

■—NÄR JAG LETADE EFTER GÖTEBORG. Bilden

och arkivet i (re)konstruktionen av ett

ursprung – en visuell autoetnografi—■

■— I juni 1964, när jag är tio månader gammal, kommer Barnvårdsnämnden till min mammas lägenhet i Olskroken i östra Göteborg och omhändertar mig för samhällsvård. De tar med mig till ett barnhem som ligger bara ett par kilometer bort. Efter ett halvår där blir jag placerad i det fosterhem på västgötska landsbygden som jag sedan växer upp i. Utifrån den då rådande tanken om barnets bästa, har jag under min uppväxt mycket liten kontakt med min ursprungliga familj. Jag har inte heller någon större kunskap om var jag kommer ifrån och vad det var som hade hänt, utan växer upp med vaga föreställningar om en annan mamma, ett annat liv. Några få telefonsamtal äger rum som är svåra för alla, och rykten surrar. Men framförallt blir platserna *Göteborg* och *barnhemmet* de familjemytologiska uttrycken för allt det som varit innan det som nu är. Först i vuxen ålder får min historia en annan kontur.

Idén om ett ursprung som går att (re)konstruera är fortsatt envis. Längtan efter att tillhöra lockar. Kritiska frågor om autenticitet och om vems minnena är kastar tvivel över försöken. Jag har ägnat stora delar av mitt vuxna liv åt att få fatt på länkar till mitt ursprung och min tidiga barndom. För att se det lilla, för att förstå det stora. Jag har letat i arkiv, samlat vykort, tittat i turistböcker, promenerat och fotograferat längs Göteborgs gator och torg. Bilden av staden har intagit en särställning i mitt utforskande. På så vis har jag under lång tid samlat in material som jag nu börjat gestalta i ett visuellt autoetnografiskt arbete, där jag växelvis sätter mina egna erfarenheter och min historia både i ett fördjupande perspektiv och i en större samhällelig och historisk kontext. Trots insikten att ett dylikt provande kan komma att skorpa och skava mot det oantastligt personliga, och vice versa, är jag full av lust att ta denna väg. Den reflexiva medvetenheten distanserar, samtidigt som den, i linje med den feministiska sociologen Liz Stanleys diskussion, ger mig en unik möjlighet att undersöka detta dilemma och utvinna kunskap från såväl »utsidan« som »insidan«.¹

Den här artikeln har två huvudsyften. Å ena sidan vill jag tydligare vaska fram den sammansatta kulturanalytiska metod som jag övergripande kommer att använda. Å andra sidan vill jag ge en inblick i hur en visuell gestaltning och tentativ analys kan utföras. Det sistnämnda gör jag med en särskild blick på



— Bild 1. *Göteborg*. Bilden av staden i form av massproducerade vykort har varit en ständigt närvarande del i skapandet av min Göteborgsmytologi.^{b1}

den sociohistoriska kontexten vad gäller könade spår kring fattiga kvinnors urbana villkor och kontrollen av deras sexualitet. Som utgångspunkt fokuserar jag på de historiska och materiella avtrycken kring Gullbergsbrohemmet i stadsdelen Stampen i östra Göteborg, det barnhem där jag blev placerad. Huset är byggt i mitten av 1700-talet och har en lång historia som både spinnhus, kvinnofängelse och spädbarnshem.²

Min studie skriver in sig i det tvärvetenskapliga fältet visuella studier där även samhällsvetenskaplig forskning alltmer har kommit att anamma bilden i den vändning bildteoretikern W J T Mitchell kallar *the pictorial turn*.³ Jag använder mig av olika visuella och skrivna källor med fokus på det jag kallar *arkivets visualisering*, där jag utgår från det omfattande arkivmaterial från olika samhällsinstanser som direkt rör min egen historia som fosterbarn omhändertagen för samhällsvård i 1960-talets Sverige. Utifrån textuella »journalklipp« ur arkivhandlingarna, skapar jag tillsammans med bilder från olika källor en visuell syntes som jag sedan använder för att fördjupa analysen och den sociohistoriska contextualiseringen. Jag tar i bruk allt från gamla vykort och turistböcker till historiska bilder, familjebilder från min uppväxt i fosterhemmet samt arkiv- och nyhetsfoton. Mina egna fotografier spelar också en central roll. Jag har utifrån arkivmaterialet spårat och fotograferat olika urbana miljöer i Göteborgstrakten.

Sociologen Leon Anderson diskuterar en sociologisk *analytisk autoetnografi*, som är »committed to an analytic research agenda focused on improving theoretical understandings of broader social phenomena».⁴ Målet för en sådan är att berätta den egna historien i en analyserande interaktion med en större samhällelig kontext. Anderson skriver delvis i opposition till

det han kallar för *evokativ autoetnografi*, alltså en antaget mer känslostyrd och personlig autoetnografi, som han menar inte alltid sträcker sig mot det samhälleligt intressanta. I likhet med den feministiska sociologen Liz Stanley, menar jag emellertid att det är viktigt att ifrågasätta den här dikotomin, och vill istället närma mig möjligheten att arbeta med båda perspektiven på ett mer integrerat sätt.⁵

