (f. 1969).⁴⁷

⁴⁴ Nilsson 2025.

⁴⁵ Svenska Fotoboksprisets kataloger finns tillgängliga online: Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset*, u.å., <https://www.sfoto.se/fotoforfattarna/svenska-fotobokspriset/> [hämtad 2025-11-03].

⁴⁶ Jag har tidigare skrivit om fotoboken som medium i Nilsson 2025, s. 9–10.

⁴⁷ Yurie Nagashima, *A Family*, (Korinsha Press, 1998). Yurie Nagashima, *Self-Portraits*, (Dashwood Books, 2020). Talia Chetrit, *Showcaller*, (MACK, 2019). Jim Goldberg, *Coming and Going*, (MACK, 2023). JH Engström, *Sketch of Paris*, (Bokförlaget Max Ström, 2013). JH Engström, *REVOIR*, (Stockholm: Journal, 2016).

Vissa fotografer arbetar medvetet med att skapa framtida minnen, och som exempel på proaktiv minnesgestaltning utgår jag från bildsviterna *Daily Self-Portraits* av Melissa Shook (1939–2020) och fotoboken *Family* av Masahisa Fukase (1934–2012).⁴⁸

Den politiska makten påverkar vad vi minns, och i *The House My Grandfather Built* gör fotografen Xenia Nikolskaya (f. 1973) en forskningsresa för att befästa individuella och kollektiva minnen i förhållande till politisk makt.⁴⁹ Även Joey Judita Abrait (f. 1974) undersöker det historiska och politiska minnet, och hennes fotobok *Book of Sorrow* är en studie i hur outtalade minnen kroppsligt påverkar dem som utsatts för politiskt trauma.⁵⁰

Jenny Rova (f. 1972) konstruerar och rekonstruerar minnen genom att appropriera andras fotografier i fotoböckerna *Älskling – A self-portrait through the eyes of my lovers* och *I would also like to be : A work on jealousy*.⁵¹

Minnesbilder kan dramatiseras i efterhand, och jag resonerar om retroaktivt iscensatta minnen utifrån fotoböckerna *Santa Barbara* av Diana Markosian (f. 1989) och *Halima om de sina* av Salad Hilowle (f. 1986).⁵²

Forskningsläge

Sedan 1980-talet har många inom forskarvärlden intresserat sig för minne som studieobjekt.⁵³ Forskningen representerar olika discipliner, vilket har gett upphov till en stor mängd litteratur och artiklar inom både naturvetenskap och humaniora. Neurologer och psykologer undersöker hjärnans mekanismer för att lagra och hantera minnen, medan historiker och samhällsvetare resonerar om minnets förhållande till historieskrivning och samhällsanalys.⁵⁴ Aleida Assmann skriver att ”memory is a phenomenon that no single discipline can call its own”, det vill säga att minnesrelaterad forskning inte låter sig placeras i ett enskilt fack.⁵⁵ Det breda intresset för minne har gett upphov till organisationer som på olika sätt är verksamma inom området. Här kan exempelvis nämnas Memory Studies Association (MSA), en sammanslutning som

⁴⁸ Melissa Shook, *Daily Self-Portraits*, u.å., <https://www.melissashook.com/selfportraits> [hämtad 2026-02-14]. Masahisa Fukase, *Family*, (MACK, 2019).

⁴⁹ Xenia Nikolskaya, *The House My Grandfather Built*, (Nikolskaya-Lund Publishing, 2020).

⁵⁰ Joey Judita Abrait, *Book of Sorrow*, (Stockholm: Journal, 2022).

⁵¹ Jenny Rova, *Älskling : a self-portrait through the eyes of my lovers*, (Zürich: b.frank books, 2017); Jenny Rova, *I would also like to be : a work on jealousy*, 2 uppl. (Zurich: b.frank books, 2018).

⁵² Diana Markosian, *Santa Barbara*, (New York: Aperture, 2020). Salad Hilowle, *Halima om de sina*, (Stockholm: Volante, 2022).

⁵³ Lee Klein 2000, s. 127.

⁵⁴ Se till exempel Schacter 2022, s. 37–42 och Pierre Nora, ”Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* nr 26, specialutgåva: *Memory and Counter-Memory* (1989), s. 8.

⁵⁵ Assmann 2011, s. 7.

inkluderar forskare men även andra yrkesgrupper.⁵⁶ I en beskrivning över sin verksamhet listar MSA en lång rad akademiska ämnen som de menar är relevanta för minnesstudier: psykologi, sociologi, historia, filosofi, arkeologi med flera. De nämner även olika tvärvetenskapliga yrkes- och ämnesområden som enligt dem kan bidra med sin kunskap. Här ingår bland annat museistudier, arkivering och olika typer av konstnärlig verksamhet. MSA skriver att de välkomnar ”all scholars and practitioners interested in the ways we draw on, shape, and are shaped by the past”. MSA ger också ut tidskriften *Memory Studies* som innehåller peer-granskade artiklar.⁵⁷

Även på Södertörns högskola har forskare intresserat sig för minnesstudier. Som ett resultat av forskningen kan nämnas antologin *Mellan minne och glömska : studier i det kulturella minnets förvandlingar*, sammanställd och redigerad av de tidigare nämnda Johan Redin och Hans Ruin.⁵⁸ Boken innehåller historiska och samtida texter av ledande forskare inom fältet. Flera av dem kommer jag att hänvisa till i uppsatsen. I förordet lyfter Redin och Ruin skillnaden mellan historia och minne.⁵⁹ De skriver att den traditionella historieskrivningen, generellt betraktad som objektiv och faktabaserad, ofta missar det personliga perspektivet i form av människors egna hågkomster. Det finns, menar de, ett glapp mellan den historia som hamnar i arkiven och de kulturella minnen som skapas och lever genom andra medier och metoder. Perspektivet kan, anser jag, vara värt att beakta i studier av konstnärlig verksamhet. Det konstnärliga uttrycket kan rymma många av de minnesperspektiv som inte hamnar i arkiven men som ändå skapar och upprätthåller det kulturella minnet. Redin och Ruin skriver, med hänvisning till litteraturvetaren Andreas Huyssen, att konstarterna är centrala för den västerländska historiesynen.⁶⁰ I sin genomgång lyfter de också paret Jan och Aleida Assmanns konst- och idéhistoriska perspektiv på det kulturella minnet.⁶¹ Paret Assmann har lyckats samla forskare som inte huvudsakligen är historiker utan snarare kommer från skilda kulturhistoriska områden som egyptologi, sinologi och arkeologi. Framför allt Aleida Assmann kommer jag att återkomma till vid ett flertal tillfällen i uppsatsen.

⁵⁶ Memory Studies Association, *About MSA*, u.å., https://www.memorystudiesassociation.org/about_the_msa/ [hämtad 2025-12-18].

⁵⁷ Sage Journals, *Memory Studies*, https://journals.sagepub.com/home/MSS?_gl=1*n0cdd1*_up*MQ..*_ga*OTY1NDQzNzU2LjE3NjU5NzQ1Mzg.*_ga_60R758KFDG*cze3NjYwNTEzNDkzbzIkZzAkdDE3NjYwNTEzNDkkajYwJGwwJGgxODg0MjU3ODY4 [hämtad 2025-12-18].

⁵⁸ Johan Redin & Hans Ruin, *Mellan minne och glömska : Studier i det kulturella minnets förvandlingar*, red. Johan Redin & Hans Ruin, (Göteborg: Daidalos, 2016).

⁵⁹ Redin & Ruin 2016, s. 7f.

⁶⁰ Redin & Ruin refererar till Andreas Huyssen, *Twilight Memories : Marking Time In a Culture of Amnesia*, (New York : Routledge, 1994).

⁶¹ Redin & Ruin 2016, s. 24–25.

Konstvetenskapen har, precis som andra kulturhistoriska ämnen, också bidragit till minnesforskningen. Redin och Ruin lyfter den bland konstvetare välkända tyska konsthistorikern Aby Warburgs (1866–1929) ikonografiska studier.⁶² Warburgs arbete visar, menar de, på visuella artefaktens betydelse som bärare av hågkomster. Oaktat Warburgs historiska betydelse kommer jag dock i den här uppsatsen framför allt att hänvisa till samtida konstvetare som ägnat sig specifikt åt fotografi och minne. Konstvetaren Martha Langford, som jag nämner ovan, har skrivit både om minne i förhållande till traditionella familjealbum och som uttryck i samtida fotografisk konst.⁶³ Även den svenska konstvetaren Anna Näslund, professor vid Stockholms universitet, har skrivit om minne och fotoalbum.⁶⁴ Jag kommer att återkomma till både Langford och Näslund i mina verksanalyser. För generella foto- och kulturhistoriska sammanhang utgår jag huvudsakligen från Mary Warner Mariens omfattande verk *Photography A Cultural History*.⁶⁵ Mina hänvisningar till japansk fotografihistoria bygger till stora delar på Lena Fritsch *Ravens and Red Lipstick : Japanese Photography Since 1945*.⁶⁶

Disposition

I det inledande kapitlet lägger jag den minnes- och fototeoretiska grunden för uppsatsens syftes- och frågeformulering. Jag positionerar mig i förhållande till den omfattande minnesforskningen, och jag betonar de aspekter som är relevanta för textens argumentation, till exempel föreställningar om minne som process och konstruktion. Vidare beskriver jag min syn på minnesbaserat narrativ med en särskild betoning på fiktionens roll i historiskt och konstnärligt berättande. Den sista byggstenen i det teoretiska fundamentet är min uppfattning om fotomediet speciella förhållande till minnesgestaltning, och hur tolkningen av fotografi som semiotiskt index fortfarande är relevant i diskussioner om fotografiers relation till det förflutna.

Uppsatsen innehåller ett antal centrala minnesrelaterade begrepp som inte nödvändigtvis är självklara för konstvetare, och jag går igenom definitioner av termer och hur

⁶² Redin & Ruin 2016, s. 26–27.

⁶³ Langford 2001 och 2007.

⁶⁴ Anna Dahlgren (numera Näslund), *Ett medium för visuell bildning : kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, (Göteborg: Makadam förlag, 2013).

⁶⁵ Mary Warner Marien, *Photography A Cultural History*, 5 uppl., (London: Laurence King Publishing, 2021).

⁶⁶ Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick : Japanese Photography Since 1945*, (London: Thames & Hudson, 2024).

de förhåller sig till varandra. Jag diskuterar också det inom konstvetenskapen vanliga ordet *praktik*, ett begrepp som återkommer genom hela texten, och jag förklarar min förståelse och användning av termen.

I metodavsnittet ger jag en epistemologisk motivering till mitt val av ett abduktivt arbetssätt, men jag gör också en problematisering och diskuterar de metodologiska svagheter som måste beaktas när uppsatsens slutsatser utvärderas. Jag diskuterar även de utmaningar som finns i att forska om konstnärliga praktiker, och jag resonerar om vad som är möjligt att utläsa ur ett verk med avseende på konstnärens arbetsmetoder.

Analyskapitlet är indelat i fem avsnitt som reflekterar de praktiker som studien fokuserar på. Under det inledande arbetet med uppsatsens empiri identifierade jag fem grupper av praktiker för fotografisk minnesgestaltning (se metodavsnittet ovan). Jag har därefter gett grupperingarna deskriptiva namn som också utgör kapitlets underrubriker. I varje avsnitt studerar jag ett eller flera verk ur uppsatsens empiri, och verksanalyserna kompletteras även med sekundära textkällor som belyser olika sidor av konstnärernas tillvägagångssätt. Empirin sätts också i ett minnesteoretiskt sammanhang som ger en vidare förståelse för de praktiker som analyseras.

I den sammanfattande diskussionen går jag i tur och ordning igenom uppsatsens övergripande frågeställningar. Som ett svar på den första frågan för jag ett resonemang om vad som karakteriserar de olika praktikerna och hur de förhåller sig till varandra. Den andra frågan besvarar jag genom att sammanfatta de teorier som uppsatsen bygger på, och jag använder de analyserade verken som ett sätt att konkretisera teorierna. För att svara på den tredje frågan gör jag verks- och konstnärsoberoende praktikbeskrivningar som jag sammanställer i ett tabellformat.

Avslutningsvis diskuterar jag hur eventuella fortsatta studier i fotografisk minnesgestaltning skulle kunna utformas. Jag ger bland annat exempel på en potentiell konstvetenskaplig studie i en samtida idékontext.

Fotografisk minnesgestaltning

I det här kapitlet analyserar jag uppsatsens empiri, och jag resonerar om hur fotokonstnärer praktiskt arbetar med minnesgestaltning. Texten är strukturerad utifrån de grupperingar av praktiker som jag tidigare har identifierat. Varje gruppering har ett eget namn och en egen rubrik enligt listan nedan:

- Strukturerande praktiker
- Planerande praktiker
- Appropriering praktiker
- Utforskande praktiker
- Dramatiserande praktiker

Namngivning går alltid att diskutera – gränsdragningen mellan domäner är sällan självklar – men rubrikerna är valda för att de ska säga något om de underliggande praktikerna.

Analysen av varje enskilt område är uppdelad i ett antal steg. Syftet med det stegvisa angreppssättet är att undersöka praktikerna på ett likvärdigt sätt genom hela kapitlet. Jag inleder med en sammanfattande beskrivning och introducerar därefter konstnärerna vars arbetsmetoder resonemangen baseras på. Huvuddelen av texten ägnar jag därefter åt verksanalyser varvat med relaterad minnesteori. De olika stegen i analysen genomförs i följande sekvens:

- Introduktion till avsnittet
- Konstnärspresentationer
- Verksanalyser

Strukturerande praktiker

I det här avsnittet analyserar jag praktiker där fotografierna utgår från befintliga bildminnen, det vill säga praktikerna är inte konstruerande eller rekonstruerande i betydelsen att konstnärerna skapar nytt minnesmaterial. Jag menar att gestaltningen främst baseras på bildernas placering i förhållande till dimensionerna tid, plats och person. Strukturerande praktiker leder också till resonemang om det mänskliga minnets organisering, och i verksanalyserna ger jag exempel på tidsmässigt sekventiell respektive icke-sekventiell bildordning.

Ett annat område berör fotografiska gestaltningsprocesser i relation till barndomen, och jag resonerar om minnesnarrativets början och betydelsen av tidiga hågkomster. Jag går igenom teorier som anser att barndomsminnen är särskilt kraftfulla och därför spelar en avgörande roll för individen, men jag redovisar också forskning som påstår att våra första minnen inte består, eftersom de med tiden kombineras med andra minnen och därmed ständigt förändras.

I analysen tar jag även upp det fotografiska självporträttets indexikalitet och hur det påverkar synen på det självbiografiska minnet. Analysen problematiserar bland annat föreställningar om vem som är representerad i ett porträtt och om fotobaserade självbiografiska presentationer ens är möjliga.

Inte bara bilder utan även namn bidrar till att bygga minnen mellan människor, och i en av verksanalyserna diskuterar jag särskilt förnamnets betydelse för att skapa familjens kollektiva minne. Enligt teorin skapar namnet minnen som binder samman individen med gruppen.

KONSTNÄRSPRESENTATIONER

Verksanalyserna i det här avsnittet utgår från fyra konstnärskap:

Den japanska fotografen Yurie Nagashima (f. 1973) ingår i en generation kvinnliga fotografer som etablerade sig på 1990-talet.⁶⁷ Fotokulturen i Japan hade tidigare dominerats av manliga fotografer, men den visuella kulturen förändrades och bland annat började många kvinnliga amatörer ta färgbilder med kompaktkameror. Motiven var vardagsbetonade och bestod av hemmiljöer och självporträtt. Nagashima och hennes generationskamrater inledde ett arbete med att utforska den manliga motivvärlden och den förändrade fotografiska populärkulturen. Deras ämnen uppfattades av många som självbiografiska och

⁶⁷ Fritsch 2024, s. 137f.

dagboksbetonade. Av kritikerkåren fick de den beskrivande men också, enligt en del, nedlåtande beteckningen ”flickfotografer”. Yurie Nagashimas konstnärskap präglas av ett feministiskt motstånd mot den rådande kulturen, och utifrån egna erfarenheter undersöker hon det japanska samhällets könsbaserade villkor.

Talia Chetrits (f. 1982) konstnärskap rör både politiska och medieteoretiska ämnen. Hennes motivkrets rör sig i den lilla sfären runt henne själv och de människor som står henne nära. Många av hennes fotografier är intima och undersöker frågor om relationer, sexualitet och könsroller.⁶⁸ Hon började fotografera tidigt och inkluderar material hon tog som barn i sina professionella publikationer. Chetrit använder sig av analog teknik utan digital efterbearbetning, och med sin praktik belyser hon kända fototeoretiska frågor om bildens förhållande till det verkliga respektive påhittade.⁶⁹

Jim Goldberg (f. 1953) ingår i den välkända fotoagenturen Magnum som bildades efter andra världskriget av numera klassiska fotografer som Robert Capa (1913–1954) och Henri Cartier-Bresson (1908–2004).⁷⁰ Gemensamt för dem var bland annat deras kombination av fotojournalistik och konstfoto. Goldberg har i sin karriär, precis som grundarna, ägnat sig åt både socialreportage och konstnärligt arbete. Hans engagemang sträcker sig från socialt utsatta ungdomar i Kalifornien till båtflyktingar i Medelhavet.⁷¹ Parallellt med andra projekt har Goldberg i ett antal decennier också ägnat sig åt självbiografisk bilddokumentation. Han har även undervisat vid den kända konst- och designskolan California College of the Arts.⁷²

JH Engström (f. 1969) är en välkänd svensk fotograf. I sin konst balanserar han, precis som Jim Goldberg, mellan det socialdokumentära och konstnärliga. I sitt genombrottsverk, fotoboken *Härbärke*, skildrar han naket och osentimentalt socialt utsatta kvinnor på ett boende.⁷³ Formen och metoden återkommer i hans senare verk, som till stora delar bygger på självbiografiskt material. I början av sin karriär arbetade Engström som fotoassistent åt den kände fotografen Anders Petersen (f. 1944), och det finns ett stil- och innehållsmässigt arv från Petersen i *Härbärke*.⁷⁴ Enligt konstvetaren Katja Miroff problematiserar Engströms konst

⁶⁸ Sahra Motalebi, ”Capturing the Wrong Performance”, i Talia Chetrit, *Showcaller*, (MACK, 2019), s. 127f.

⁶⁹ Motalebi 2019, s. 130.

⁷⁰ Magnum Photos, *History*, <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/> [hämtad 2025-11-05].

⁷¹ Se till exempel: Jim Goldberg, *Raised by Wolves*, (New York: Scalo, 1995) eller Fondation Henri Cartier-Bresson, *Jim Goldberg Open Sea*, u.å., <https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/jim-goldberg/> [hämtad 2025-11-05].

⁷² California College of the Arts, <https://cca.edu/> [hämtad 2025-11-05].

⁷³ JH Engström, *Härbärke*, (Stockholm: Dagens Nyheter, 1997).

⁷⁴ Moderna Museet, *Medverkande fotografer*, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/ett-satt-att-leva/fotografer/> [hämtad 2025-11-05]. Texten ingår i konstnärspresentationer till Moderna Museets utställning *Ett sätt att leva : Svensk fotografi från Christer Strömholm till idag*, 2014-09-06 till 2015-02-15.

föreställningar om fotografi som index.⁷⁵ Hon menar att samtidigt som hans bilder otvetydigt föreställer människor som existerat ("med nödvändighet verkliga ting", med Roland Barthes ord), innehåller de också en osäkerhet och ett ifrågasättande.⁷⁶ Miroff tolkar det som att Engströms fotografi befinner sig mellan det traditionellt dokumentära och det postmoderna.

ANALYS

Yurie Nagashima berättar i en anekdot att det var viljan att bevara minnen som fick henne att börja fotografera.⁷⁷ Båda hennes föräldrar arbetade när hon var barn, och därför tillbringade hon mycket tid med sin mormor. Mormodern dog när Nagashima gick i mellanstadiet, men trots att hon sörjde bleknade efter hand minnesbilden av mormoderns ansikte. Fotograferandet blev för Nagashima ett sätt att inte glömma, och hon började ta bilder på allt omkring sig. Även som ung professionell fotograf fortsatte hon att fotografera sin närmaste omgivning. I till exempel den uppmärksammade fotoboken *Pastime paradise* har Nagashima fotograferat sitt eget och sina vänners liv i det urbana Tokyo.⁷⁸ Verket, som täcker en tioårsperiod, kan i dag ses som en nostalgiskt tillbakablickande dokumentation över Japans ungdomskultur under 1990-talet.

Startpunkten för Yurie Nagashimas självbiografiska bilder är när hon studerar konst i Tokyo. Hon blev tidigt uppmärksammas för fotoboken *A Family*, en beskrivning av hennes familj och deras tillvaro under Nagashimas studenttid.⁷⁹ Boken är relativt tunn och består huvudsakligen av liggande färgfoton som utifrån ljus, fokus och komposition ger intryck av att vara spontant tagna i familjens hem. Stämningen i bilderna är lekfull och återger när de umgås och ägnar sig åt sina vardagssysslor. I ett kort efterord skriver Nagashima att hon i gestaltningen eftersträvat det familjära, något som liknar ett vanligt familjealbum. Hon kommenterar också bildernas förmåga att väcka minnen till liv. Självreflektionen är ett återkommande tema i Nagashimas produktion, och tjugo år efter *A Family* gav hon ut en bok med självporträtt som även den inleds med bilder från sena tonåren.⁸⁰ I boken får betraktaren följa konstnären under trettio år, från en svartvit bild när hon som ung backpacker är på väg ut

⁷⁵ Katja Miroff, "JH Engström", i *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000*, red. Kristoffer Arvidsson, Louise Wolthers, Niclas Östlund, (Lund: Bokförlaget Arena, 2014), 364ff.

⁷⁶ Roland Barthes, *Det ljusa rummet : Tankar om fotografiet*, (Stockholm: Alfabeta, 2006), s. 110.

⁷⁷ Ito Takahiro, "It Is Much More Important to Be Oneself Than Anything Else: Nagashima Yurie and Photography", i *Nagashima Yurie : And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, (Tokyo: Tokyo photographic art museum, 2017), s. 207.

⁷⁸ Yurie Nagashima, *Pastime paradise*, (Tokyo: Madra Publ., 2000).

⁷⁹ Nagashima 1998, sidnumrering saknas.

