KAPITEL 3. FOTOGRAFIER

Kungl. Södermanlands flygflottilj har även i år ”idkat hembygdsstudier genom fänrik G. Rosencrantz, som fotograferat några sörmländska fornminnen”, meddelades det i *Södermanlands hembygdsförbunds årsbok 1950*. Att svenska flygvapnet under ett allt kyligare kallt krig ägnade sig åt hembygdstudier från luften (och det rentav återkommande) kan förvåna. Kanske var fänrik Rosencrantz road av flygarkeologi, eller så hade han order att prova sin fotoutrustning på konkreta mål. Det svenska flygvapnet var vid den här tiden ett av världens största, och flygflottiljen i Södermanland – mer bekant som F11 i Nyköping – var väl lämpad för flygarkeologi eftersom huvuduppdraget handlade om spaning. Årsboken framhöll därför med militant krigsmetaforik hur spaningen från luften kunde te sig: fänrik Rosencrantz ”flygfärd gick fram över Selaön där ’Åsa domarsäte’ blev ett ovanligt lätt byte för kamerajakten.” Därefter var det dags för piloten att urskilja en verklig sevärdhet, ”landskapets mäktigaste fornborg, Mälby borg. Den ligger som alla sådana gamla befästningarna väl kringvuxen av storskogen, men träden förmår inte helt täcka de mäktiga gråstensmurarna.” Fänrik Rosencrantz luftbravader illustrerades med fem fotografier i hembygdsförbundets årsbok; bilderna var skarpa, tagna snett ovanifrån. Till sist tog piloten ”även en fimruta på de låga gravkullarna vid Släbro”, på marken var kullarna knappt urskiljbara, men från luften syntes ”skiftningarna i markvegetationen tydligt.” Gravarna avtecknade sig som ”ljusa rundlar mot mörkare botten.” Det var först genom fotografering från luften som de förflutna tidsåldrarna i landskapet blev skönjbara.[1]

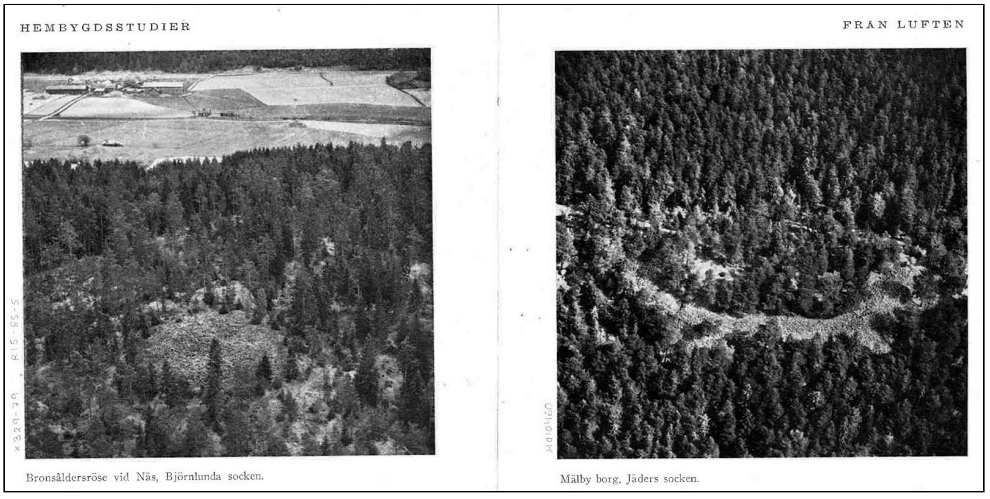


Illustration 3.1 Fänrik G. Rosencrantz, spaningspilot vid F11 i Nyköping, fotograferade 1950 flygarkeologiska bilder av kvarlämningar av den sörmländska bronsåldern från sin Saab S18. Illustrationer ur *Södermanlands hembygdsförbunds årsbok 1950*.

Den fotografiska flygarkeologi som löjtnant Rosencrantz ägnade sig åt 1950 kan förefalla udda, men den utgör en ganska sen variant av teknikanvändning i skärningspunkten mellan

[1] ”Fortsatta hembygdsstudier från luften”, osignerad, *Sörmlandsbygden: Södermanlands hembygdsförbunds årsbok 1950* (Nyköping: Södermanlands hembygdsförbund, 1951), 113, 117, 118.

militär, kulturarv, arkeologi och fotografi. Soldater har inte sällan utfört arkeologiska undersökningar; svenska värnpliktiga var under lång tid en återkommande arbetskraftsresurs vid utgrävningar. Som vetenskaplig disciplin uppstod arkeologin också ungefär samtidigt som fotograferingsmediet under 1830- och 1840-talet. Arkeologi och militärväsende var dessutom verksamheter som praktiskt använde sig av nya medietekniker. Bägge kan rentav beskrivas med en medieteoretisk vokabulär. Företrädare för forskningsinriktningen mediearkeologi brukar ibland framhålla att den praktiska arkeologins arbetsprocesser – utgrävning, registrering och representation – är en sorts medietekniska tillvägagångssätt.[2] Och ett återkommande inslag i Friedrich Kittlers mediehistoriska teoribygge är att krig driver medieutveckling snabbare än allt annat. Kopplingarna mellan militär, arkeologi och medier är många och utgör inte tillfälligheter.

När löjtnant Rosencrantz 1950 fotograferade den sörmländska bronsåldern flög han med attackflygplanet Saab S18 (som hade både kamera och spaningsradarkapsel). Att flygvapnet under 1900-talet utvecklades till en egen vapengren med både fältmässiga och taktiska fördelar tillhör militärhistoriens elementa. Spaning och rekognosering från luften uppstod när den franska armén började att använda observationsballonger under 1790-talet. Så småningom upprättades ett aerostatiskt kompani, *Compagnie d'aérostier*, vars bemannade ballonger från hög höjd kunde spana på fienden. Under slaget vid Fleurus 1794 lät fransmännen framgångsrikt spaningsballongen *l'Entreprenant* stiga till skyn, och med dess hjälp kunde man besegra en armékoalition av britter och habsburgare.

Men det var först senare när sådana observationer kunde registreras och bevaras visuellt som strategisk fotorekognosering blev en möjlighet. De första fotografierna från ovan togs i Paris 1858 av Gaspar Felix Tournachon – mer bekant under sitt artistnamn Nadar. Ballongfotografiets mediehistoria är välkänd, inte minst på grund av Nadars mediala snille; han var lika bra på PR som på att fotografera.[3] Nadars ballongbilder gjorde det också uppenbart för var och en att fotografisk avbildning från ovan gav upphov till ett helt nytt slags seende. Som översiktsmedium var ballongfotografiets militära potential uppenbar; annars ogenomtränglig terräng kunde nu strategiskt avbildas uppifrån, även om det till en början var svårt att i en luftballong få till den nödvändiga stabilitet som skrymmande och ljuskänslig fotoutrustning krävde.

[2] "Die drei zentralen Arbeitsschritte der modernen Archäologie: *ausgraben*, *registrieren* und *repräsentieren* [können] als medientechnische Verfahren bezeichnet werden." Irina Podgorny, "Medien der Archäologie", *Medien der Antike* (red.) Lorenz Engel, Bernhard Siegert & Joseph Vogel (Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2003), 179.

[3] För en aktuell fotohistorisk översikt, se Adam Begley, *The great Nadar: The man behind the camera* (New York: Tim Duggan Books, 2017).

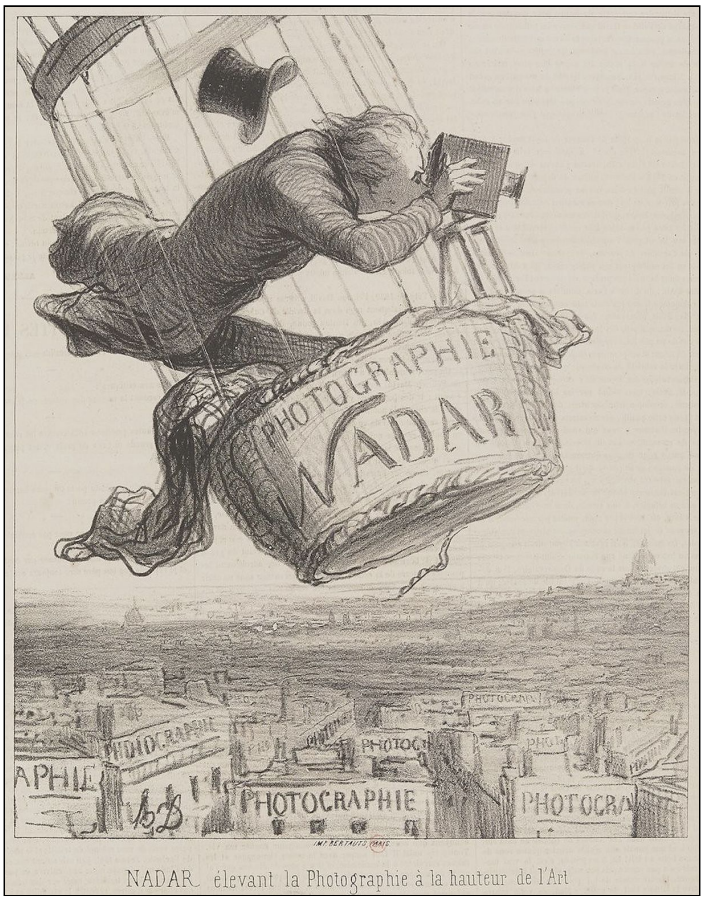


Illustration 3.2 ”Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l’Art” – Nadar upphöjer fotografiet till konst, enligt den fyndiga bildtexten av tecknaren Honoré Daumier i en utgåva av *Le Boulevard* från maj 1862. Illustration från Bibliothèque nationale de France.

Även i Sverige var militärer pionjärer på området; löjtnant Olof Kullberg vid Kungl. Svea Ingenjörsbataljon utförde 1894 de första försöken med fotografering från ballong.[4] Under 1890-talet blev ballonguppstigningar (med och utan fotograf) också en publikattraktion, inte minst på Stockholmsutställningen 1897 där nya möjligheter att utforska stadslandskapet från hög höjd lockade.[5] Oscar Halldin, föreståndare för firman Axel Lindahls fotografiaffär. fotograferade utställningen från ballong i ett flertal lyckade bilder. Halldin hade tidigare förgäves försökt få plats som fotograf på ingenjör Salomon August Andrés polarexpedition med ballongen Örnen som avseglade samma sommar. Men det var Nils Strindberg som istället utsågs till expeditionsfotograf – med för honom ödesdiger utgång.

[4] Den svenska ballongfotograferingens mediehistoria beskrevs för första gången i Helmer Bäckströms artikel, ”Några tidiga fotograferingar från ballong”, *Nordisk tidskrift för fotografi* nr. 82, 1924.

[5] Anders Ekström, ”Det vertikala arkivet: om översiktsmedier och historiska svindelkänslor”, *1897. Mediehistorier från Stockholmsutställningen* (red.) Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2006).

Illustration 3.3 Stockholmsutställningen fotograferad från ballong under sommaren 1897. I mitten syns Nordiska museet, som framöver skulle bevara den gamla bondekulturen (men då ännu inte var färdigt). Till vänster skymtar den stora Industrihallen, och till höger rotundan som innehöll en ombyggd rundmålning. Fotografi från Tekniska museet.

Ballongfotografiets möjligheter att i militärt syfte avbilda terrängförhållanden gjorde att mediet snart kom att uppmärksammas i arkeologiska kretsar. Stonehenge fotograferades exempelvis från en ”krigsballong” 1906, och bilderna (med geografiskt angivna koordinataxlar) publicerades året därpå i den brittiska tidskriften *Archaeologica*. Efter sekelskiftet 1900 stod det klart att arkeologisk dokumentation av fornlämningar och kulturmiljöer kunde utföras på helt nya sätt genom fotografering från luften. Flygarkeologin – först med ballong och därefter med flygplan – kom också att utvecklas som en specifik metod och praktik ur första världskrigets flygfotografi. De hundratusentals rekognoseringsbilder som fotograferades av skyttegravarna på västfronten ledde till att en ny form av bildanalys etablerades, med en avsevärd ökad förståelse för hur landskap och terräng kunde tydas från ovan. Sådana erfarenheter bildade efter kriget utgångspunkt för ett nytt kunskapsfält, flygarkeologi, med fokus på det materiella studiet av det förflutna från ovan.[6]

[6] Se Martyn Barber, *A history of aerial photography and archaeology* (Swindon: English Heritage, 2011).

Illustration 3.4 ”[This image was] recently taken from a war balloon by Lieut. P. H. Sharpe, and represent Stonehenge from a point of view from which that famous monument has probably never before been photographed. [It gives] a very complete record of the stones in their present position and of the paths leading to them.” Ur artikeln, ”Photographs of Stonehenge, as seen from a war balloon” i tidskriften *Archaeologica* 1907.

Arkeologer arbetar (i regel) under marken och det finns därför något egenartat i att de också var intresserade att fotografiskt avbilda jordytan från hög höjd. I Sverige (liksom i andra länder) var arkeologi-intresserade militärer pådrivande för nya medietekniska sätt att dokumentera fornlämningar från luften. Under tidigt 1920-tal flygfotograferades bland annat (den grunda) sjön Tingstäde träsk på Gotland i vilken det observerats rester av något slags byggnadsverk av timmerstockar. ”Mitt i träsket påträffas på botten väldiga anhopningar av grovt timmer i, som det från början ser ut, planlös oordning; liksom en timmerbröt i en norrländsk älv, eller som strödda ut ur en jättelik tändsticksask äro tusentals stockar vräkta om varandra i alla riktningar”, skrev major Arvid Zetterling i en artikel i tidskriften *Fornvännen* 1927. Med hjälp av ett optiskt avståndsmätningsinstrument (distanstub), ritram och en tornkonstruktion – samt inte minst flygfotografi – kom Zetterling att undersöka dessa stockar under femton års tid. Fram tornade vad som kommit att kallas för Bulverket, en träfästning från medeltiden.

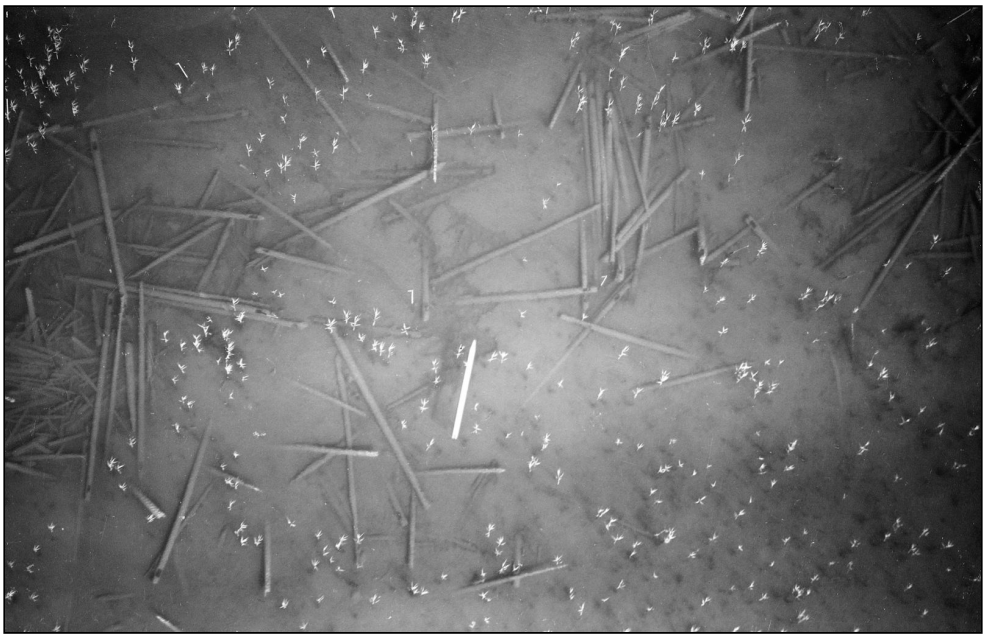


Illustration 3.5 Det förflutna ger sig (möjligen) tillkänna först från ovan; stockar på träskbotten (med blänkande vassruggar) i sjön Tingstäde träsk på Gotland. Stockarna utgör det forna Bulverket, som under tidig medeltid var en mäktig träfästning med palissad. Flygfotografiet togs under 1920-talet och återfinns på Riksantikvarieämbetet, ATA.