Den metodologiska och analytiska interaktionen mellan *punctum* och *studium* ser jag som en sådan möjlighet. Filosofen och semiotikern Roland Barthes använder sig av dessa latinska termer för att teoretisera kring vad de olika lager som ett fotografi består av kan innebära för betraktaren.⁶ Om *studium* är bildens historiska och kontextuella betydelselager, det vi ser och kan komma överens om att bilden föreställer, så är *punctum* den subjektiva och personliga aspekten av bilden som drar in och håller kvar betraktaren. Som sådant är *punctum*, menar Barthes, notoriskt svårfångat och undflyende. Konstvetaren Lena Johannesson tolkar Barthes uppdelning i *studium* och *punctum* som en uppmaning till forskaren att ta ett metodologiskt steg längre och att i sitt arbete »analyse the unspoken [...] practices and strategies included in our explicit professional methods«. ⁷ Istället för att välja bort det subjektiva i utgångspunkten, menar Johannesson att vi gör klokt i att plocka upp och ta till oss det personliga som en värdefull del av forskningsprocessen. Jag tar i linje med detta min egen historia som utgångspunkt för min undersökning och låter bildernas *punctum* leda mig framåt. *Studium* utgör den vidare kontextualiseringen av min berättelse och är ibland också den kunskapsbas som sedan öppnar upp för *punctum*.⁸

Trots svårigheten att verbalisera *punctum*, är det kanske ändå inte så omöjligt att fånga som Barthes framställer det. Bilder är enligt Mitchell »complex assemblages of virtual, material and symbolic elements« som människan möter och förstår som en kulturell och social varelse i en specifik kontext.⁹ När min blick dras till *punctum* i bilden, är det alltså inte en slumpmässigt utvald del som möter mig och som bara existerar i ett hastigt känslomässigt nu. Som konstvetaren Amelia Jones skriver, är *punctum* alltid beroende av »my own experiences, memories, and (indeed) identifications, preferences, and knowledge base«. ¹⁰ Det som utgör fröet till *punctum* för mig finns redan i kulturen, samhället och mig själv.

— GULLBERGSBROHEMMET – STADEN SOM URBANT ARKIV —

Den svenska foster- och barnhemsbarnshistorien får ses som välutredd inom den humanistiska och samhällsvetenskapliga forskningen, inte minst i kölvattnet av den omfattande Vanvårdsutredningen som kom 2011.¹¹ Det saknas dock fortfarande analyser och perspektiv utifrån en egen forskarposition av dem

som vanligen blir de uttolkade, det vill säga foster- och barnhemsbarnen själva. Min undersökning har inte sitt direkta fokus på vanvården. Jag väljer istället att titta på andra existentiella och samhälleliga erfarenheter av att vara uppvuxen utan ett självklart »hemma« och platsens betydelse i detta.

Bilden av staden har intagit en särställning i mitt utforskande. Jag ser *staden som ett urbant materiellt och visuellt arkiv* att djupdyka i för att kunna gestalta olika tids- och rumslager.¹² På Stampen i de östra centrala delarna av Göteborg ligger det gamla spinnhuset från 1742 som är mitt gamla barnhem och nu mitt första materiella fokus i undersökningen. Sedan 1909 kallas det Gullbergsbrohemmet. Fattighusån rinner genom stadsdelen och husets historiska verksamheter präglade tidigt området.¹³ Det enda grönområdet var den stora fattigmanskyrkogården med uppmaningen »Tänk på döden« präntad över ingången. Som urbansociologen Mats Franzén visar, har Stampen under stora delar av 1900-talet präglats av ett negativt symboliskt kapital och historiskt varit ett ställe där »[f]attigdomens och eländets stigmata är nästan jämngamla med stadsdelen«.¹⁴

Övergripande kännetecknas min framväxande metod av det som etnologerna Billy Ehn och Orvar Löfgren i sin artikel »Att fånga det undflyende« kallar *bricolage*. Det är ett sätt att foga samman olika typer av data, såväl muntliga och skriftliga som visuella och där forskaren ställer »oväntade frågor, söker efter annorlunda ingångar och försöker se det invanda med nya ögon«.¹⁵ Det textuella arkiv från olika samhällsinstitutioner som finns samlat i Göteborg, har gett mig tillgång till delar av min livshistoria, även om det till största delen är myndigheternas narrativ som förs fram i detta material.¹⁶ Av det som rör mig och det som hände i min tidiga barndom, har dessa grafiskt uppbyggda formulär varit i stort sett mina enda källor för tolkningar, formuleringar och resonemang.¹⁷ Jag får fortfarande svindel när jag minns hur jag 28 år gammal för första gången fick möjlighet att titta igenom dessa högar med anteckningar och rapporter.

Även i arbetet med att välja ut de korta »journalklippen« ur arkivmaterialet, blir punctum ett viktigt verktyg. Punctum som, i bildforskaren Marianne Hirschs beskrivning, »that prick and shock of recognition, that unique and very personal response [...] that attracts and repels us at the same time«. Den blir ett sätt att sortera i både arkivmaterialet och bilderna och på så vis kunna komma vidare framåt med hur historierna, känslorna och minnet löper samman och stakar ut möjliga analytiska och gestaltande spår.¹⁸ Viktigt här blir punctum som *aktiv riktning*, som när som bildvetaren och dansforskaren Astrid von Rosen beskriver hur hon i sitt life writing-arbete »[i] stället för att passivt drabbas av punctum, [aktivt söker] upp det som kan vara drabbande i bilden och sätter detta i rörelse«.¹⁹

— SPINNHUS, KVINNOFÄNGELSE,
SPÄDBARNSHEM —

Gullbergsbrohemmet byggdes i mitten av 1700-talet som ett spinnhus för arbetsfångar. Hundra år senare blev huset ett kvinnofängelse och vid sekelskiftet omformades det till ett spädbarnshem, en verksamhet som pågick till slutet av 1960-talet. Därefter har olika sociala- och kulturverksamheter ägt rum där. Gullbergsbrohemmet har uppmärksammats som historiskt intressant under de senaste 100 åren och blev kulturminnesförklarat 2011.²⁰ Det är till detta gamla hus jag kommer den tredje juni 1964, tio månader gammal. Under min uppväxt som fosterbarn i Västergötland åkte jag då och då tåg till Göteborg. Jag visste inte att det gamla huset på vänster sida när man kommer in norrifrån till Göteborgs centralstation, var det barnhem jag bott på och som var min sista Göteborgsadress. I diptyken *Gullbergsbrohemmet* (bild 2) dras jag till det gamla huset och till rälsen när jag går omkring i området decennier senare. Spåret. Hastigheten. Bort, bortförd. Placerad. Sedan bort, på *allvar*.