⁸⁰ Nagashima 2020, sidnumrering saknas.

i världen, till en medelålders fotokonstnär som tar vardagsbilder på sig själv hemma i lägenheten.

Nagashima är ett exempel på en fotograf som gestaltar sina hågkomster genom att strukturera befintligt bildmaterial, det vill säga hon konstruerar eller rekonstruerar inga bildminnen. Hennes visuella berättande säger ingenting om barndomen, och som betraktare får man inga ledtrådar till hennes tidiga konstnärliga utveckling. I en intervju berättar Nagashima att hon i början av 2000-talet arbetade med ett minnesrelaterat projekt men att hon var missnöjd med resultatet.⁸¹ Den fotografiska rekonstruktionen levde inte upp till hennes förväntningar, och i stället gick hon över till att återge och senare publicera sina barndomsminnen i text. Anekdoten säger något om svårigheten att fotografiskt återskapa hågkomster, och i Nagashimas fall var lösningen att byta medium. Att Nagashima kompletterar sitt fotograferande med skrivna berättelser är i sig kanske inte så anmärkningsvärt. Enligt fotografi-curatorn Anne Wilkes Tucker är det inte ovanligt att japanska fotografer även skriver texter.⁸² I förordet till en antologi med många kända namn skriver hon att artiklarna ofta är publicerade i branschtidskrifter, och att ämnena inte bara rör fotografi utan även kan handla om relationer och livet i allmänhet.⁸³ Yurie Nagashima skriver till exempel i Wilkes Tuckers antologi om svårigheten att kombinera konstnärslivet med familjelivet.⁸⁴ Även om Nagashima uttrycker sig i både text och bild är det ändå intressant att hon väljer bort bildmediet när hon ska gestalta sina barndomsminnen.

Den amerikanska fotografen Talia Chetrit (f. 1982) arbetar med liknande teman som Yurie Nagashima. Med sig själv som material undersöker hon familjerelationer, könsroller och den kvinnliga sexualiteten, men inte heller Chetrit verkar planera eller rekonstruera minnen, utan hon berättar utifrån sina befintliga bilder. Däremot har hon, till skillnad från Nagashima, en tidslinje som börjar redan i barndomen. I sin fotobok *Showcaller* blandar Chetrit sina professionella bilder med fotografier hon tog i grundskoleåldern.⁸⁵ Hon fick tidigt en kamera och använde den för att fotografera sig själv, sina vänner och sin familj. Genom att inkludera barndomsbilderna i konstnärskapet har hon ett rikt material, och Chetrit kan

⁸¹ Nagashima 2020, sidnumrering saknas. Se även Lesley A. Martin, *How Yurie Nagashima's Self-Portraits Interrogate the Male Gaze*, aperture, 2020-08-06, <https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze/> [hämtad 2025-11-01].

⁸² Anne Wilkes Tucker, "Why So Personal", i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 11.

⁸³ I Anne Wilkes Tuckers antologi ingår bland många andra kända fotografer Daido Moriyama (f. 1938), Shoji Ueda (1913–2000) och Nobuyoshi Araki (f. 1940).

⁸⁴ Yurie Nagashima, "Not Six", i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 154–158.

⁸⁵ Chetrit 2019, se till exempel nr. 40, *Untitled (Braces)*, 1996/2017 och nr. 59, *Self-Portrait (13)*, 1995/2013.

tillämpa strukturerande praktiker för sin gestaltning utan att konstruera eller rekonstruera minnen.

Med Nagashima och Chetrit som exempel uppstår frågan vilken betydelse barndomen har i ett minnesnarrativ. Sociologen Lewis A. Coser berör frågan i inledningen till en samling av Maurice Halbwachs texter.⁸⁶ Coser skriver att ett flertal forskare ger barndomsminnen en större tyngd jämfört med hågkomster som uppstår senare i livet. Barndomen är rik på formerande upplevelser och får därför ett större inflytande på det självbiografiska minnet. Coser problematiserar dock frågeställningen, för även om tidiga minnen är starka så förändras de över en livstid. Halbwachs resonerar på ett liknande sätt. Han skriver att vi bevarar minnen från olika faser i livet och därefter befäster vi vår identitet genom att återupprepa det vi minns.⁸⁷ Men han menar också att minnena, just på grund av upprepningen, förändras och omformas över tid. I takt med att vi utvecklas och lever våra liv ställs minnena i nya sammanhang och situationer som påverkar dem. Halbwachs ansåg att vi aggregerar erfarenheter från olika tidpunkter och knyter dem till en person eller händelse.⁸⁸ Ett minne blir genom den här processen en kombination av hågkomster från olika tider och platser. Halbwachs menade vidare att individen har en frihet i förhållande till de sociala sammanhang som har varit. Vi kan till viss del välja när och hur vi förhåller oss till det förflutna, och vi kan göra motstånd mot och ifrågasätta oönskade minnen. Även vår fantasi spelar en roll, skriver Coser, eftersom den påverkas av nuet.⁸⁹

Yurie Nagashima strukturerar, som jag skriver ovan, sitt befintliga material. Hon konstruerar eller rekonstruerar inga bildminnen, och minnesgestaltningen är begränsad från hennes sena tonår och framåt. Den information som finns tillgänglig om barndomen bygger inte på bilder utan på texter – i en intervju nämner Nagashima till exempel att hon var ”a troubled kid” – men för betraktaren är det svårt att utifrån det fotografiska materialet veta om eller hur tidiga upplevelser påverkade hennes konstnärliga utveckling.⁹⁰ Talia Chetrits praktik att återanvända sina första fotografier ger hennes gestaltning en större tidsmässig bredd. De formerande åren blir en del av hennes konstnärskap, och det går att tematiskt följa utvecklingen från barndom till professionell yrkesutövning. Samtidigt är, enligt Halbwachs

⁸⁶ Lewis A. Coser, ”Introduction: Maurice Halbwachs 1877–1945”, inledande text till Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992), s. 29.

⁸⁷ Coser 1992, s. 47.

⁸⁸ Halbwachs 1992, s. 61.

⁸⁹ Coser 1992, s. 49f.

⁹⁰ Qimei Fu, ”Woman Crush Wednesday: Yurie Nagashima”, *Musée Magazine*, 2020-09.30, <https://museemagazine.com/culture/2020/9/30/woman-crush-wednesday-yurie-nagashima?rq=yurie%20nagashima> [hämtad 2026-02-25].

och Cosers resonemang ovan, tidiga minnen inte statiska utan omformas över tid. Den professionella inramningen ger exempelvis utrymme för omtolkningar av Chetrits bildminnen från barndomen.

Alla självporträtt är inte nödvändigtvis minnen. Både Nagashima och Chetrit blandar självrefererande med samhällskommenterande fotografier. I det första fallet är det bilder på dem själva och deras familjemedlemmar som identifierbara individer, i det andra fallet utgör deras ansikten och kroppar anonymt material för politisk kritik och kommentar. För betraktaren (och kanske för dem själva) är det inte alltid uppenbart vad som är vad: Är bilden ett porträtt, en allegori, en satir eller något annat? I en konversation med fotografen Lucas Blalock (f. 1978) diskuterar Chetrit skillnaden mellan analogt och digitalt fotografi och hur det påverkar mediets indexikalitet.⁹¹ Blalock beskriver den förändrade synen på fotografi som en kris, medan Chetrit menar att förändringen låter henne undersöka vad som är verkligt respektive illusion. Chetrit arbetar analogt och anser att bilden skapas genom kameran, det vill säga inte med någon form av digital efterbearbetning, men samtidigt verkar hon tycka att den indexikala relationen mellan bilden och referenten är svag, kanske obefintlig. Ett liknande resonemang om Chetrits konst återkommer i en essä av konstnären Sahra Motelabi.⁹² Hon skriver om Chetrits porträtt av familjemedlemmar att posera är en manipulation och förvrängning av verkligheten. Enligt Motelabi är den fotografiska självbiografien en omöjlighet, "autobiography as an idiom of photography is, at best, an impossible proposition", och anser att nuet överskuggar representationen av våra livsberättelser. Konsekvensen av Motelabis resonemang blir, i min tolkning, att bildminnen konstrueras i den samtida kontexten och inte säger något om det som varit.

Jim Goldberg utvecklade tidigt i sin karriär en form av fotobok där han kombinerade fotografi med text. Som ung fotograf försökte Goldberg hitta ett utlopp för sitt sociala engagemang, och i sökandet fick han kontakt med utsatta människor på ett hotell i San Francisco. Han byggde relationer med hotellgästerna och började ta bilder av dem när de vistades i sina rum. De svartvita fotografierna visar människor i samhällets utkant men är samtidigt tagna med mycket värme och respekt. Enligt fotografi-curatoren Verna Posever Curtis var det på hotellet som Goldberg etablerade sin fotokonst som ett socialt verktyg.⁹³ Goldberg läste teologi på

⁹¹ Shane Lavalette, "In Conversation: Lucas Blalock and Talia Chetrit", *Guernica* 2010-03-01, https://www.guernicamag.com/in_conversation_lucas_blalock [hämtad 2025-10-10].

⁹² Chetrit 2019, s. 131.

⁹³ Verna Posever Curtis, *Photographic memory: the album in the age of photography*, (New York: Aperture, 2011), s. 257.

universitetet (han funderade ett tag på att bli munk) och sökte ett handfast sätt att hjälpa dem som var fattiga, sjuka och utstötta. I serien av bilder experimenterade han med inomhusporträtt som enbart utnyttjade naturligt ljus.⁹⁴ Människorna på bilderna är okonstlat gestaltade i rum med kala väggar och en sidobelysning som ger starka svartvita kontraster. Oftast är det någon som bara står, sitter eller ligger och ser rakt in i kameran. Fotografierna klistrade Goldberg in i en enkel hotelliggare, och han lät sedan dem som ville skriva kommenterande texter till sina porträtt. Kommentarererna blev ett sätt för Goldberg att engagera subjekten i verket och göra dem delaktiga. Posever Curtis skriver att i och med den enkla fotoboken hade Goldberg för första gången hittat dels sitt konstnärliga uttryck, dels ett medium för socialt utsatta människor att göra sig hörda.

Jag nämner ovan Talia Chetrits ambivalens och Sahra Motelabis tvivel inför självbiografiskt fotografi. Något sådant tvivel finns inte hos Jim Goldberg i verket *Coming and Going*.⁹⁵ Goldberg berättar kronologiskt om sitt liv, och alla personer i boken (föräldrar, partners, dottern) är tydligt identifierbara. Boken är ett monumentalverk (360 sidor, 26 x 34 cm och 2 kg) som innehåller ett myller av bilder. Detaljer och panoraman blandas i lager på lager av visuella intryck, och när bilderna inte räcker till har Goldberg skrivit kommentarer över fotona (bild 1 och 2). Han har också fotograferat dokument (bland annat brev, anteckningar och listor) som komplement till miljöerna och porträtten. Stilmässigt för boken tankarna till *lettrist*-rörelsens fotocollage och textpenetrerade bildtytor.⁹⁶

Goldberg inleder sitt verk med ett svartvitt fotografi av en enkel byggnad i ett ökenliknande landskap.⁹⁷ Huset är byggt av flätade väggar och tak, och på fasaden hänger tvätt på tork. I ena hörnet av fotografiet har Goldberg skrivit för hand med gul penna att byggnaden ligger nära Lima i Peru. Nästa uppslag är, vad det verkar, från samma plats, och framför en husfasad av sten och lera står två kvinnor i traditionella kläder. Rakt över bilden har Goldberg textat ”There was a knock on my door”. Meningen är dramatisk och skulle kunna inleda vilken spänningsroman som helst. Två uppslag senare säger någon på spanska att Goldbergs pappa är sjuk, ”tu papá esta enfermo”. På bara ett par sidor har Goldberg satt

⁹⁴ Posever Curtis 2011, s. 258–265.

⁹⁵ Goldberg 2023. Jim Goldbergs officiella hemsida innehåller ett bildspel med ett stort antal bilder från boken: Jim Goldberg, *Coming and Going* (webbplats), <https://jimgoldberg.com/projects/coming-and-going> [hämtad 2025-12-22].

⁹⁶ Lettrismen, en rörelse sprungen ur dadaismen och surrealismen, täckte en mängd olika konstnärliga uttrycks sätt. Grundaren, Isidore Isou (1925–2007), började skriva poesi men använde också andra uttrycksmedel som måleri, film och fotografi. För en beskrivning av lettrist-fotografi se till exempel Jean-Claude Gautrand, ”Lettrist Photography : an interview with Isidore Isou”, *OEI #106–107* (2025), red. Frédéric Acquaviva, s. 217. Inom film och fotografi hade lettrismen tankar om verkets förstörelse genom att konstnären skrev, ristade och rev i bildytan. Se *OEI #106–107* (2025), red. Frédéric Acquaviva, s. 49.

⁹⁷ Goldberg 2023, sidnumrering saknas.

stämningen för berättelsen – han är långt hemifrån, och hemma har någonting hänt. Tematiken löper genom hela verket, och Goldberg gestaltar närhet och distans i relation till tid, plats och familj. Det omfattande materialet och den tydliga tidslinjen framställer Goldbergs minnen som oomtivistliga fakta, och det detaljerade autobiografiska narrativet om livets upp- och nedgångar lämnar inte mycket utrymme för frågor. I början av boken är han en ung man som blir förälskad, gifter sig och får barn. Senare förlorar han sina föräldrar, skiljer sig, firar sin dotters collegeexamen och blir förälskad på nytt. Formatet är berättarmässigt traditionellt, sekventiellt och lätt att följa.

I *Coming and Going* är huvudpersonerna namngivna: föräldrarna Herb och Lil, kompisen Dave, den första hustrun Susan, dottern Ruby, den nya kärleken Alessandria. Maurice Halbwachs gör en poäng av förnamnets betydelse för familjens kollektiva minne.⁹⁸ Enbart bilder och allmänna uppfattningar är, enligt honom, inte tillräckliga för att bygga familjegemenskap. Halbwachs anser att ett förnamn inte bara är en enkel etikett, utan namnet smälter samman med föreställningar om en människas egenskaper och konstruerar individen. Om en familjemedlem av någon anledning byter namn förändras också uppfattningen om personen. Halbwachs ser det som en process i två steg. Först har vi en enkel minnesbild knuten till ett enskilt faktum eller en enstaka händelse. I nästa steg uttalar vi namnet, och därmed blir vi familjära med personens plats i förhållande till andra människor. Förnamnet är det främsta verktyget för att skapa hågkomster som binder samman den enskilda individen med ett bredare släktskap. Bara genom att uttala ett namn kan en mängd bilder och minnen återkallas som är gemensamma för en familj.

Den kronologiska sorteringsordningen kan initialt verka självklar när ett bildmaterial ska återspegla ett liv, men det finns exempel på andra organiseringsmetoder som har använts historiskt. Konstvetaren Anna Näslund (tidigare Dahlgren) skriver, bland annat med hänvisning till Martha Langford, att traditionella familjealbum ibland var strukturerade genealogiskt snarare än kronologiskt.⁹⁹ Det vill säga att albumen är organiserade efter släktens relationer och grupperingar i stället för tidsmässigt. Näslund redogör också för förekomsten av tidsbaserad sortering på ”ett mikroplan”. En eller ett par sidor i ett album kan exempelvis innehålla fotografier av samma person men i olika åldrar.

⁹⁸ Halbwachs 1992, 71f.

⁹⁹ Dahlgren 2013, s. 148f.

JH Engströms fotobok *Sketch of Paris* saknar, i stark kontrast till Goldberg, en uppenbar kronologi.¹⁰⁰ Den röda tråden i boken är platsen, inte tiden. I ett kort förord skriver Engström att han som barn lämnade hemmet i Värmland för att bo två år i Paris. Under de dryga tjugo år som boken täcker återkommer han gång på gång till staden och skildrar det liv han lever där. Som betraktare finns det ingen tydlig tidslinje att hålla sig till. Boken innehåller flera självporträtt, men Engströms ålder i bilderna skiftar fram och tillbaka. Miljöerna är däremot konsekventa genom hela berättelsen, och han skildrar nattliga gatuscener, slitna barer, billiga hotellrum, uppätta måltider, nakna kroppar och fårade ansikten (bild 3). Engströms stil är rå och spontan, vilket gör att han kommer väldigt nära både sig själv och människorna han skildrar. Ingenting förändras tematiskt fast bilderna täcker två decennier – tiden verkar nästan stå still.

Även i en annan av Engströms fotoböcker, *REVOIR*, är plats ett sammanhållande tema.¹⁰¹ Bilderna pendlar i det här fallet mellan New York och Värmland, men det är sällan uttalat var han befinner sig för tillfället, och betraktaren får dra sina egna slutsatser baserat på visuella ledtrådar (bild 4 och 5). *REVOIR* innehåller en essä av fotografen och curatoren Christian Caujolle där han beskriver sin syn på narrativ och minne.¹⁰² Caujolle skriver att han själv inte minns utifrån datum, utan för honom är det sammanhang, stämningar och ljus som får honom att komma ihåg. Enligt Caujolle fungerar fotografi på samma sätt, det vill säga som ett narrativ om det som varit men utan tidsangivelse. Han jämför Engströms foton med en dagbok som inte följer genrens konventioner men ändå är en sammanhållen ”mystisk” berättelse.

Den för betraktaren godtyckliga kombinationen av tid och plats återkommer hos Martha Langford i en text om traditionella familjealbum. Langford beskriver fenomenet som en kronotopisk organisering: ”a fictional fusion of time and space”.¹⁰³ Hon ser med andra ord praktiken att blanda tid och rum som ett sätt att skapa något fiktivt. Langford återkommer till temat i en senare text och gör en koppling till minne som en postmodern variant av historia.¹⁰⁴ Hågkomsternas fragmentering och subjektiva perspektiv rimmar med den postmoderna

¹⁰⁰ Engström 2013. JH Engströms officiella hemsida innehåller ett bildspel med ett stort antal bilder från boken: JH Engström, *Sketch of Paris* (webbplats), <https://jhengstrom.org/Sketch-of-Paris> [hämtad 2025-12-22].

¹⁰¹ Engström 2016. JH Engströms officiella hemsida innehåller ett bildspel med ett stort antal bilder från boken: JH Engström, *REVOIR* (webbplats), <https://jhengstrom.org/REVOIR> [hämtad 2025-12-22].

¹⁰² Christian Caujolle, ”Voir”, i *REVOIR*, JH Engström, (Stockholm: Journal, 2016), sidnumrering saknas.

¹⁰³ Martha Langford, *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, (Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2001), s. 44.

¹⁰⁴ Langford 2007, s. 18f.

verklighetsuppfattningen. Minne framstår, skriver Langford, som en suddig artefakt där tid, rum och sociala förhållanden saknar gränser.

Annette Kuhn skriver att narrativ i förhållande till minne sällan är kronologiskt eller sekventiellt.¹⁰⁵ När Kuhn beskriver den här formen av berättande använder hon benämningar som collage, fragment, anekdoter och ögonblicksbilder. Hon menar att genren som kulturellt uttryck ligger nära poesin och musiken. I minnesnarrativet finns sällan uppenbara orsakssamband, och jämfört med en traditionell text närmar sig strukturen det drömlika. Kuhn är primärt filmvetare och använder film i sina exempel, men jag anser att det finns likheter mellan film och fotoböcker. Bägge medierna använder fotografiskt material och har en tydlig linjär form med en början och ett slut. Samtidigt har fotoboken en större flexibilitet eftersom läsaren eller betraktaren själv hanterar och kontrollerar mediet. En fotobok kan läsas både fram- och baklänges; tid och sekvens kan därmed skilja sig avsevärt mellan olika läsningar.¹⁰⁶ De verk som ingår i den här analysen av strukturerande praktiker förhåller sig i olika hög grad till ett sekventiellt narrativ. Yurie Nagashimas och Jim Goldbergs fotoböcker ligger närmare det linjära berättandet, huvudpersonerna utvecklas och åldras enligt en rak tidslinje, medan Talia Chetrit och JH Engström använder sig av en till synes godtycklig sekvens där tiden inte styr berättandet. Det är värt att notera att ingen av böckerna innehåller sidnummer, och det är upp till läsaren och betraktaren att navigera bland bilderna.

En annan skillnad mellan de analyserade verken är hur fotografierna framställer den egna personen. Annette Kuhn resonerar om det självbiografiska subjektet och hur gestaltningen skiljer sig åt mellan olika medier.¹⁰⁷ Hon menar att en klassisk textbaserad självbiografi ofta har ett tydligt berättarjag, och för läsaren råder det inget tvivel om vem som är huvudpersonen i berättelsen. Inom filmmediet är det svårare att upprätthålla samma distinkta *jag*, och inom visuella medier tenderar narrativet att vara autoetnografiskt snarare än självbiografiskt, det vill säga att betraktandet av det egna livet sker utifrån, lätt distanserat och utforskande.

Baserat på Kuhns resonemang är det intressant att jämföra Jim Goldbergs och JH Engströms verk. Goldbergs narrativ påminner mer om Kuhns beskrivning av den textbaserade autobiografin. Det är uppenbart i *Coming and Going* att berättelsen handlar om honom, eftersom han är tydligt identifierbar och namngiven. Engströms böcker, däremot, ligger

¹⁰⁵ Kuhn 2010, s. 299.

¹⁰⁶ Enligt Anna Näslund förekom begreppet ”bokfilm” på 1930-talet. Uttrycket användes för att beskriva hur fotoalbum kombinerade egenskaper från både bok- och filmmedier. Dahlgren 2013, s. 242.

¹⁰⁷ Kuhn 2010, s. 302.

närmare Kuhns karaktärisering av en bildbaserad berättelse. *Sketches of Paris* och *REVOIR* innehåller flera självporträtt där konstnären, bland annat med kameran synlig, presenterar sig själv för betraktaren. Enligt Martha Langford är greppet vanligt som ett sätt för fotografer att underteckna sina bilder.¹⁰⁸ Självporträttet, ofta i form av en reflektion i en spegel eller ett fönster, blir ett sätt för konstnären att redovisa både den kreativa processen och den egna närvaron. Langford beskriver konstnärens reflektion som en form av *mise-en-abyme* (en bild i bilden eller berättelse i berättelsen).¹⁰⁹ Med hänvisning till litteraturkritikern Jean Ricardou, skriver hon att begreppet genom dess självreflekterande upprepning utmanar narrativets kronologi och sekventiella struktur. Utifrån Langfords text verkar Engströms självporträtt därmed fylla dubbla syften. För det första visar det på en konstnärlig närvaro och process, och för det andra bidrar det till ett icke-sekventiellt berättande.