I sin artikel redogjorde Zetterling för hur de besynnerliga pålarna i träsket undersöktes både genom modellbyggande och flygfotografi. ”Redan 1922 hade skriftväxling med flere myndigheter angående flygfotografering ägt rum och sedan Riksantikvarien [Otto Janse] under året gjort framställning till Flottans flygväsende, anlände i slutet av juli löjtnant H. af Trolle med hydroplan samt avfotograferade västra och norra delarna av Bulverket.” Fotograferingen blev dock inte fullständigt utförd, men ”genom muddring och sågning av liggande virke vid en knutpunkt erhölls kännedom om anordningen med stockarnas lastgörande”, påtalade Zetterling nöjt, ”varför möjlighet att konstruera en modell av verket erhölls.” Flygning var nu ”utlovad till början av augusti [1924], men trots telegram och förnyat löfte infann sig flygare varken under den tid undersökning pågick eller senare.” Zetterling fick nöja sig med att ”virke till modell inköptes” – först sommaren 1925 kom en marinflygare, men han fotograferade ”från allt för stor höjd” så bilderna kunde ”ej komma till någon användning”.[7] Att militär och kulturarv samspelade var dock uppenbart; major Zetterling hade till och med försökt att markera stockarnas positioner med så kallade ”ballongprickar” (flytande sjömärken) – med mindre framgång. I sin artikel hävdade han att Bulverket var ett fästningsverk från ”romersk järnålder”. Men i själva verket handlade det om en försvarsanläggning från 1120-talet. Pålverket var dock mycket omfattande; senare forskning har visat att Bulverket bestod av en kvadratisk plattform med 170 meter långa sidor, och att cirka 25 000 stockar använts för att bygga träfästningen.[8]

[7] Arvid Zetterling, ”Bulverket: en svensk pålbyggnad i Tingstäde träsk på Gotland”, *Fornvännen* nr. 22, 1927.

[8] 1937 öppnade Historiska museet i Stockholm en tillfällig utställning om ”Bulverket i Tingstäde träsk”. För en vidare diskussion, se Johan Rönnby, *Bålverket: om samhällsförändring och motstånd med utgångspunkt från det tidigmedeltida Bulverket i Tingstäde träsk på Gotland* (Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 1995).

”Flygfotografiens betydelse i arkeologiskt avseende är den stora överskådlighet, som den lämnar”, hävdade Mårten Stenberger 1931. Som blivande arkeologiprofessor i Uppsala menade han att fördelen med denna dokumentationsmetod var att man från en ”självvald punkt” kunde avbilda ett område och ”därvid erhålla en flygfotografisk karta, som ger en absolut naturtrogen bild av det ’tagna’ området.”[9] Flygfotografering av Bulverket utgjorde därför på flera sätt ett slags prototyp för den omfattande fornminnesinventering från luften som påbörjades i Sverige under 1930-talet. Det var också den fotograferingen som låg till grund för den så kallade ekonomiska kartan, en statlig fotokarta med åkermark, fastigheter, byggnader, vägar och fornminnen förtecknade med hjälp av flygfotografi. Med förfinad teknik blev det till och med möjligt att från luften upptäcka fornlämningar som från marken var närmast osynliga (som fänrik Rosencrantz arkeologiska spaningsbilder). 1938 fick Riksantikvarieämbetet också ett regeringsuppdrag att utifrån den flygfotografi som användes för den ekonomiska kartan utföra en nationell fornminnesinventering.

Bilder av kulturarv

Lockelsen i att använda fotografier i kulturarvssammanhang har inte sällan rört mediets potential att skapa ”en absolut naturtrogen bild”, för att ånyo citera arkeologiprofessor Stenberger. Om kulturarvssektorns *Leitmedium* under de senaste två decennierna har varit digitalisering och transformering av objekt, skrifter och bilder till numerisk form – ja, då hade fotograferingsmediet under mycket lång tid samma centrala funktion. Dokumentation och representation, förmedling och cirkulation av kulturarv under de senaste 150 åren är svårt att tänka sig utan fotografi. Mediet formade sig snabbt till ett slags *a priori* som mängder av kulturarvspraktiker blev beroende av – från dokumentation i fält (eller på institution) till illustrerade katalogförteckningar. Man kan rentav hävda att själva föreställningen om kulturarv har en en stark fotografisk prägel.

1800-talets fotografier av runstenar tillhör de äldre visuella medielämningar som finns bevarade i den svenska kulturarvssektorn. Tidigare former av antikvarisk dokumentationspraxis och mediepraktiker är väl utredda av tidigare forskning, och som arkeologen Gustaf Trotzig visat i sin bok *Arkeologins fotografier* kom fotograferingsmediet i Sverige i kulturarvssammanhang allra först till användning när det gällde att dokumentera utgrävningar – samt att avbilda runstenar. Redan så tidigt som på 1870-talet började svenska arkeologer att använda sig av fotografi. På plats i kulturlandskapet nyttjades fotografiet som ett instrument för att skapa en närmast omedierad ”naturtrogen bild” av vad som grävts fram. En av de första på fältet var den unge Gustaf Retzius (senare mer bekant som rasbiolog) som (i omgångar) fotograferade utgrävningar av gånggrifter (stenåldersgravar med stora stenblock) i Västergötland i början av 1870-talet. Också i internationell jämförelse var det försigkommet.[10] En av tidens mest uppmärksammade arkeologiska publikationer med fotografier var annars den tyske affärsmannen och amatörarkeologen Heinrich Schliemanns, *Atlas trojanischer Alterthümer: Photographische Berichte über die Ausgrabungen in Troja* (1874), en bok i vilken 230 fotografier försökte övertyga om att Schliemann funnit det homeriska Troja (beläget i kullen Hisarlik på

[9] Mårten Stenberger, ”Ölands fornborgar från luften”, *Fornvännen* nr. 26, 1931.

[10] Gustaf Trotzig, *Arkeologins fotografier* (Stockholm: Vitterhetsakademien, 2018), 75–80.

Turkiets västkust) – inklusive fotografier av Priamos skatt, det stora antal guldföremål som smugglades ut av Schliemann till Tyskland (för att sedermera försvinna spårlöst efter 1945).

Illustration 3.6 Gånggrift från stenåldern i Karleby socken, Västergötland. Gustaf Retzius fotograferade flitigt på plats mellan 1872–74, bilder som förmodligen utgör landets allra äldsta arkeologiska fotografier. På Flickr Commons har Riksantikvarieämbetet publicerat närmare 200 tidiga arkeologiska fotografier. Tecknade avbilder av flera av Retzius fotografier trycktes senare som illustrationer i en artikel av arkeologen (och senare riksantikvarien) Oscar Montelius, ”Sur quelques tombeaux Suédois datant de la fin de l’age de la pierre” i publikationen, *Compte-rendu de congrès international d’anthropologie et d’archéologie préhistorique* (Budapest 1876). Fotografi från Riksantikvarieämbetet, ATA.

Det här kapitlet behandlar hur och på vilket sätt som en rad kulturarvsinstitutioner kom att tänka kring, praktisera och använda sig av fotografi från 1850 fram till några årtiondena efter 1900. Trots att kulturarvssektorns historia sällan uppmärksammas som en medial historia, så kom fotografi att i grunden förändra hur framför allt museer förtecknade, representerade och organiserade sina samlingar. Ofta brukar den engelske fotografen Roger Fentons arbete vid British Museum ses som ett slags startpunkt för klassiskt fotografiskt museiarbete; han påbörjade sitt arbete med föremålsfotografi där 1854. Fentons fotopraktik var dock något av en testballong, och kapitlet ägnar uppmärksamhet åt den brittiska kontexten (som är väl utredd i tidigare forskning) som ett slags bakgrund till den senare, svenska museifotografiska utvecklingen. Från det sena 1860-talet och framåt började fotograferingsmediet successivt att användas i allt fler kulturarvssammanhang i Sverige. Inom arkeologin fotograferades exempelvis Rökstenens omfattande runinskrifter 1872. Runstenar började tidigt att dokumenteras och det finns därför ovanligt många äldre fotografier av dem – de lämpade sig för avbildning för ”så länge det funnits kameror och fotografer har Sveriges runinskrifter fotograferats om och om igen.”[11]

[11] Bengt A. Lundberg, ”Att fotografera runstenar”, *Fornvännen* nr. 98, 1988.

Illustration 3.7 På C. F. Lindbergs fotografi från 1872 av Rökstenen i Östergötland – daterad till 800-talet och med den längsta kända runinskriften i världen (över 750 runor) – sitter arkeologen Hans Hildebrand (1842–1913). Som riksantikvarie under nästan trettio år (fram till 1907) var Hildebrand en central person i att bygga en infrastruktur för dokumentation av landets kulturarv. 1880 skapade han till exempel det Antikvarisk-topografiska arkivet (ATA, inom nuvarande Riksantikvarieämbetet) där fotografiet av honom finns bevarat som glasplåt.

Fotografi användes inte bara inom fornkunskap (den äldre termen för arkeologi); även på konstens område kom mediet tidigt till användning. *Svenska museum: de utmärktaste konstverk, som finnas förvarade i Nationalmuseum i Stockholm i fotografi* hette ett provhäfte med fotografier av målningar från Nationalmuseum som Stockholmsfotografen Johannes Jæger 1867 hoppades skulle locka till ”subskriptions-anmälan”. Det handlade om

en tänkt serie med fotografiska planschverk av konst – som dock gick i stöpet.[12] Till skillnad från tidiga arkeologiska fotografier var Jæger inte ute efter att dokumentera. Snarare bör han ses som en tidig exponent för hur fotografi i museisektorn också fick rollen som publikt förmedlingsmedium. De ”utmärktaste konstverk, som finnas förvarade i Nationalmuseum” kunde i fotografisk form lämna byggnaden (och dess magasin), spridas och komma långt fler betraktare till godo. Ökad spridning innebar emellertid också ökad uppmärksamhet; konstverk blev speciella genom att kännedomen om dem ökade. Man kan faktiskt argumentera för att det var vitt spridda fotografier av sällsynta målningar och skulpturer som gjorde dem unika. Något paradoxalt var det alltså en stegrad fotografisk reproduktion och cirkulation som under andra halva av 1800-talet gav somliga konstobjekt en aura.

Roger Fenton är mest känd för sina bilder från Krimkriget (1853–56), och med honom sammanfördes fotograferingsmediets militära och museologiska användningsområden. Redan den franske fysikern François Arago (1786–1853) hade emellertid i sin presentation för Académie des sciences i Paris – apropå Louis Daguerres (1787–1851) märkliga uppfinning, *Rapport sur le daguerréotype* – associerat dagerrotypi med såväl krigsmakt som kulturarv. Inom fotohistorien är dagerrotypins uppkomst och publika genomslag väl utredd. Tekniken som Daguerre uppfann innebar i korthet att en silverpläterad kopparplåt bildade ett ljuskänsligt skikt vilken gjorde det möjligt för en exponering (i en kamera) att fixeras (med spegelvänt resultat). Dagerrotypier var unika, de kunde inte mångfaldigas, men skapade en sensation eftersom de (utan mänsklig hjälp) avbildade verkligheten automatiskt på kemisk-mekanisk väg. Ett ”utomordentligt intresse” uppstod därför snabbt kring Daguerres upptäckt, också när det gällde dokumentation av kulturarv. Faktum är att Arago i sin rapport, vilken redan under senhösten 1839 publicerades på svenska, *Daguerreotypen: beskrifning å den märkvärdiga uppfinningen att fixera framställda bilder*, framhöll vilken ”oerhörd fördel man under den Egyptiska expeditionen” (det vill säga general Napoléon Bonapartes fälttåg för att erövra Egypten 1798) skulle kunnat ”draga utaf en så noggrann och hastig afteckningsmetod” som dagerrotypi, exempelvis när det gällde ”kopierande af de millioner hieroglyfer”.[13]

Sedan Daguerre och Arago har miljoner av fotografier använts inom kulturarvssektorn för att dokumentera samlingar. Vid sidan av dagens digitalisering är fotomediet fortsatt sektors allra mest centrala medieform, och har så varit sedan slutet av 1800-talet. Det här kapitlet försöker därför att ge en översiktlig bild av hur fotografi använts inom kulturarvssektorn, främst i Sverige men även med ett antal internationella utblickar. Liksom i bokens tidigare kapitel menar jag att det finns goda skäl att gå tillbaka i mediehistorien för att frilägga olika mediearkeologiska skikt som föregrep fotografiet. Avbildningar av en urgammal medieform – kilskrift – används som ett illustrativt exempel kring de skiftande sätt som kulturarvet representerades på: först som en (mer eller mindre) subjektivt avtecknad avbild, och därefter alltmer (genom fotografiet) som ett maskinellt-kemiskt index.

Kapitlet inleds med en historiserande diskussion kring avbildningen av kilskrift, en sorts bokstavlig mediearkeologi. Kilskrift reproducerades till en början som bild (och inte som

[12] Johannes Jæger, *Svenska museum: de utmärktaste konstverk, som finnas förvarade i Nationalmuseum i Stockholm i fotografi* (Stockholm 1867).

[13] François Arago, *Daguerreotypen: beskrifning å den märkvärdiga uppfinningen att fixera framställda bilder* (Stockholm: Bonniers, 1839), förord, iv, xii, xiii.

skrift), och det var egentligen först med fotograferingsmediet som adekvata (och fullt läsbara) avbildningar kom till stånd. Precis som Arago förutspådde var det inom fornkunskap som fotografiet först kom till användning för att reproducera kulturarv; utvecklingen i Sverige var här densamma som i andra länder. Som vetenskapsdisciplin utvecklades arkeologin jämsides med fotomediet; treperiodssystemets kronologiska klassifikation med stenålder, bronsålder och järnålder fick genom den danske arkeologen Christian Jürgen Thomsen (1788–1865) från 1830-talets slut allt större spridning, en utveckling som skedde parallellt med att fotografiska pionjärer som Fenton och Henry Fox Talbot ägnade sig åt att avbilda just arkeologiska fynd. Thomsen var museiman och hans system handlade i första hand om att klassificera och ordna samlingar, vilket framgent också var den roll som fotografiet fick (även om det tog tid). Via British Museum och Fentons museiarbete – samt inte minst Fox Talbot – tecknar kapitlet en bred mediehistoria där arkeologiska avbildningar i allmänhet, och representationer av kilskrift i synnerhet, utgjorde ett slags prototyp för fotomediets senare museala användning.

Men fotografiet var inte bara centralt för att dokumentera kulturarvet, bilder användes också för att representera och inte minst publikt saluföra bilder av konst, skulptur och målningar på ett mer estetiskt raffinerat sätt. Med utgångspunkt i Nationalmuseums verksamhet diskuterar kapitlet fotografiska reproduktioner av konstverk under den senare delen av 1800-talet, liksom hur konsthistorien (via fotografi) tämligen omgående kommersialiserades (med Johannes Jæger som svensk förebild). Om Nadar lyckades – eller åtminstone försökte att upphöja fotografiet till konst – var en sådan diskurs emellertid inte alltför påtaglig på svenska Nationalmuseum. Tvärtom var det snarare en traditionellt högkulturell institution som länge förhöll sig mycket avvaktande till det mekaniska bildmakande som fotografiet erbjöd.