— Bild 2. Diptyk. *Gullbergsbrohemmet*. Pågående arbete.^{b2}

Det reflexiva och experimentella skrivandet blir en viktig del av mitt utforskande då, som von Rosen skriver, »erfarenheter, minnen och associationer kan fungera som fönster till ett utökat vetande».²¹ Jag arbetar med inspiration från den metod kring minnesarbete som till exempel sociologen Karin Widerberg och andra feministiska forskare har utarbetat, och skriver kontextualiserat i olika former om bilderna och arkivmaterialet.²² Jag tömmer mig på mening kring bilderna för att sedan arbeta vidare med det som skrivandet verbaliserar, tillbaka in i bilderna, in i den visuella syntesen. Den visuella gestaltningen som därpå följer blir både empiri att analysera och ett multimodalt forskningsresultat.²³ Bilden och texten rör sig i samma gränsland som genusvetarna Anna Lundberg och Ann Werner menar att det »kreativa vetenskapliga skrivandet inom genusvetenskapen» utgör gentemot »den prövande verksamhet som äger rum inom fältet för konstnärlig forskning».²⁴

— I Gullbergsbrohemmet möter vi materiella spår efter den utsatta och medellösa kvinnans historia. Det gamla huset står

än idag som en tidskapsel över flera sekler. Här återfinns kvinnoöden från 1700-talet och framåt. Från spinnhusets och kvinnofängelsets dagar hittar vi kvinnliga tjuvar och tiggare, lösdrivare och prostituerade, kvinnor dömda för »liderlighet och lösaktighet« och för »fosterfördrivning och barnamord«. ²⁵ Den lösdriverilag som gällde under den tid som Gullbergsbrohemmet var kvinnofängelse och därefter spädbarnshem »kunde medföra tvångsarbete« i flera år. ²⁶ Den fattiga kvinnan, hon som genom seklerna av olika anledningar varit tvungen att vistas på stadens gator och torg, stämplades i samhällets ögon som »gatflicka«, »sköka« och »lösaktig«. ²⁷ Kvinnor tillfångatogs och institutionaliserades i lösdriverilagens namn ända fram tills lagen försvann 1965.

Det är således kvinnan och hennes sexualitet och (o)födda barn som stått i centrum för de olika historiska verksamheterna på Gullbergsbrohemmet. Om det var kvinnor som brottslingar som befolkade Gullbergsbrohemmet under de första två seklerna, så var det under 1900-talet den ensamstående spädbarnsmodern som hamnade där. Starka rester av den tidigare sexualiserade logiken kring kvinnans närvaro på stadens allmänna utrymmen, fanns kvar även under denna spädbarnshemstid. Sprang kvinnan ute, som det kallades, sågs hon som »asocial« och »översexualiserad« och därmed som en potentiellt undermålig mor. ²⁸

När välfärdsstaten växte fram förändrades dock retoriken och de disciplinära åtgärderna. Där den kvinna som på 1700-talet ertappats med att lösdriva på stadens gator och torg utan nåd placerades i spinnhusets källare för att utföra slavarbete, kom hon under 1900-talet snarare att bli föremål för uppfostrande åtgärder. I den framväxande sociala ingenjörskonstens namn kom myndigheternas ingripande i fattiga människors liv alltmer att ske för att »lägga livet till rätta«, för att citera historikern Yvonne Hirdman. ²⁹ Målet var att underklassen skulle hjälpas på traven att förbättra sina liv. Även om man, som forskarna i social barnavård och socialt arbete Tommy Lundström och Marie Sallnäs konstaterar, en bit in på 1900-talet slutade att diskutera arbetarklassens dåliga moral som roten till de sociala problemen, kvarstod implicit diskussionen om *kvinnornas* dåliga moral. ³⁰ Diskussionen var framförallt sexuellt konnoterad, men också individualiserad och psykologiserad. Kvinnan som »sexuellt vanartig« stod fortfarande i fokus.

— O L S K R O K E N —

Innan jag går vidare in i Gullbergsbrohemmet, vill jag först backa i det urbana imaginära rummet till Olskroken och gatan där jag bor när jag blir omhändertagen. Diptyken *Borgaregatan, korsningen Olskroksgatan* (bild 3) gräver ut staden i en diptyk sammansatt av en historisk och en nytagen bild. Bilden

till vänster är ett historiskt blad från Göteborgs stadsmuseums arkiv med ett fotografi taget av Göteborgsfotografen Olga Rinman på Borgaregatan i Olskroken runt 1910–1915. Bilden till höger är tagen av mig hundra år senare och visar gatans 1980-talsbebyggelse.



— Bild 3. Diptyk. *Borgaregatan, korsningen Olskrokskatan*. Pågående arbete.^{b3} —

Rinmans bild föreställer en långa Göteborgstypiska landshövdingehus liknande dem – kanske till och med ett av dem? – där jag bodde med min biologiska mamma. Dessa hus revs i samband med den så kallade totalsaneringen av Olskroken under 1970- och 1980-talen.³¹ Jag har alltså aldrig haft möjlighet att fotografera det faktiska hus där vi bodde, utan bygger istället upp den visuella gestaltningen utifrån ett historiskt fotografi. Genom omfotografering, en välkänd visuell metod i till exempel landskapsforskning, av gatan från samma hörn där Rinman stod med sin kamera, väver jag samman de ledtrådar och urbana spår jag hittar.³² I diptyken har jag velat fånga känslan av förlupen tid, både frånvaron och närvaron, det som är »both present (implied in the photograph) and absent (it has been there but is not here now), som Hirsch skriver.³³ Ingen av bilderna är från den faktiska tid då jag bodde där, men diptykens punctum för mig blir husen och personerna som rör sig på gatan, känslan av rörelse i och genom tiden.