I inledningen till det här avsnittet skrev jag att de analyserade fotografierna gestaltar minnen genom att strukturera befintligt bildmaterial, det vill säga deras praktiker är inte konstruerande eller rekonstruerande. Verksanalyserna visar att det ändå, genom bildernas sekvens och placering, finns en skapande dynamik i de arbetsmetoder som fotografierna tillämpar. Jag anser att bildmaterialets organisering kan i sig vara minneskonstruerande, och definitionen av strukturerande praktiker som icke-konstruerande är inte otvetydig. I följande avsnitt kommer jag däremot att, i kontrast till verken ovan, undersöka praktiker som jag menar är tydligt konstruerande, eftersom fotografierna skapar helt nya bildminnen av sina minnesbilder.

Planerande praktiker

Det finns fotografer som planerar sina framtida bildminnen genom att långt i förväg bestämma vilka fotografier de ska ta. Deras praktiker är medvetet utformade för att motverka glömska. I det här stycket analyserar jag konstnärskap som utgår från två traditionella kulturella artefakter: fotodagboken och familjealbumet. Bägge formaten bygger på serialitet,

¹⁰⁸ Langford 2007, s. 18, 45–46.

¹⁰⁹ Begreppet *mise-en-abyme* beskriver när en bild innehåller samma bild och därmed skapar en självreflekterande oändlighet. Konceptet går att jämföra med effekten som uppstår när två motställda speglar reflekterar varandra fram och tillbaka utan slut. Se Daniel Chandler & Rod Munday, *Mise-en-abyme (mise-en-abyme)*, i *A Dictionary of Media and Communication*, 3 uppl., (Oxford University Press, 2020), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198841838.001.0001/acref-9780198841838-e-1746> [hämtad 2026-03-07]. *Mise-en-abyme* används även litterärt för att beskriva en berättelse i berättelsen, där den inskjutna texten helt eller delvis duplicerar huvudberättelsen. Se Chris Baldick, *Mise-en-abyme*, i *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4 uppl., (Oxford University Press, 2015), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-729> [hämtad 2026-03-07].

en upprepning över tid där varje bild följer en sorts visuell mall och där likheten mellan bilderna gör gradvisa förändringar tydliga för betraktaren. Formatet förutsätter i sig ett aggregerande tillvägagångssätt där nya bilder kommer att adderas till gamla.

I analysen resonerar jag om hur minne förhåller sig till glömska och om fotografiska bilders minnesfunktion. Inom fotografisk minnesteori finns till exempel uppfattningar om varför vi minns vissa händelser men inte andra. Texten diskuterar också de ritualer vi använder i förhållande till bildbaserade artefakter. Bland annat går jag igenom konstvetenskapliga teorier om familjealbum och deras funktion som minnesarkiv. Avslutningsvis berör jag det kollektiva minnets varaktighet och förhållande till den enskilda individens existens.

KONSTNÄRSPRESENTATIONER

Melissa Shook var en amerikansk fotograf som ägnade en stor del av sitt konstnärskap åt socialreportage.¹¹⁰ Hennes sociala engagemang handlade om klass, feminism, etnicitet, hemlöshet, homofobi och så vidare. Utöver fotografi skrev Shook texter, inklusive poesi, målade akvareller och spelade även in ett par filmer. Shooks självbiografiska material, huvudsakligen fotodagböcker, handlar bland annat om hennes liv som ensamstående mamma och att ha ett barn med blandad etnicitet.¹¹¹ Melissa Shook var vit och pappan till barnet svart, vilket inte var okontroversiellt i USA på 1970-talet. Hennes senare visuella dagböcker handlar till stora delar om kroppsligt och mentalt åldrande. Sammantaget under sin karriär producerade Melissa Shook sex fotodagböcker.¹¹²

Masahisa Fukase tillhörde en generation japanska fotografer som blev uppmärksammade på 1960-talet. Flera av dem präglades av den politiskt oroliga samtiden, till exempel studentupproren, vilket konstnärligt innebar en reaktion mot äldre fotografiska bildtraditioner.¹¹³ En av Fukases generationskamrater var den numera världskända fotografen Daidō Moriyama (f. 1938), och ett tag ingick de i samma konstnärskollektiv. Medan Moriyama hittade sina motiv i stadsmiljöer, arbetade Fukase i en mindre värld. Han fotograferade hustrun Yoko och sin familj men även katter och fåglar.¹¹⁴ Hans bildvärld har

¹¹⁰ Melissa Shook, *Biography*, u.å., https://static1.squarespace.com/static/56dc7861cf80a1b2c9a88d3b/t/5f4d2d30c0fd227d8605eed0/1598893360755/Melissa_+Revised+resume.pdf [hämtad 2025-11-10].

¹¹¹ Melissa Shook, *Self-Portraits, '72-'73*, u.å., <https://www.melissashook.com/selfp-7273-text> [hämtad 2025-11-10].

¹¹² MoMA, *Melissa Shook : American, 1939–2020*, <https://www.moma.org/artists/5407-melissa-shook> [hämtad 2025-11-10].

¹¹³ Fritsch 2024, s. 75f.

¹¹⁴ Fritsch 2024, s. 78.

ofta en mörk underton. En av hans mest kända bildsviter är fotografier av korpar, vilket av somliga tolkats som en allegori över Japan efter kriget.¹¹⁵

ANALYS

Litteraturvetaren Catherine Keenan skriver att foton kan förstärka men också försvaga minnen.¹¹⁶ Hon utgår från klassiska fototeoretiker – Siegfried Kracauer (1889–1966), Walter Benjamin (1892–1940), Roland Barthes (1915–1980) och Susan Sontag (1933–2004) – och redovisar deras syn på fotografier som så kallade *falska minnen*. Enligt resonemanget sker en process hos betraktaren där den fotografiska bilden efter hand ersätter det faktiska minnet och resulterar i hågkomster som är förändrade eller förvanskade. De tidiga teoretikerna ansåg, skriver Keenan, att fotografi på det här sättet tjänar glömskan, eftersom den fotografiska bilden får oss att glömma vårt ursprungliga minne. I sitt resonemang försöker Keenan lösa den här motsättningen och menar att fotots minnesfunktion innehåller både förstärkande och försvagande egenskaper.

Att minnas och att glömma genom fotografi kan alltså vara två sidor av samma mynt, och i en diskussion om att komma ihåg uppstår frågorna: Vad är det vi minns, och vad minns vi inte? Melissa Shook tog under vissa perioder i sin karriär dagliga självporträtt som hon sammanställde till fotodagböcker. Hon skriver att anledningen till hennes initiala projekt, *Self-Portraits, '72-'73*, handlade om en besatthet av glömska (bild 5).¹¹⁷ Shook förlorade sin mamma vid tolv års ålder och hade, menade hon, inga minnen kvar av henne. Avsaknaden av minnen blev ett problem när hon själv som småbarnsmamma sökte en egen identitet, något hon beskriver som ”my long struggle with lost memory and fragmented identity”. Shook gör under sin karriär sex serier med självporträtt. Fotografierna beskriver hennes liv under cirka fyrtio år, från dryga trettio till sjuttiofem (bild 6). Bilderna är ofta försedda med exakta datum och i vissa fall har hon även skrivit kommentarer. Särskilt i den sista serien, gjord fem år före hon gick bort, reflekterar Shook över sig själv och sin tillvaro i både text och bild.

Även om perioden totalt sett är lång utgör dagböckerna bara kortare nedslag i Melissa Shooks liv. Enligt henne själv var projektet med dagliga självporträtt en strategi för att inte glömma, men det finns stora luckor som inte är dokumenterade och därmed kanske bortglömda. Jag anser att exemplet med Shooks självporträtt visar att hågkomster är ett urval

¹¹⁵ Masahisa Fukase, *Ravens*, 2017, u.å., <https://masahisafukase.com/ravens-2018/> [hämtad 2025-12-03].

¹¹⁶ Catherine Keenan, ”On the Relationship between Personal Photographs and Individual Memory”, *History of Photography*, 22:1 (1998), s. 61.

¹¹⁷ Melissa Shook, *Self-Portraits, '72-'73*, u.å., <https://www.melissashook.com/selfp-7273-text> [hämtad 2025-09-25].

av våra erfarenheter. Urvalet innebär att något har exkluderats, medvetet eller omedvetet, och inom fotografi blir det kameran som avgör vad vi kommer ihåg. Någon tar en bild, och det blir ögonblicket vi minns. För professionella fotografer kan det innebära att deras minnen börjar när de får en kamera i handen, det vill säga att det är först när de på allvar inleder sitt yrkesarbete som minnena skapas.

Historiskt är fotodagboken inget okänt fenomen. Anna Näslund skriver att föreställningen om familjens fotoalbum som en ”visuell dagbok” var vanlig i Sverige i början av 1900-talet.¹¹⁸ För att fotodagboken skulle göra störst nytta ansågs text viktigt som komplement till bilderna. I ett resonemang om användningen av klassiska familjealbum menar Annette Kuhn att det är ett exempel på hur kulturellt minne institutionaliseras.¹¹⁹ Inom familjen eller släkten samlar vi fotografier på personer, högtider och händelser som vi tycker är minnesvärda, och bilderna används sedan performativt för att skapa berättelser om oss själva och de kollektiv vi ingår i. Kuhn anser att vi med hjälp av fotografierna iscensätter minnen. Det handlar alltså inte primärt om innehållet utan snarare hur vi interaktivt hanterar ritualerna kring bilderna. Processen är, menar Kuhn, rekonstruerande, och hon ifrågasätter därmed autenticiteten i det vi kommer ihåg. Den här formen av minnesarbete gör få antaganden om innehållets sanningshalt utan har framför allt en tolkande utgångspunkt där bilder kan ha flera betydelser och meningslager.

I fotoboken *Family* använder Masahisa Fukase det traditionella familjealbumet som format. Fukases bildmaterial sträcker sig från början av sjuttioalet och tjugo år framåt. Greppet var inte ovanligt när Fukase skapade sin bildsvit. Enligt Martha Langford började konstnärer och konstvetare intressera sig för vardagsfotografi och fotoalbum på 1960-talet.¹²⁰ I *Family* står familjen (han själv, hustrun, föräldrarna, syskonen och deras familjer) uppradade och tittar in i kameran. Bilderna är kronologiskt presenterade men tagna med ojämna mellanrum, och det finns bland annat en tioårsperiod som helt saknar foton. I sviten ingår dels gruppbilder med hela familjen, dels porträtt på en eller ett fåtal individer.

Det finns en stramhet i Fukases svartvita familjefoton, men samtidigt verkar han ha haft roligt både framför och bakom kameran. Många av bilderna är tagna med humor, och familjemedlemmarnas allvarliga miner varvas med skratt och grimaser. I en del bilder har subjekten lediga västerländska kläder, i andra har de traditionella japanska dräkter och i vissa fall är en eller flera halv- eller helnakna. Trots humorn är *Family* en berättelse om sönderfall

¹¹⁸ Dahlgren 2013, s. 165.

¹¹⁹ Kuhn 2010, s. 303.

¹²⁰ Langford 2007, s. 23.

och död. I ett gruppfoto taget 1975 sitter Fukases systerdotter i sin mammas knä.¹²¹ Bilden därefter är tagen tio år senare.¹²² Flickan är fortfarande med i bilden men nu som ett inramat porträtt. Någonting har hänt under tiden, och systerdottern har avlidit mellan bilderna. Fukases pappa dör också medan projektet pågår, och hans vikande hälsa blir en del av berättelsen. I ett av de inledande porträtten står pappan och Fukase tillsammans klädda i bara kalsongerna (bild 7).¹²³ Pappan är slank och kraftfull, men i ett senare porträtt sitter han hopsjunken, avmagrad och med revbenen synliga genom den tunna huden (bild 8).¹²⁴ I ett kusligt foto från samma år vänder hela familjen ryggen åt kameran – förutom pappan som ser oavvänt mot betraktaren.¹²⁵ I knät håller han, som ett omen om sin egen bortgång, porträttet på det avlidna barnbarnet. På nästa sida har han, precis som barnbarnet, blivit ett fotografi som hålls upp av de andra familjemedlemmarna (bild 9).¹²⁶ Porträttet av pappan är komponerat som ett konventionellt studioporträtt (subjektet i halvfigur framför neutral bakgrund och belyst från sidan) med pappan klädd i en traditionell japansk högtidsdräkt.¹²⁷ Fotografiet förekommer som enskilt porträtt tidigare i boken, och det finns även liknande bilder av mamman och Fukase själv.¹²⁸

Att det formella porträttet av pappan visas upp efter hans död är ingen slump. Masahisa Fukase skapade medvetet framtida minnen genom att ta så kallade begravningsporträtt.¹²⁹ Han skriver att porträtten måste tas medan personerna i fråga fortfarande har hälsan. ”[S]edan behöver man bara vänta på döden”, säger Fukase med svart humor men tillägger därefter att det inte är något att skämta om. Fotografiska minnesporträtt kallas, enligt curatören Tomo Kosuga, för *i-ea* på japanska.¹³⁰ Praktiken syftar till att proaktivt skapa fotografiska minnen som kan användas efter någons död. I en av de sista gruppbilderna i *Family* är familjemedlemmarna formellt klädda i svart. Pappans död annonseras för betraktaren genom begravningsporträttet, men trots det allvarliga sammanhanget och de högtidliga kläderna ser alla glada ut. Enligt Kosuga kan *i-ea* användas som ett sätt att trotsa döden och hålla de avlidna levande.

¹²¹ Fukase 2019, bild nr. 25.

¹²² Fukase 2019, bild nr. 26.

¹²³ Fukase 2019, bild nr. 11.

¹²⁴ Fukase 2019, bild nr. 29.

¹²⁵ Fukase 2019, bild nr. 31.

¹²⁶ Fukase 2019, bild nr. 32.

¹²⁷ Fukase 2019, bild nr. 18.

¹²⁸ Fukase 2019, bild nr. 19.

¹²⁹ Masahisa Fukase, *Yoko*, (Akaaka Art Publishing, 2025), sidnumrering saknas. Originalutgåvan publicerades 1978. Fukases text om sin hustru Yoko skrevs 1974.

¹³⁰ Tomo Kosuga, ”Archiving Death: The Family Portrait as a Site of Mourning”, i Masahisa Fukase *Family*, (MACK, 2019), s. 91f.

Synen på fotografi och död förekommer inte bara hos Fukase. Anne Wilkes Tucker menar att det är vanligt bland japanska fotografer att konsten reflekterar livets förgänglighet.¹³¹ Wilkes Tucker ger en delvis etymologisk bakgrund och skriver att de japanska orden för skugga, porträtt och spegel ligger nära varandra och är sammankopplade. Ett vanligt uttryck för fotografi är, enligt Wilkes Tucker, ”en spegel som stannar skuggor”, och ett vardagligt uttryck för att ta en bild är att ”ta en skugga”. Uttrycken betonar det tillfälliga och efemära i fotografiska porträtt. Uppfattningen återkommer bland annat i en essä om minnen av fotografen Ryūji Miyamoto (f. 1947), som skriver att ett porträtt kanske inte blir ett sant fotografi förrän personen på bilden slutat att existera, det vill säga när det fångade ögonblicket är oåterkalleligt förbi.¹³² Ett par år efter pappans bortgång splittras Fukases familj, och *Family* blir en sorts dokumentation av hur deras gemenskap faller isär. I den sista grupp bilden är det bara ett fåtal familjemedlemmar kvar. Kosuga menar att det finns formuleringar i Fukases texter som antyder att hela idén med fotoprojektet var att skapa *i-ea* av familjen. *Family* blev också en slutpunkt för Fukases egen karriär som fotograf. Ett år efter att boken getts ut är han med om en olycka som gör det omöjligt för honom att fortsätta med sin konst. Han lever i tjugo år till men utan att använda kameran, och därmed upphör också hans och familjens bildminnen.

Idén om albumet som släktens minneskatalog är förstås inte unik för Japan. Anna Näslund skriver att många svenska familjer på 1920-talet hade fotoalbum som var nostalgiskt tillbakablickande. Enligt dåtidens reklam var syftet att skapa minnen för framtida generationer, och Näslund ger i sin bok flera exempel på hur annonstexter framställer album som minnesbevarande.¹³³ En reklamtext från 1920-talet innehåller rimmet: ”åren svinna porträtten minna”, och en annons från 1942 beskriver familjealbumet som ”en underbar sagobok för barn och barnbarn”. När Halbwachs diskuterar familjens kollektiva minne poängterar han att det i någon mån är oberoende av den enskilda individen.¹³⁴ Han skriver att individens plats i gruppen bestäms av ”rules and customs independent of us that existed before us”.¹³⁵ I exemplet med Fukases familj blir det tydligt hur det kollektiva minnet lever även när någon går bort. Begravningsporträtten, *i-ea*, är verktyget som Fukase använder för att upprätthålla gruppens hågkomster. I *Family* är det första intrycket att familjen har en stark

¹³¹ Anne Wilkes Tucker, ”Memory and Time”, i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 55.

¹³² Ryūji Miyamoto, ”The Silence of Photographs”, i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 78.

¹³³ Dahlgren 2013, s. 165f.

¹³⁴ Halbwachs 1992, s. 554f.

¹³⁵ Halbwachs 1992, s. 55.

sammanhållning, men ju längre berättelsen fortgår desto skörare framstår deras gemenskap. För betraktaren uppstår frågan om vilka minnen som består när gruppen skingras. Halbwachs skriver att det inte är det tidsmässiga avståndet som gör att minnen av avlidna bleknar och försvinner.¹³⁶ Den avgörande faktorn är om gruppen som minns består – om inget kollektiv upprepar de avlidnas namn kommer de att glömmas bort. Samtidigt rör sig människor inte enbart inom familjen, utan genom livet förhåller vi oss också till andra grupper bortom den närmaste kretsen. Halbwachs menar att när någon förflyttar sig ut i samhället måste personen förhålla sig till andra minnesstrukturer.¹³⁷ Familjens hågkomster utökas för att inkludera erfarenheter från skola, arbetsplats och andra vardagliga miljöer. Familjens kollektiva minnen kompletteras och överlappar på så sätt med andra gruppers hågkomster.

Melissa Shook och Masahisa Fukase är, som jag har visat, exempel på fotografer som använder planerande praktiker i sin minnesgestaltning. De ville med sitt arbetssätt försäkra sig om att det fanns tillgängliga bildminnen för framtiden. I nästa avsnitt kommer jag att diskutera en radikalt annorlunda arbetsmetod som inte kräver någon planering alls och där bildminnenas tillkomst spelar mindre roll för fotografen. Det viktiga med det här tillvägagångssättet är att fotografierna faktiskt finns, inte vem som har tagit bilderna.

Approprierande praktiker

I det här avsnittet studerar jag praktiker där minnesgestaltningen sker med hjälp av approprierade bilder. Det är med andra ord inte konstnären själv som har tagit fotografierna i de analyserade verken. Utifrån andras bilder går det, enligt den här arbetsmetoden, att fritt rekonstruera och konstruera minnen och narrativ. Approprierande praktiker belyser frågor om vad det innebär att äga ett minne och vad som händer när bildminnen överförs från en person till en annan. I texten resonerar jag till exempel om personliga bilder som efter approprieringen uppfattas som kollektiva. Texten tar också upp resonemang om förkroppsligade minnen: Våra erfarenheter sätter fysiska spår i kroppen och bildar en sorts självbiografiska arkiv som vi bär med oss och som är mer beständiga än inre hågkomster.

Jag vill betona att analysen i det här avsnittet bygger på ett enskilt konstnärskap, men att det ändå handlar om flera praktiker. Alla fotografier i materialet är approprierade, men jag anser att de minnesgestaltande praktikerna skiljer sig åt mellan verken. I det ena fallet är

¹³⁶ Halbwachs 1992, s. 73.

¹³⁷ Halbwachs 1992, s. 81f

gestaltningen huvudsakligen rekonstruerande, medan i det andra fallet rör det sig främst om konstruktion.

KONSTNÄRSPRESENTATION

Jenny Rova är en svensk fotograf bosatt i Schweiz.¹³⁸ Rovas konst är centrerad runt kärleksrelationer, och i sin bildvärld undersöker hon starka känslor som förälskelse och svartsjuka. Gestaltningen är till stora delar självbiografisk, och hon själv som motiv är vanligt förekommande. I flera av Rovas bildsviter använder hon andras fotografier av henne själv, och hon problematiserar därmed förhållandet mellan fotograf och motiv. Rova reproducerar även bilder från sociala medier, och hon har också i hemlighet tagit stillbilder från videokonversationer med sin dåvarande pojkvän.¹³⁹ Med sin praktik ger hon nya perspektiv på ägandeskap och uppfattningar om vad som är tillåtet respektive otillåtet i den samtida digitala mediakulturen.

ANALYS

Jenny Rova ställer frågor om hur minnen skapas och vem som äger en berättelse. I fotoboken *ÄLSKLING : A self-portrait through the eyes of my lovers* har hon sammanställt fotografier som hennes före detta pojkvänner och älskare har tagit av henne (bild 10). Hon kallar det för självporträtt, men i realiteten är det alltså andra personer (totalt nio stycken) som har tagit bilderna.

Även om Rova är bokens enda motiv är det en spretig samling fotografier. Bildsviten innehåller drygt femtio foton som är tagna under en tjugofemårsperiod. Fotograferna är namngivna i slutet av boken, men de enskilda bilderna saknar attribuering. Flera av porträtten är fint tagna med vackert ljus och roliga perspektiv, andra foton är snarast triviala semesterbilder som hämtade ur vilket familjealbum som helst. I *ÄLSKLING* finns ingen text som beskriver tanken bakom verket eller urvalet av bilder. Däremot ger Rova en förklaring i inledningen till en annan bok, där hon påpekar att innehållet i *ÄLSKLING* är ett mycket personligt material.¹⁴⁰ En del av bilderna är intima och var säkert inte avsedda för några andra än personerna i rummet, men genom att sammanställa och presentera materialet i en fotobok

¹³⁸ Fotoförfattarna, *Svenska Fotobokspriset 2018*, red. Tove Falk Olsson & Magnus Westerborn, (Stockholm: Svenska Fotografers Förbund, 2018), https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2020/11/Fotobokspriset_2018_till_hemsidan.pdf [hämtad 2025-11-11], s. 6–7.