Om fotomediet inte stod högt på dagordningen på Nationalmuseum, började alltfler svenska museiinstitutioner under slutet av 1800-talet att praktiskt använda fotografi i den fortlöpande verksamheten. Nordiska museet anställde sin första fotograf 1906, och i Göteborg införskaffade den framsynte arkeologen (och botanikern) George Sarauw (1862-1928) en kamera när han 1912 tillträdde tjänsten som chef för den arkeologiska avdelningen på Göteborgs Museum. ”Det är nödvändigt att kunna taga fotografier av de undersökta fornminnena, icke bara därför, att det är plikt [att] åtminstone söka rädda en trogen bild av det monument, som till sitt innehåll förstörts, utan även i avsikt att åvägabringa en samling fotografier till upplysning om hur traktens fornminnen te sig till sin inre byggnad, som för ögat vanligtvis är dold av jordens täcke.”[14]

[14] Georg Sarauw, ”Berättelse rörande Göteborgs Musei Arkeologiska avdelning för år 1913”, *Göteborgs museums årstryck 1913* (Göteborg 1914), 68.

Illustration 3.8 För att illustrera storlek och skala på runristningar kunde både barn och tumstock avbildas. Som på detta fotografi av Erik Brate från 1893 av en berghäll i Risinge, Östergötland, med en sentida inskription från 1678 (ett årtal som påtalas i runorna). Fotografi från Riksantikvarieämbetet, ATA.

Fotografi blev årtiondena efter 1900 ett vardagligt arbetsredskap inom (stora delar av) museisektorn vilket främst användes för dokumentationsarbete. De kataloger som beskrevs i förra kapitlet är i museisammanhang från mellankrigstiden och framåt svåra att tänka sig utan (inklistrade) fotografiska reproduktioner. Uppmärksamhet ägnas därför hur fotografi och katalogisering sammanfördes som mediala dokumentationstekniker. Kulturarvssektorns praktiska fotohistoria är naturligtvis mycket omfattande, och kapitlet använder sig av fotobruket på Nordiska museet som fallstudie. Museets första fotografier hade införskaffats av dess grundare Arthur Hazelius (1833–1901) redan 1875, och museet kom åren efter sekelskiftet att intensifiera användningen av fotografi – både internt genom registrerande föremålsfotografi och externt genom etnografisk dokumentation i fält.

Det institutionella mediebruk som etablerades på Nordiska museet förefaller (i viss mån) blivit stilbildande, vilket inte är förvånande eftersom den svenska kulturarvssektorn åren efter 1900 var tämligen homogen. Gränsdragningen mellan institutionernas ansvarsområden, till exempel beträffande Historiska museet, Nationalmuseum, Livrustkammaren, Nordiska museet och Vitterhetsakademien (med riksantikvarien som verkställande ämbetsman), var också allt annat än klar.[15] Kapitlet avslutas därför med en diskussion kring en helt ny museiinstitution, Tekniska museet, som vid sin tillblivelse under det tidiga 1920-talet kunde nyttja tidigare mediala erfarenheter. På Tekniska museet blev fotografi därför redan från början en del av den administrativa organiseringen av teknik- och kulturarvet.

[15] Se Magdalena Hillström, *Ansvaret för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* (Linköping: Department of Culture Studies, 2006).

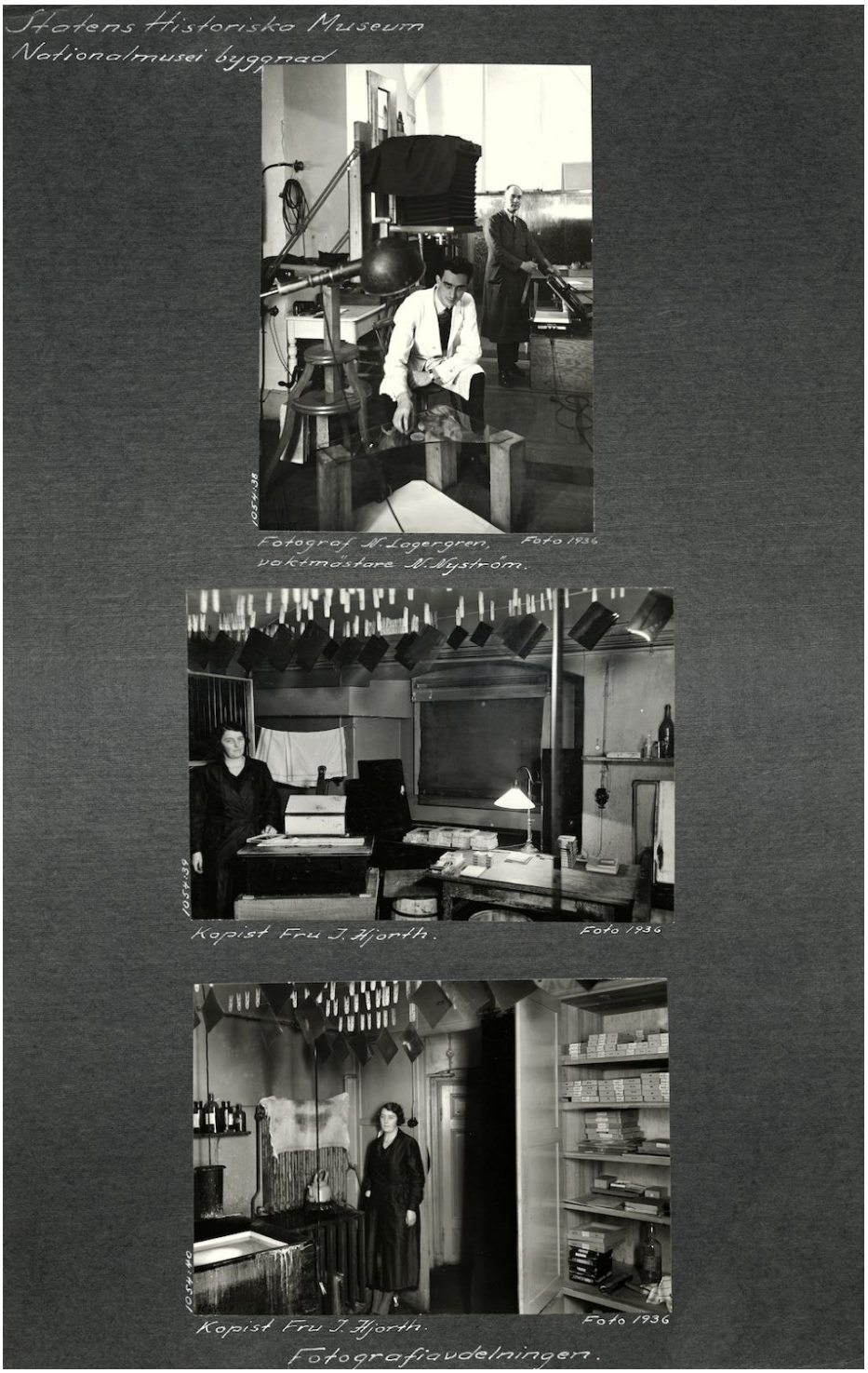


Illustration 3.9a Inför flytten från bottenvåningen i Nationalmuseum till de nya lokalerna på Östermalm i Stockholm i början av 1940-talet dokumenterade Statens Historiska Museum den tidigare verksamheten i flera fotoalbum. På ett uppslag finns tre fotografier från 1936 av museets fotografiavdelning, en ovanlig bilddokumentation av en fotografiskt dokumenterande verksamhet. Fotoalbum ”S.H.M i Nationalmuseum. Akademiledamöter, R.A. och tjänstemän. Interiörer fr. olika museiavd. och Östermalmsavdelningen”, Riksantikvarieämbetet, ATA.

Kilskrift – ett medium tar form

I slutet av 1820-talet skickades den brittiske officeren Henry Rawlinson (1810–95) till Persien som militär rådgivare. Som officer inom British East India Company, ett bolag som då kunde stoltsera med en företagsarmé på en kvarts miljon man, var hans uppgift att reorganisera regionens nomadstammar till en mer enhetlig persisk armé i de ständiga skärmytslingarna med Ryssland. Men Rawlinson hade också arkeologiska intressen. Speciellt var han fascinerad av kilskrift, den orientaliska ord- och stavelskrift som vid den här tidpunkten fortfarande var obegriplig. Den gåtfulla kilskriften var visserligen känd sedan länge; redan på 1400-talet hade venetianska handelsmän tagit hem lertavlor med inpräntade kilformiga och spetsiga tecken till Europa. Resenärer i Orienten hade också under århundraden uppmärksammat de märkliga tecknen, till exempel i den forntida staden Persepolis (i nuvarande södra Iran, grundad av Darius I omkring 500 f.Kr.) där kilskrift var inristad på flera ställen bland ruinerna.

Avtecknade bilder av kilskrift (utförda av dåtidens europeiska upptäcktsresande) låg till grund för de reproduktioner som sedermera trycktes, publicerades och spriddes. Vetenskaplig objektivitet i representation var ännu inget centralt kriterium, men icke desto mindre utgjorde *avskrifter* av kilskrift den enda empiri till detta skriftspråk som fanns tillgänglig i Europa. 1705 reste exempelvis den holländske konstnären Cornelis le Bruijn (1652–1726) till Persepolis, ett besök som via hans bok, *Reizen over Moskovie, door Persie en Indie* (1711) fick avgörande betydelse för bilden av både Orienten och ruinstadens stigande ryktbarhet och berömmelse. I le Bruijns bok fanns ett tjugotal avbildningar (tryckta genom utsökt utformade kopparstick) av Persepolis ruiner, liksom inskrifter med kilskriftstecken. Det var arkeologiska representationer som under 1700-talet kom att betraktas som mycket tillförlitliga och trovärdiga. Därför kom de att användas av europeiska lärda som intresserade sig för kilskrift.

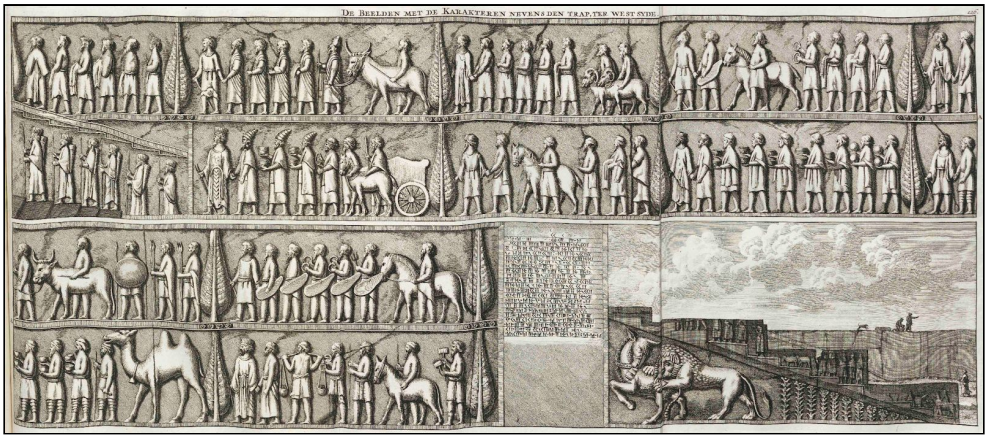


Illustration 3.9b Den holländske resenären Cornelis le Bruijn gjorde 1705 dessa teckningar av bildreliefer och kilskrift i ruinstaden Persepolis (i södra Iran). I reproducerad form i boken *Reizen over Moskovie, door Persie en Indie* (1711) kom de att prägla 1700-talets förståelse av Orienten – liksom att kilskrift i första hand var att betraktas som visuellt ornament.

Studerar man le Bruijns avbildningar av kilskrift i detalj är det emellertid uppenbart att han betraktade de obegripliga tecknen som estetisk utsmyckning och en sorts ornament. Det paradoxala är därför att le Briujn (och andras) publikationer med påkostade kopparstick, som då var den ledande illustrationstekniken, gjorde kilskriften känd på samma gång som studiet av denna (som ett teckensystem) underminerades eftersom avbildningarna inte var tillräckligt precisa. Det visade sig nämligen återkommande vara mycket svårt att exakt kopiera de spetsiga tecknen; ibland hade de vittrat sönder och ofta återstod bara fragment av de klippor eller lertavlor som resenärer stötte på. Till detta kom själva tryckningen med kopparstick, där bilder trycktes separat (och inte tillsammans med boktext) – det vill säga, all kilskrift reproducerades alltid som bild. Den mediehistoriska kopplingen fram till vår tid är här påtaglig; alla böcker digitaliseras idag som bildfiler vilka därefter OCR-tolkas för teckenigenkänning.

Men det största problemet var att de flesta européer (som le Bruijn) länge ansåg att kilskrift var ett slags grafisk utsmyckning snarare än ett regelrätt skriftspråk. I mediehistorien brukar den tyske naturforskaren och upptäcktsresanden Carsten Niebuhr (1733–1815) lyftas fram som den förste att betrakta kilskriften som ett eget teckensystem. På plats i Persepolis 1765 kopierade han kilskrift på ett mer exakt och precist sätt än tidigare västerländska besökare – även om han inte förstod vad han avbildade. På en stadsmur upptäckte han bland annat en stentavla som var åtta meter lång och två och en halv meter hög på vilken inskrifter med tre olika alfabet återfanns, ”man kann also daraus die Größe der Buchstaben beuhrteilen.”[16] Sådana precisa angivelser gjorde att Niebuhr gärna kritiserade tidigare, enligt honom, slarviga kopister (som tysken Engelbert Kaempfer eller just le Bruijn) vars försumliga avskrifter inte alls dög som arkeologisk dokumentation.[17] Om en inskrift hette det exempelvis att den avtecknats på ett så otydligt sätt att man inte kunde känna igen tecknen trots att de i originalet var tydliga: ”Die erwähnte Inschrift ist schon von Kaempfer und le Bruijn copiirt worden, aber so undeutlich, daß man daraus die verschiedene Buchstaben nicht erkennen kann, welche man doch auf dem Original sehr deutlich unterscheidet.”[18]

Det är en truism, men före fotograferingsmediets uppkomst var allt avbildade i kulturarvssammanhang en högst subjektiv aktivitet. Den autenticitet i dokumentationen av kulturarv som fotografiet introducerade är därför svår att föreställa sig *före* mediets uppkomst. Själva termen ”autentisk”, i betydelsen att något verkligen existerat på det sätt som påstås, är också en produkt av 1800-talet. Svenska akademiens ordbok (från 1903) påpekade att termen var belagd från 1806 – med utgångspunkt i grekiskans, *authentikos* som betydde tillförlitlig, eller något som stödde sig på bevisliga grunder.[19] I strikt dokumentationshänseende förblev kopior av kilskrift därför i regel illustrativa, för det var ju en sak att teckna Persepolis ruiner, och en helt annan att i detalj, ner på enskild tecken-nivå

[16] Carsten Niebuhr, *C. Niebuhrs Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern* (Köpenhamn, 1778), 150.

[17] Den tyske upptäcktsresanden Engelbert Kaempfer gjorde 1685 ett längre besök i Persepolis, som han sedermera beskrev i text och bild sin bok, *Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicarum* (1712).

[18] Niebuhr 1778, 134.