Barthes och hans uttolkare understryker att upplevelsen av punctum är avhängigt den egna historien och erfarenheten: en upplevd rispa i bilden, det som skaver eller tröstar, hugger och vägrar släppa taget.³⁴ Olskroken befolkades i stor utsträckning av fattig arbetarklass och var vid mitten av 1900-talet kraftigt förslummat, med växande kriminalitet och socialt utanförskap. De sociala myndigheterna använde området för evakueringslägenheter till utsatta grupper. Den urbana slumsanering som ägde rum hängde tätt samman med de diskurser som styrde uppfostringen av medborgarna och den uppstramning av acceptabelt föräldraskap som bland annat ledde till att ärenden som mitt hamnade hos Barnavårdsnämnden.³⁵ Rivningen

av Olskroken blev den sista stora rivningen av sammanhållen gammal arbetarklassbebyggelse i Göteborgs stad. Denna historiska kunskap om Olskroken, som bildar diptykens studium, blir också ett av mina punctum i gestaltningen.

Det är som att jag upplever mig själv på Borgaregatan genom min egen blick i omfotograferandet, sida vid sida med Rinnans historiska bild från en helt annan tid, men med *de husen*. I sin dansforskning närmar sig von Rosen sitt studiesubjekt med hjälp av sina egna kroppsliga punctumreaktioner när hon intar de positioner som dansaren uppvisar på de gamla fotografierna. Hon »dansar med bilder« och placerar sig »på den kroppsliga nivån« där bilden blir »till ett både fiktivt och verkligt rum«. ³⁶ På Borgaregatan, i omfotograferingens diptyk, både när jag tar bilden och senare gestaltar diptyken, upplever jag också det materiellas kraft. Jag blir till i dess fält, jag intar en närvaro, om så i en iscensatt (re)konstruktion.

— O M H Ä N D E R T A G E N —

Jag förflyttas av Barnavårdsmyndighetens tjänstemän från hemmet i Olskroken till Gullbergsbrohemmet, mitt barnhem. Jag blir kvar där i sex månader utan min biologiska mamma, innan jag utplaceras i fosterhem. Diptyken *Vägen från Olskroken till barnhemmet, och sedan bort* (bild 4) blir för mig en gestaltning av det som sattes i rörelse, en rörelse som fortfarande inte upphört och som nu för mig tillbaka till de gamla husen och gatorna. Att se Gullbergsbrohemmet utifrån, med den känsla av rörelse som tågets hastighet ger, blir som att se mig själv i rörelse utifrån. Bort ifrån, mot något annat. Distansen och rörligheten i bilden blir det punctum som jag i min tur rör mig mot. För att komma närmare. För att kunna gå tillbaka. För att sedan föra mig framåt. Barnhemmet, i diptykens vänstra del, insvept i oskärpa, ljus och trädets grafik. Där, men ändå inte där. Som i minnet: där, men inte där. Inte veta om. Inte kunna. Inte få veta. Gullbergsbrohemmet blir för mig – barnet – en anhalt på vägen till något annat, den nod där jag börjar och slutar min



— Bild 4. Diptyk. *Vägen från Olskroken till Gullbergsbrohemmet, och sedan bort*. Pågående arbete.^{b4}

resa som barnhemsbarn. I min fantasi färdas jag in och ut ur byggnaden. När jag lämnar Gullbergsbrohemmet övergår jag till att bli ett fosterbarn på landsbygden.

— DET ÄR GALLER FÖR FÖNSTREN —

Gullbergsbrohemmets mellanhistoria som kvinnofängelse, där det främst var kvinnor ur de lägre klasserna som fängslades för brott som »barnamord« och »fosterfördrivning«, har gjort stort intryck på mig.³⁷ Tanken på att detta också skulle kunna ha varit min biologiska mammas öde ligger inte långt borta. Överlag visar Gullbergsbrohemmets berättelser, speciellt i Helena Holmbergs korta essä från 1992 där hon redogör för byggnadens historiska verksamheter, hur nära i tiden ett helt annat slags liv låg.³⁸



— Bild 5. Diptyk. *Det är galler för fönstren*. Pågående arbete.^{b5} —

Diptyken *Det är galler för fönstren* (bild 5) är för mig ett sätt att läsa de olika tidslagren. Bilderna blir min väg in i Gullbergsbrohemmets olika historiska stadier. I bilden till vänster syns tydligt gallren, den fysiska materialiteten som hindrade kvinnornas rörelsefrihet. Bildens studium, vi ser ju att det är ett fängelse, blir för mig också dess punctum som drabbar djupt.

Ett annat punctum som den historiska bilden med de tre kvinnliga fångarna från slutet av 1800-talet äger för mig, blir också kontrasten mellan den nästan heltäckande ljusa dräkten och dessa galler för fönstren. De kvinnliga fångarna från slutet av 1800-talet som hamnat på kvinnofängelset utpekade för kanske sexuella eller reproduktiva brott, sitter nu under tvång, ljust täckta. En sinnebild för kyskhets och renhet. Det blir en läxa om det täcka könet, en transformation av den »smutsiga gatflickan« till hennes imaginära motsats. Historikern Yvonne Svanström och etnologen Rebecca Lennartsson har i var sitt arbete analyserat konstruktioner av kön och sexualitet i den framväxande urbana moderniteten.³⁹ Deras analys visar hur hotfull kvinnan i offentligheten uppfattades och hur discipli-

nerande åtgärder sattes in mot fattiga och utsatta kvinnor, med fokus på deras sexualitet. Detta blir tydligt också i exemplet Gullbergsbrohemmet, vars innevånare över tid och rum klart visar vilka subjekt det var som blev måltavlor för samhällets diskursiva konstruktioner av »lösdriverskor« och »gatufllickor«.