¹³⁹ Se till exempel Jenny Rova, *A MILF DREAM - My matches on Tinder*, <https://www.jennyrova.net/works/a-milf-dream-my-matches-on-tinder> [hämtad 2025-11-11] och Jenny Rova, *Prove your love*, (Edition Images Vevey, 2024).

¹⁴⁰ Rova 2018, sidnumrering saknas.

blir de, enligt Rova, fiktiva och universella. Individen i porträtten blir oviktig och perspektivet förskjuts från det enskilda till det allmänna.

De intima, hudnära och självreflekterande perspektiven är en del av Rovas konstnärliga uttryck. Känslorna – kärlek och värme men också svek och svartsjuka – återspeglas i närbilderna av Rovas ansikte. Skrattrynkor respektive svarta ringar under ögonen kan ses som en sorts ärr efter tidigare upplevelser. Hennes känsloliv och emotionella erfarenheter materialiseras i porträtten och blir en illustration av hur minnen förkroppsligas. Aleida Assmann skriver, med utgångspunkt i etnologi, om de fysiska spåren efter initieringsriter och strider där kroppen i sig blir ett minne.¹⁴¹ Våra kroppsliga ärr och märken är, enligt tolkningen, ett självbiografiskt arkiv som vi ständigt bär med oss. Det kroppsliga minnet, skriver Assmann, är mer beständigt och pålitligt än vårt mentala minne. När inre hågkomster bleknar och försvinner, finns de fysiska kvar som spår bevarade i huden.

Jenny Rovas arbetsätt är en form av appropriering. Genom användningen av andras bildminnen gör hon dem till sina. Porträtten förvandlas, som titeln anger, till självporträtt eller, som hon kallar det, ett ”utökat självporträtt”. Rova upprepar metoden ännu tydligare i verket *I would also like to be : A work on jealousy*. På grund av svartsjuka har hon laddat ned bilder från en före detta pojkväsns sociala medier. Fotografierna föreställer pojkvännen och hans nya flickvän, men Rova har redigerat motiven genom att byta ut den nya flickvännens ansikte mot sitt eget (bild 11). Redigeringarna är kantigt gjorda, och det syns tydligt att bilderna är manipulerade. På sida efter sida får vi följa hur Rova har ersatt den nya flickvännen med foton på sig själv. Hon skapar en fiktiv berättelse om hur hon och den före detta pojkvännen umgås, reser och allmänt njuter av livet. Berättelsen är ofta dråplig. Vid ett foto har hon skrivit ”That is my sweater!” när hon ser kläderna som den nya flickvännen har på sig. Rovas praktik får betraktaren att fundera över vad som är sant eller påhittat. Resonemanget återkommer hos Martha Langford när hon skriver om hur fantasin påverkar det vi ser och lagrar som minnen.¹⁴² Langford menar att fantasin påverkar minnesprocessen och lägger sig mellan perceptionen och minnesfunktionen. För betraktaren öppnas möjligheten till alternativa läsningar och tolkningar, och det uppstår en osäkerhet över vad som faktiskt skett.

Den approprierande och sedan konstruerande praktiken i verket *I would also like to be : A work on jealousy* leder tankarna till den konstvetenskapliga diskussionen om *simulacrum*, och föreställningar om en kopia utan original. Konstvetaren Michael Camille skriver att

¹⁴¹ Assmann resonerar utifrån etnologen Pierre Clastres text *Society against the State, Essays in Political Anthropology*, (New York: 1987). Assmann 2011, s. 234f.

¹⁴² Langford 2007, s. 98.

begreppet historiskt sett har varit kontroversiellt, eftersom det ifrågasätter möjligheten att skilja representationen från verkligheten.¹⁴³ Därmed ifrågasätts också den värdehierarki som placerar originalet över kopian. Camille redogör i sin text för ett klassiskt resonemang om bra och dåliga kopior, varav *simulacra* tillhör de senare.¹⁴⁴ En bra kopia kan avvika från den rena avbildningen genom att skapa något som är mer tillfredsställande för betraktaren. Camille tar som exempel antika skulpturer där proportionerna är medvetet förvrängda för att verket blir mer estetiskt tilltalande från den punkt där betraktarens befinner sig. Utifrån diskussionen om *simulacrum* kan Rovas praktik ses som ett sätt att kritisera och tvivla på värdet av de minnen som den före detta pojkvännens ursprungliga fotografier förmedlar. Rova verkar hävda, med sina manipulerade bilder, att ur hennes perspektiv är kopian bättre än förlagan. Värdet av bilden definieras med andra ord inte av dess likhet med originalet utan av i vilken mån den tillfredsställer betraktarens, det vill säga Rovas, behov.

Rova reflekterar också över vad som händer med fotografier som publiceras på sociala medier och menar att fotografen i någon mening ger upp rätten till sina bilder. Den som tagit fotona vet inte när de visas, vem som ser dem eller vilka känslor de ger upphov till.

Betraktaren har på det sättet fria händer att skapa egna alternativa berättelser med hjälp av mer eller mindre påhittade minnen. Tanken att ett fotografi kan skifta mellan privat och offentligt beroende på placering återkommer hos Martha Langford. I en kommentar till ett verk skriver hon att privata bilder blir offentliga när de presenteras som konst.¹⁴⁵

Bildminnenas funktion växlar med andra ord baserat på vem eller vilka som är avsändare respektive mottagare samt i vilka sammanhang bilderna visas. Rova anser, som jag skriver ovan, att hennes bearbetning generaliserar innehållet och gör det till något som alla kan relatera till. Den här förskjutningen kan, menar jag, också beskrivas som en transformering från individuellt till kollektivt minne. I det kollektiva minnet uppfattas bilderna som allmängiltiga och påminner oss om våra egna kärleksrelationer och förhållanden.

Konstvetaren och fotohistorikern Mary Warner Marien skriver att appropriering av andras vardagsfoton är en vanlig konstnärlig praktik.¹⁴⁶ I många fall är det äldre fotografier med anonyma upphovspersoner som approprieras. Enligt Warner Marien är det ett sätt för

¹⁴³ Michael Camille, "Simulacrum", i *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson & Richard Shiff, 2 uppl., (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003), s. 35.

¹⁴⁴ Camille 2003, s. 36.

¹⁴⁵ Hennes kommentar gäller verket *As Yet Untitled* (1992–2005) av den engelsk-kanadensiska konstnären Max Dean (f. 1949), Langford 2007, s. 14.

¹⁴⁶ Som exempel refererar Warner Marien bland annat till den indiska fotografen Nandan Ghiya (f. 1980) och den kinesiska fotografen Cai Dongdong (f. 1978): Mary Warner Marien, *Photography A Cultural History*, 5 uppl., (London: Laurence King Publishing, 2021), s. 499f.

konstnärer att rekonstruera historien och skapa en relation mellan dåtid och nutid. Fotografen och fotografiprofessorn Annika Elisabeth von Hausswolff (f. 1967) är ett svenskt exempel på en konstnär som använder sig av andras material.¹⁴⁷ I en intervju säger von Hausswolff att det för henne handlar om en fascination över bilder som inte var avsedda som konst. Här finns en parallell till Langfords resonemang ovan hur sammanhanget, privat eller offentligt, avgör om vi uppfattar ett fotografi som konst eller inte. von Hausswolff beskriver i samma intervju hur hon införskaffar råmaterial, till exempel professionella nyhetsbilder eller vardagliga amatörfotografier, via auktioner. Hon säger också att det efter hennes bearbetning av bildmaterialet oftast inte återstår mycket av originalbilden. Hennes praktik skiljer sig därmed på flera punkter från Rovas arbetsmetod. Rova använder exempelvis inte fotografier av anonyma upphovspersoner, hon gör ingen omfattande bildbearbetning och hon förekommer oftast själv i det approprierade materialet. Även om Rovas och von Hausswolffs praktiker skiljer sig åt finns det en likhet i de etiska dilemman som uppstår med approprierat material. Rova diskuterar, som jag nämner ovan, vad som händer när privata bilder visas offentligt. von Hausswolff har också brottats med etiska problem när hon approprierade fotografier på misshandlade kvinnor från Statens rättsläkarstation, bilder som sedan ingick i verket *Utan titel (En studie i politik)* (1993).¹⁴⁸ Under en period valde von Hausswolff att inte visa fotografierna, eftersom hon inte ansåg sig kunna kontrollera hur de användes, det vill säga etiken påverkade i hennes fall praktiken.

Appropriering som rekonstruerande och konstruerande praktik ger, menar jag, konstnären stora friheter att forma och omforma berättelser. För Rova har det inneburit möjligheten att ta kontroll över sina egna och andras minnen och till och med presentera ett kontrafaktiskt narrativ. Med hjälp av approprierade fotografier beskriver hon inte nödvändigtvis minnen av det som verkligen hände utan vad som skulle kunna ha hänt. Det sätt som Rova tillämpar approprierande praktiker stämmer med uppfattningar om minnen som en formbar materia. De här tankarna återknyter till en av de teoretiska premisser som jag beskriver i uppsatsens inledning.¹⁴⁹ I avsnittet hänvisar jag till Martha Langford och Aleida Assmann som båda menar att minnet i högre grad är konstruerande och rekonstruerande än reproducerande.

¹⁴⁷ Moderna Museet, *Annika Elisabeth von Hausswolff about her creative process*, [videointervju], <https://youtu.be/ih5X0LhEUE4> [hämtad 2025-11-21]. Jag har även tidigare skrivit om Annika Elisabeth von Hausswolff och appropriering i Markus Nilsson, *Mellan fakta och fiktion : En performativ tolkning av ett fotografi*, Södertörns högskola, Institutionen för konstvetenskap, B-uppsats, 2024.

¹⁴⁸ Anna Tellgren, "Annika Elisabeth von Hausswolff, Om fotografi i en värld av bilder", i *Alternativ sekretess, Annika Elisabeth von Hausswolff*, 23 okt. 2021 – 20 feb. 2022 [utställningskatalog], red. Anna Tellgren, (Stockholm: Moderna Museet, 2021), s. 12.

¹⁴⁹ Se avsnittet "Teori och begrepp" ovan.

Assmann är till exempel av åsikten att det snarast är oundvikligt att minnen omtolkas och förvanskas.

Utforskande praktiker

Vissa fotografer tillämpar praktiker som består av regelrätta minnesefterforskningar. Tillvägagångssättet innebär bland annat att fotografiskt dokumentera hågkomster som är knutna till omvälvande historiska skeenden. Verksanalyserna i det här avsnittet sätter fokus på hur politiska processer påverkar det individuella och kollektiva minnet. I texten resonerar jag om makten över minnesnarrativet, och jag ställer frågorna: Vem i ett samhälle avgör vad som är värt att minnas, och vad händer när ett kollektivt minne byts mot ett annat? Jag diskuterar även hur kollektiva minnen överförs mellan generationer och hur hågkomster kan förstärkas med tiden. Utifrån fotografernas praktiker gör jag en jämförelse med autoetnografisk forskning, det vill säga analysmetoder som tar sin utgångspunkt i forskarens, eller i det här fallet konstnärens, subjektiva erfarenheter. Närheten mellan politik och trauma gör också att efterforskningarna ofta är starkt emotionella.

KONSTNÄRSPRESENTATIONER

Xenia Nikolskaya är född och uppvuxen i forna Sovjetunionen. Hon har en bred konstnärlig utbildning från universitet i Ryssland, Danmark och England.¹⁵⁰ Hennes bilder skildrar ofta konkreta objekt som arkitektur, möbler och dokument. Genom objekten undersöker hon tidens gång, till exempel genom att återge hur hus och föremål vittrar och förfaller.¹⁵¹ Hon har även utforskat hur andliga uppfattningar tar sig uttryck i billiga religiösa artefakter.¹⁵² Xenia Nikolskaya bor i Egypten, där hon har hämtat material till sina senaste fotoböcker.

Joey Judita Abrait arbetar till vardags med fotojournalistik inom svensk dagspress.¹⁵³ Judita Abrait är född och uppvuxen i Litauen men lämnade landet när Sovjetunionen föll samman. I sitt konstnärskap undersöker hon hur politiskt trauma rent kroppsligt påverkar individen och kollektivet. Hennes bildberättande utgår från egna erfarenheter, men hon anser att de upplevelser hon fotograferar är generella och går att hitta över hela världen. Judita

¹⁵⁰ Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2021*, https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2021/03/Biografier_vinnare_SvFbP_2021.pdf [hämtad 2025-11-11].

¹⁵¹ Xenia Nikolskaya, *Dust : Egypt's Forgotten Architecture*, (The American University in Cairo Press, 2022).

¹⁵² Xenia Nikolskaya, *Plastic Jesus*, (Kerber Verlag, 2025).

¹⁵³ Svenska Fotografers Förbund, *Joey Judita Abrait nominerad till Svenska Fotobokspriset 2023*, u.å., <https://www.sfoto.se/fotobokspriset/joey-judita-abrait-nominerad-till-svenska-fotobokspriset-2023/> [hämtad 2025-11-17].

Abrait har bott och arbetat i både Ryssland och USA men är Sverigebaserad sedan ett par decennier tillbaka.

ANALYS

Sociologen Lewis A. Coser skriver att Maurice Halbwachs drog en skarp gräns mellan historiskt och självbiografiskt minne.¹⁵⁴ Det historiska minnet förmedlas genom dokumentation och hålls levande genom ceremonier och olika typer av firanden. Coser menar att det historiska minnet förstärker sammanhållningen mellan människor genom att händelser som minneshögtider regelbundet upprepas. För individen är historiska hågkomster, till skillnad från självbiografiska, indirekta och något som vi lär oss genom att läsa och lyssna. I samma text beskriver Coser att det historiska minnet under vissa omständigheter snabbt kan förändras och generera en kollektiv kris.¹⁵⁵ Han berättar anekdotiskt om ryska kolleger som efter Sovjetunionens kollaps hade svårt att förhålla sig till den nya officiella historieskrivningen. Personerna han träffade var tvungna att relatera till två diametralt olika berättelser. Omvandlingen var snabb, och det som tidigare var sant hade på kort tid blivit falskt. Människor som i det historiska minnet hade framställts som förbrytare presenterades i det nya systemet som offer och hjältar. Bägge berättelserna kom från den politiska makten och utgjorde var för sig den officiella sanningen fast vid olika tillfällen. För de ryska forskarna innebar de motsatta minnena en sorts personlig kris och inre konflikt. Coser använder sin berättelse för att illustrera Halbwachs föreställning om hur historia skapas. Halbwachs ansåg att historia konstrueras i nuet (Coser beskriver honom med den engelska termen *presentist*), det vill säga att det är de nu levande som skapar bilden av det som varit.¹⁵⁶ Det är samtidigt som gör urvalet av historiska fakta och därmed kontrollerar narrativet. Halbwachs uttryckte det själv som att ”det förflutna inte är bevarat utan rekonstruerat baserat på nutiden”.¹⁵⁷

Aleida Assmann beskriver en liknande process som Coser baserat på sina erfarenheter från återföreningen av Öst- och Västtyskland under 1990-talet.¹⁵⁸ Assmann skriver att det politiska skeendet belyser kopplingen mellan identitet och minne. I forna Östtyskland uppstod en ny etnisk självbild utifrån en omtolkning av gruppens kultur och historia. Resonemanget bygger på föreställningar om att människors identitet baseras på det kollektiva minnet, och därför innebär identitetsrekonstruktion också minnesrekonstruktion. Mekanismen är, menar

¹⁵⁴ Lewis A. Coser, ”Introduction: Maurice Halbwachs 1877–1945”, inledande text till Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992), s. 23.

¹⁵⁵ Coser 1992, s. 21f.

¹⁵⁶ Coser 1992, s. 25.

¹⁵⁷ Halbwachs 1992, s. 40, (min översättning).

¹⁵⁸ Assmann 2011, s. 53f.

Assmann, giltig för både individ och samhälle. Vidare skriver hon att det återförenade Tyskland ställdes inför frågan om vilka minnen som skulle behållas respektive glömmas och att minnesurvalet var grunden för den nya kollektiva identiteten. För människorna i de länder som tidigare ingått i det sovjetiska imperiet blev den rekonstruerande processen påtaglig när gator och torg bytte namn, monument revs och historieböcker skrevs om. Omvandlingen av Europa efter kalla kriget framställdes ofta i euforiska termer, men Assmann påpekar att tidigare obsoleta gränser återuppstod och att gamla fiendskaper väcktes till liv. Hon skriver att det kanske till och med har uppstått en uppdelning mellan samhällen som vill glömma respektive minnas.¹⁵⁹ Även Langford skriver om minne och glömska i förhållande till politiska skeenden.¹⁶⁰ I sitt resonemang skriver hon att för den politiska flyktingen går det inte att bortse från det som skulle kunna ha skett. Personer som drabbats av omvälvande historiska händelser kan, menar hon, låta fantasin skapa alternativa berättelser.

Nedan analyserar jag två verk som fotografiskt skildrar de minnesprocesser som Coser och Assmann beskriver i föregående stycke. Verken är delvis självbiografiska men återger samtidigt kollektiva erfarenheter. Fotografierna som skapat fotoböckerna använder båda, menar jag, utforskande praktiker, men deras tillvägagångssätt skiljer sig ändå tydligt åt. Det första verket är till exempel explicit och faktabaserat, medan det andra är mer indirekt och underförstått.

Xenia Nikolskaya inleder sitt verk *The House My Grandfather built* med att citera den engelska författaren Lawrence Durrell (1912–1980): ”Could anything as rich as memory be a cheat?”¹⁶¹ Durrell verkar vilja tro att minnen måste vara sanna, eftersom de är så fulla av liv och känslor. Samtidigt tvivlar han. Nikolskaya börjar alltså sin fotobok med frågan: Kan vi lita på våra minnen? Utgångspunkten är intressant eftersom den belyser konstnärens arbetsmetod. I *The House My Grandfather built* gör Nikolskaya noggranna efterforskningar för att vederlägga tvivlet i Durrells fråga.

För att vara en fotobok har *The House My Grandfather built* ett litet format, ungefär som en vanlig pocketbok. Bildmaterialet växlar mellan Nikolskayas egna färgbilder och svartvita historiska foton. Många av fotografierna har kompletterande texter med plats och årtal samt korta beskrivningar av människor och händelser. Nikolskayas berättelse handlar om minnen relaterade till hennes morföräldrar. Morfadern greps på 1930-talet under

¹⁵⁹ Assmann 2011, s. 54f.

¹⁶⁰ Langford 2007, s. 16.

¹⁶¹ Citatet är taget ur Lawrence Durrells roman *Mountolive* (1958), vilket är den tredje delen i hans svit *The Alexandria Quartet*. Sidreferens saknas.

Stalinregimen och blev förvisad till ett Gulagläger i Sibirien.¹⁶² Mormodern följde efter sin man, och Nikolskayas mamma föds under förvisningen.¹⁶³ Vistelsen i Sibirien varar i nästan två decennier, och det är inte förrän på 1950-talet, när Josef Stalin (1878/1879–1953) är död, som morfadern frigges. Efter förvisningen bosatte sig morföräldrarna utanför dåvarande Leningrad, där de byggde ett hus åt sig själva.¹⁶⁴

The House My Grandfather built innehåller olika minnestrådar. Nikolskayas morfar dog när hon var liten, och en del av boken ägnar hon åt att genom minnesfragment skapa sig en bild av honom.¹⁶⁵ En annan minnestråd är en resa som Nikolskaya gör tillsammans med sin mamma för att återse de platser och miljöer i Sibirien som var en del av mammans barndom.¹⁶⁶ Boken följer ingen strikt kronologi, utan Nikolskayas och mammans minnen varvas med varandra och berättelsen hoppar mellan tider och platser. Narrativet är ännu ett exempel på Annette Kuhns beskrivning av minnesåtergivning som collage, fragment och anekdoter.¹⁶⁷ Boken är också ett exempel på hur individuella minnen kan kombineras och bli kollektiva. Resorna som Nikolskaya och hennes mamma gör blir en process för att utforska ett gemensamt narrativ om familjens historia. Nikolskaya fotograferar dokument, kartor och tidningsurklipp, och hon jämför gamla foton av platser med hur det ser ut i dag (bild 12). Tillsammans letar de i arkiv och miljöer för att verifiera och befästa sina minnen, och i processen skapar de ett kollektivt minne som Nikolskaya fotograferar. *The House My Grandfather built* är ett tydligt exempel på när minnesprocessen är en del av gestaltningen.

Det går att tillämpa flera minnesteoretiska perspektiv på Nikolskayas fotobok. Utifrån Marianne Hirsch resonemang går det att se verket som en form av gestaltat postminne.¹⁶⁸ Morföräldrarnas trauma, förvisningen till Sibirien, överförs till barn och barnbarn, och efterföljande generationer införlivar och gör minnena till sina egna. Fast Nikolskaya inte själv upplevt Gulag eller tillvaron i Sibirien är morföräldrarnas och mammans minnen en del av hennes egen historia. Ett annat minnesteoretiskt perspektiv gäller makt och vem som bestämmer över minnenas innehåll. Aleida Assmann konstaterar, med referenser till Jacques Derrida, att det är den politiska makten som kontrollerar arkiven och därmed formar minnet av det som skett.¹⁶⁹ Assmann menar att arkiv inte bara bevarar historiskt material, utan det är

¹⁶² Nikolskaya 2020, s. 19.

¹⁶³ Nikolskaya 2020, s. 40.

¹⁶⁴ Nikolskaya 2020, s. 17.

¹⁶⁵ Nikolskaya 2020, s. 9.

¹⁶⁶ Nikolskaya 2020, s. 73.

¹⁶⁷ Kuhn 2010, s. 299.

¹⁶⁸ Hirsch 2001, s. 9f.

¹⁶⁹ Assmann 2011, s. 328.

också en plats där historia konstrueras och produceras.¹⁷⁰ Nikolskaya skriver att morföräldrarna identifierade sig som dekabrister.¹⁷¹ Begreppet kommer från ryska dissidenter som försökte ta makten från tsaren i slutet av Napoleonkrigen.¹⁷² Dekabristernas uppror misslyckades och en del av kuppmakarna förvisades, precis som morfadern, till Sibirien. Enligt Nikolskaya var mormoderns hat mot den politiska makten påtagligt, och hon reagerade starkt när Stalins namn kom på tal.