[19] Svenska akademiens ordbok 1903, ”autentisk”, https://www.saob.se/artikel/?seek=autentisk&pz=1 (senast kontrollerad 1/4, 2020).

avbilda kilskrift. Representationen var bokstavlig – och en återkommande källa till frustration. ”Den första kopian av kilskriften var jag tvungen att kasta”, påtalade Niebuhr senare i ett brev, ”för när jag tittade på den dagen därpå och jämförde med originalet, så såg jag att flera bokstäver inte var skilda från varandra såsom på originalet.”[20]

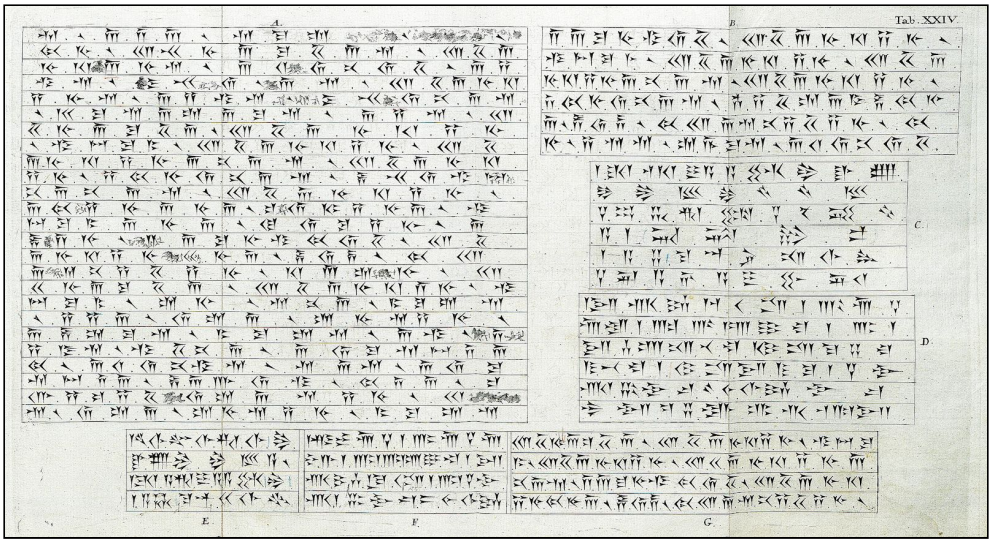


Illustration 3.10 Avtecknad kilskrift – med punkter mellan alla tecken för att särskilja dem – från en inskription i Persepolis hämtad ur boken, *C. Niebuhrs Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern* (1778). Upptäcktsresande Carsten Niebuhr besökte Persepolis 1765 och publicerade flera reseberättelser som innehöll exakta avskrivningar av kilskriftsinskriptioner (utan att han förstod tecknens innebörd). Likt antikens ruiner svarade Persepolis synliga kolonner mot västerländska föreställningar om ett magnifikt förflutet; begravda under sand krävde Mesopotamiens övriga ruinstäder omfattande arkeologiskt arbete för att uppmärksammas.

I sin publicerade reseberättelse från 1778 hade Niebuhr valt att separera alla kilskriftstecken med små punkter (vilket inte var fallet i originalinskriptionerna). Det var ett sätt att skilja tecknen åt, och den var sådana avskrifter som europeiska lärda nu kunde använda (och förlita sig på) när de försökte avkoda tecknen semantisk mening. Genom att förse avskrifterna med punkter mellan alla tecken för att särskilja dem gjorde Niebuhr med andra ord en medieteknisk förskjutning. Om le Bruijn avtecknat all kilskrift som bild, strävade Niebuhr efter att avbilda den som just skrift – vilket gjorde att hans avskrifter strängt taget inte var bildmässigt korrekta. Det lätt paradoxala är emellertid att om le Bruijn och Niebuhr båda gjorde betydande insatser för att under 1700-talet avbilda kilskrift, så var ingen av dem ens i närheten av att dechiffrera dess innebörd. Det var istället Henry Rawlinson som skulle komma att tillhöra den lilla grupp av militärer, vetenskapsmän och ”gentleman scientist” som vid mitten av 1800-talet till sist löste kilskriftens gåta. Men vägen dit var lång. Det handlade bokstavligen om *mediearkeologi*, där reproduktion och dokumentation av kulturarvet var betydelsebärande ned i minsta beståndsdel.

Under 1700-talet var det alltså ännu inte någon som förstod eller kunde läsa de uråldriga inskriptionerna, men att de kilformade tecknen var mycket gamla stod klart för de flesta. Ofta var tecknen inpräntade i mjuk lera på små tavlor med ett pennliknande föremål som

[20] Carsten Niebuhrs brev (daterat till 1795) är (i min översättning) citerat från Martin Krieger, ”Zwischen Meldorf und Bützow. Carsten Niebuhrs Korrespondenz mit Oluf Gerhard Tychsen”, *Carsten Niebuhr (1733–1815) und seine Zeit* (red.) Josef Wiesehöfer & Stephan Conermann (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003), 351.

hade en vinklad ände (en stylus). Numera vet vi att kilskrift användes från 3200 f.Kr av sumererna mot slutet av den så kallade Urukperioden, för att sedermera spridas till de nordliga assyriska och sydligare babyloniska kungarikena i Mesopotamien (beläget mellan mellan floderna Eufrat och Tigris). Där utnyttjades kilskrift framför allt inom handel och för adminstrativa syften från 2000-talet f.Kr. Som jämförelse utvecklade grekerna det feniciska alfabetet (där varje bokstav betecknade ett konsonantljud) från cirka 900 f.Kr., vilket sedermera låg till grund för romarnas latinska alfabetet. Liksom runor var kilskrift kantig eftersom det är svårt att skriva (eller rista) runda tecken i lera (även om det också förekom kilskriftsinskriptioner i sten, vax och koppar). Eftersom lertavlor stelnade snabbt ristades all kilskrift i ett svep, från vänster till höger. Assyriologisk forskning har visat att kilskriften var utbredd i Mesopotamien; mer än en halv miljon upphittade lertavlor ger också besked om att läs- och skrivkunnigheten var omfattande. Den utvecklade kilskriften bestod av cirka 600 tecken, vilka antingen användas som logogram (ordtecken) eller stavelser. Inte minst var babylonisk kilskrift ett vida spritt kommunikationsmedium vilket geografiskt spridda lertavlor vittnar om.[21]

Precis som le Bruijn och Niebuhr hade Rawlinson fördelen att vara på plats i Persien när han under 1830-talet på allvar satte igång med att försöka tyda och förstå den kilskrift som så länge gäckat europeiska lärda. Trots att kilskrift efter Niebuhr cirkulerat i tillförlitliga avbilder hade tecknen fortsatt visat sig vara mycket svåra att dechiffrera. En tysk filolog lyckades 1802 delvis uttyda den fornpersiska kilskriften,[22] men Rawlinson arbetade i princip utan tidigare förkunskaper (eller tillgång till europeiska bibliotek). Samtidigt hade arkeologiska framsteg gjorts på andra, snarlika skriftområden. Några år före det att Rawlinson stationerades i Persien hade den franske egyptologen Jean-François Champollion 1822 lyckats tyda och tolka den egyptiska hieroglyfskriften. Till sin hjälp hade han den så kallade Rosettastenen som grävts fram av den franska armén 1799. I den ingick också den omtalade Commission des Sciences et des Arts en Égypte – som Napoleon beordrat att inventera Egyptens förflutna. Om utgrävningar i Pompeji i ett tidigare kapitel lyfts fram som en centralort för arkeologins startpunkt och tidiga utveckling, så gällde detsamma för denna franska kommission på 150 man av antikvetare, topografer, naturalhistoriker och konstnärer. Kommissionens arbete resulterade framöver också i det närmast encyklopediska bokverket, *Description de l'Egypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française* (1809–29), en mammutfoliant som under en tjugoårsperiod publicerades i ännu fler band.

[21] Dominique Charpin, *Reading and writing in Babylon* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010), 64–65. Givet mängden lertavlor med kilskrift som grävts fram har man till och med hittat tavlor med skrivövningar. Kilskriften var dock närmast uteslutande en administrativ medieform; inte ett enda arkeologiskt fynd vittnar om läsande (eller skrivande) som en lustfylld sysselsättning.

[22] Genom Niebuhrs avskrifter var kilskrifttecknen för ”kung” kända, därtill gjorde grekiska källor det bekant att kunganamn alltid förekom i samband med föregående kung. Ur dessa två iakttagelser lyckades den tyske språkforskaren Georg Friedrich Grotefend lägga grunden till en rudimentär förståelse av kilskrift då han kunde dechiffrera tecknen för ”kung Darius” och ”kung Xerxes”. Resultaten publicerades i artikeln, ”Über die Erklärung der Keilschriften, und besonders der Inschriften von Persepolis” (Göttingen 1805).

Illustration 3.11a I den magnifika frontespisen till *Description de l'Egypte* (1809–29) framstår Egypten som ett sagornas land. Men skenet bedrar för arbetet med att gräva fram, frilägga och teckna tempel, ruiner och skattkammare inom Commission des Sciences et des Arts en Égypte var en vetenskaplig triumf – där precision och grundlighet i avbildandet av det egyptiska kulturarvet satte en ny standard.

Napoleon och hans kommission blev dock av med Rosettastenen – som idag finns på British Museum eftersom britterna besegrade den franske generalen under det egyptiska fälttåget 1801. Det speciella med Rosettastenen, som daterade sig till 200-talet före Kristus, var dess tre skriftsystem (på två språk): på grekiska (med grekiska bokstäver), och på egyptiska med både hieroglyfer och demotisk skrift. Det var genom att jämföra de olika

versionerna som Champollion kunde tyda de gåtfulla hieroglyferna vars bildtecken stod för ett helt ord.

Kilskriften förblev emellertid fortsatt ett mysterium. Men hieroglyfernas upptäckt gjorde att många lockades att dechiffrera den, även Rawlinson. När han stationerades i staden Kermanshah (i västra Iran) gjordes han uppmärksam på olika bildreliefer och kilskriftsinskriptioner på berget Behistun. På en klippvägg hundra meter över marknivå fanns välbevarade bildreliefer med mängder av kringliggande kilskriftstecken, i vad som framstod som olika teckenversioner i stora kolumner av inskrifter (vid sidan av bildreliefen). I mitten av 1830-talet började Rawlinson att kopiera en av dessa teckenkolumner i vad som kommit att kallats för Behistuninskriften.

Illustration 3.11b ”Jag är Darius, storkonungen, kungen av kungar, kungen av Persien, kungen av länder, son till Hystaspes, sonson till Arsames” – lyder den första kilskriftskolumnen av Behistuninskriften som utfördes från cirka 515 f.Kr. Inskriptionen höggs i kalksten på en klippvägg hundra meter upp (i dagens västra Iran). Den består av tre versioner av kilskrift på fornpersiska (414 linjer i fem kolumner), elamitiska (593 linjer i åtta kolumner) och på babyloniska (112 linjer i två kolumner som delvis är förstörda). Bildreliefen föreställer kung Dareios I med symboliskt underkuvade folkslag framför sig, uppradade med händerna bundna och rep kring halsarna. Illustration ur David Masters *The romance of excavation* (1923).

Behistuninskriften var 15 meter hög och 25 meter bred, och innehöll över tusen linjer av kilskrift. Tecknen var helt oläsliga från marknivå, och på grund av det stora avståndet använde sig Rawlinson av en kikare för att avteckna dem (vilket dock bara var möjligt när solen stod som högst). Han lät sig också firas ner längs klippväggen för att kopiera inskrifterna. Det var ett lika livsfarligt som arbetsamt reproduktionsarbete, vilket dessutom

flera gånger fick avbrytas eftersom Rawlinson omstationerades. Under lång tid arbetade han med att teckna av av de olika inskriptionerna. Under 1844 började han att kopierade dem med olika former av avbildningstekniker som ”paper squeeze”, så kallad avklappning där fuktig pappersmassa pressades in i kilskriftstecknen i syfte att reproducera dess tredimensionalitet.

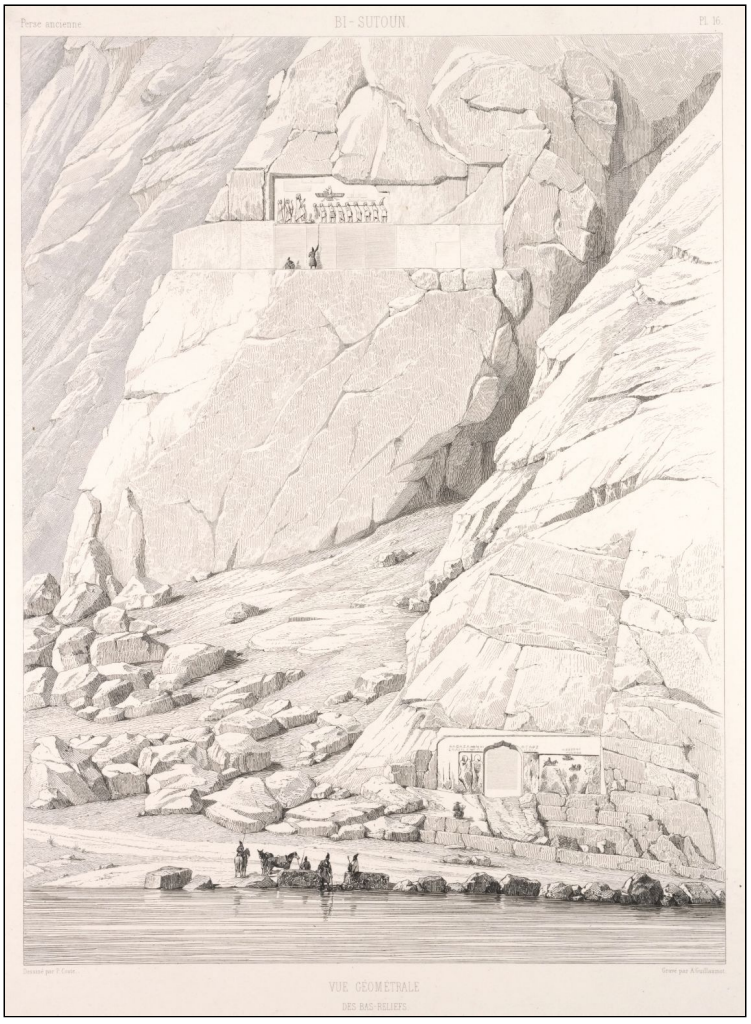


Illustration 3.12 I resepublikation *Voyage en Perse* (1851) ritade de franska tecknarna (och arkeologerna) Eugéne Flandin och Pascal Costes av Behistuninskriften. Till skillnad från Rawlinson avbildade de inte inskriptionen i detalj; att det var riskabelt framgår med all tydlighet i deras illustration. Att de inte kunde läsa inskriften hindrade dem inte från att avbilda den i närbild – utan att återge kilskriften annat än som linjerat brus.

Att det var storkonungen Dareios I (522–486 f.Kr.) som låtit utföra Behistuninskriften med parallella (om än successivt inhuggna) versioner av kilskrift på fornpersiska, babyloniska och elamitiska stod snart klart. Inskriptionerna höggs in högt upp och otillgängligt för att både skydda och bevara kilskriften (för framtida generationer). Samtidigt lät Dareios utföra den i olika språkversioner för att också kommunicera med olika folkslag. Rawlinson insåg att inskriften potentiellt kunde bli för kilskriften vad Rosettastenen varit för de egyptiska hieroglyferna: en möjlighet att dechiffrera ett förlorat skriftsystem. ”I aspire to do for the

cuneiform alphabet what Champillon has done for the hieroglyphs", skrev han 1846.[23] Om han i slutet av 1830-talet hade lyckades översätta den fornpersiska texten, var han tio år senare någorlunda klar med den babyloniska varianten.