Till höger i diptyken ser vi kvinnor och barn från slutet av 1960-talet, i umgänge på gräsmattan, porträtterade i en lokal tidningsartikel. Bilden är här monterad på fotot med stolarna mot väggen som jag har tagit långt senare. Vi ser några alldagliga uteplatsmöbler, lätta att känna igen även i dag och av en typ som också fanns i min uppväxtmiljö. Allt sluter sig. Även under den senare delen av Gullbergsbrohemmet som spädbarnshem var byggnaden ett sätt att isolera kvinnorna och deras barn från allmänheten. Det gav dem möjlighet att socialt täcka över deras situation och belägenhet, även om det skedde med en annan retorik. Diptyken hjälper mig att både inta och distansera mig från den egna historien så att det blir möjligt att göra det som jag har förutsatt mig. Att använda det lilla för att förstå det stora.

Ett tidskollage byggs upp, lager på lager, i diptyken, såsom urbanforskaren Kevin Lynch uttrycker det när han skriver om stadens åldersringar: »'Layering' is [...] the visible accumulation of overlapping traces from successive periods, each trace modifying and being modified by the new additions, to produce something like a collage of time.«⁴⁰ Tidskollaget visar Gullbergsbrohemmet som en plats för möten mellan kvinnor genom tid och rum, mellan brottsliga kvinnor, utsatta kvinnor, omhändertagna kvinnor, kvinnor med små barn. Denna historia blir också en del av min egen historia. Kvinnan på gatan som inte får vara ifred. Jag fångas av henne. Hon som folk pekar på och äcklas av. Det dåliga ryktet, fingrar och spe. Kvinnan på gatan, som ska straffas, som inte har någonstans att ta vägen. Blickarna och ropen efter henne. Kvinnan på gatan, flickan som springer ute. Inget skydd, ingen som skyddar. Jag fångas av henne.

Genom det punctum som visar sig i den visuella gestaltningen i bild (5), placerar jag mig själv i bilden och får åtkomst till det jag uppfattar som en *kroppslig kunskap* som kanske annars skulle gått mig förlorad.⁴¹ Eftersom punctum är kulturellt och socialt informerat, kan jag inte drabbas av det som jag inte på något sätt redan har förstått. Interaktionen med studium blir som ett förhöjt utpekande av något igenkänningsbart som försiggår i kulturen och det sociala, som blir möjligt att analysera och vidare beforska. Ett analytiskt punctum som säger mig »där är det!« öppnas upp och för mig vidare in i början på ett feministiskt *autoteoretiskt* arbete, som litteraturvetaren Lisbeth Larsson skriver om, där berättelsen om det egna livet varvas med teoretiska analyser.⁴² Jag ser inte bara de enskilda kvinnorna. Jag ser också deras plats i samhällsstrukturen och hur seklernas fattiga och utsatta kvinnoöden hänger

samman och binds ihop av en regulativ manlig och patriarkal makt, uttryckt i alla sina olika historiska variationer.⁴³

— FORTSÄTTNING FÖLJER —

Arkivets visualisering, staden som arkiv, bricolage, visuell autoetnografi, reflexivt skrivande, minnesarbete, autoteori – alla är de delar av min »framvaskade« kulturanalytiska metod. I artikeln har jag visat hur jag kan använda dessa (be)grepp framöver i mitt autoetnografiska projekt. Jag har också gett prov på hur de visuella gestaltningarna kan ta sig ut, sociohistoriskt kontextualiserade i tid och rum. Arkivet och andra texter spelar en central roll. Ändå vill jag avslutningsvis framhålla att det är *bilden* som står i fokus för min undersökning, både som empiri och resultat. När jag en gång i tiden började leta efter Göteborg var bilden min starkaste länk till detta något som jag nästan inte visste något om. Och jag har krävt mycket av bilderna av Göteborg. Jag har pumpat dem på mening, lockat fram en betydelse, velat att de skulle peka mig i riktning mot den stad jag alltid längtat till(baka till).

Men det är på sin plats att fråga, som Mitchell gör: *vad vill bilden?*⁴⁴ Frågan blir alltså inte bara vilken betydelse vi som betraktare laddar bilden med, vad vi letar efter och söker, utan också vad bilden vill ha *av oss* för att komma till sin rätt. Igen pekar jag på det betydelsefulla i punctum som riktning: det som framträder är inte bara det jag söker i bilden, utan också det bilden vill ha av mig. Mina reaktioner, mina känslor, mitt begär. Bilden vill att jag ska tro på den som den magiska behållare av tid och rum som den är, inte helt och hållet analyseras (sönder) som text. Tro på detta som Barthes envisades med som fotografiets unikum: att den ovillkorligen *har varit med* som »ett ögonvittne från en svunnen tid [...] som ger betraktaren en *känsla* för det som en gång faktiskt fanns«, som etnologen Susanne Lundin skriver i en tolkning av Barthes.⁴⁵ Mitchell menar att tron på denna bildens magiska dimension enträget hänger kvar i kulturen och samhället.⁴⁶ Den frånvaro och närvaro, som enligt Barthes existerar samtidigt i fotografiet, kan också översättas till studium och punctum. Studium ger oss distansen, gör att vi ser det som inte längre finns där, och känslan av närvaro hämtas hem i punctum, både i detaljen och genom tiden som flytt. Tiden som varit men inte längre är, men ändå dröjer kvar som«[t]he referent [that] haunts the picture as a ghost«, som Hirsch skriver.⁴⁷ Allt detta tar jag med mig in i den visuella gestaltningen.