Nikolskayas verk kan ses som ett motstånd i förhållande till de officiella sovjetiska minnesarkiven, och ur ett maktperspektiv utgör *The House My Grandfather built* en alternativ berättelse baserad på hågkomster om förtryck och orättvisor. Bokens bildmaterial pendlar mellan individ och kollektiv, nutid och dåtid. Nikolskayas berättelse är känslösam och huvudpersonernas livsöden drabbande. Enligt Coser ansåg Halbwachs att det självbiografiska minnet är rikare och mer meningsfullt än det historiska minnet.¹⁷³ Även om Nikolskayas efterforskande praktik undersöker historiska fakta är hennes gestaltning av personliga minnen färgstark. Det är det självbiografiska anslaget som ger berättelsen liv, och baserat på Durrellicitatet ovan ökar det också minnenas trovärdighet.

Jag hänvisar ovan till Annette Kuhns uppfattning om autoetnografiska metoder inom visuella medier. Kuhn betonar att konstnären genom ett autoetnografiskt arbetssätt betraktar sig själv som ett neutralt studieobjekt. Andra forskare menar dock att autoetnografi som vetenskaplig metod har en större bredd och även kan innehålla emotionella inslag. Enligt etnologerna Evelina Liliequist och Kim Silow Kallenberg innebär autoetnografi allmänt att forskaren utifrån den egna personen undersöker ett övergripande socialt och kulturellt sammanhang.¹⁷⁴ Men Liliequist och Silow Kallenberg skriver att det också finns en variant av metoden där känslor spelar en stor roll, så kallad evokativ autoetnografi.¹⁷⁵ Studier som är emotionellt laddade väcker, utifrån teorin, känslor som ökar mottagarens förståelse och empati för studieobjektets upplevelser, och enligt Liliequist och Silow Kallenberg är det inte ovanligt att resultatet består av gestaltade upplevelser snarare än saklig redovisning. De menar att metoden närmar sig skönlitteraturen, och det finns till och med dem som använder sig av

¹⁷⁰ Assmann 2011, s. 13.

¹⁷¹ Nikolskaya 2020, s. 7.

¹⁷² ”Dekabrister”, *Nationalencyklopedin* (NE), <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dekabrister> [hämtad 2025-10-13].

¹⁷³ Coser 1992, s. 29.

¹⁷⁴ Evelina Liliequist & Kim Silow Kallenberg, ”Autoetnografi”, i *Etnologiskt fältarbete : Nya fält och former*, red. Kim Silow Kallenberg, Elin von Unge och Lisa Wiklund Moreira, (Lund: Studentlitteratur, 2022), s. 153.

¹⁷⁵ Liliequist & Silow Kallenberg 2022, s. 157f.

poesi i sin framställning.¹⁷⁶ Begreppet autoetnografi innehåller med andra ord en intressant blandning av roller: forskaren som konstnär och konstnären som forskare. I min läsning av *The House My Grandfather built* uppfyller Nikolskaya bägge rollerna. Hon presenterar inte sin fotobok som vetenskap, men hennes minnesgestaltande praktik påminner om den autoetnografiska metodens kombination av konst och fakta.

Jag anser att även fotografen Joey Judita Abraits praktik går att se som en autoetnografisk efterforskning. I verket *Book of Sorrow* gör hon en resa tillbaka till sitt födelseland Litauen för att möta människor som likt Judita Abrait själv formats av de senaste hundra årens politiska dramatik och tragedi. Bilderna i boken är huvudsakligen svartvita fotografier tagna på landsbygden. På bokens sidor uppehåller sig anonyma människor i ett namnlöst landskap bestående av åkrar, hagar och sjöar: En ung man med bar överkropp sneglar misstänksamt mot kameran (bild 13); en kvinna i blommig klänning ammar ett barn; en pojke i badbyxor sitter i en grund sjö med ryggen mot betraktaren. Fotografierna har varken numrering eller tillhörande text, och det finns inte heller någon bildförteckning i slutet av boken. Miljöerna som återges är omoderna och svåra att tidsbestämma. Intrycket är att bilderna lika gärna hade kunnat vara tagna före som efter Sovjetunionens sammanbrott. Stämningen är genomgående stillsam men också allvarlig, till och med glädjelös. Känslouttryckarna finns där men är subtila, återhållna och förmedlas främst genom blickar och kroppshållningar. Till och med naturen, med disiga hagar och stillsamma vatten, verkar uttrycka samma dämpade känsloläge som människorna.

I en intervju beskriver Judita Abrait upprinnelsen till sitt verk.¹⁷⁷ Under en arbetsresa befann hon sig på en nattklubb i Transnistrien, en autonom moldavisk region med ett starkt ryskt inflytande.¹⁷⁸ I lokalen uppehöll sig unga människor som sjöng nostalgiska sovjetiska krigs- och propagandasånger. Judita Abrait berättar om ilskan hon kände över deras okunnighet, eftersom den epok som ungdomarna romantiserade hade gett henne själv, hennes familj och miljoner människor trauman som varat i generationer. Hon hade under en längre tid samlat material till en fotobok, och upplevelsen på nattklubben blev avgörande för bokens titel och tema. Den politiska kontexten återges i *Book of Sorrow* genom en inledande essä av historikern Aurimas Švedas.¹⁷⁹ Han skriver att Litauens våldsamma politiska historia har

¹⁷⁶ Liliequist & Silow Kallenberg 2022, s. 165.

¹⁷⁷ Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2023*, https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2023/03/SvFb_priset_2023_LR_uppslag.pdf [hämtad 2025-11-20], s. 24–25.

¹⁷⁸ Utrikespolitiska Institutet : landguiden, *Moldavien – Transnistrien*, 18/9 2025, <https://www.ui.se/landguiden/lander-och-omraden/europa/moldavien/transnistrien/> [hämtad 2025-11-20].

¹⁷⁹ Aurimas Švedas, "We are stories", essä i Joey Judita Abrait, *Book of Sorrow*, (Stockholm: Journal, 2022), s. 8–9.

skapat en ständig känsla av otrygghet. Känslan förmedlas, menar han, mellan generationer och syns i blickar, suckar och tystnader. Švedas skriver vidare, med hänvisning till nya konflikter i regionen, att ständigt återkommande trauman gör det mer eller mindre omöjligt för människor att glömma – minnena låter sig inte utplånas.

Det finns, baserat på den politiska kontexten och de människoöden som skildras, stora likheter mellan Judita Abraits *Book of Sorrow* och Nikolskayas *The House My Grandfather built*. Jag anser att bägge verken skildrar hur politiska krafter formar det individuella och kollektiva minnet samt beskriver hur dessa minnen förmedlas mellan generationer. I Judita Abraits fotografier ser unga och gamla mot kameran med samma avvaktande och sammanbitna ansiktsuttryck, eftersom de delar samma kollektiva minne. I linje med Marianne Hirsch teorier om postminne visar *Book of Sorrow*, precis som *The House My Grandfather built*, hur traumatiska upplevelser inte behöver vara självupplevda, utan minnen kan överföras till dem som inte har egna erfarenheter av traumat. Det finns dock också stora skillnader mellan böckerna, och jag anser att Judita Abraits anonyma bildpoesi kontrasterar starkt mot Nikolskayas faktabaserade dokumentation. Trots att bägge böckerna baseras på samma politiska sammanhang använder de olika former av minnesgestaltande praktiker. Medan Nikolskaya utgår från det uttalade – dokument, fakta och detaljer – använder Abrait det implicita och utsagda. När Judita Abrait beskriver sin visualisering av historiskt förtryck betonar hon de tysta kroppsliga spåren: ”hur minnen utan ord finns kvar i kroppen”.¹⁸⁰ Hon menar att den sorg som ett kollektivt trauma innebär går att se i kroppar och ansikten. Hennes formuleringar påminner om Aleida Assmanns beskrivning av den fysiska kroppen som ett självbiografiskt arkiv.¹⁸¹ Våra minnen är, menar Assmann, permanent manifesterade genom hudens rynkor, fåror och ärrbildningar men även genom blickar, miner och gester.

De utforskande praktikerna som jag analyserar ovan utgår från faktiska förhållanden. Arbetsmetoden är en form av dokumentärfotografi och syftar till att komma nära den verklighet som gett upphov till fotografernas minnen. Verken är gestaltade som resereportage, och fotografernas konkreta närvaro i en viss miljö är central för berättandet. Det dokumentära reportageformatet ger minnesnarrativet trovärdighet och skapar för betraktaren en känsla av autenticitet. I avsnittet som följer kommer jag att studera praktiker som använder ett motsatt tillvägagångssätt. I stället för det dokumentära formatet tillämpar fotograferna fiktionens uttryckssätt. Deras minnesgestaltning är mer dramatiserande än dokumenterande, och

¹⁸⁰ Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2023*.

¹⁸¹ Assmann 2011, s. 234f.

praktikerna ligger nära filmens och skönlitteraturens gestaltning. För en betraktare kan fotografiernas olika förhållningssätt till fakta respektive fiktion uppfattas som oförenliga. Det verkar initialt rimligt att ett narrativ antingen bygger på fakta eller på fiktion, men i analysen kommer det framgå att även om berättelserna är paketerade som fiktion finns det en hög grad av autenticitet och verklighetsanspråk i narrativet.

Dramatiserande praktiker

I det här avsnittet analyserar jag två fotografier som använder dramatiserande praktiker i sin minnesgestaltning. Det ena verket är utformat som en teveserie, medan det andra har formen av en skönlitterär roman. Konstnärerna använder verktyg som är typiska för formaten: synopsis, manus, casting, fiktiva karaktärer och så vidare. I bägge fotoböckerna varvas äldre dokumentära fotografier med nytagna dramatiserade bilder, vilket problematiserar uppfattningar om autenticitet och förhållandet mellan fakta och fiktion. Det finns också en tematisk parallell mellan verken. Bägge konstnärerna emigrerade som barn, och de självupplevda erfarenheterna av emigration är centrala för deras minnesgestaltningar. Analysen innehåller dessutom resonemang om performativt berättande och minnesarbete som process. Jag återkommer även till frågor om hur kollektiva minnen förmedlas från en generation till en annan.

KONSTNÄRSPRESENTATIONER

Diana Markosian är en amerikansk-armenisk dokumentärfotograf, filmare och journalist.¹⁸² Hennes utgångspunkt är individens eller den lilla gruppens upplevelser av stora politiska skeenden, och baserat på egna erfarenheter undersöker hon teman som migration och familjeband.¹⁸³ Hennes släkt kommer från Armenien, och hon har i bildreportage bland annat undersökt armeniernas erfarenheter av flykt och fördrivning.¹⁸⁴ Markosians konstnärskap är delvis självbiografiskt och bygger på barndomsminnen i form av fotografier av henne som liten.¹⁸⁵

¹⁸² Markosian 2020, s. 213.

¹⁸³ Se till exempel hennes reportage om armeniernas fördrivning från Turkiet: Magnum Photos, 1915, u.å., <https://www.magnumphotos.com/newsroom/diana-markosian-1915/> [hämtad 2025-11-11].

¹⁸⁴ Diana Markosian, 1915, u.å., <https://www.dianamarkosian.com/1915> [hämtad 2025-12-01].

¹⁸⁵ Se till exempel James Estrin, "A Daughter's Search for an Invisible Presence", *The New York Times* (NYT) 15/6 2013, <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2013/06/15/a-daughters-search-for-an-absent-father/> [hämtad 2025-11-11]. Dalia Al-Dujaili, "Diana Markosian finds her father", *British Journal of Photography* (BJP) 25/5 2025, <https://www.1854.photography/2025/04/diana-markosian-father-aperture-foam/> [hämtad 2025-11-11].

Salad Hilowle är en svensk konstnär född i Somalia.¹⁸⁶ I sitt konstnärskap ägnar sig Hilowle åt bild, text och film. Frågor om geografi, gränser, revir, kulturskillnader och gemenskap är återkommande teman i hans konst. I en uppmärksam utställning diskuterade Hilowle, genom videoverk och installationer, rasismen i Sverige och afrosvenskars situation.¹⁸⁷ Installationerna kontrasterade bland annat föremål från Somalia respektive Sverige. Salad Hilowle säger att han inspirerats av den svenska fotografen Sune Jonsson (1930–2009) och den amerikanska fotografen Roy DeCarava (1919–2009).¹⁸⁸ 2019 tilldelades Hilowle ett konstnårsresidens på Sune Jonssons centrum för dokumentärfotografi med syftet att undersöka den afrikanska diasporan i Sverige.¹⁸⁹

ANALYS

Annette Kuhns teoretiska utgångspunkt är att minnen är konstruktioner som kan förhandlas, formas och förändras. Hennes vetenskapliga inriktning är framför allt minnenas sociala och kulturella funktioner, och i sin forskning undersöker hon vardagsfoton för att förstå hur de bidrar till människors minnesproduktion.¹⁹⁰ Kuhn tillämpar ett arbetssätt som betonar performativt berättandet, något hon beskriver som ”re-enactments of the past”.¹⁹¹ Historisk autenticitet är inte relevant i det här sammanhanget, utan det är minnenas roll och betydelse för de nu levande som undersöks.¹⁹² Det performativa berättandet sker som en dialog eller gruppövning där någon bidrar med ett personligt fotografi, till exempel en släktbild från ett familjealbum. Kuhn beskriver därefter ett antal steg och frågor som utgångspunkt för en gemensam och interaktiv undersökning: Vilka personer finns i fotografiet? Vilka relationer har de, och vilka känslor väcker de hos betraktaren? När, var och hur togs bilden? Hur uppfattas fotografiet bildmässigt och estetiskt? Den avslutande frågan gäller fotografiets värde (”the photograph’s currency”) i förhållande till bildens kontext, syfte och de olika betraktarna. Kuhn kallar den här arbetsmetoden för minnesarbete, ”memory work”, det vill säga hon

¹⁸⁶ Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2023*, https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2023/03/SvFb_priset_2023_LR_uppslag.pdf [hämtad 2025-11-12], s. 12f.

¹⁸⁷ Donia Saleh, ”En utställning vi sent kommer att glömma”, *Aftonbladet* (AB) 12/12 2021, <https://www.aftonbladet.se/kultur/konst/a/L5mXJV/en-utstallning-vi-sent-kommer-att-glomma> [hämtad 2025-11-12].

¹⁸⁸ Svenska Fotografers Förbund, *Salad Hilowle nominerad till Svenska Fotobokspriset 2023*, u.å., <https://www.sfoto.se/fotobokspriset/salad-hilowle-nominerad-till-svenska-fotobokspriset-2023/> [hämtad 2025-11-28].

¹⁸⁹ Västerbottens museum, *Sune Jonsson Centrum för Dokumentärfotografi (SJCD)*, u.å., <https://vbm.se/sjcd/> [hämtad 2025-11-12].

¹⁹⁰ Annette Kuhn, ”Photography and cultural memory: a methodological exploration”, *Visual Studies*, 22:3 (2007), 283.

¹⁹¹ Kuhn 2010, s. 299.

¹⁹² Kuhn 2007, s. 284.

betonar minnesundersökningen som en pågående och skapande process. I analysen nedan kommer jag att visa hur Diana Markosian, enligt mig, tillämpar en form av minnesarbete som minnesgestaltande praktik.

Fotoboken *Santa Barbara* är Markosians verklighetsbaserade berättelse om hur hon som liten flyttade med sin mamma och bror från det postsovjjetiska Ryssland till USA.¹⁹³ Förhållandena var svåra efter Sovjetunionens kollaps, och många östeuropeiska kvinnor ville emigrera för att förbättra sin livssituation. En metod som förekom var internationella kontaktannonser där kvinnor, så kallade ”postorderbrudar”, sökte efter västerländska män att gifta sig med.¹⁹⁴ Diana Markosians mamma var en av dessa kvinnor som genom en kontaktannons flyttade till USA för att gifta sig med en amerikansk man. Verkets titel, *Santa Barbara*, har i sammanhanget en dubbel betydelse. Dels var det en populär amerikansk teveserie som även visades i Ryssland på 1990-talet, dels är det den plats i Kalifornien som Diana Markosian och hennes familj flyttade till. Det är också teveserien som utgör det form- och innehållsmässiga ramverket för fotoboken, och Markosian hade till och med ett samarbete med en av seriens manusförfattare under planeringen och genomförandet av projektet.¹⁹⁵ Verket är delvis gestaltat som en inspelning av ett *Santa Barbara*-avsnitt med synopsis och manus, och i en förteckning över filmens ”crew” betecknar Diana Markosian sig själv som regissör.¹⁹⁶ Det är också riktiga skådespelare som dramatiserar de olika scenerna i återgivningen av Markosians barndomsminnen (bild 14 och 15).

Santa Barbara inleds, precis som Kuhns gruppövningar, med tidiga familjefoton. De första bilderna är autentiska fotografier på Markosians familj i Ryssland: ett urblekt foto från föräldrarnas bröllop samt suddiga bilder på Diana och hennes bror när de ler mot kameran.¹⁹⁷ Förutom familjefotona innehåller inledningen också ett par maskinskrivna sidor med filminstruktioner (scener, skådespelare, dialog) till ett fiktivt avsnitt av *Santa Barbara*.¹⁹⁸ Skrivna sceninstruktioner återkommer på fler ställen i boken och ger ett textbaserat narrativ till bilderna. Huvuddelen av fotografierna är dramatiseringar av Markosians självbiografiska berättelse och inleds med bilder av ett kaotiskt och påvert liv i Moskva. Beträktaren får sedan följa när mamman får kontakt med en amerikansk man och hur hon och barnen emigrerar till

¹⁹³ Markosian 2020, s. 209.

¹⁹⁴ Ordet ”postorderbrud” finns varken i Svenska Akademiens ordlista (SAOL) eller i Svenska Akademiens ordbok (SAOB), men begreppet förekommer inom akademisk litteratur som beskrivning av en form av trafficking. Se till exempel Nicole Constable, *Romance on a Global Stage : Pen Pals, Virtual Ethnography, and "Mail Order" Marriages*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2003), s. 2.

¹⁹⁵ Markosian 2020, s. 203f.

¹⁹⁶ Markosian 2020, s. 5.

¹⁹⁷ Markosian 2020, s. 3, 6–11.

¹⁹⁸ Markosian 2020, s. 5, 13.

USA för att skapa en ny tillvaro. Förutom det dramatiserade narrativet återkommer dokumentära bildreferenser till den faktiska teveserien *Santa Barbara*.¹⁹⁹ Dessutom har Markosian lagt in flera autentiska bilder (jag uppfattar dem som typiska polaroidfoton) på familjen i Ryssland och USA.²⁰⁰ Bokens bildmaterial avslutas med att visa det castingarbete som Markosian genomförde när hon sökte skådespelare till de olika rollerna. Hon har i en intervju berättat att hon var noga i sitt urval och att det var en tidskrävande process, till exempel tog det ett år innan hon fann personen som skulle spela mamman.²⁰¹

Jag anser att det finns flera beröringspunkter mellan Annette Khuns arbetsmetod och Diana Markosians minnesgestaltande praktik. Under en intervju får Markosian frågor om sin syn på förhållandet mellan fakta och fiktion i *Santa Barbara*.²⁰² Hon svarar att verket förstås är en dramatisering men att det också är ”the truest thing I’ve made”. Sanningshalten i berättelsen kopplar hon till arbetsprocessen och den mödosamma praktiken. Hennes noggranna arbete med att hitta rätt skådespelare har till exempel hjälpt henne komma nära verkligheten. I samma diskussion tar hon upp frågan om fotomediets förhållande till det som varit, dess indexikalitet, och menar att fotografi inte är något bevis på objektiv historisk sanning. Resonemanget påminner om Annette Kuhns performativa syn på minnesarbete som ”re-enactments of the past”, och att den historiska autenticiteten i sig inte är det centrala eller ens möjliga. Markosian berättar vidare att hon under arbetet med *Santa Barbara* samlade sin familj för att diskutera innehållet i verket. När de olika familjemedlemmarna berättade om sina respektive minnen framkom det hur olika deras upplevelser var och att varje individ hade sin egen berättelse. Markosians slutsats i intervjun är att det inte finns någon generell objektivitet i berättandet. Beskrivningen av familjens samtal, att i dialog analysera minnen genom visuella media, liknar Kuhns minnesarbete med en betoning på tolkning, narrativ och skapande. Det finns även en likhet i att Markosian öppet redovisar sin praktik och att själva skapandeprocessen är en central del av verket.²⁰³

I sin minnesgestaltning använder Markosian fiktionens, i det här fallet tevedramats, form och metod. Men som jag beskriver ovan är inte allt bildinnehåll i boken dramatisering och iscensättning, utan berättelsen innehåller även autentiska fotografier. Fakta och fiktion löper

¹⁹⁹ Se till exempel Markosian 2020, s. 26–27, 100–101.

²⁰⁰ Se till exempel Markosian 2020, s. 120–121, 175.

²⁰¹ Aperture, *Diana Markosian Explores Immigration and Identity Through Family*, u.å., [videointervju], <https://www.youtube.com/watch?v=uT75gco3b1o> [hämtad 2025-11-26].

²⁰² Photo Elysée, *Diana Markosian – Photo Elysée X Images Vevey*, u.å., [videointervju], <https://www.youtube.com/watch?v=0kVzVjAtnVg> [hämtad 2025-11-27].

²⁰³ Se till exempel fotografier på inspelning och casting: Markosian 2020, s. 190–199.

parallellt, och baserat på Markosians perspektiv är allt i någon mening sant ("the truest thing I've made"). Även Salad Hilowle använder fiktionens format. Verket *Halima om de sina* handlar om en mormor som emigrerat från Somalia till Sverige och bosatt sig i Västerbotten.²⁰⁴ Fotobokens innehållsmässiga utformning påminner om en skönlitterär roman med mormodern som bokens berättarjag. Narrativet är sekventiellt, och med fotografier och textstycken berättar huvudpersonen om sitt liv från barndom till ålderdom (bild 16). Hilowle varvar, precis som Markosian, historiska bilder med nytagna foton. Utifrån huvudsakligen den somaliska diasporans perspektiv återger fotografierna människor och miljöer i Somalia och Sverige.