Behistuninskriften var alltså minst sagt besvärlig att avbilda. Belägen högt upp på en lodrät klippvägg var den ett beständigt kulturarv som vare sig lämpade sig för imperialistisk stöld eller kolonial exploatering. Rawlinson fick använda sitt militära "telescope" för avbilda den, och som i de flesta arkeologiska expeditioner vid den här tiden var teckning den centrala metoden för att representera objekt, statyer eller byggnader. Kilskriften dechiffrerades gradvis av (bland annat) Rawlinson vid mitten av 1800-talet, det vill säga ungefär samtidigt som fotograferingsmediet fick sitt publika genomslag. Före dess utfördes alla former av representation av kulturarv för hand; det svenska Antikvitetskollegiet anställde till exempel från slutet av 1600-talet speciella ritare som medföljare på antikvariska resor. De skulle bland annat enligt en instruktion från 1674 "afrijta alle Runestenar [och därefter] hemma wijd Collegium renritja." Fornforskaren och landets förste riksantikvarie Johannes Bureus (1568–1652) påpekade exempelvis i en dagboksanteckning 1638 att runor bäst dokumenterades på förmiddagen: "Den skal man afrita a 10 ad 12 när ☉ [solen] gör skugga i stavarna". Genom att använda vad som senare kallats för släpljusmetoden, kunde solstrålar i viss vinkel göra att strukturer i runorna framträdde tydligare. Bureus kopierade också runor genom ett särskilt rutformat, där de skalenligt avtecknades på ett rutat papper.[24]

Illustration 3.13a Att kopiera kulturarvet för hand med ritstift tillhörde konstnärsutbildningens elementa under 1800-talet. Roger Fenton fotograferade 1857 kopister i "Gallery of Antiquities" på British Museum.

[23] För en utförlig diskussion om Rawlinson, se Lesley Adkins, *Empires of the plain. Henry Rawlinson and the lost languages of Babylon* (London: HarperCollins 2003).

[24] Antikvitetskollegiets instruktion från 1674 och Bureus dagboksanteckning från 1638 är bägge citerade från Ola Wolfhechel Jensen, *På spaning efter det förflutna. En historia om arkeologiskt fältarbete i Sverige 1600-1900* (Stockholm: Kungl. Vitterhets och Antikvitets Akademien, 2018), 101.

Utrustade med ritstift, stålpenna, bläck och papper avbildade dåtidens antikvitetsjägare det förflutna i fält. Fältmarskalk Erik Dahlbergs (1625–1703) arbete med det stora topografiska planschverket, *Suecia antiqua et hodierna* – som påbörjades 1661 och slutfördes först 1715 – utgick ofta från blyertsskisser som han själv tecknat på plats; vid skrivbordet utförde han sedan en renritning. *Suecian* framstår som ett slags titthål in i det sena 1600-talet och Dahlbergs ambition var att i text och bild framställa Sverige som en storslagen nation, bokprojektet sammanföll lägligt nog med den egentliga svenska stormaktstiden. Samtidigt ville *Suecian* också skildra det förflutna; översatt heter ju bokverket, ”Det forna och nuvarande Sverige”. *Suecian* ger därför också inblickar i 1600-talets visuella föreställningsvärld om den svenska fornhistorien – vilken tolkades på högst olika sätt och där krav på noggrann dokumentation ofta fick ge vika för effektfulla planscher.[25]

Illustration 3.13b I Erik Dahlbergs *Suecia antiqua et hodierna* var Uppsala högar lika stora – istället för tre större och fem mindre som i verkligheten. Kritik framfördes av Antikvitetskollegiet redan 1668. Små figurer och jätteträd bidrog också till etsningens egendomlighet. Felaktigheter i dokumentation och perspektivförskjutningar berodde på att Dahlberg skissat högarna på två blad, men eftersom gravyren utfördes i Paris blev det miss i kommunikationen.

På samma sätt var det med 1800-talets arkeologiska fynd – de avbildades med penna. I en svensk kontext blev dokumentationen av runstenar mest standardiserad, även om skillnaden mellan antikvarier, kartritare och lantmätare inte var speciellt stor. Var man intresserad av det förflutna behövde man vara en skicklig tecknare (eller kontraktera någon som var det). Före fotografiets uppkomst fanns emellertid en rad optiska hjälpmedel för att få avbildningar så korrekta som möjligt. Dels kunde tecknare använda en *camera obscura*, en hålkamera uti vilken en bild projicerades upp och ned på den inre, motsatta väggen. Den var emellertid skrymmande och mer vanligt var det att ta hjälp av en *camera lucida*, ett litet prisma genom vilket ljusstrålarna från ett föremål eller byggnad återgavs så att konturer kunde fyllas i.

[25] För en diskussion, se Börje Magnusson & Jonas Nordin, *Drömmen om stormakten. Erik Dahlbergs Sverige* (Stockholm: Medströms Bokförlag, 2015), 107-136.

Illustration 3.14a Britten Frederick Catherwood var bekant för sina detaljerade avbildningar av forntida kulturarv såsom Mayarikets ruiner. 1844 publicerade han *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan*. Catherwood avbildade ofta människor intill byggnader för att ge proportioner, och för att exakt avteckna detaljerade tempelornament (i Mayastaden Uxmal) använde han sig av en *camera lucida*.

Det är inte bekant om Rawlinsons kopiering av kilskrift utfördes med någon form av optisk hjälpmedel (förutom kikare) – men genom sin tredimensionalitet var den särskilt besvärlig att avbilda på ett exakt sätt. Även om olika riktverktyg fanns för hand tål det att upprepas att fotograferingsmediet gjorde entré inom ramen för en högst subjektiv avbildningskontext. ”Daguerrotypen fordrar icke någon enda operation, som icke hvar och en kan utföra. Den förutsätter ingen kännedom af teckning, fordrar inget handlag”, påtalade Arago 1839. ”Hastigheten af förfarandet är kanske det som mest förvånar ... blott [några minuter] uttrycka den tid, som den pläterade plåten fordrar till bildens uppfångande.”[26] Fotografiet utlovade en lika mekaniskt-kemisk snabb som objektiv reproduktionsprocess. Det ligger därför nära till hands att tro att mediet omedelbart togs i anspråk av kulturarvssektorn. I själva verket tog det ett decennium innan fotografiet på allvar kom att användas som musealt hjälpmedel.

Assyriskt kulturarv – som visuell föreställning

Stentavlor med assyrisk och babylonisk kilskrift var bland de allra första arkeologiska fynd som avbildades med hjälp av fotografi på British Museum. Dessutom var en av fotograferingskonstens uppfinnare, Henry Fox Talbot (1800–77), en hängiven assyrolog som (tillsammans med bland andra Rawlinson) aktivt bidrog till att lösa kilskriftens gåta under det sena 1850-talet. Det är ett minst sagt märkligt sammanträffande, men också en mediehistorisk och dokumentalistisk omständighet som är värd att dröja vid. Fotografi var en bidragande orsak till att kilskrift (efter tusentals år) återigen blev läsbar, men bakgrunden till detta både lingvistiska och mediala genombrott utgjordes av de arkeologiska fynd med tusentals lertavlor med kilskrift som den brittiske äventyraren Austen Henry Layard (1817–94) grävde fram i mitten av 1840-talet. På inofficiellt brittiskt uppdrag började han

[26] Arago 1839, xvi.

1845 att utforska först Nimrud, och (från 1847) Nineve (eller Kouyunjik, invid Mosul i norra Irak), den sista huvudstaden i den nyassyriska riket. Layard reste till en början inkognito och grävde utan tillstånd. Under osmansk lag var utgrävningarna alltså illegala, men Layard gjorde flera sensationella fynd i framför allt Nineve, varför British Museum tog över ansvaret för utgrävningarna (och erhöll tillstånd retroaktivt). Layard grävde gångar, schakt och tunnlar i de gamla ruinkullarna, ofta lodrätt ned längs med bevarade väggar (av olika byggnader) i ett alltmer omfattande (underjordiskt) palatsområdet. Långt nere under jord frilade Layard och hans lokala grävare (som framöver räknades i hundratal) bildrika väggreliefer och magnifika skulpturer – som alla (efter hand) skeppades till London. Det var flyttbara arkeologiska utställningsobjekt han var på jakt efter; utgrävningarna i Nimrud och Nineve var lika illustrativa som förfärande exempel på tidens kulturella imperialism.[27]

Layards fynd väckte publik uppståndelse; det föreföll som han upptäckt civilisationens vagga och han publicerade framöver flera rikt illustrerade böcker om sina utgrävningar: *Nineveh and its remains* (1849) – som under ett år sålde i åttatusen exemplar – *Monuments of Nineveh* (1849) och *A popular account of discoveries at Nineveh* (1851). Om Carsten Niebuhr publicerat dokumentalistiska traktater kring kilskrift, var Layards böcker av en annan kaliber. Han eftersträvade medial uppmärksamhet, dels av kommersiella skäl och dels eftersom han sökte finansiering till nya arkeologiska expeditioner. Inte sällan illustrerades Layards böcker med fantasieggande, romantiska reproduktioner med bibliska associationer där palatsen i Nineve (eller intilliggande Nimrud) liknades vid Edens lustgård. Layard arkeologiska fynd (och böcker) gav därför föga förvånande skjuts åt den form av *Biblical archaeology* som strävade efter att lokalisera och identifiera geografiska platser nämnda i Bibeln. Layard tvekade heller inte att använda associationer till Gamla Testamentet för att öka intresset kring sin verksamhet.

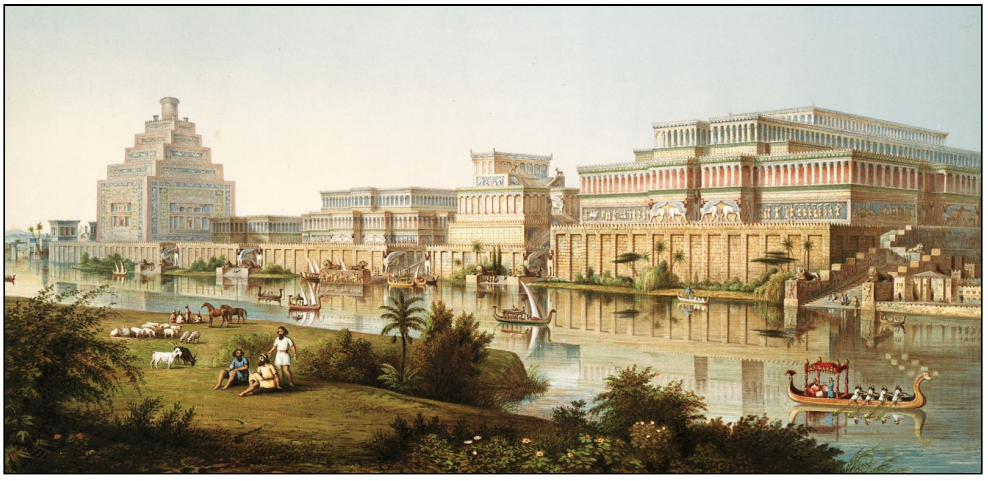


Illustration 3.14b ”The palaces of Nimroud. Restored” – en fantasirik illustration av James Ferguson ur Henry Layards publikation, *A second series of the monuments of Nineveh* (1853).

[27] På samma sätt som Layard grävde fram arkeologiska fynd till British Museum, gjorde den franske arkeologen Paul-Émile Botta det för Louvrens räkning i Paris. Vid 1800-talets mitt var det ”karakteristiskt för alla europeiska stater att man investerade en kolossal nationell prestige i museerna och att inte minst fornfynd från länder som Egypten, Grekland och Mesopotamien betraktades som klenoder”, skriver Mogens Trolle Larsen i *Sjunkna palats: historien om upptäckten av Orienten* (Eslöv: Symposion, 1996), 34.

Samtidigt var detaljtrogna och vetenskapliga avbildningar av de arkeologiska fynden centrala för att understödja objektens vikt; att dokumentera kulturarvet genom omsorgsfulla och kvalificerade avritningar var ett sätt att säkra utgrävningarnas autenticitet. Layards franske rival, arkeologen Paul-Émile Botta utgav 1849 en bok vars själva titel framhävde denna dokumentalistiska tendens, *Monument de Ninive découvert et décrit par M. P. E. Botta, mesuré et dessiné par M. E. Flandin* – om Botta hade öppnat, blottlagt och beskrivit fynden hade (tecknaren) Flandin både mätt och avritad dem. På så vis undergrävde både Layard och Bottas arkeologiska upptäckter en tidigare bibeltrogen historieförståelse, vilken successivt ersattes med empiriskt stärkta assyriologiska kunskaper. Fotografier av kilskrift kom ytterligare att accentuera hur kännedom om perioden blev allt mindre religiöst färgad och allt mer vetenskapligt belagd.

Bilden är emellertid inte entydig, för ofta framställdes de europeiska upptäckterna av Mesopotamiens försvunna skatter med starkt exotisk underton. I Nineve hade Layard till exempel under en tid hjälp av konstnären Frederick Charles Cooper (1810–80) som (före att han blev sjuk och var tvungen att resa hem) avbildade utgrävningarna i akvareller, skisser och teckningar. Precis som i Layards illustrerade böcker handlade det ofta om idealiserade bilder av den exotiska Orienten – och den koloniala drömmen om densamma. I Coopers akvareller framställdes utgrävningarna i Nineve som ett slags koloniala vykort från arabvärlden. Samtidigt kan de betraktas som ett slags offentlig, medial kommunikation kring utgrävningen, inte minst eftersom British Museum inte hade möjlighet att ställa ut alla de objekt som Layard lät transportera till London. Kring 1850 hade dessa samlingar heller inte börjat att fotograferas.

Illustration 3.15 I en av den brittiske målaren Frederick Charles Coopers akvareller (något beskuren) avbildades en transport på floden Tigris 1847 av en i Nimrud framgrävd assyrisk bevingad tjur – en händelse som Cooper inte bevittnade, men som likafullt ofta illustrerat Layards arkeologiska arbete. Illustration från British Museum.

När Cooper tillfrisknat försökte han 1851 göra sig ett namn i London genom att öppna en publik attraktion baserad på sina bilder, *Diorama of Nineveh*, som i 37 koloniala tablåer visade upp Layards spektakulära utgrävningsarbete. Precis som Layard, vars böcker sålde i stora upplagor genom att exotisk kittla en läsande publik, var skillnaden mellan Coopers arkeologiska illustrationer (som togs för att vara en sorts vetenskap) och publik underhållning inte speciellt stor. Inom något år skulle bruket av fotografi i arkeologiska sammanhang stå i bjärt kontrast till den här typen av bilder. Akvareller med subjektiva

impressioner lockade visserligen en bredare publik, men som vetenskaplig dokumentation stod de sig slätt mot fotografiets objektivitet.[28]

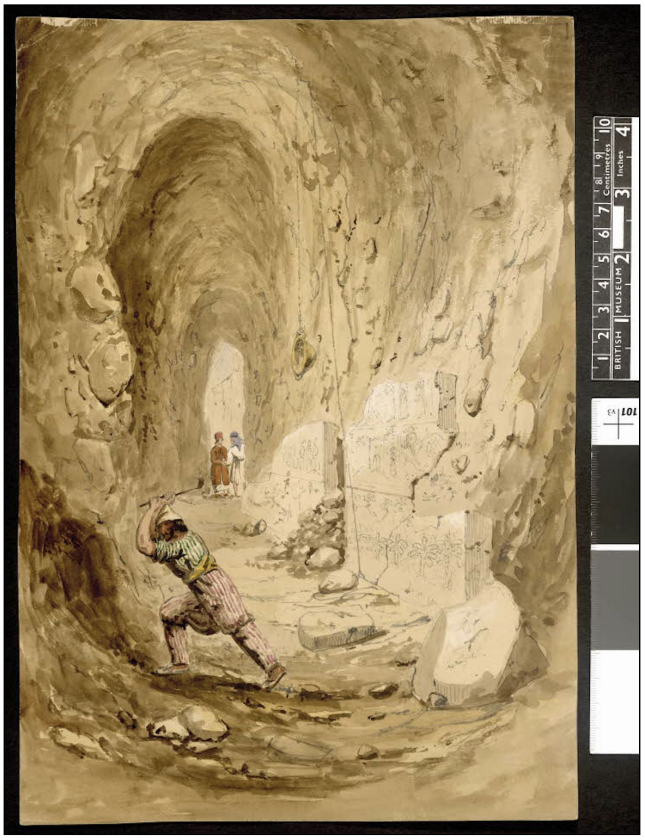


Illustration 3.16 I *Diorama of Nineveh* – som Frederick Charles Cooper öppnade i London 1851 – får man förmoda att sådana här bilder från de underjordiska utgrävningarna visades. Akvarellen från underjorden, ”Excavations Kouyunjick / Nineveh. Tiyari at work” kittlade en arkeologiskt begeistrad publik. Illustration från British Museum.