Bilden vill bli tittad på och tagen på allvar på sina egna ontologiska villkor: »[p]ictures want equal rights with language, not to be turned into language«, som Mitchell skriver.⁴⁸ Jag tolkar detta som en uppmaning att ta bildens särart och dubbelhet på allvar, inse att den kan förmedla något till oss som texten inte kan. Jag tar också fasta på kritiken av denna

(o)uttalade hierarki mellan bild och text, där textens primat ofta drar in bilden i en analys som läser av den som en text. Bilden vill vara i relation med betraktaren. Mitchell uppmanar oss »to make the *relationality* of image and beholder the field of investigation« och vrida bildanalysen mot »questions of process, affect, and to put in question the spectator position«.⁴⁹ I den andan föreställer jag mig att punctum som riktning i sortering och gestaltning inbjuder till en dialog med bilden i alla dess former, en möjlighet att på allvar stanna till i bildens multimodala uttryck. Den visuella gestaltningen ska inte vara dömd på förhand att bara vara ett steg in i den textuella analysen. Istället fortsätter interaktionen mellan alla sorters bilder och texter i *bricolagen* att växa. Ingen först, ingen sist. Ingen bättre, ingen sämre.

FÖRFATTARENS TACK

Tack till de två anonyma granskarna och LIR:s redaktionsråd för värdefulla kommentarer på artikelns första utkast. Tack också till Anna Eriksson och övriga deltagare i Fotokritikgruppen 150223 på Centrum för fotografi i Stockholm, och till Lars Wallsten, för inspirerande synpunkter på bild och text.

NOTER

1 Liz Stanley: »On Auto/Biography in Sociology« i *Sociology* 27 (1993), 41f.

2 Helena Holmberg: »Spinnhuset på Stampen« i Göteborgs Hembygdsförbunds skriftserie XXIV: *Göteborg förr och nu*. (Göteborg: 1992), 6f. Se även Mats Franzén: »Stampen. Vid den östra gränsen« i Helena Holgersson, Catharina Thörn, Håkan Thörn & Mattias Wahlström (red): *Göteborg utforskat. Studier av en stad i förändring*. (Göteborg, 2010), 65f.

3 W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago, 2005). För samhällsvetenskaplig visuell forskning, se till exempel Douglas Harper: *Visual Sociology* (New York, 2012); Patrik Aspers, Paul Fuehrer & Árni Sverisson (red): *Bild och samhälle. Visuell analys som vetenskaplig metod* (Lund: 2004), och Penny Tinkler: *Using photographs in social and historical research* (London: 2013).

4 Leon Anderson: »Analytical Autoethnography« i *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (2006), 373f. För en översikt över olika autoetnografiska ansatser, se Carolyn Ellis, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner: »Autoethnography: an overview« i *Forum: Qualitative Social Research*, 12 (2011).

5 Stanley: »On Auto/Biography in Sociology«.

6 Roland Barthes: *Camera Lucida. Reflections on Photography* (London: 2000 [1980]).

7 Lena Johannesson: »On 'The Irrational Remainder' and the Instrumentalised Ego« i Margaretha Rossholm Largerlöf

& Dan Karlholm (red): *Subjectivity and Methodology in Art History* (Stockholm, 2003).

8 Barthes fotografiska teorier, och inte minst punctum, har under åren diskuterats, och också avvisats, utifrån flera normkritiska resonemang. I den här artikeln väljer jag dock att ta fasta på den intersubjektiva ingång som jag menar att begreppet ger ett kreativt startskott till. För vidare diskussion, se till exempel Geoffrey Batchen (red): *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (Cambridge & London, 2011 [2009]). För användandet av fotografiets studium som historisk källa med stort kulturanalytiskt värde, se Maria Arvidsson: »Fotografi som empiri. Att använda fotografier som historisk källa« i Anna Sparrman, Ulrika Torell & Eva Åhrén Snickare (red): *Visuella spår. Bilder i kultur- och samhällsanalys* (Lund, 2003), och Susanne Lundin: »Mötet med bilden. Fotografiet som källa i arbetarhistorisk forskning« i Alf O Johansson, Susanne Lundin & Lars Olsson: *Dagsverken. 13 essäer i arbetets historia* (Lund, 1994), 290f.

9 Mitchell: *What Do Pictures Want?*, xiii.

10 Amelia Jones: *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (New York, 2012), 204.

11 SOU 2011:61: *Utredning om vanvård i den sociala barnvården (Vanvårdsutredningen)* (Stockholm: 2011). Den tidigare foster- och barnhemsbarnsforskningen är alltför omfattande för att kunna redogöras för här. För en översikt av aktuell och tidigare forskning, se litteraturlistan i nyligen utkomna Johanna Sköld & Ingrid Söderlind, med bidrag av Ann-Sofie Bergman: *Fosterbarn i tid och rum. Lokal och regional variation i svensk fosterbarnsvård cirka 1850–2000* (Stockholm, 2014). Se även Magnus Berg: *Ett ömmande hjärta. Vidkärrs barnhem i Göteborg 1935–1976 och därefter* (Göteborg, 2014) och Thomas Kanger: *Stulen barndom. Vanvården på svenska barnhem* (Falun, 2014).