Även om *Halima om de sina* presenteras som fiktion ger berättelsen intryck av att innehålla flera självbiografiska delar. Förutom vissa arkivbilder uppger kolofonen att fotografierna i boken tillhör Salad Hilowle, men även familjen Hilowle nämns som upphovsrättsägare. Jag drar därför slutsatsen att åtminstone delar av bildmaterialet är självbiografiskt och har inslag av släktbilder, vilket återigen är en parallell till Markosians autentiska familjebilder i *Santa Barbara*. Det finns även andra passager i *Halima om de sina* där författaren förefaller referera till sig själv. I ett stycke berättar mormodern om ett barnbarn som är konstnär, och i en annan del av boken beskriver hon barnbarnet Dahir som ägnar sig åt konstprojekt och som alltid har en kamera till hands.²⁰⁵ På bokens baksidestext framställs berättarjaget i neutrala termer som "en mormor", men i en intervju säger Hilowle explicit att berättelsen är "en gestaltning av min mormors liv, men i min egen tolkning".²⁰⁶ Fakta och fiktion överlappar med andra ord varandra, och autenticitet är en fråga om perspektiv.

I *Halima om de sina* påminns vi återigen om fiktionens och berättandets roll inom minnesgestaltning. I uppsatsens inledande teoridel hänvisade jag till Katherine Nelson och den forskning inom psykologi som betonar minnets berättande och självbiografiska egenskaper. Katherine Nelson skriver att det självbiografiska minnet har specifika egenskaper som särskiljer det från andra minneskategorier.²⁰⁷ Det självbiografiska minnet utvecklas, enligt Nelson, tidigt och påverkar individens långsiktiga syn på sig själv. Barnets hågkomster formas och konstrueras i interaktion med föräldrarna som narrativ, och barnet lär sig på så sätt

²⁰⁴ Hilowle 2022, s. 13–14.

²⁰⁵ Hilowle 2022, s. 18, 56.

²⁰⁶ Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2023*, https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2023/03/SvFb_priset_2023_LR_uppslag.pdf [hämtad 2025-11-12], s. 13.

²⁰⁷ Nelson 1993, s. 8ff.

att beskriva och berätta om sin egen historia. Nelson kallar det för ett ”självbiografiskt minnessystem” och menar att fenomenet både har ett personligt och socialt värde.²⁰⁸

Beskrivningen stämmer väl med både Markosians och Hilowles tillvägagångssätt. Markosian berättar hur hon tillsammans med sin familj diskuterar och bearbetar tidiga minnen av gemensamma erfarenheter. Hilowle har i någon mån också ett barnperspektiv – han kom till Sverige som sjuåring och har aldrig besökt Somalia sedan dess – och hans minnesarbete baseras på mormoderns dialog med barn, barnbarn och äldre släktingar.²⁰⁹ Dialogen i boken rör sig mellan individuella och kollektiva hågkomster, och berättandet är ett sätt för karaktärerna att upprätthålla ett gemensamt kulturellt minne som innefattar både Somalia och Sverige. I en passus besöker barnbarnet mormodern för att lära känna och förstå sitt ursprung: ”Han pratade om hur han ville vara nära sitt hemland men inte visste hur”.²¹⁰ Annette Kuhn skriver att berättandet är centralt för att upprätthålla det kulturella minnet och att det performativa minnesarbetet till exempel utförs inom familjen, stammen och etniska grupperingar.²¹¹

Överföringen av minnen i Hilowles berättelse är i linje med Marianne Hirsch teorier om postminne.²¹² Mormoderns trauma – flykten från ett land i militär konflikt – medieras och lever vidare hos yngre generationer som har inga eller få egna minnen. Hirsch menar, som jag skriver ovan, att mottagarna kan internalisera äldre generationers hågkomster och erfara dem som självupplevda. I *Halima om de sina* väcker berättelserna från hemlandet starka känslor hos barnbarnet. Han söker upp mormodern med ”rödgråtna ögon” och ”hans röst bar en vandrars sorg”.²¹³ Den etniska dimensionen återkommer vid flera tillfällen i boken: Mormodern kommer ursprungligen från en beduinkultur, och hon återger minnen om konvertering till islam, våld mot civila i Somalia, ett flyktingläger i Kenya samt om kulturkrockar och rasism i Sverige.²¹⁴ Jag nämner i uppsatsens teoridel historikern Lee Klein, och hans uppfattningar om hur minnen kan stärka identiteten hos folk som upplevt etniskt förtryck.²¹⁵ I Hilowles bok ger mormoderns minnen ett sammanhang åt barnbarnet, och utifrån Lee Kleins resonemang skapar och stärker hennes berättelser den svensksomaliska identiteten.

²⁰⁸ Nelson 1993, s. 13.

²⁰⁹ Svenska Fotografers Förbund, *Salad Hilowle nominerad till Svenska Fotobokspriset 2023*.

²¹⁰ Hilowle 2022, s. 168.

²¹¹ Kuhn 2010, s. 298f.

²¹² Hirsch 2001, s. 9f.

²¹³ Hilowle 2022, s. 168.

²¹⁴ Hilowle 2022, s. 29, 38, 69f.

²¹⁵ Lee Klein 2000, s. 137.

Sammanfattande diskussion

I det här kapitlet går jag igenom vilka slutsatser som går att dra från studien. Utgångspunkten är de inledande forskningsfrågorna, och för tydlighetens skull resonerar jag om dem en i taget. I det första avsnittet diskuterar jag den indelning i olika praktiker som jag anser mig se i materialet. Det andra avsnittet behandlar undersökningens teoretiska ramverk och hur olika teorier om minne relaterar till de identifierade praktikerna. I det tredje avsnittet formulerar jag generella beskrivningar av praktikerna med ambitionen att göra dem konstnärs- och verksoberoende. Avslutningsvis beskriver jag en eventuell inriktning för fortsatt forskning inom fotografisk minnesgestaltning. Avsikten med ett framåtblickande resonemang är framför allt att visa hur undersökningar av minnesgestaltande praktiker kan placeras i en samtida idédebatt.

Praktikerna

Den inledande syftesformuleringen betonar att uppsatsen handlar om konstnärliga praktiker, och jag ställer frågan: Vilka praktiker tillämpar de analyserade fotograferna för att gestalta minnen? Det är med andra ord fotografernas konkreta arbetsmetoder och tillvägagångssätt som är studiens fokus. Jag har, både i det förberedande materialurvalet och i verksanalyserna, försökt ringa in likheter och skillnader i hur fotografer arbetar med konstnärlig minnesgestaltning. Analysen har resulterat i fem grupperingar, och jag benämner dem som

- strukturerande,
- planerande,
- approprierande,
- utforskande och
- dramatiserande.

Först i listan har jag placerat praktiker som främst gestaltar minnen genom att bildmaterialet struktureras utifrån dimensionerna tid och plats. I analysen hävdar jag att konstnärerna inte arbetar konstruerande eller rekonstruerande, det vill säga de skapar inte nya fotografier av sina minnen, utan deras gestaltande metod baseras på befintligt material. Även om de analyserade fotograferna inte skapar nya bildminnen rymmer deras praktiker många uttryckssätt. Jag visar bland annat hur Yurie Nagashima och Jim Goldberg använder kronologi som strukturerande princip, medan Talia Chetrit och JH Engström utgår från, vad som verkar

vara, en tidsmässigt godtycklig bildordning. Chetrit förlänger dessutom tidsperspektivet genom att inkludera fotografier hon tog som barn. Av de fyra fotografierna är det framför allt JH Engström som betonar platsen i sin minnesgestaltning. I Engströms verk framgår att det är den geografiska dimensionen som är avgörande för hur han återger hågkomster. Platserna och miljöerna är helt centrala i narrativet, till skillnad från de andra fotografierna där topografin eller orten antingen har en undanskymd roll eller ingen betydelse alls.

Den andra grupperingen, planerande praktiker, är inte heller minnesrekonstruerande. Det som särskiljer de planerande arbetsmetoderna från andra praktiker är fotografiernas framförhållning, att de proaktivt tar fotografier som är tänkta att bli framtida minnen. I sin konstnärliga utövning använder fotografierna Melissa Shook och Masahisa Fukase kända fotokulturella artefakter för att gestalta hågkomster. Shook planerar sina minnen med hjälp av fotodagböcker och tar periodvis dagliga självporträtt som hon kompletterar med datum och i vissa fall text. Fukase skapar ett familjealbum som följer honom och hans närmaste släktingar under en tjugofemårsperiod. I den dokumenterande processen tar Fukase så kallade begravningsporträtt som är tänkta att användas i framtiden när den avporträtterade personen har avlidit. Bägge formaten, dagboken och albumet, bygger på serialitet, en upprepning som i deras fall skapar en förväntan om att det kommer fler bilder i framtiden.

De approprierande praktikerna, den tredje grupperingen, ställer frågor om vem som äger ett minne. Är det fotografen eller den avbildade personen som bestämmer innebörden i de hågkomster bilden väcker? Genom appropriering förskjuts makten till subjektets fördel, och Jenny Rova tar via andras bilder ett handfast grepp om sitt eget minnesnarrativ. Praktiken ger henne möjlighet att äga berättelsen över sig själv som partner, älskarinna och de känslor som minnena ger upphov till. I sitt tillvägagångssätt testar Rova också gränsdragningen mellan reproduktion, rekonstruktion och konstruktion. Baserat på approprierade bilder skapar hon nya hågkomster över det som kunde ha hänt snarare än det som faktiskt hände.

Om konstruktion är en del av de approprierande praktikerna så är det tvärtom med den fjärde punkten i listan. De utforskande praktikerna handlar till stora delar om att undersöka och återge fakta. Fotografierna Xenia Nikolskaya och Joey Judita Abrait utmanar, baserat på egna erfarenheter, olika politiska narrativ genom att besöka platser för omvälvande historiska skeenden. Nikolskayas undersökning går via arkiv, dokument och historiska objekt, medan Judita Abraits gör sina efterforskningar via de miljöer där människor lever, vistas och rör sig. Centralt för bägge konstnärskapen är föreställningar om hur den styrande makten kontrollerar skapandet av kollektiva minnen men också hur erfarenheter av politiskt trauma kan överföras mellan generationer, så kallat postminne.

De avslutande praktikerna som jag har identifierat är dramatiserande och använder format som är vanliga inom andra konstformer. Diana Markosian gestaltar sina barndomsminnen som en tevebaserad såpopera, medan Salad Hilowle utgår från den skönlitterära romanens form. Markosian iscensätter minnen med hjälp av skådespelare men hävdar samtidigt att bilderna är det sannaste hon någonsin skapat. Hilowle framställer sitt verk som en konstruktion, men referenserna till verkliga händelser är ändå omfattande och ligger nära hans egna erfarenheter. Bägge konstnärskapen väcker frågor om de personliga minnenas förhållande till fakta och fiktion

Även om jag uppfattar praktikerna ovan som distinkta är det ändå uppenbart att grupperingarna inte bygger på objektiva kriterier. Min indelning utgör inte absoluta kategorier som i någon matematisk mening är diskreta eller ömsesidigt uteslutande. Tvärtom finns det överlappande resonemang som skulle kunna tillämpas på flera av fotografernas arbetssätt. De utforskande praktikerna, där jag bland annat diskuterar autoetnografiska metoder, skulle till exempel också kunna beskriva Diana Markosians arbetssätt. Ett annat exempel är Jenny Rovas gestaltning av kontrafaktiska minnen. Rovas praktiker beskriver jag som appropriering men skulle även kunna benämnas dramatisering. Det handlar med andra ord om nyanser och bedömningar. Var anser jag som konstvetare att betoningen i materialet ligger? Lutar fotografens praktiker mer åt det ena eller andra hållet? Här vill jag återigen citera Lena Johannessonns beskrivning av sig själv som forskare: "a skilled subject trained to be sensitive to visual information".²¹⁶ I det här sammanhanget anser jag, likt Johannesson, att jag har kunskaper och erfarenheter som gör min identifiering av praktiker relevant och trovärdig. Metodtillämpning stämmer även, menar jag, med Igor Douvens beskrivning av abduktion som ett sätt att resonera sig fram till den bästa, men inte enda, lösningen. Mina slutsatser är, enligt Douvens definition, inte nödvändiga men förhoppningsvis rimliga. Jag kan även hänvisa till hur andra konstvetare på ett liknande sätt har gjort grupperingar av fotografiskt material. I uppsatsens metodavsnitt beskriver jag bland annat hur Martha Langford gör grupperingar av material som hon studerar. I följande avsnitt kommer jag att visa hur uppsatsens teoretiska utgångspunkter sträcker sig över flera praktiker. Även teorierna visar alltså att det finns flera beröringspunkter mellan fotografernas arbetsmetoder.

²¹⁶ Johannesson 2003, s. 76.

Teorierna

Den andra delen i uppsatsens frågeformulering innebär en perspektivförskjutning, och jag flyttar fokus från praktik till teori. Det jag söker svaret på är: Hur förhåller sig undersökningsmaterialet till den konstvetenskapliga och minnesteoretiska forskningen? Utmaningen i frågeställningen ligger i ämnets bredd och komplexitet. Går det ens att tala om ett sammanhållet forskningsområde givet den mängd discipliner som är involverade? Utöver konstvetenskap och andra kulturhistoriska ämnen ingår som jag tidigare har visat filosofi, psykologi, sociologi, historia och så vidare. Ämnesbredden kan verka överväldigande, och det finns ingen självklar utgångspunkt för analysen. För att hantera komplexiteten har jag definierat tre teoretiska premisser eller perspektiv som löper genom studien: a) minnen är inte statiska utan föränderliga, b) minnen är berättelser som även kan närma sig fiktionen och c) fotografi som medium har särskilda minnesbärande egenskaper.

Premisserna är en positionering från min sida och reflekterar hur jag ser på existerande teoribildning i förhållande till empirin. Min ansats är att de tre teoretiska utgångspunkterna kan tillämpas tvärsöver det analyserade materialet. Det är med andra ord inget ett till ett-förhållande mellan teori och praktik. Schematiskt går resonemanget att illustrera i en tvådimensionell matris där teorierna täcker flera praktiker (fig. 2).

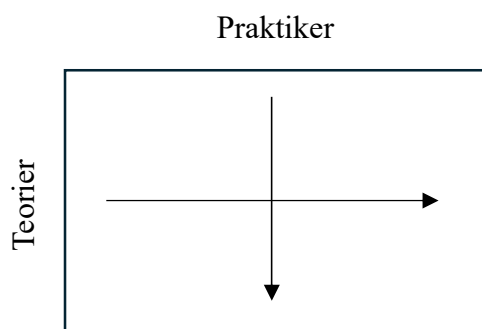


Fig. 2: Schematisk illustration av förhållandet mellan teorier och praktiker.

Den första teoretiska premissen gäller uppfattningar om minne som något dynamiskt och föränderligt, och jag hänvisar i uppsatsens inledning till Daniel L. Schacters formulering om hågkomster som konstruerande snarare än reproducerande.²¹⁷ I den här sammanfattningen tar jag översiktligt upp tre egenskaper som jag anser förekommer inom flera av de analyserande minnespraktikerna. Den första egenskapen gäller minnesarbete som kollektiv process, den

²¹⁷ Schacter 2022, s. 37.

andra handlar om minnesgestaltning genom bildernas organisering och den tredje egenskapen rör minnesöverföring mellan generationer.

Katherine Nelson skriver att minnen skapas som berättelser när barn tillsammans med sina föräldrar väver historier om sig själva, och det finns ett par varianter av den här processen i uppsatsens empiri.²¹⁸ Diana Markosian dramatiserar sina tidiga upplevelser och diskuterar sedan berättelsen med sin mamma och sin bror. Varje familjemedlem har ett eget perspektiv på det som har skett och tillsammans bygger de ett gemensamt minnesnarrativ. Salad Hilowle ger även han intryck av att genomgå en skapandeprocess, när barnbarnet i boken formerar sina minnen i dialog med mormodern. Talia Chetrits verk går också att tolka som en familjs sammanvävda berättelser. I sin fotografiska gestaltning återkommer familjemedlemmarna flera gånger i porträtt tagna med många års mellanrum. Jag menar att Markosians, Hilowles och Chetrits praktiker går att förstå utifrån Nelsons beskrivning av hur minnen konstrueras och rekonstrueras inom en familj. På ett liknande sätt anser Annette Kuhn att hågkomster består av flera narrativ som dynamiskt formar och förändrar varandra.²¹⁹ I Jenny Rovas verk är det till exempel inte barnet eller familjen som är i fokus utan kärleksrelationen mellan två personer. Spänningen som uppstår, med avseende på olika narrativ, är mellan fotograf och subjekt, och genom att appropriera andras porträtt av henne själv kan Rova presentera sin egen berättelse i förhållande till fotografens. Teorier om minnesnarrativ belyser, anser jag, hur flera av fotograferna i empirin använder berättande som ett sätt att konstruera och rekonstruera minnen.

Gemensamma erfarenheter som utvecklas och förändras i dialog mellan människor är alltså ett sätt att förstå våra hågkomster som en plastisk materia. Processen ställer inte bara frågor om hur minnen formas som berättelser, utan i analysen diskuterar jag också hur bildmaterialets organisering påverkar gestaltningen. Spontant kan en rak kronologisk ordning verka vara den mest rimliga metoden för att arrangera bildminnen, men i uppsatsens teoretiska inledning framkommer fler alternativ. Martha Langford diskuterar bland annat kronotopi, en term som beskriver hur tid och plats bildar en helhet och där delarna inte går att skilja från varandra.²²⁰ Bildminnen som framställs kronotopiskt är inte nödvändigtvis fast förankrade vid ett visst datum eller klockslag, utan platsen kan vara den dominerande faktorn för fotografens gestaltning. JH Engströms narrativa form där tid och plats smälter samman är i min läsning ett tydligt exempel på kronotopiskt ordnade hågkomster. Den konventionella

²¹⁸ Nelson 1993, s. 8ff.

²¹⁹ Kuhn 2010, s. 298f.

²²⁰ Langford 2001, s. 44.

tidslinjen har ingen plats hos Engström, utan i stället är det städer och orter som skapar hans minneskontext. Även Xenia Nikolskayas och Joey Judita Abraits minnesgestaltning går att tolka kronotopiskt. Nikolskaya hoppar fram och tillbaka mellan historiska och samtida fotografier. De årtal som anges är knutna till landskap, arkitektur, objekt och personer snarare än till en tydlig kronologi. På ett liknade sätt ger Judita Abraits porträtt och miljöskildringar intrycket av att tiden står still – platsen utgör den röda tråden i gestaltningen.

Nikolskayas och Judita Abraits fotoböcker belyser också Marianne Hirsch teorier om hur minnen överförs mellan generationer.²²¹ Enligt Hirsch teori om postminne kan yngre generationer ha starka minnen, även om de själva inte har upplevt de bakomliggande händelserna. I verksanalyserna visar jag hur postminnen förmedlas inom både stora och små kollektiv. Xenia Nikolskayas berättelse rör sig inom familjen (morföräldrar, barn och barnbarn) men också i det större kollektivet av dissidenter som under flera sekler upplevt politisk repression. De äldre generationernas trauman förmedlas i flera led utan att känslorna avtar eller försvinner.

Samma pendling mellan det lilla respektive stora kollektivet finns i Salad Hilowles berättelse. Det personliga och politiska vävs samman i minnen om flykt som mormodern förmedlar till barnbarnet. I Joey Judita Abraits fotobok är det inom en nationell befolkning som postminnena genereras och förs vidare. Hennes land, Litauen, lider fortfarande av minnena från den sovjetiska imperialismen, och nya konflikter gör det omöjligt för dem att glömma tidigare trauman. Judita Abrait återspeglar generationsperspektivet genom att porträttera människor i alla åldrar, men oavsett ålder har de samma avvaktande och osäkra blick. Enligt Lee Klein är mediering av hågkomster identitetsstärkande, vilket för förtryckta och koloniserade grupper kan utgöra en form av motstånd.²²² Aurimas Švedas skriver att Litauens och regionens politiska samtid gör det omöjligt för befolkningen att glömma.²²³ Hans formulering uttrycker en naturlig önskan att människorna ska bli fria från sina traumatiska hågkomster, men samtidigt bygger postminnen på en vilja att faktiskt komma ihåg och internalisera äldre generationers lidanden.

Minnen ska alltså, enligt teorierna ovan, ses i ljuset av dynamiska processer som påverkar innehållet över tid. Den andra teoretiska premissen gäller hågkomsters relation till historiskt berättande. I den inledande teoridelen tar jag upp poststrukturalismen som ett ifrågasättande av en enhetlig verklighetsuppfattning. Anhängare av den här tankeriktningen menar att

²²¹ Hirsch 2001, s. 9f.

²²² Lee Klein 2000, s. 137.

²²³ Švedas 2022, s. 8–9.

tillvaron går att förstå på många olika sätt och att det inte finns en enskild berättelse som kan göra anspråk på hela sanningen. Det poststrukturalistiska förhållningssättet går bland annat att tillämpa på Jenny Rovas minnesgestaltning, när hon undersöker bilder ur både fotografens och subjektets synvinkel. Varje fotograferad händelse är möjlig att se från åtminstone två håll, och det är i någon mening upp till betraktaren att välja perspektiv. Poststrukturalismen kan också fungera som förklaringsmodell till JH Engströms bildmosaik. I hans berättelser finns ingen given skillnad mellan dåtid och nutid, utan olika tidsplan verkar existera samtidigt.

Jenny Rova testar även gränsen mellan faktiska och fiktiva minnen genom att skapa en alternativ berättelse baserad på manipulerade bilder. Intuitivt kan föreställningar om fiktiva minnen verka paradoxala, eftersom de flesta skulle nog spontant hävda att hågkomster enbart handlar om fakta. David Lowenthal menar dock att det skönlitterära kan vara ett kraftfullt verktyg för att beskriva historiska skeenden.²²⁴ Genom fiktionen blir det lättare att förmedla en helhet och ett sammanhang, och här blir parallellen tydlig med uppsatsens dramatiserande praktiker. Diana Markosian och Salad Hilowle använder teveserien respektive romanen för att beskriva sina minnen. Deras minnesbilder är fragmentariska men får genom den narrativa formen en djupare och mer sammanhållen gestaltning. Det här förhållandet mellan dokumenterande och dramatiserande fotografi går också att förstå utifrån Evelina Liliequists och Kim Silow Kallenbergs beskrivning av den autoetnografiska forskningsmetoden.²²⁵ De menar att även forskare kan tillämpa konstnärlig gestaltning i sitt arbete genom att kombinera fakta och fiktion. Fiktionen hjälper läsaren eller betraktaren att förstå och uppleva forskarens position och känslor.