Vad som emellertid gjort Layards utgrävningar i Nineve världsberömda är att han i underjorden hittade tiotusentals lertavlor med kilskriftsinskriptioner. De utgjorde resterna av kung Assurbanipals omfattande bibliotek från cirka 650 f.Kr..[29] Efter årtionden av utgrävningar uppgick samlingen till hela 28 000 lertavlor med kilskrift, vilka samtliga numera återfinns i British Museums så kallade Kouyunjik Collection. ”We cannot overrate

[28] Shawn Mally, *From archaeology to spectacle in victorian Britain: The case of Assyria* (Farnham: Ashgate, 2012). Visuella approprieringar av de arkeologiska objekt som Layard skickade till British Museum återkom även i andra sammanhang. Flera av illustratören Gustave Doré enormt populära bibelillustrationer (som utkom 1856) hämtade till exempel inspiration från dem. Och en anledning till att teaterproduktionen *Sarandapalus* – en tragedi om den siste assyriske konungen – vilken ursprungligen skrevs av Lord Byron 1821 och även målades Eugène Delacroix 1827, *La mort de Sardanapale* – var så populär att den spelades under två år i London (från 1853) var uppsättningens detaljrika scenografi som utgick från British Museums assyriska samlingar. För en diskussion, se Frederick N. Bohrer, ”The times and spaces of history: Representation, Assyria and the British Museum”, *Museum culture. Histories, discourse, spectacles* (red.) Daniel J. Sherman & Irit Rogoff (London: Routledge, 1994).

[29] Se Jeanette C. Finke, ”The Babylonian texts of Nineveh: Report on the British Museum’s ’Ashurbanipal Library Project’”, *Archiv für Orientforschung* band 50, 2003/04, liksom utställningskatalogen, *I am Ashurbanipal, king of the world, king of Assyria* (London: British Museum, 2018), 80–88.

their value" påtalade Layard redan 1853 om samlingen. "They furnish us with materials for the complete decipherment of the cuneiform character, for restoring the language and history of Assyria, and for inquiring into the customs, sciences, and, we may perhaps even add, literature, of its people ... [...] From the floor [the library] were entirely filled with them ... the greater part broken into many fragments. [Tablets] were of different sizes; the largest tablets were flat [and] the smaller convex."[30] Om Layards upptäckt av Mesopotamiens försvunna skatter kittlade britterna, så gjorde den underliga kilskriften det också. Så till den grad att *Illustrated London News* vid flera tillfällen kring 1850 publicerade bildrika artiklar om Layards uppseendeväckande arkeologiska fynd, där till och med kilskriftstecken reproducerades trots att ingen förstod deras innebörd.

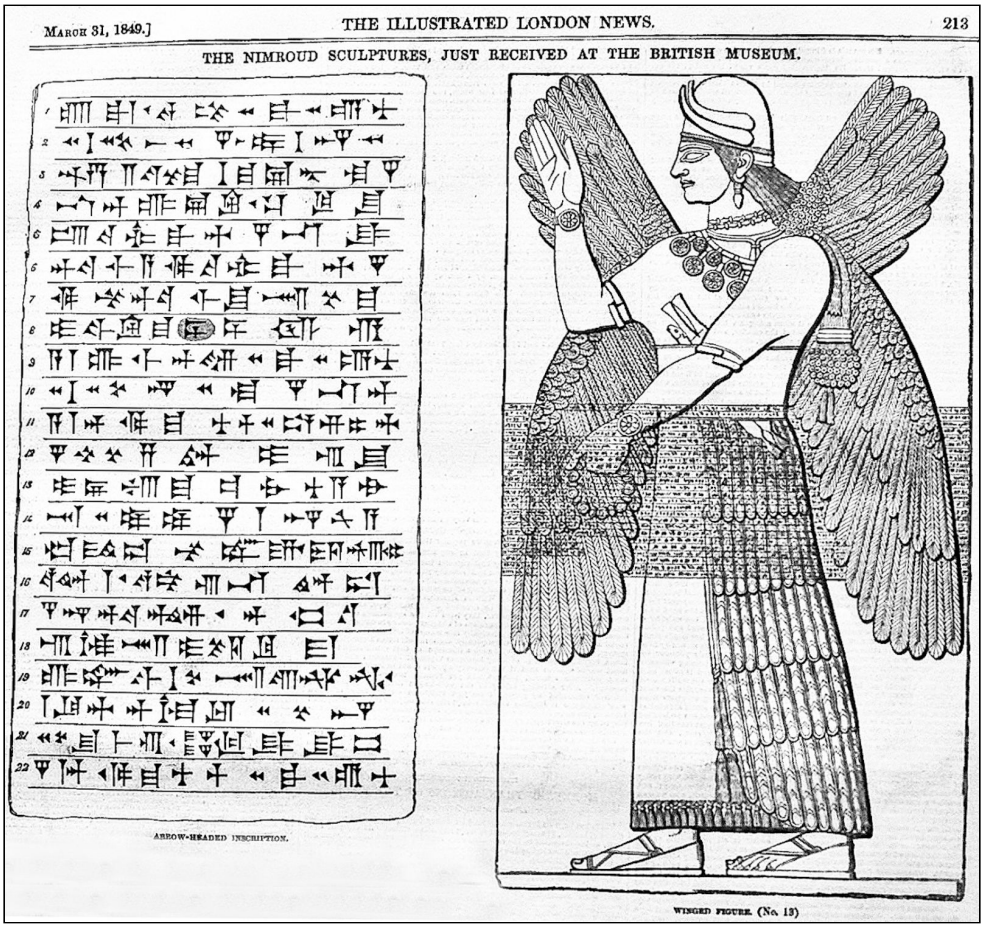


Illustration 3.17 "Although we ourselves are unable to construe this inscription, there are so many now engaged in studying this division cuneiform writing, that we do not hesitate to insert it here, as it will thus meet the eye of many who may not be able to obtain a correct copy of the original without difficulty, and may excite curiosity and induce examination and comparison in others who, perhaps, would never otherwise have turned their attention to the subject." Ur *Illustrated London News* 31/5, 1849.

Lertavlorna från Assurbanipals bibliotek var brända eftersom Nineve förstördes 612 f.Kr. Det var annars bara i undantagsfall som lertavlor med kilskrift brändes för ökad

[30] Henry Layard, *Discoveries among the ruins of Nineveh and Babylon* (New York: Harper 1853), 298, 345.

beständighet; lera stelnade fort – och blöttes den upp igen kunde lertavlor återanvändas. Mediets materialitet var alltså sekundär för dåtidens skrivare, präster och makthavare. I Assurbanipals bibliotek kopierades till exempel många lertavlor, varefter originalen kasserades. I Mesopotamien var det själva inskriptionerna som var viktiga, inte den medieform som lagrade dem. Det framstår därför som något av en mediehistoriens ironi att det just var lertavlornas beständighet under tusentals år i jord- och sandlager som gjorde att kilskriften bevarades som teckensystem – för att till sist grävas fram och dechiffreras. Här spelade som påtalats Rawlinson en betydande roll. Efter 1850 (som brittisk ambassadör i Bagdad) var Rawlinson också ytterst ansvarig för utgrävningarna i Nineve och Nimrud. Han och Layard samarbetade alltså, men den senare lämnade Mesopotamien 1851. Flera arkeologiska expeditioner i British Museums regi under 1870- och 1890-talet följde. De resulterade i än fler upphittade lertavlor, men också att samlingarna blandades samman och förväxlades. Förteckning och dokumentation av lertavlorna med kilskrift i Assurbanipals bibliotek tog följaktligen decennier att färdigställa. Först 1899 publicerades en gigantisk fembandsvolym på flera tusen sidor, *Catalogue of the cuneiform tablets in the Kouyunjik collection of the British Museum* i vilken alla (då) upphittade kilskriftsfragment både var dokumenterade och översatta.[31]

Fotografisk mediearkeologi

Våren 1843 skickade fotopionjären och assyriologen William Henry Fox Talbot (1800–77) ett framfusigt förslag till fornforskaren Charles Fellows. I British Museums regi skulle Fellows vara ledare för en arkeologisk expedition till Lycia i Anatolien, och Fox talbot menade att den borde vara utrustad med en fotografisk kamera (samt någon som kunde sköta den). ”Nothing excels the photographic method in its power of delineating such objects as form your researches, as ruins, statues, basreliefs”, skrev Talbot entusiastiskt, ”and I should think it would be highly interesting to take a view of each remnant of antiquity before removing it.”[32] Fellows var en framgångsrik utgrävare och hade hemfört mängder av antika skulpturer till British Museum, men både han och museet förhöll sig kallsinniga. Fox Talbots propå lämnades obesvarad; med expeditionen skickades istället en tecknare. Det skulle ta ytterligare tio år innan museet anställde sin förste fotograf.

Om Arago 1839 i sitt hyllningstal till Daguerres uppfinning gjort gällande att en så ”hastig afteckningsmetod” som daguerrotypiet skulle ha vara till stor hjälp för ”kopierande af de millioner hieroglyfer” så förblev det länge en from förhoppning. I fotohistorien framhålls alltid att den franska regeringen förvärvade Daguerres fototeknik – och skänkte den till hela världen. Med en livstidspension från franska staten lät Daguerre sin uppfinning vara patentlös till gagn för fotomediets utveckling. Vanligen brukar mediets utveckling därefter ses som en lika snabb som linjär framstegsberättelse där fotografiet i rask takt kom till användning inom allt fler sektorer. Men Fox Talbots avvisade förslag till British Museum 1843 antyder en annan mediehistoria. Visserligen gällde det en expeditionsfotograf och inte en förfrågan om att praktiskt använda fotografi på museet,

[31] Carl Bezold, *Catalogue of the cuneiform tablets in the Kouyunjik collection of the British Museum* i fem volymer, ”Printed by order of the Trustees” (London, 1889-99).

[32] Brev från Henry Fox Talbot till Charles Fellows 11/4, 1843 – citerat från sajten och databasen, ”The correspondence of William Henry Fox Talbot”, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=04799 (senast kontrollerad 1/4, 2020).

ändå framstår fotografiet här inte som något bejublat segermedium. Snarare framträder bilden av en ganska trög medieform. Under 1840-talet var all fotografering både tekniskt och kemiskt komplicerad, exponeringstiden var lång och dagerrotypier kunde inte mångfaldigas genom kopiering. Att British Museum inte nappade på Fox Talbots förslag är därför knappast förvånande. Likafullt har den här typen av reservationer i regel negligerats när fotohistorien skrivits.

1840-talet var en tid då det experimenterades med en mängd fotografiska metoder. Dagerrotypi är mest omskrivet, men av störst betydelse var förmodligen kalotypin, den första fotografiska negativ–positivprocessen som just Fox Talbot patenterade 1841. Kalotypin baserade sig på ett negativ med ett kemiskt preparerat akvarellpapper som exponerades i kameran i fuktigt tillstånd. Genom att i dagsljus placera detta papper i direktkontakt med ett nytt preparerat papper framträdde en positiv bild; kalotypins fördel låg alltså i att fotografier kunde mångfaldigas. I början av 1850-talet förfinades metoden så att glas (istället för papper) användes för den ljuskänsliga emulsionen (med kollodium som bindemedel), vilket resulterade i så kallade våtkollodiefotografier. Från sådana glasnegativ kunde man därefter kopiera ett önskat antal papperskopior, bland annat genom ”saltteknik”, *salt prints* som flera av dåtidens mest omtalade fotopionjärer kom att använda sig av (bland annat Fenton).

Illustration 3.18 Den franske amatörfotografen och författaren Maxime Du Camp reste under slutet av 1840-talet i Egypten, Nubien (norra Sudan) och Syrien där han (tillsammans med reskamraten Gustave Flaubert) fotograferade arkeologiska kvarlämningar. Du Camp var självlärd som fotograf; bilderna var i regel frontala och publicerades i boken, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*. Flaubert var mer skeptisk till resekamratens utdragna fotograferande; ”les temples égyptiens m’embêtent profondément”, templen tråkar ut mig skrev han i sin dagbok.

Även om Fox Talbot inte fick gehör för sitt förslag till British Museum 1843 så genomfördes under andra halvan av 1840-talet ett flertal arkeologiska expeditioner från Europa där fotografi användes för att avbilda ruiner och kvarlämningar. Dessa fotografier framstår idag som gåtfulla och nästan lika uråldriga som monumenten på bild. Ofta var bilderna folktomma på grund av de långa exponeringstiderna, något som samtidigt gav fotografierna ett intryck av tidlösa avbildningar som mytisk inbjöd betraktaren till imaginära resor i tid och rum.

När Roger Fenton (1819–69) från 1854 började att arbeta för British Museum var fotograferingsmediets potential i arkeologiska sammanhang uppenbar. Fenton hade i början av 1850-talet gjort sig ett namn i fotografiska kretsar genom sina stilleben- och landskapsfotografier, och samma år som han kontrakterades av British Museum var han med om att grunda Photographic Society of London. British Museum önskade att Fenton skulle dokumentera, katalogisera och sprida information om museets samlingar, och väl på plats började han med att fotografiskt reproducera de kilskriftslämningar som Layard grävt fram.[33] Exakt varför Fenton påbörjade sitt fotografiska arbete med att just avbilda kilskrift är höljt i dunkel. Somliga forskare har hävdat att ledningen för British Museum vid mitten av 1800-talet fått allt fler förfrågningar från historiker som önskade att museet fotografiskt borde avbildade (delar av) sina samlingar för att underlätta studier. En irländsk orientalist som ägnade sig åt att dechiffrera kilskrift var exempelvis i kontakt med museet, varvid en representant för ledningen (Lord Rosse) 1852 svarade i ett brev: ”I feel very anxious that some attempt should be made to Photograph the inscriptions so as to place them conveniently within the reach of persons that have a taste for that line of research.”[34] Andra historiker har argumenterat för att det var Layards sensationella utgrävningar och den publika fascination som upptäckten av de forntida assyriska imperiet inneburit, som gjorde att museet valde denna samling (snarare än exempelvis naturhistoriska specimen).[35]

Åter andra forskare har hävdat att den initiala användningen av fotografi snarare bör ses i ljuset av att British Museum under 1830- och 1840-talet på olika sätt strävade efter att öppnade upp sin verksamhet. Samlingarna började att förevisas mer publikt för allmänheten, och skulpturer kopierades i gips. I en annons 1837 sökte museet till och med finansiering för att avbilda och sprida ”the Museum’s ’treasures’ [and make] them more generally known, appreciated, and circulated.”[36] Initiativet till att påbörja fotografisk dokumentation kan därför även ses som ett led i en bredare omgestaltning av museiverksamheten i publik riktning. Sommaren 1853 gav ledningen (The British Museum Trustees) arkitektinstruktioner för att undersöka om det gick att bygga en fotoateljé; ”the construction of a temporary Photographic Chamber on the roof of the Museum.”[37] I dessa

[33] John Hannavy, ”Roger Fenton and the British Museum”, *History of Photography* nr. 3, 1988.