12 Se till exempel Kevin Hetherington: »Rhythm and noise: the city, memory and the archive« i Robin James Smith & Kevin Hetherington: *Urban rhythms. Mobilities, space and interaction in the contemporary city*, (London, 2013), 17f. Min metodologiska och teoretiska ingång hämtar här näring från det som kallas *samtidsarkeologi*, där materiella lämningar från nutiden används i olika sociala undersökningar. Även själva fotografiet kan ses som en materiell artefakt att gräva ut, se till exempel Claes Caldenby et al (red): *Architecture, Photography and the Contemporary Past* (Göteborg, 2014).

13 Franzén: »Stampen«, 65f; Holmberg: »Spinnhuset«, 6f.

14 Franzén: »Stampen«, 67.

15 Billy Ehn & Orvar Löfgren: »Att fånga det undflyende – kulturanalytiskt bricolage som metod« i Katrine Fangen & Ann-Mari Sellerberg: *Många möjliga metoder* (Lund, 2011), 203f.

16 Ett varmt tack riktas här till arkivarie Lars Svensson på Göteborgs region- och stadsarkiv som i flera omgångar sedan i början av 1990-talet hjälpt mig få tillgång till detta arkivmaterial.

17 För ett arkivkritiskt perspektiv som belyser den makt-utövning som sker i arkivets kategorisering och utövning, se till exempel Joan M. Schwartz & Terry Cook: »Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory« i *Archival Science* 2 (2002), 1f.

18 Marianne Hirsch: *Family frames. Photography, narrative and postmemory* (Cambridge och London: 2012 [1997]), 4.

19 Astrid von Rosen: »Dansa med bilder. Att artikulera kroppens kunskap i livsberättelser om dans« i Maria Sjöberg (red): *Personligt talat. Biografiska perspektiv i humaniora* (Göteborg, 2014), 176f, 187.

20 De historiska uppgifterna om Gullbergsbrohemmet är hämtade från Holmberg: »Spinnhuset«; Stadsbyggnadskontoret Göteborg: *Göteborg. Kulturhistoriskt värdefull bebyggelse, del I. Ett program för bevarande* (Göteborg: 1999), 5f, och Anna Markmann: *Göteborgs Spinnhus – en bebyggelsehistorisk undersökning*. Opublicerad uppsats, Göteborgs universitet, Avdelningen för Kulturvård (2002).

21 Astrid von Rosen: »Den svettiga forskaren« i Tomas Forser & Thomas Karlsruhn (red): *Till vilken nytta? En bok om humanioras möjligheter* (Göteborg, 2013), 114.

22 Karin Widerberg: *Kunskapens kön. Minne, reflektioner, teori* (Stockholm, 1995). Se även Maria Jansson, Maria Wendt & Cecilia Åse: »Memory Work Reconsidered« i *NORA. Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 16:4 (2008), 228f och Annelie Bränström Öhman & Mona Livholts (red): *Genus och det akademiska skrivandets former* (Stockholm, 2007).

23 Se till exempel Anders Björkvall: *Den visuella texten. Multimodal analys i praktiken* (Stockholm, 2009).

24 Anna Lundberg och Ann Werner: »Kreativt skrivande och kritiskt tänkande i genusvetenskap« i Anna Lundberg & Ann Werner (red): *Kreativt skrivande och kritiskt tänkande i genusvetenskap* (Göteborg, 2014), 11f. I den visuella gestaltningen hämtar jag inspiration från bland andra konstnären Lorie Novak, som använder sig av fotografiet i olika typer av representationstekniker för att utforska överföring av minnen, identitet och förlust, närvaro och frånvaro samt förhållandet mellan det personliga och det mer allmänna. Se Lorie Novak: »Collected visions« i Marianne Hirsch (red): *The Familial Gaze* (Hanover, 1999), 14f. Jag är därtill inspirerad av andra konstnärliga autobiografiska gestaltningar, närmast i tid och ämne ligger *Jag är ett barnhemsbarn*, en teaterpjäs av och med Fia Adler Sandblad. Musik av Jonas Franke-Blom. Regi och bearbetning av Gunilla Johansson. Uruppförande på Konst-epidemin i Göteborg den 22 november 2014. Adler Sandblad

använder i pjäsen sin egen historia ihop med fotografier och annat dokumentärt material, såsom intervjufragment med andra barnhemsbarn.

25 Holmberg: »Spinnhuset«.

26 Roddy Nilsson: »Parasiter i folkhemmet. Svartsjö-anstaltens sista lösdrivare« i Sofia Holmlund & Annika Sandén (red): *Usla, elända och arma. Samhällets utsatta under 700 år* (Stockholm, 2013), 295f, 297.

27 Dessa epiteter är väldokumenterade i den historiska forskningen om kvinnors urbana villkor i Sverige under den tidsperiod som här behandlas. Se till exempel Holmlund & Sandén (red): *Usla, elända och arma*; Rebecka Lennartsson: *Malaria urbana. Om byråflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900* (Stockholm, 2001); Inger Lövkrona: *Annika Larsdotter barnamörderska. Kön, makt och sexualitet i 1700-talets Sverige* (Lund, 1999), och Yvonne Svanström: *Offentliga kvinnor. Prostitutionen i Sverige 1812–1918* (Stockholm, 2006). Se även Eva F Dahlgren: *Fallna kvinnor. När samhällets bottensats skulle lära sig veta hut* (Stockholm, 2013).

28 Se till exempel Dahlgren: *Fallna kvinnor*; Kanger: *Stulen barndom*, speciellt avsnittet »Flickor som springer ute«, 155f.

29 Yvonne Hirdman: *Att lägga livet till rätta – studier i svensk folkhemspolitik*. (Stockholm, 2000 [1989]).

30 Tommy Lundström & Marie Sallnäs: »Klass, kön och etnicitet i den sociala barnavården« i *Socialvetenskaplig tidskrift* nr 2-3 (2003), 193f. Se också Maija Runcis: *Makten över barnen. Tvångsomhändertagande av barn i Sverige 1928–1968* (Stockholm, 2007).