Slutligen har jag, utöver teorier om minnet som föränderligt och tvetydigt, utgått från den teoretiska förutsättningen att fotografi går att tolka som ett semiotiskt index. I den inledande teoridelen hänvisar jag till Roland Barthes och hans åsikt att mediet är transparent i förhållande till referenten.²²⁶ För både konstnären och betraktaren kan det innebära att särskild vikt läggs vid fotografi som minnesbärare. Mediet anses, enligt det här synsättet, bekräfta minnenas sanningsanspråk. Kopplingen mellan minnesbild och bildminne inom fotografi kan dock ifrågasättas. Baserat på begreppet *falska minnen* diskuterar Catherine Keenan hur den fotografiska bilden riskerar att ersätta det vi faktiskt minns.²²⁷ Gradvis bleknar minnet medan bilden för betraktaren framstår allt tydligare. Fotografi är, enligt det här synsättet, en

²²⁴ Lowenthal 1985, s. 224.

²²⁵ Liliequist & Silow Kallenberg 2022, s. 165.

²²⁶ Barthes 1982, s. 7.

²²⁷ Keenan 1998, s. 61.

mekanisk återgivning som inte selekterar, utan varje detalj i bilden framställs som lika viktig. ”Äkta” hågkomster fungerar typiskt tvärtom och prioriterar de minneselement som är centrala för individen. Glappet mellan minnesbild och bildminne förekommer bland annat som tema hos Xenia Nikolskaya när hon reser tillsammans med sin mamma. Utifrån mammas hågkomster jämför de historiska foton med samtida miljöer, och i vissa fall blir mamman överbevisad om att hon faktiskt mindes fel. Nikolskayas utforskande arbetsmetod innebär en pågående avstämning mellan bild, minne och verklighet.

Fotografi som index bygger på föreställningar om att mediet har särskilda egenskaper som inte finns i lika hög grad hos andra medier. Jag återkommer här till tankar om olika mediers förmåga att förmedla minnen. Aleida Assmann skriver att historiskt har minnesfunktionen hos text respektive bild bedömts olika.²²⁸ Text ansågs traditionellt ligga nära det rationella och därmed förmedla hågkomster på ett mer korrekt sätt. Bild ansågs däremot bygga på känslor och var därför sämre på att återge det som faktiskt hänt. Den värdebaserade indelningen av mediers minnesfunktion uppfattar jag som föråldrad, men även samtida forskare, till exempel Annette Kuhn, betonar att det finns skillnader i hur olika medier förmedlar hågkomster.²²⁹ Resonemanget bekräftas av Yurie Nagashima när hon, trots att hon är fotograf, hellre väljer text för att återge barndomsminnen. För henne visade sig fotografi i det här fallet vara otillräckligt som medium för minnesgestaltning.

Talia Chetrit diskuterar uttryckligen semiotiskt index och i vilken mån fotografi faktiskt representerar det som varit. Trots att Chetrit använder sig av analog teknik och inte gör någon digital bildmanipulering, verkar hon inte övertygad om relationen mellan bild och motiv. Sahra Motelabi befäster tvivlet i en essä om Chetrits konst.²³⁰ Hon uttrycker sig drastiskt och menar att självbiografiskt fotografi är en omöjlighet. Motelabi anser att människorna i Chetrits bilder poserar och att bilderna inte återger deras verkliga personligheter. En annan sorts tvetydighet förekommer hos Katja Miroff när hon kommenterar JH Engströms konst.²³¹ Miroff anser att Engströms fotografier har dubbla funktioner. Bilderna går, menar hon, att tolka som en dokumentär skildring av människor och miljöer, men det är också möjligt att se dem som ren yta utan någon egentlig koppling till verkligheten. Beträktarens perspektiv blir också tydligt i diskussionen om *simulacrum*. I texten om Jenny Rovas approprierande konst hävdar jag att den fotografiska kopian värde inte nödvändigtvis bestäms av dess likhet med

²²⁸ Assmann 2011, s. 208f.

²²⁹ Kuhn 2010, s. 304.

²³⁰ Chetrit 2019, s. 131.

²³¹ Miroff 2014, 364ff.

originalet, utan i stället är det Rovas upplevelse av bilderna som är avgörande. Värdet, enligt det här resonemanget, ligger alltså i relationen mellan betraktaren och bilden och inte i fotokopians indexikala förhållande med referenten.

Jag har i det här avsnittet sammanfattat ett antal av de minnesteorier som ingår i verksanalyserna och även visat hur en enskild teori kan belysa flera av de studerade praktikerna. Området fotografisk minnesgestaltning är, som min genomgång visar, teoretiskt komplext och ställer grundläggande frågor om minne och media. Komplexiteten öppnar för nya tolkningar och diskussioner, och jag kommer nedan att föreslå hur resultatet av den här studien går att tillämpa i fortsatta undersökningar.

Resultatet

I det här avsnittet besvarar jag uppsatsens tredje fråga: Går det, utifrån uppsatsens empiri, att generalisera beskrivningar av praktikerna? För att tydliggöra mina slutsatser presenterar jag dem nedan i ett tabellformat.

Jag betonar tidigare att den föreslagna indelningen av praktiker bygger på mina egna subjektiva bedömningar. Slutsatserna är baserade på det materialurval och den analys som jag själv har gjort. Jag har också framfört att mitt metodval, abduktion, har svagheter eftersom det bygger på resonemang snarare än objektiva data. Dessutom är mina slutledningar baserade på en begränsad empiri, en eller ett par verk per praktik, vilket innebär att generaliseringsanspråken är svaga. I metodavsnittet föreslår jag därför också att fortsatt forskning kan uppnå mer robusta resultat. Genom att göra verks- och konstnärsoberoende beskrivningar av de olika praktikerna blir det möjligt att överföra analysen och resonemangen på annat material, och därmed går det också att testa slutsatsernas giltighet i fler sammanhang. Tabellen nedan innehåller korta beskrivningar av de olika praktikerna. Målsättningen är att de ska kunna användas som enkla verktyg vid andra undersökningar av fotografisk minnesgestaltning.

Praktiker	Beskrivning
Strukturerande	<p>Strukturerande praktiker är primärt reproducerande och inte konstruerande. Fotografer inom den här grupperingen gestaltar minnen utifrån sitt befintliga bildmaterial. Namnet <i>struktur</i> syftar på att fotografer, medvetet eller omedvetet, arrangerar sina bilder tematiskt enligt dimensionerna tid och plats. Fotografernas tillämpning av de olika dimensionerna innehåller flera varianter. I vissa fall är bildmaterialet organiserat kronologiskt medan tidsföljden i andra fall är icke-linjär och till synes godtycklig. Tid och plats kan även integreras till en helhet i en kronotopisk struktur.</p>
Planerande	<p>Planerande praktiker utmärker sig genom att fotograferna proaktivt skapar bildminnen för framtida bruk. Tillämpningen består typiskt av bildserier som är baserade på ett form- och innehållsmässigt samband mellan bilderna. Minnesgestaltningen kan ta sig uttryck i vanliga fotokulturella artefakter som en dagbok eller ett familjealbum, och för betraktaren innebär den seriella upprepningen en möjlighet att följa en utveckling över tid.</p>
Approprierande	<p>Approprierande praktiker innebär att fotografen inte själv har tagit bilderna som ingår i minnesgestaltningen. Tillämpningen ger fotografer möjlighet att utifrån andras bilder presentera olika och alternativa minnesberättelser. I vissa fall är fotografierna rena kopior av originalen, i andra fall har fotografen redigerat dem. Approprierande praktiker ifrågasätter vem som äger ett minne och hur minnen förhåller sig det som är sant. Resultaten kan för betraktaren uppfattas som kontroversiella när gestaltade narrativ skiljer sig från vad som uppfattas som ett faktiskt skeende.</p>
Utforskande	<p>Utforskande praktiker är till stora delar rekonstruerande. Fotograferna prövar och utmanar minnesnarrativ genom att besöka och dokumentera platser, miljöer och objekt. De utforskande praktikerna problematiserar officiella minnen som är knutna till</p>

den politiska makten. Fotograferna undersöker bland annat hur det kulturella minnet förändras när samhällen genomgår historiska förändringar. Föreställningar om postminne präglar också praktikerna genom konstnärernas gestaltning av hur traumatiska kollektiva hågkomster förmedlas mellan generationer. Yngre generationer internaliserar andras minnen som om de var självupplevda.

Dramatiserande

Dramatiserande praktiker använder narrativa format som är vanliga inom litteratur och drama, och minnesgestaltningen kan innehålla både fakta och fiktion. En utgångspunkt för fotografer som tillämpar de här praktikerna är att dramatisering är ett medel för att återge det faktiska. Praktikerna rymmer en bred syn på minnets beskaffenhet och kan innehålla föreställningar om hågkomster som reproducerande, rekonstruerande eller konstruerande. Det fotografiska materialet kan utgöras av både dokumentära och dramatiserade bilder utan att det påverkar den övergripande berättelsens sanningsanspråk.

Tabellen ovan avslutar uppsatsens sammanfattande diskussion. I kapitlet besvarar jag i tur och ordning de inledande frågeställningarna. Jag går igenom grupperingen av de minnesgestaltande praktikerna, och jag summerar de underliggande teorierna. Genom den avslutande tabellen gör jag också ett försök att möjliggöra eventuell framtida forskning. Med generella verks- och konstnärsoberoende beskrivningar kan uppsatsens slutsatser tillämpas och prövas på annan empiri.

Ett annat sätt att expandera undersökningar av fotografisk minnesgestaltning är att utgå från andra minnesteoretiska sammanhang. Ny forskning ställer nya frågor och kan ge andra vägar in i ett konstnärligt material. I stycket nedan för jag ett kort resonemang om hur fotografiskt material kan undersökas baserat på en samtida idékontext. Tanken är inte att presentera en färdig analys, utan avsikten är att visa på en möjlig fortsättning för forskning om fotografisk minnesgestaltning.

En möjlig fortsättning

Den minnesteoretiska forskningen som jag refererar till i uppsatsen är väl etablerad och har en relativt lång historia. Maurice Halbwachs formulerade sina tankar om kollektivt minne redan i början av förra seklet. Aleida Assmanns och Marianne Hirsch teorier om kulturellt minne och postminne kommer senare men har ändå diskuterats i ett antal decennier. Likaså har Martha Langfords och Anna Näslunds konstvetenskapliga analyser av familjealbum ett antal år på nacken. Men det faktum att forskningen har pågått länge betyder inte att frågorna har stagnerat eller att diskussionen avtagit. Som jag påpekar i en fotnot ovan pågår till exempel nytolkningar och omtolkningar av Halbwachs texter. Hans idéer engagerar fortfarande, och forskare hittar nya områden värda att analysera. Samtidigt väcker det historiska perspektivet frågor om hur minnesforskningen kommer att påverkas av vår egen samtid. Vilka av dagens aktuella tankar och diskussioner har potential att influera synen på hågkomster, och får det några konstvetenskapliga konsekvenser? Jag kommer nedan att, baserat på konkreta exempel, föra ett resonemang om fotografisk minnesgestaltning i en samtida idékontext.

Föreställningar om kollektivt minne är, som jag har visat, centrala för den här uppsatsen. I verksanalyserna återkommer begreppet för att beskriva grupperingar av olika storlek, allt från två personer till ett helt folk. Uppsatsens teoribildning innehåller dessutom uppfattningar om kollektivt minne som varaktigt över tid. Hågkomster kan, enligt det här synsättet, sträcka sig över flera generationer. Det som däremot inte förekommer i analyserna är en problematisering av det kollektiva minnets gränser. Diskussionen ovan innehåller med andra ord ingen rimlighetsbedömning av hur stort ett kollektiv kan vara eller hur länge ett minne kan förmedlas. För att belysa saken tänker jag ställa frågorna i relation till de i dag aktuella begreppen *antropocen* och *djup tid*. Uppfattningar om antropocen sätter människan som varelse i ett geologiskt och planetärt perspektiv, och vår existens kan därmed ses i relation till de ofantliga tidsperspektiv som geologiska processer och kosmiska händelser innebär.²³²

Den djupa tiden rör sig på en skala som utmanar vår fattningsförmåga, men diskussionen förekommer ändå inom den minnesteoretiska forskningen. Utifrån en ekologisk kritik av konsumtionssamhället resonerar Aleida Assmann om det kort- respektive långvariga

²³² För en genomgång av begreppet *antropocen* se till exempel Dipesh Chakrabaty, *The Climate of History in a Planetary Age*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2021), s. 155–159. Resonemang om *djup tid* ("deep time" och "deep future") finns bland annat i introduktionen till en antologi om ekologisk konstvetenskap av Anna-Maria Hällgren och Dan Karlholm, "Introduktion", i *Ekologisk konstvetenskap*, red. Anna-Maria Hällgren & Dan Karlholm, (Huddinge: Södertörns högskola, 2024), s. 18f.

i kulturen.²³³ Hon skriver att å ena sidan har det permanenta blivit ett hot mot vår livsmiljö genom att aldrig brytas ned och försvinna, å andra sidan vill vi att föremål ska bestå och kunna bevaras för all framtid. Assmann tar upp två extrema exempel där målsättningen är mer eller mindre evig förvaring. I det ena fallet gäller det giftiga ämnen, till exempel kärnavfall, som behöver kapslas in under hundratusentals år för att inte skada människa och miljö. I det andra fallet är det bilder av kulturobjekt som på mycket lång sikt ska säkras för eftervärlden. Assmann skriver att det tyska kulturarvet (konst, litteratur, arkitektur och så vidare) har dokumenterats i form av miljontals bilder på mikrofilm och förberetts för förvaring i en nedlagd silvergruva. Dokumentationen förvaras i sexton stålbehållare hundratals meter ned i urberget, där de är skyddade från kärnvapenkrig och klimatkatastrofer. Hon beskriver målände konstruktionen som en ”metaforisk flaskpost” på väg till okända mottagare.

De två exemplen ovan kan förefalla väsensskilda och svårjämförbara, men båda har samma minnesrelaterade problem: Inuti kapslarna ligger något som samtiden anser är värt eller nödvändigt att komma ihåg och som måste kommuniceras till en okänd framtid. Det toxiska avfallet kommer genom halveringsprocessen att så småningom brytas ned och med tiden bli ofarligt. I fallet med kulturarvet kommer originalobjekten efter hand att förmultna och försvinna, och kvar återstår bara minnen i form av lagrade fotografiska bilder. Assman beskriver det som ”dematerialiserat kulturellt minne”: Tingen försvinner men minnena består. De långa tidsperspektiven i Assmanns exempel tvingar oss, eftersom vi inte vet vem som är mottagare, att fundera på hur stort och långt ett minne är. Utifrån Aleida Assmans text ställer jag mig frågorna: Är det rimligt att prata om ett kollektiv när vi inte vet vilka som ingår, och finns det en tidsmässig borte gräns för hur länge något kan förmedlas? För mig är inte svaren uppenbara, men nedan ger jag exempel på hur två konstnärer har närmat sig området.

Teorierna om antropocen och djup tid kan verka esoteriska och irrelevanta i förhållande till uppsatsens ämne, men jag menar att de går att föra över till en diskussion om samtida fotografisk minnesgestaltning. Den japanska fotografen Hiroshi Sugimotos (f. 1948) bildserie *Seascapes* föreställer hundratals horisontlinjer från olika hav runt om i världen (bild 17). Fotografierna är tagna under flera decennier och uppvisar väldigt små variationer. Ibland är himlen mörk och ibland ljus, i några fall syns små vågor på vattenytan medan vattnet i andra fall är helt stilla. Intrycket för betraktaren är av något konstant och evigt. Konstvetaren Mami Kataoka skriver i en essä att *Seascapes* berör frågan om det mänskliga medvetandets

²³³ Assmann 2011, s. 333f.

början.²³⁴ När Sugimoto själv kommenterar bildsviten uttrycker han sig i termer av ursprungliga landskap, och han spekulerar om det är möjligt för oss i dag att se samma vyer som urtida människor: "I wondered if it was possible to see the landscape that the ancients once saw".²³⁵

I en essä om tid skriver Sugimoto att för honom är fotografi ett medium som kan gestalta ett mänskligt urminne.²³⁶ Han betonar i texten att oavsett om minnet är individuellt, kollektivt eller kulturellt är målet att minnas vårt tidigaste ursprung. Metaforiskt beskriver han en känsla av minnestrådar som sträcker sig från nutid bakåt till en otydlig och kaotisk början. Sugimotos uttalanden antyder en sorts allomfattande hågkomster, det vill säga att det individuella och kollektiva minnet kan inbegripa hela mänskligheten. Medieringen mellan generationer, de långa trådarna, tar med det här synsättet aldrig slut, utan minnena bärs vidare på grund av vår gemensamma början. Sugimoto sätter också bilderna i en planetär kontext. Han skriver att den lätt böjda horisonten i fotografierna får honom att uppleva jorden som en vattenklädd sfär, och fotografierna visar, med det här synsättet, hur vi och planeten är en del av universum.²³⁷ Baserat på Sugimotos uttalanden går det, menar jag, att se *Seascapes* som en form av fotografisk minnesgestaltning, även om tidsperspektivet är långt bortom de kollektiva minnen som analyserats i uppsatsen.

Liknande resonemang – minnesgestaltning i förhållande till mänskligheten och universum – återkommer hos filmvetaren David Martin-Jones. Han diskuterar hur landskap fungerar som arkiv och ställer det i förhållande till något han lite kryptiskt kallar för icke-antropocentriskt universumminne ("non-anthropocentric 'universe memory'").²³⁸ Martin-Jones tar sin utgångspunkt i en analys av den chilenska filmaren Patricio Guzmáns (f. 1941) dokumentärfilm *Nostalgia de la luz* (2010).²³⁹ Filmen har enligt Martin-Jones två perspektiv: Kameran riktas dels mot marken, dels mot stjärnhimlen. Det ena perspektivet är jordiskt och mänskligt, medan det andra perspektivet är kosmiskt och bortom människan. Det jordiska består av Chiles ökenlandskap, och Guzmán berättar om de människor som befolkat landet i tusentals år. Det andra perspektivet är kosmiskt och utgår från en grupp astronomer som via

²³⁴ Mami Kataoka, "Sea and Sky: The Dawn of Consciousness", i *Hiroshi Sugimoto : Time Machine*, (London: Hayward Gallery Publishing, 2023), s. 60.

²³⁵ Citatet är hämtat ur Kataoka 2023, s. 60 med referens till Hiroshi Sugimoto, "The Dawn of Memory", *Kagerō Nikki*, (Tokyo: Shinchosha, 2022), s. 7.

²³⁶ Hiroshi Sugimoto, "Noh such Thing as Time", i *Hiroshi Sugimoto : Architecture of Time*, red. Eckhard Schneider, (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002), 79.

²³⁷ Hiroshi Sugimoto, *Revolution*, u.å., <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-80/> [hämtad 2026-01-22].

²³⁸ David Martin-Jones, "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' : in *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010)", *Third Text*, 27:6 (2013), s. 707f.

²³⁹ Jag har inte sett *Nostalgia de la luz*, men däremot har jag sett *Pärlemorknappen* (2015) och *Andernas drömmar* (2019) där Patricio Guzmán tar upp liknande frågor om landskap och minnen.

teleskop ser bakåt i tiden. I filmen är jorden en av miljarder himlakroppar och den chilenska öknen ett arkiv över mänskligheten och universum. Martin-Jones skriver att Guzmán med sina bilder på planeter, ökensand och människoben skapar visuella kopplingar mellan kosmos, landskapet och människan. *Nostalgia de la luz*, i Martin-Jones tolkning, liknar Hiroshi Sugimotos beskrivning av *Seascapes*, och bägge verken vidgar genom sin fotografiska gestaltning våra föreställningar om det kollektiva minnets omfattning och räckvidd.

Sammanfattningsvis har jag i den här uppsatsen försökt ge en bred bild av praktiker för fotografisk minnesgestaltning. Genom olika konstnärskap har jag visat att våra minnen genomsyrar allt från det intima till det planetära och från det omedelbara till det eviga. Perspektiven verkar outtömliga, och uppsatsens initiala frågeställningar tar med andra ord inte slut här. Det finns många möjliga vägar framåt för fortsatta studier, och förhoppningsvis har min text bidragit något till den forskningen.

Sammanfattning

Den här studien handlar om praktiker för fotografisk minnesgestaltning. I ett antal verksanalyser studerar jag praktiker som fotografer tillämpar för att gestalta hågkomster. Som ett resultat av analysen hävdar jag att praktikerna har olika identifierbara egenskaper som går att gruppera och beskriva på ett verks- och konstnärsberoende sätt.

Uppsatsens frågeformuleringar rör områden som till stora delar är specifika för fotografi som medium och konst. Den inledande frågan gäller de konkreta praktiker som fotograferna tillämpar för att gestalta minnen. Därefter ställer jag frågor om hur undersökningsmaterialet förhåller sig till aktuell minnesteoretisk forskning och i vilken mån studiens slutsatser går att generalisera och applicera på annan empiri.

Det empiriska materialet består av svenska och internationella fotoböcker som på olika sätt gestaltar minnen. Fotoböckerna studeras baserat på ett antal resonemang som förekommer inom den minnesteoretiska forskningen. I analysen använder jag till exempel begrepp som kollektivt minne, kulturellt minne och postminne. Den teoretiska utgångspunkten är tvärvetenskaplig, och förutom konstvetenskapligt material utnyttjar studien källor från närliggande ämnen som psykologi, historia och etnografi.

I verksanalyserna tillämpar jag en abduktiv metod, vilket innebär att jag i en pendling mellan teori och empiri resonerar om de konstnärliga tillvägagångssätten. Jag analyserar verken för att identifiera de praktiker som fotograferna tillämpar, och utifrån analysen delar jag därefter in praktikerna i fem grupper. Varje gruppering ges ett namn som beskriver vad jag anser är gemensamma egenskaper för praktikerna. I den sammanfattande diskussionen generaliserar jag studiens slutsatser och resonerar om möjligheten att tillämpa forskningsresultaten på annat men liknande material.

Bilaga 1: Bilder

Arkivexemplaret av uppsatsen saknar av upphovsrättsskäl bilder.