[34] Brevet från Lord Rosse skrevs 1852 och är citerat från Christopher Date & Anthony Hamber, ”The origins of photography at the British Museum, 1839–1860”, *History of Photography* nr. 4, 1990.

[35] Kathleen Davidson, *Photography, natural history and the nineteenth-century museum: Exchanging views of empire* (London: Routledge, 2017), 26.

[36] Date & Hamber 1990. Annonsen från 1837 är citerad ur densamma. Se även David M. Wilson, *The British Museum: A history* (London: British Museum, 2002).

[37] Gordon Baldwin, Malcolm Daniel & Sarah Greenough, *All the mighty world: The photographs of Roger Fenton, 1852-1860* (New York : Metropolitan Museum of Art, 2004), 233.

instruktioner involverades även Fenton, som i ett brev påpekade att en sådan fotostudio borde innehålla ”a little movable chamber in which the camera is to be placed [provided with curtains] so that all rays of light except those reflected from the object to be copied are prevented from falling upon the surface of the lens.”[38]

Illustration 3.19 ”The cuneiform characters [are] singularly sharp and well defined, but so minute in some instances as to be almost illegible without magnifying glas”, skrev Henry Layard 1853. Ett år senare började Roger Fenton att fotografera de tusentals arkeologiska kilskriftsfynd som Layard skickat till British Museum.

[38] Ibid., 263.

Under 1854 fotograferade Fenton systematiskt hundratals lertavlor med kilskrift ur Kouyunjik-samlingen. Lertavlorna var sköra och syftet att avbilda dem var tredelat: fotografering av kilskrift innebar att en helt ny form av reproducerbarhet av de gamla inskriptionerna blev möjlig, fotografier gjorde att exakta avbildningar av kilskrift kunde distribueras (till intresserade assyriologer) på ett enkelt sätt, och fotografier gjorde det också möjligt att studera kilskriften i detalj (i förstorad form).[39] Fenton kom att använda flera olika kameror i sitt arbete, och för ändamålet konstruerades en fotografisk ateljé på ett sidotak av British Museum (i enlighet med Fentons tidigare instruktioner). Hans största problem var att ljussätta lertavlorna (genom solljus) så att kilskriftstecknen framträdde så tydlig som möjligt. Att vara beroende av solljus (liksom Rawlinson vid Behistuninskriften) gjorde arbetet väder- och säsongsbetonat; London är ju inte direkt känt för sina många soltimmar. Den långa exponeringstiden varierade med ljuset, och hur än Fenton försökte att ljussätta lertavlorna så förblev resultaten inte optimala. I alla idag bevarade fotografier är skuggor synnerligen markanta (både av lertavlan som objekt liksom de inskriptioner den innehöll). Ofta verkar Fenton ha strävat efter att avbilda kilskriften genom ett slags tredimensionell relief där solljuset föll in snett vänster ovanifrån. Någon retusch verkar inte ha använts, och skuggor gjorde att enskilda tecknen ibland var svåra att utröna. Arbetet var dock mycket omfattande. Bara under 1854 producerade Fenton 2000 kopior (*salt prints*) av hundratals glasnegativ, en siffra som i maj 1856 hade stigit till 8000.[40]

Illustration 3.20 Roger Fenton avbildade även British Museums utställningsytor med stereofotografi, det sena 1850-talets mest kommersiellt gångbara visuella medieform. Stereobilder skapade illusionen av djup genom att avbilda objekt med viss förskjutning, en optisk princip (och praktik) som uppfinnaren Charles Wheatstone lanserat 1838. Det var samme Wheatstone som rekommenderade British Museum att anställa Fenton. Stereobilden av ”The Assyrian Gallery” (en permanent utställning från 1853) publicerades i *Stereoscopic Magazine* 1860. Noterbart är Fentons bildkomposition med objekt i för- och bakgrund för att öka fotografiets stereoskopiska effekt.

[39] Davidson 2017, 29.

[40] Baldwin, Daniel & Greenough 2004, 16.

Trots att Fenton arbetade intensivt med att fotografera British Museums samlingar förblev museets ledning ambivalent till hur dessa bilder egentligen skulle användas.[41] Fotograferingsarbetet var därtill kostsamt; Fenton var i fotografibranschen och sålde sina bilder till museet samtidigt som han ägnade sig åt annat – 1855 var han exempelvis på Krim och fotograferade. Chefen för antikvitetsavdelningen på British Museum, Edward Hawkins (som Fenton arbetade under) menade emellertid att fotografierna utgjorde utmärkta faksimiler av museiobjekt och ett slags mall för hur museet framöver kunde reproducera sina samlingar, eller som en forskare påpekat: ”Hawkins anticipated that photographs of ‘ordinary antiquities’ could be used to cultivate knowledge, expertise and connections with a wide range of museums.”[42]

Ur både ett kulturarvs- och mediehistoriskt perspektiv var (och förblev) Fentons fotografier av kilskrift mycket speciella. Å den ena sidan var det ingen på museet som vid den här tidpunkten till fullo kunde tyda de tecken som han avbildade; Fenton tog med andra ord bilder i blindo eftersom objektens status var obekanta. De ofta sköra lertavlorna placerades på en liten stensockel på ateljégolvet, ibland lutades de mot väggen och försågs med nummer, emellanåt avbildades två objekt på samma bild. Å den andra sidan var det allra första gången som en kulturarvsinstitution tog sig an uppgiften att på ett mer omfattande sätt dokumentera en samling i fotografisk form – utan att ha etablerat en standard (för exempelvis metadata) kring de objekt som avbildades. Paradoxen i sammanhanget är dock att det hade varit omöjligt eftersom lertavlornas semantiska innebörd ju inte var känd.

Fentons fotografiska insats är på flera sätt remarkabel. I den här bokens mediehistoriska kontext är han ändå inte den mest intressante föregångsgestalten kring hur kulturarvet kom att representeras i fotografisk form, för det är snarare William Henry Fox Talbot. Om Fenton var kommersiell yrkesfotograf, vars arbete för British Museum utfördes enligt kontrakt, så var Fox Talbot en förmögen ”gentleman scientist” som framlevde sina dagar på godset Lacock Abbey (som Fox Talbot fotograferade redan 1835). Han kunde med andra ord kosta på sig att både experimentera med fotografi och fundera på dess användning (utan att behöva tänka på sitt uppehälle).

I fotohistorien framhålls ofta Fox Talbots bok, *The pencil of nature* (som utgavs i sex band 1844–46) som en fotohistorisk pionjärinsats, inte sällan apostroferad som ”den första boken med fotografiska illustrationer.”[43] Men den kan också läsas som en sofistikerad mediehistorisk utläggning kring den nya relation som fotografi upprättade mellan text och bild. Fox Talbot intresserade sig exempelvis för hur bokmediet kunde framställas fotografiskt. I sin bok lät han både fotografera (delar) av sin egen bokhylla (utomhus), liksom en manuskriptsida: ”facsimile of an old printed page” – med tillägget att ”to the Antiquarian this application of the photographic art seems destined to be of great advantage.”[44] För Fox Talbot var både boken och kalotypin pappersbaserade medier; hans

[41] Davidson 2017, 29.

[42] Ibid., 28.

[43] Nationalencyklopedin, ”William Henry Fox Talbot”, https://www-ne-se.proxy.ub.umu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/william-henry-fox-talbot (senast kontrollerad 1/4, 2020).

[44] William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature* (London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844), 32.

fototeknik använde ju akvarellpapper som bas och själva kopieringsprocessen (till nytt papper) antyder också att reproduktion (som idé) var central för honom. ”It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper”, skrev han i inledningen till sin bok. ”They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing” – en tecknares subjekt var inte längre nödvändigt för att skapa en avbild, enbart naturen själv: ”they are impressed by Nature’s hand.”

Illustration 3.21 ”A scene in a library” – ett medium reproducerar ett annat i Fox Talbots bok, *The pencil of nature*. Bilden från 1844 är med all sannolikhet det allra första fotografiet av en bokhylla – utomhus. För vare sig böcker eller bokhylla kunde avbildas utan mycket starkt solljus.

I jämförelse med samtidens avbildningsdiskurs av kulturarv, där teckning i regel utgjorde praxis, så framhävde Fox Talbot att fotografi var ett synnerligen praktisk hjälpmedel när det kom till att avbilda antikviteter. På ett fotografi av kinesiskt porslin uppställda i fyra hyllplan hette det till exempel att ”however numerous the objects—however complicated the arrangement—the Camera depicts them all at once.” Och även om ljussättning (genom solljus) kunde skapa problem, så framhöll Fox Talbot att ”statues, busts, and other specimens of sculpture, are generally well represented by the Photographic Art.”[45]

Den propå som Fox Talbot 1843 skickade till British Museum om att anlita en arkeologisk expeditionsfotograf bör därför ses i ljuset av de tankar om fotografi som han själv samtidigt höll på att formulera för sin bok *The pencil of nature*. Fotografi kunde, i korthet, erbjuda mekanisk dokumentation av kulturarvet – men sådana förhoppningar blev

[45] Ibid., 1, 20, 23.

alltså länge utsiktslösa. Samtidigt florerade de i samtiden. Den vetenskapliga tidskriften *Notes and Queries* (som började att publiceras 1849) frågade sig exempelvis några år senare: ”Might not photography be well employed in making facsimiles of valuable, rare, and especially of unique ancient manuscripts? If copies of such manuscripts could be multiplied at a moderate price, there are many proprietors of libraries would be glad to enrich them by what, for all purposes of reference, would answer equally well with the originals.”[46]

Vissa forskare har hävdat att Fox Talbots idéer kring hur fotograferingsmediet kunde användas i reproduktivt syfte var inspirerade av samtidens mekanistiska tankegångar.[47] Matematikern Charles Babbage (1791–1871) – uppfinnaren av *the Difference Engine* (som kunde beräkna matematiska tabeller) liksom den (ofullbordade), *the Analytical Engine* (som på 1830-talet var tänkt att programmeras med hålkort) – hade exempelvis 1832 publicerat boken, *On the economy of machinery and manufacturers* vilken utförligt behandlade olika former av kopiering och ökad mekanisering av bland annat tryckeri- och förlagsbranschen.[48] Fox Talbot var bekant med Babbage; de korresponderade och Fox Talbot hade 1839 skickat Babbage flera exempel på sina fotografiska experiment. Att mångfaldiga, trycka och kopiera genom att utnyttja nya tekniska hjälpmedel låg med andra ord i tiden. Med en sådan optik kan fotograferingsmediet betraktas som en maskinär praktik vilken i mitten av 1800-talet sammanförde konst och konsthantverk med vetenskap och mekanik.

Fox Talbot var och förblir en viktig fotografisk pionjär, men från och och med 1850 kom han i princip enbart att ägna sig åt att försöka dechiffrera och lösa kilskriftens gåta.[49] Hans intresse för fotografisk mediearkeologi var i så måtto bokstavligt, och han hade med sin bok *The pencil of nature* även lagt (tanke)grunden till hur kulturarvsinstitutioner kunde använda fotograferingsmediet för att både dokumentera och distribuera sina samlingar. Men att omsätta dessa tankar i praktik visade sig vara besvärligt. När Fox Talbot våren 1854 fick reda på att British Museum och Fenton påbörjat arbetet med att fotografera lertavlor med kilskrift, skrev han ett brev till den ansvarige chefen för antikvitetsavdelningen, Edward Hawkins: ”As I take a great interest in the Assyrian inscriptions, and have made considerable progress in the study by half of the labours of Hincks, Rawlinson & others and as the Museum is now photographing a series of the clay tablets ... for distribution among persons engaged in the study of this branch of antiquarian research; I should be much gratified if you would give me a copy of the work at the time of its completion.”[50] Hawkins

---

[46] ”Photographic copies of ancient manuscripts”, osignerad, *Notes and Queries* 28/1, 1854. Två år senare fotograferade Fenton ett av British Museums mest omtalade manuskript, *Codex Alexandrinus*, en grekisk pergamenthandskrift från 400-talet (med Gamla och Nya Testamentet samt Klemensbreven, kristna skrifter från år 96 e.Kr.), vilka publicerades under titeln, *Photographic facsimiles of the remains of the epistle of Clement of Rome* (London: British Museum, 1856).

[47] Mirjam Brusius, *Fotografie und museales Wissen: William Henry Fox Talbot, das Altertum und die Absenz der Fotografi*e (Berlin: de Gruyter, 2015), 227–235.

[48] Charles Babbage, *On the economy of machinery and manufacturers* (London: Charles Knight, 1832).

[49] Brusius 2015, 75.

[50] Brev från Henry Fox Talbot till Edward Hawkins (British Museum) 19/5, 1854 – citerat från sajten och databasen, ”The correspondence of William Henry Fox Talbot”, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=Hawkins&keystring2=&keystring3=&year1=1807&year2=1877&pageNumber=4&pageTotal=12&referringPage=0 (senast kontrollerad 1/4, 2020).

svarade inte. Mer än ett år senare, hösten 1856 försökte Fox Talbot ånyo kontakta museet, denna gång bibliotekschefen Antonio Panizzi: ”Being very desirous of contributing towards the elucidation of the Assyrian antiquities in the British Museum, a subject to which I have devoted much time and attention, I have to request you would favour me with a copy of the lithographic facsimiles which have lately been made.”[51] Panizzi svarade, men hänvisade till ”the Trustees”, det vill säga museiledningen – som drog ut på ärendet. Genom webbprojektet ”The correspondence of William Henry Fox Talbot” kan man i detalj följa Fox Talbots korrespondens med British Museum – vilken blev alltmer indignerad. Trots att han skrev ytterligare nio brev (några i mycket irriterat tonfall) skulle de gå nästan tio år innan British Museum skickade honom Fentons fotografier.