31 Robert Garellick: *Göteborg före grävskoporna. Ett bildverk* (Borås 1998 [1997]), 286f.

32 Mark Klett: »Repeat Photography in Landscape Research« i Eric Margolis & Luc Pauwels (red): *The Sage Handbook of Visual Research Methods* (London & New York, 2011), 114f.

33 Hirsch: *Family Frames*, 5.

34 Hirsch: *Family frames*; Annette Kuhn: *Family secrets. Acts of memory and imagination* (London och New York: 2002 [1995]); Penny Tinkler: *Using photographs in social and historical research* (London: 2013).

35 Lundström & Sallnäs: »Klass, kön och etnicitet«; Runcis: *Makten över barnen*.

36 von Rosen: »Dansa med bilder«, 185, 188.

37 Holmberg: »Spinnhuset«, f10.

38 Holmberg: »Spinnhuset«.

39 Lennartsson: *Malaria urbana*; Svanström: *Offentliga kvinnor*. Se också Dahlgren: *Fallna kvinnor*.

40 Kevin Lynch: *What time is this place?* (Massachusetts, 1972), 171f.

41 Jämför med von Rosen, hur »[d]et som visade sig som en subjektiv och kroppsligt laddad erfarenhet [är] genomkorsat

av strukturellt kodade parametrar«. von Rosen: »Dansa med bilder«, 186.

42 Lisbeth Larsson: »Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing« i *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 4 (2010), 7f. Jag tänker mig att i en sådan autoteoretisk process blir det som Johannesson skriver om metodens »more or less intuitive identification of a problem and deciding if it is worth further investigation« även teoretiskt giltigt. Johanneson: »The Irrational Reminder«, 76.

43 För en historisk analys av hur framväxten av detta ihärdiga patriarkat kan förstås, se till exempel Gerda Lerner: *The Creation of Patriarchy* (Oxford, 1987).

44 Mitchell: *What Do Pictures Want?*

45 Lundin: »Mötet med bilden«, 308, kursivering i original.

46 Mitchell: *What Do Pictures Want?*, 9.

47 Hirsch: *Family Frames*, 4.

48 Mitchell: *What Do Pictures Want?*, 47.

49 Mitchell: *What Do Pictures Want?*, 49, kursivering i original.

— Bildnoter

b1 Bild 1. *Göteborg*. 37/99. Fotograf okänd. Årtal saknas. Copyright *Grafisk Konst*.

b2 Bild 2. Digital diptyk. Bild till vänster Gullbergsbrohemmet ca 1925. Tillhör Göteborgs stadsmuseums samlingar, beteckning GMA:12053:2. Fotograf okänd. Bild till höger tagen av Ann Kroon 2014.

b3 Bild 3. Digital diptyk. Bild till vänster av fotograf Olga Rinman ca 1905–1910. Tillhör Göteborgs stadsmuseums samlingar, beteckning GMA:7868:2. Bild till höger tagen av Ann Kroon 2014. Bilderna är beskurna.

b4 Bild 4. Digital diptyk. Båda bilderna tagna av Ann Kroon 2014. Bilderna är beskurna.

b5 Bild 5. Digital diptyk. Bild till vänster, enligt baksides-text, »Gårdsinteriör fr. Centralfängelset f. kvinnor, å Stampen m. fångar. 1898«. Tillhör Göteborgs stadsmuseum, beteckning GMA:7368:2. Fotograf okänd. Bild till höger ett digitalt montage bestående av en bild tagen av Ann Kroon 2011, överlagd med ett foto från Gullbergsbrohemmets gårdsplan från artikeln »Gullbergsbrohemmet var kvinnofängelse«, införd i *Göteborgstidningen* 27 april 1974. Ur Riksarkivet »GT-GHT:s klipparkiv – GLA/C0239 1888-1999«/A2B:5843. Fotograf Thure Christiansson. Copyright *HT-bild*. Bilderna är beskurna.

—— Ann Kroon, »Searching for Gothenburg. Image and archive in the (re)construction of an origin – a visual auto-etnography«

—— A B S T R A C T ———

I am presenting a work-in-progress in visual autoethnography, as it is currently unfolding, based on my experiences as a foster child in 1960s Sweden. My aim is dual-fold: I will describe the multi-faceted *bricolage* cultural analytic method that I am using in the project, and I will give examples of how one can tentatively interpret and analyse the visual materials.

My methodological focus is *the visualisation of the archive*, where I survey the substantial archival material that directly concerns my own history, and I then choose textual excerpts and visual images to weave together and interpret. The visuals consist of historic images, my own photographs, family shots, postcards, and vernacular visuals. I use Roland Barthes' *punctum* as a subjective tool, and I rely on reflexive writing and memory work in writing and in curating the archival material.

I combine the visual and textual into visual syntheses for sociohistoric analysis and theorising, and I pay special attention to the gendered traces present in the building that was once my orphanage. This house served as a women's prison for several centuries until the early 1900s, and in its archives one can catch material hints of the conditions for poor women in public places and the control of their sexuality in early and mid-1900s Sweden. I end the article briefly discussing the different ontological stance of the word and the image, making a call for letting the image take the lead in my investigation.

—— Ann Kroon is a sociologist and senior lecturer at the Department of Social Work, Stockholm University. At the moment she is working on visual ethnographies in Sweden and Latin-America and expressive photography in urban ethnography.

—— Keywords: visual autoethnography, bricolage methodology, visual life writing, foster child, public women, women's prison, archive, urban materiality

—— <http://lir.gu.se/LIRJ>

————— ■