Bild 1: Bild ur Jim Goldberg, *Coming and Going*, (MACK, 2023), sidnumrering saknas.

Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 2: Bilder ur Jim Goldberg, *Coming and Going*, (MACK, 2023), sidnumrering saknas.

Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 3: Uppslag ur JH Engström, *Sketch of Paris*, (Bokförlaget Max Ström, 2013),

sidnumrering saknas. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 4 och 5: Bilder ur JH Engström, *REVOIR*, (Stockholm: Journal, 2016), sidnumrering

saknas. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 5: Melissa Shook, *March 16, 1973*, 1973, gelatinsilverfotografi, 11,2 x 11,2 cm, Moderna

Museet, Stockholm, Sverige. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 6: Melissa Shook, *5/16/15*, 2015, <https://www.melissashook.com/1415-gallery> [hämtad

2026-01-21]. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 7: Masahisa Fukase, *Masahisa och father Sukezo*, 1974, gelatinsilvertryck på papper, 430 x 325 mm, Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo, Japan.

Bild 8: Masahisa Fukase, *Masahisa och father Sukezo*, 1985, gelatinsilvertryck på papper, 430 x 325 mm, Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo, Japan. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 9: Masahisa Fukase, *Father Sukezo's memorial photograph and family*, 1985, gelatinsilvertryck på papper, 430 x 325 mm, Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo, Japan. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 10: Bild ur Jenny Rova, *Älskling – A self-portrait through the eyes of my lovers*, (Zürich: b.frank books, 2017), sidnumrering saknas. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 11: Bild ur Jenny Rova, *I would also like to be : A work on jealousy*, 2 uppl. (Zürich: b.frank books, 2018), sidnumrering saknas. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 12: Uppslag ur Xenia Nikolskaya, *The House My Grandfather Built*, (Stockholm: Nikolskaya-Lund Publishing, 2020), s. 47 och 48. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 13: Uppslag ur Joey Judita Abrait, *Book of Sorrow*, (Stockholm: Journal, 2022), sidnumrering saknas. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 14: Bild ur Diana Markosian, *Santa Barbara*, (New York: aperture, 2020), s. 139. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 15: Bild ur Diana Markosian, *Santa Barbara*, (New York: aperture, 2020), s. 190–191. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 16: Uppslag ur Salad Hilowle, *Halima om de sina*, (Stockholm: Volante, 2022), s. 32–33. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bild 17: Hiroshi Sugimoto, *Yellow Sea, Cheju 1992*, 1992, gelatinsilverfotografi, 42,2 x 54,2 cm, Moderna Museet, Stockholm, Sverige. Upphovspersonen äger alla rättigheter.

Bilaga 2: Verksförteckning

Förteckningen nedan listar de fotografer, fotoböcker och den bildsvit som ingår i de centrala verksanalyserna. Notera att jag betraktar fotoboken som ett konstverk i sig, och ett kriterium för mitt urval är att den enskilde fotografen har haft den konstnärliga kontrollen över slutresultatet. Nyupplagan av Masahisa Fukases bok *Family* är postumt utgiven (mer än femton år efter hans död). Det har tillkommit texter i den senare utgivningen, men bildmaterial och bildsekvens är desamma som i fotografens originalutgåva, och jag anser därför att versionen går att betraktas som Fukases egen fotobok.

Fotograf	Verk
Chetrit, Talia	<i>Showcaller</i> , (MACK, 2019)
Engström, JH	<i>REVOIR</i> , (Stockholm: Journal, 2016) <i>Sketch of Paris</i> , (Bokförlaget Max Ström, 2013)
Fukase, Masahisa	<i>Family</i> , (MACK, 2019)
Goldberg, Jim	<i>Coming and Going</i> , (MACK, 2023)
Hilowle, Salad	<i>Halima om de sina</i> , (Stockholm: Volante, 2022)
Judita Abrait, Joey	<i>Book of Sorrow</i> , (Stockholm: Journal, 2022)
Markosian, Diana	<i>Santa Barbara</i> , (New York: Aperture, 2020)
Nagashima, Yurie	<i>A Family</i> , (Korinsha Press, 1998) <i>Self-Portraits</i> , (Dashwood Books, 2020)
Nikolskaya, Xenia	<i>The House My Grandfather Built</i> , (Nikolskaya-Lund Publishing, 2020)
Rova, Jenny	<i>I would also like to be : a work on jealousy</i> , 2 uppl. (Zürich: b.frank books, 2018) <i>Älskling : a self-portrait through the eyes of my lovers</i> , (Zürich: b.frank books, 2017)
Shook, Melissa	<i>Self-Portraits, '72-'73</i> , u.å., https://www.melissashook.com/selfp-7273-text [hämtad 2025-11-10].

Referenser

Al-Dujaili, Dalia, "Diana Markosian finds her father", *British Journal of Photography* (BJP) 25/5 2025, <https://www.1854.photography/2025/04/diana-markosian-father-aperture-foam/> [hämtad 2025-11-11].

Aperture, *Diana Markosian Explores Immigration and Identity Through Family*, u.å., [videointervju], <https://www.youtube.com/watch?v=uT75gco3b1o> [hämtad 2025-11-26].

Assmann, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization : Functions, Media, Archives*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

Baldick, Chris, *Mise-en-abyme*, i *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4 uppl., (Oxford University Press, 2015), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-729> [hämtad 2026-03-07].

Barthes, Roland, *Camera Lucida : Reflections on Photography*, (London: Vintage Classics, 1981).

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet : Tankar om fotografiet*, (Stockholm: Alfabeta, 2006).

California College of the Arts, <https://cca.edu/> [hämtad 2025-11-05].

Camille, Michael, "Simulacrum", i *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson & Richard Shiff, 2 uppl., (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003), s. 35–48.

Caujolle, Christian, "Voir", i *REVOIR*, JH Engström, (Stockholm: Journal, 2016).

Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History in a Planetary Age*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2021).

Chandler, Daniel & Munday, Rod, *Mise-en-abîme (mise-en-abyme)*, i *A Dictionary of Media and Communication*, 3 uppl., (Oxford University Press, 2020), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198841838.001.0001/acref-9780198841838-e-1746> [hämtad 2026-03-07].

Chetrit, Talia, *Showcaller*, (MACK, 2019).

Clarke, Michael, "Torso", i *The Concise Dictionary of Art Terms*, 2 uppl., (Oxford University Press, 2010),

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922-e-1683?rskey=CHbNDo&result=7> [hämtad 2025-10-28].

Clastres, Pierre, *Society against the State, Essays in Political Anthropology*, (New York: 1987).

Constable, Nicole, *Romance on a Global Stage : Pen Pals, Virtual Ethnography, and "Mail Order" Marriages*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2003).

Coser, Lewis A., "Introduction: Maurice Halbwachs 1877–1945", i Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992), s. 1–34.

Cothren, Michael W. & D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, 3 uppl. (London: Laurence King Publishing, 2021).

Dahlgren, Anna, *Ett medium för visuell bildning : kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, (Göteborg: Makadam förlag, 2013).

"Dekabrister", *Nationalencyklopedin* (NE),

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dekabrister> [hämtad 2025-10-13].

Douven, Igor, "Abduction", i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2025), red. Edward N. Zalta & Uri Nodelman, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/abduction/> [hämtad 2025-08-23].

Durrell, Lawrence, *Mountolive* (1958).

Edling, Marta, "Ljuger kameran?", *Konsthistorisk tidskrift.*, 58:4 (1989).

Ellenius, Sara, & Neander, Karin, *100 000 bildminnen : Bevarande och digitalisering av en hotad fotografisk samling*, red. Sara Ellenius, (Nordiska museet, 2024).

Engström, JH, *Härbärke*, (Stockholm: Dagens Nyheter, 1997).

Engström, JH, *REVOIR*, (Stockholm: Journal, 2016).

Engström, JH, *REVOIR* (webbplats), <https://jhengstrom.org/REVOIR> [hämtad 2025-12-22].

Engström, JH, *Sketch of Paris*, (Bokförlaget Max Ström, 2013).

Engström, JH, *Sketch of Paris* (webbplats), <https://jhengstrom.org/Sketch-of-Paris> [hämtad 2025-12-22].

Estrin, James, "A Daughter's Search for an Invisible Presence", *The New York Times* (NYT) 15/6 2013, <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2013/06/15/a-daughters-search-for-an-absent-father/> [hämtad 2025-11-11].

Fondation Henri Cartier-Bresson, *Jim Goldberg Open See*, u.å., <https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/jim-goldberg/> [hämtad 2025-11-05].

Fritsch, Lena, *Ravens and Red Lipstick : Japanese Photography Since 1945*, (London: Thames & Hudson, 2024).

Fu, Qimei, "Woman Crush Wednesday: Yurie Nagashima", *Musée Magazine*, 2020-09.30, <https://museemagazine.com/culture/2020/9/30/woman-crush-wednesday-yurie-nagashima?rq=yurie%20nagashima> [hämtad 2026-02-25].

Fukase, Masahisa, *Family*, (MACK, 2019).

Fukase, Masahisa, *Ravens*, 2017, u.å., <https://masahisafukase.com/ravens-2018/> [hämtad 2025-12-03].

Fukase, Masahisa, *Yoko*, (Kyoto: Akaaka Art Publishing, 2025).

Funkenstein, Amos, "Collective Memory and Historical Consciousness", *History and Memory* vol. 1 nr. 1 (1989), s. 5–26.

Gautrand, Jean-Claude, "Lettrist Photography : an interview with Isidore Isou", *OEI #106–107* (2025), red. Frédéric Acquaviva, s. 216–218.

Goldberg, Jim, *Coming and Going*, (MACK, 2023).

Goldberg, Jim, *Coming and Going* (webbplats), u.å., <https://jimgoldberg.com/projects/coming-and-going> [hämtad 2025-12-22].

Goldberg, Jim, *Raised by Wolves*, (New York: Scalo, 1995).

Grøn, Arne, "Fransk filosofi under 1900-talet", i *Vår tids filosofi*, red. Poul Lübcke, (Stockholm: Forum, 1987).

Gustavsson, Martin & Svanström, Yvonne, *Metod : guide för historiska studier*, (Lund: Studentlitteratur, 2022).

Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, (Chicago & London: Chicago University Press, 1992).

- Hilowle, Salad, *Halima om de sina*, (Stockholm: Volante, 2022).
- Hiroshi Sugimoto, *Revolution*, u.å., <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-80/> [hämtad 2026-01-22].
- Hirsch, Marianne, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14 nr. 1 (2001), s. 5–37.
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories : Marking Time In a Culture of Amnesia*, (New York: Routledge, 1994).
- Hällgren, Anna-Maria & Karlholm, Dan, "Introduktion", i *Ekologisk konstvetenskap*, red. Anna-Maria Hällgren & Dan Karlholm, (Huddinge: Södertörns högskola, 2024), s. 7–24.
- Johannesson, Lena, "On 'The Irrational Remainder' and the Instrumentalised Ego", i *Subjectivity and methodology in art history*, (Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Univ., 2003), s. 69–84.
- Judita Abrait, Joey, *Book of Sorrow*, (Stockholm: Journal, 2022).
- Kataoka, Mami, "Sea and Sky: The Dawn of Consciousness", i *Hiroshi Sugimoto : Time Machine*, (London: Hayward Gallery Publishing, 2023), s. 60–61.
- Keenan, Catherine, "On the Relationship between Personal Photographs and Individual Memory", *History of Photography*, 22:1 (1998).
- Kosuga, Tomo, "Archiving Death: The Family Portrait as a Site of Mourning", i Masahisa Fukase *Family*, (MACK, 2019), s. 89–94.
- Kuhn, Annette, *Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media*, *Memory Studies* 3(4) (2010), s. 298–313.
- Kuhn, Annette, "Photography and cultural memory: a methodological exploration", *Visual Studies*, 22:3 (2007), 283–292.
- Langford, Martha, *Scissors, Paper, Stone : Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007).
- Langford, Martha, "Strange Bedfellows: Appropriations of the Vernacular by Photographic Artists", *Photography and Culture*, 1:1 (2008), s. 73–93.

- Langford, Martha, *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001).
- Lavalette, Shane, "In Conversation: Lucas Blalock and Talia Chetrit", *Guernica* 2010-03-01, https://www.guernicamag.com/in_conversation_lucas_blalock [hämtad 2025-10-10].
- Lee Klein, Kerwin, "On the Emergence of *Memory* in Historical Discourse", i *Representations*, nr. 69, *Special Issue: Grounds for Remembering* (2000), s. 127–150.
- Liliequist, Evelina & Silow Kallenberg, Kim, "Autoetnografi", i *Etnologiskt fältarbete : Nya fält och former*, red. Kim Silow Kallenberg, Elin von Unge och Lisa Wiklund Moreira, (Lund: Studentlitteratur, 2022), s. 153–172.
- Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, (Cambridge: CUP, 1985), s. 224–231.
- Magnum Photos, *1915*, u.å., <https://www.magnumphotos.com/newsroom/diana-markosian-1915/> [hämtad 2025-11-11].
- Magnum Photos, *History*, u.å., <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/> [hämtad 2025-11-05].
- Mankell, Bia, *Bild och materialitet*, (Lund: Studentlitteratur, 2013).
- Markosian, Diana, *1915*, u.å., <https://www.dianamarkosian.com/1915> [hämtad 2025-12-01].
- Markosian, Diana, *Santa Barbara*, (New York: Aperture, 2020).
- Martin, Lesley A., *How Yurie Nagashima's Self-Portraits Interrogate the Male Gaze*, aperture, 2020-08-06, <https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze/> [hämtad 2025-11-01].
- Memory Studies Association, *About MSA*, u.å., https://www.memorystudiesassociation.org/about_the_msa/ [hämtad 2025-12-18].
- Miroff, Katja, "JH Engström", i *Mellan verkligheter. Fotografi i Sverige 1970–2000*, red. Kristoffer Arvidsson, Louise Wolthers, Niclas Östlind, (Lund: Bokförlaget Arena, 2014).
- Miyamoto, Ryūji, "The Silence of Photographs", i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 77–78.
- Moderna Museet, *Annika Elisabeth von Hausswolff about her creative process*, [videointervju], u.å., <https://youtu.be/ih5X0LhEUE4> [hämtad 2025-11-21].

- Moderna Museet, *Medverkande fotografer*, u.å.,
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/ett-satt-att-leva/fotografer/>
[hämtad 2025-11-05].
- MoMA, *Melissa Shook : American, 1939–2020*, u.å., <https://www.moma.org/artists/5407-melissa-shook> [hämtad 2025-11-10].
- Motalebi, Sahra, ”Capturing the Wrong Performance”, i Talia Chetrit, *Showcaller*, (MACK, 2019).
- Nagashima, Yurie, *Nagashima Yurie : And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, (Tokyo: Tokyo photographic art museum, 2017).
- Nagashima, Yurie, *A Family*, (Korinsha Press, 1998).
- Nagashima, Yurie, ”Not Six”, i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 154–158.
- Nagashima, Yurie, *Pastime paradise*, (Tokyo: Madra Publ., 2000).
- Nagashima, Yurie, *Self-Portraits*, (Dashwood Books, 2020).
- Nelson, Katherine, ”The Psychological and Social Origins of Autobiographical Memory”, *Psychological Science*, vol. 4 nr. 1 (1993), s. 7–14.
- Nikolskaya, Xenia, *Dust : Egypt's Forgotten Architecture*, (The American University in Cairo Press, 2022).
- Nikolskaya, Xenia, *Plastic Jesus*, (Kerber Verlag, 2025).
- Nikolskaya, Xenia, *The House My Grandfather Built*, (Nikolsaya-Lund Publishing, 2020).
- Nilsson, Markus, *Livet genom linsen : En studie om livsnarrativ i svenska fotoböcker 2002–2024*, Södertörns högskola, Institutionen för konstvetenskap, kandidatuppsats, 2025.
- Nilsson, Markus, *Mellan fakta och fiktion : En performativ tolkning av ett fotografi*, Södertörns högskola, Institutionen för konstvetenskap, B-uppsats, 2024.
- Nora, Pierre, ”Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* nr 26, specialutgåva: *Memory and Counter-Memory* (1989), s. 7–24.
- OEI #106–107* (2025), red. Frédéric Acquaviva.

Olin, Margaret, *Touching Photographs*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2012).

Photo Elysée, *Diana Markosian – Photo Elysée X Images Vevey*, u.å., [videointervju],

<https://www.youtube.com/watch?v=0kVzVjAtnVg> [hämtad 2025-11-27].

Posever Curtis, Verna, *Photographic memory : the album in the age of photography*, (New York: Aperture, 2011).

”Praktik”, *Svenska Akademiens ordlista*, 14 uppl., 2015,

<https://svenska.se/saol/?sok=praktik&pz=1> [hämtad 2025-10-29].

Redin, Johan & Ruin, Hans, ”Förord. Det kulturella minnets förvandlingar”, i *Mellan minne och glömska : Studier i det kulturella minnets förvandlingar*, red. Johan Redin & Hans Ruin, (Göteborg: Daidalos, 2016), s. 7–36.

”Reverse engineering”, *Oxford English dictionary*, (Oxford University Press, 2024),

https://www.oed.com/dictionary/reverse-engineering_n?tab=meaning_and_use#12231014 [hämtad 2025-10-31].

Rova, Jenny, *A MILF DREAM - My matches on Tinder*, <https://www.jennyrova.net/works/a-milf-dream-my-matches-on-tinder> [hämtad 2025-11-11].

Rova, Jenny, *I would also like to be : a work on jealousy*, 2 uppl. (Zurich: b.frank books, 2018).

Rova, Jenny, *Prove your love*, (Edition Images Vevey, 2024).

Rova, Jenny, *Älskling : a self-portrait through the eyes of my lovers*, (Zürich: b.frank books, 2017).

Roy, Arundhati, *Mother Mary Comes To Me*, (Penguin Random House Hamish Hamilton, 2025).

Roy, Arundhati, *The God of Small Things*, (HarperCollins, 1997).

Sage Journals, *Memory Studies*,

https://journals.sagepub.com/home/MSS?_gl=1*n0cdd1*_up*MQ..*_ga*OTY1NDQzNzU2LjE3NjU5NzQ1Mzg.*_ga_60R758KFDG*cze3NjYwNTEzNDkkbzIkZzAkdDE3NjYwNTEzNDkkajYwJGwwJGgxODg0MjU3ODY4 [hämtad 2025-12-18].

Saleh, Donia, ”En utställning vi sent kommer att glömma”, *Aftonbladet* (AB) 12/12 2021, <https://www.aftonbladet.se/kultur/konst/a/L5mXJV/en-utstallning-vi-sent-kommer-att-glomma> [hämtad 2025-11-12].

Schacter, Daniel L., ”The seven sins of memory: an update”, i *Memory* 30:1 (2022), s. 37–42.

Shook, Melissa, *Biography*, u.å., https://static1.squarespace.com/static/56dc7861cf80a1b2c9a88d3b/t/5f4d2d30c0fd227d8605eed0/1598893360755/Melissa_+Revised+resume.pdf [hämtad 2025-11-10].

Shook, Melissa, *Daily Self-Portraits*, u.å., <https://www.melissashook.com/selfportraits> [hämtad 2026-02-14].

Shook, Melissa, *Self-Portraits, '72-'73*, u.å., <https://www.melissashook.com/selfp-7273-text> [hämtad 2025-11-10].

Sugimoto, Hiroshi, ”Noh such Thing as Time”, i *Hiroshi Sugimoto : Architecture of Time*, red. Eckhard Schneider, (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002), 79–84.

Švedas, Aurimas, ”We are stories”, essä i Joey Judita Abrait, *Book of Sorrow*, (Stockholm: Journal, 2022), s. 8–9.

Svenska Fotografers Förbund, *Joey Judita Abrait nominerad till Svenska Fotobokspriset 2023*, u.å., <https://www.sfoto.se/fotobokspriset/joey-judita-abrait-nominerad-till-svenska-fotobokspriset-2023/> [hämtad 2025-11-17].

Svenska Fotografers Förbund, *Salad Hilowle nominerad till Svenska Fotobokspriset 2023*, u.å., <https://www.sfoto.se/fotobokspriset/salad-hilowle-nominerad-till-svenska-fotobokspriset-2023/> [hämtad 2025-11-28].

Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2018*, red. Tove Falk Olsson & Magnus Westerborn, (Stockholm: Svenska Fotografers Förbund, 2018), https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2020/11/Fotobokspriset_2018_till_hemsidan.pdf [hämtad 2025-11-11].

Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2021*, https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2021/03/Biografier_vinnare_SvFbP_2021.pdf [hämtad 2025-11-11].

Svenska Fotografers Förbund, *Svenska Fotobokspriset 2023*, red. Tove Falk Olsson & Annika Thörn Legzdins, (Stockholm: Svenska Fotografers Förbund, 2023), https://www.sfoto.se/wp-content/uploads/2023/03/SvFb_priset_2023_LR_uppslag.pdf [hämtad 2025-11-11].

Takahiro, Ito, "It Is Much More Important to Be Oneself Than Anything Else: Nagashima Yurie and Photography", i Yurie Nagashima, *And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, (Tokyo: Tokyo photographic art museum, 2017).

The Concise Dictionary of Art Terms, 2 uppl., (Oxford University Press, 2010), <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922> [hämtad 2025-12-11].

Tellgren, Anna, "Annika Elisabeth von Hausswolff, Om fotografi i en värld av bilder", i *Alternativ sekretess, Annika Elisabeth von Hausswolff*, 23 okt. 2021 – 20 feb. 2022 [utställningskatalog], red. Anna Tellgren, (Stockholm: Moderna Museet, 2021), s. 12.

Utrikespolitiska Institutet : landguiden, *Moldavien – Transnistrien*, 18/9 2025, <https://www.ui.se/landguiden/lander-och-omraden/europa/moldavien/transnistrien/> [hämtad 2025-11-20].

Västerbottens museum, *Sune Jonsson Centrum för Dokumentärfotografi (SJCD)*, u.å., <https://vbm.se/sjcd/> [hämtad 2025-11-12].

Warner Marien, Mary, *Photography A Cultural History*, 5 uppl., (London: Laurence King Publishing, 2021).

Wilkes Tucker, Anne, "Memory and Time", i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 55.

Wilkes Tucker, Anne, "Why So Personal", i *Setting sun : writings by Japanese photographers*, red. Anne Wilkes Tucker, (New York: Aperture, 2006), s. 11–19.