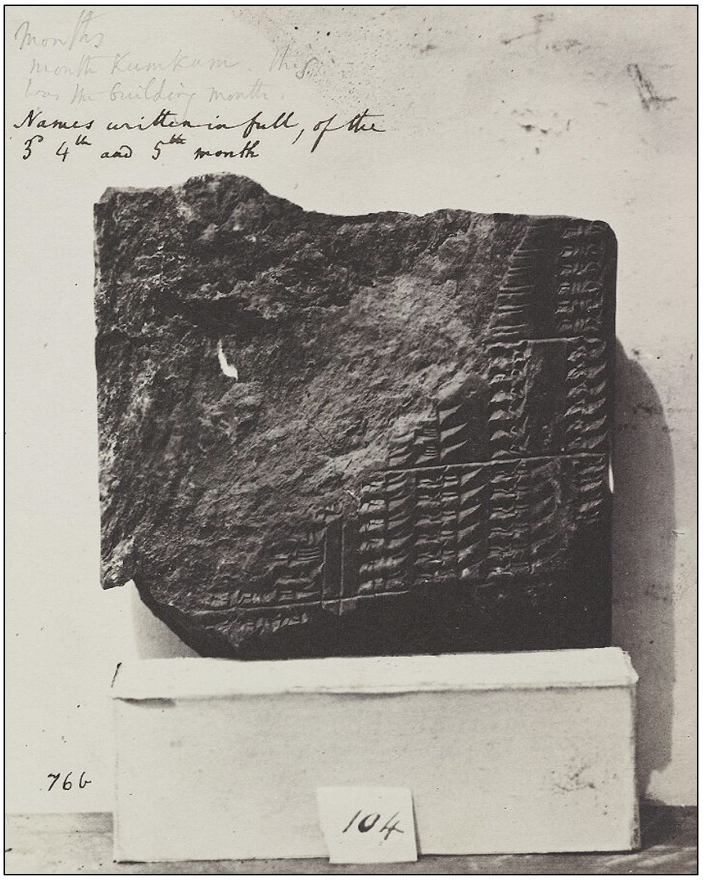


Illustration 3.22 De flesta digitala reproduktioner av Roger Fentons fotografier av kilskrift från British Museum som idag finns på internet härstammar (lätt förvånande) från Henry Fox Talbots samling – trots att han hade betydande besvär med att få kopior. Han förvärvade dock närmare 200 kilskriftsbilder, vilka numera finns online på The Talbot Catalogue Raisonné. Fotokopiorna utmärker sig då de innehåller Fox Talbots egna anteckningar: ”76b. Names written in full, of the 3d, 4th and 5th month”. Som mediehistorisk empiri befinner sig dessa fotografier i en märklig skärningspunkt mellan dokumentation och representation, katalogisering och dechiffrering.

[51] Brev från Henry Fox Talbot till Antonio Panizzi (British Museum) 3/11, 1856 – citerat från sajten och databasen, ”The correspondence of William Henry Fox Talbot”, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=panizzi&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=3&pageTotal=53&referringPage=0 (senast kontrollerad 1/4, 2020).

Anledningen var att det naturligtvis låg prestige i frågan. För Henry Rawlinson (som var både kilskriftsexpert och ambassadör i Bagdad) var det av politisk vikt både för det vetenskapliga fältet kring assyriologi (liksom för brittisk imperialism) att amatörer (som Fox Talbot) inte skulle bli först med att lösa kilskriftens gåta. Samtidigt var British Museum under det sena 1850-talet inte på det klara med hur fotografisk dokumentation av samlingarna skulle hanteras. Frågan gällde även hur utvecklingen från *photographic science* (något som Fox Talbot själv ägnat sig åt) till *scientific photography* skulle bemötas. För dechiffreringen av kilskrift var fotografi emellertid helt centralt. Ofta brukar år 1857 ses som det år då man till slut lyckades tyda kilskrift till fullo. Då utlyste nämligen The Royal Asiatic Society en tävling vem som kunde lösa inskrifterna på kung Tiglath-pileser I (en oktagonsk stencylinder). Inskriptionerna fotograferades – och skickades till fyra experter (bland dem Fox Talbot och Rawlinson). Helt oberoende av varandra kom de fram till så lika översättningar att man därefter betraktade kilskrift som ett begripligt teckensystem.[52]

Hösten 1876 skickade Fox Talbot ett brev till den brittiske egyptologen Samuel Birch. Alltför vänligt (om man betänker vad som inträffat) skrev han att ”the photographs of tablets in the Museum, done several years ago, of which the Trustees kindly ordered a copy to be sent me, I have found very useful.” Som ett eko av den kritik gentemot odugliga kopister som Carsten Niebuhr påtalat hundra år tidigare, tillstod Fox Talbot att även de bilder som Fenton fotograferat slarvigt hade varit användbara. ”Even those which were carelessly executed (somewhat out of focus) ... are yet good enough for an Assyriologist to be able to determine the general meaning viz. whether Historical, grammatical or otherwise.” För den som intresserade sig för kilskrift var adekvata fotografiska avbildningar med andra ord en nödvändighet. Fox Talbot rådde därför Birch att ta med sig en fotograf på sin nästa expedition. Men, tillade han, ”if you employ a photographer in Mesopotamia he should photograph the tablets twice the natural size because they are then so much more legible. It is perfectly easy to enlarge them in this manner.”[53]

Med utgångspunkt i Fox Talbots tankar kring fotografisk dokumentation, kan man slå fast att fotografi tveklöst utgjorde en andra fas i den mediehistoriska utvecklingen av representation av kilskrift. Fotografi var med sin mekaniska förmåga att bevara detaljer överlägset tidigare avbildningsformer som teckning eller avklappning. Samtidigt var redan 1800-talets assyrologer (som Fox Talbot) på det klara med att kilskrift var bökig att till fullo representera på grund av sin tredimensionalitet. Genom att använda en flyttbar ljuskälla erhöll man exempelvis ofta bättre avbildningar, framför allt beträffande kilskriftens djup i leran.

Först genom introduktionen av fotogrammetri – och långt senare 3D-teknik – uppstod teknologiska förutsättningar för att dokumentera kilskriftens komplicerade, tetraederformade avtryck i leran. I Sverige användes markfotogrammetri redan kring sekelskiftet 1900 vid mätning av fjäll, och Svenska sällskapet för fotogrammetri bildades 1929. Men 3D-modellering och holografi – med vilken en tredimensionell bild av ett

[52] Tävlingen genererade en publikation men den något egendomliga titeln, *Inscription of Tiglath Pileser I king of Assyria B.C. 1150 as translated by Sir Henry Rawlins, Fox Talbot, Dr. Hincks, and Dr. Oppert* (London: Parker, 1857).

[53] Brev från Henry Fox Talbot till Samuel Birch 24/10, 1876 – citerat från sajten och databasen, ”The correspondence of William Henry Fox Talbot”, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=carelessly&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=5&pageTotal=6&referringPage=0 (senast kontrollerad 1/4, 2020).

föremål kan lagras – lanserades långt senare, metoder ur vilken dagens 3D-tekniker uppstått. Numera har många kulturarvsinstitutioner där kilskrift bevaras (delvis) dokumenterat den med hjälp av 3D och fotogrammetri. Föremålen fotograferas då noggrant från alla håll (på en roterande platta) för att få med så mycket information som möjligt i bilderna. Därefter bearbetas det fotografiska materialet i olika typer av programvaror som Agisoft (för att skapa en 3D-modell) och Maya (för att skapa textur). 3D-skanning av fasta objekt utgör en annan metod, men alla digitala kilskriftsrepresentationer gör det möjligt att med mycket hög precision mäta kilskriftens samtliga dimensioner (höjd, bredd och djup), och eftersom geometri och textur är separerade i lager går även att studera enskildheter.[54]

Illustration 3.23 Behistuninskriften i 3D – skannad av Crazy Eye 3D Studio som på sajten Sketchfab säljer den för 25 dollar med garanterad kompatibilitet med spelmotorer som Unity och Unreal Engine. På Sketchfab finns idag tusentals kilskriftsobjekt i 3D i vilka skriftens alla små detaljer kan undersökas ner på pixelnivå.

Som ”gentleman scientist” var Fox Talbot i viss mån avskuren från de akademiska nätverk som med olika slags kopplingar till British Museum under det sena 1800-talet etablerade assyriologi – det vill säga, studiet av de forntida kulturer som använde kilskrift – som vetenskaplig disciplin. Här spelade fotografiska avbildningar en viktig roll. Det framstår därför som minst sagt besynnerligt att den person som i teorin först poängterade hur fotografisk dokumentation kunde bli ett forskningshjälpmedel, i praktiken inte tilläts dra nytta av sin egen idé. Inom teknik- och vetenskapshistorisk forskning är det inte ovanligt att begreppet ”immutable mobiles” används för att beskriva objekt vars form och funktion förblir densamma i helt olika kontexter. Termen kommer ursprungligen från filosofen Bruno Latour som i sin bok *Science in Action* (1987) beskrev hur den danske astronomen Tycho Brahe på ön Ven i slutet av 1500-talet bidrog till, och blev en del av den Koperniskanska revolutionen genom de mängder av observationer som han hade tillgång till.

[54] För en vidare diskussion, se Denis Fisseler, Gerfrid G. W. Müller & Frank Weichert, ”Web-based scientific exploration and analysis of 3D scanned cuneiform datasets for collaborative research”, *Informatics* nr. 4, 2017.

> Brahe is able to gather in the same place not only fresh observations made by him and his colleagues, but all the older books of astronomy that the printing press has made available at a low cost. His mind has not undergone a mutation; his eyes are not suddenly freed from old prejudices; he is not watching the summer sky more carefully than anyone before. But he is the first indeed to consider at a glance the summer sky, plus his observations, plus those of his collaborators, plus Copernicus' books, plus many versions of Ptolemy's *Almagest*; the first to sit at the beginning and at the end of a long network that generates what I will call *immutable and combinable mobiles*. All these charts, tables and trajectories [that] are conveniently at hand and combinable at will, no matter whether they are twenty centuries old or a day old.[55]

Trots sin ansenliga förmögenhet var Fox Talbot ändå inte i samma situation som Brahe. Den mediehistoria som Latour skriver fram (och till vilken Brahe bidrog) förutsätter nämligen att observationer och artefakter rör sig friktionsfritt genom både vetenskapssamhället och kulturarvssektorn. Roger Fentons tidiga fotografier av kilskrift är ett illustrativt exempel på att det var långt ifrån fallet, och att det tog tid, förhandling och frustration att etablera nya former av medialt kunskapsutbyte. Faktum är att British Museum (efter Fenton) under andra halvan av 1800-talet enbart lät två fotografer arbeta (på kontrakt) med att fotografera de enorma samlingarna. Före 1900 hade museet ingen fast anställd fotograf. När (de stulna) kulturarvsobjekten från Mesopotamien väl var uppställda (eller magasinerade) på British Museum förblev de fixerade vid institutionen; någon mobilitet var det inte fråga om – knappt ens i fotografisk form.

Konstverk i reproduktionsåldern

Vetenskapshistorikerna Lorraine Daston och Peter Galison har i sin bok *Objectivity* (2007) undersökt hur begreppsparet ”vetenskaplig objektivitet” gradvis framträdde under 1800-talet. Det skedde under en förvånansvärt kort tid. På bara några decennier efter 1850 etablerades vetenskaplig objektivitet som akademisk norm i västvärlden, en sorts standard som även inkluderarde ett antal kringgärdande praktiker. Bland dessa var fotografiet och fotografiska avbildningar de förmodligen allra viktigaste. Daston och Galison menar att fotografiets möjlighet att på kemisk och mekanisk väg åstadkomma ett slags automatiserad avbildning – där möjligheten att fotografera detaljer var betydelsefull – blev ett nytt rättesnöre för tidens vetenskapsmän. Fotografiets objektiva framställning utlovade sätt att frångå och komma bortom det subjektiva avbildandet, ett gammalt kunskapsteoretiskt dilemma där vetenskapsmannens egen påverkan, eller oförmåga till adekvat avbildning, länge betraktats som ett betydande problem. Knepig reproduktion av kilskrift (för hand) utgör här bara ett exempel bland tusentals andra. Genom att lansera termen ”mechanical objectivity” argumenterar Daston och Galison för att fotografiet utlovade lösningen på detta epistemologiska trångmål. ”By mechanical objectivity we mean the insistent drive to repress the willful intervention of the artist-author, and to put in its stead a set of procedures

[55] Bruno Latour, *Science in action* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 226–227.

that would, as it were, move nature to the page through a strict protocol."[56] Vetenskaplig fotografi baserad på mekanisk objektivitet kunde alltså empiriskt stärka och ibland rentav befästa nya rön. Samtidigt kunde fotograferingsmediet användas för att göra helt nya vetenskapliga upptäckter som de mänskliga ögat inte kunde uppfatta – från studier av ultraviolett ljus till hastighetsfotografi av gevärskulor, fåglar som flög eller hästar som sprang. Fotografiet gav besked om "det optiskt omedvetna" med filosofen Walter Benjamins terminologi.[57]

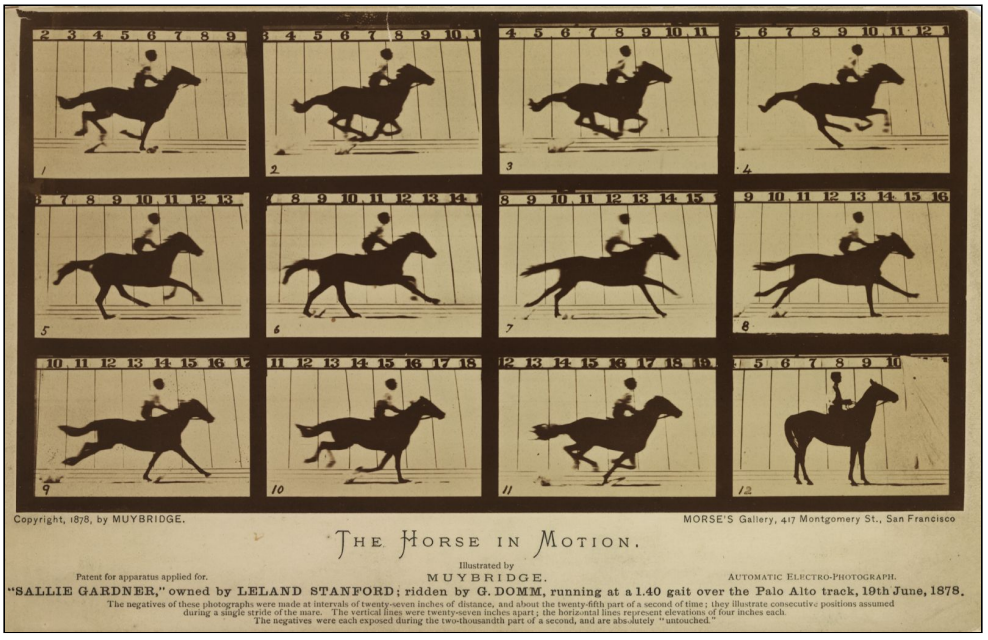


Illustration 3.24 Sommaren 1878 försökte Eadweard Muybridge fotografiskt bevisa (med 12 kameror utlösta i snabb följd) att en häst som galopperar vid en viss tidpunkt har alla fyra hovarna i luften. Eftersom Muybridge var professionell fotograf genomförde han bildbehandling på ren rutin; han retuscherade därför de underexponerade hästfotografierna för att få fram fler detaljer. Men när detta blev känt i amerikansk press underkändes hans bilder (först) som fotografiska bevis. Episoden är illustrativ för problemet under det sena 1800-talet att upprätthålla skillnaden mellan objektivt vetenskaplig fotografi och subjektivt konstnärlig avbildning. Fotografi från Library of Congress Prints and Photographs Division.

Att forskare inom vetenskapshistoria gärna framhåller de objektiva sätt som fotografiet lånade sig till mekanisk-kemisk avbildning är inte ägnat att förvåna. "By the late nineteenth century, mechanical objectivity was firmly installed as a guiding if not *the* guiding ideal of scientific representation across a wide range of disciplines", sammanfattar Daston och Galison.[58] Samtidigt finns det skäl att påminna om att objektiviteten hade sina gränser, vilket tidens fotografer, vetenskapsmän och publik var mycket medvetna om. Att fotografier reproducerade verkligheten med en sorts mekanisk objektivitet var ju strängt taget inte heller sant. Daguerrotypin avbildade snarare en tredimensionell verklighet som tvådimensionell yta, i sepia och utan färg. Avbilden kunde dessutom bara uppfattas ur en

[56] Loraine Daston & Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2007), 121.
[57] Walter Benjamin, "Liten fotografihistoria" (1931), *Bild och dialektik* (Stehag: Symposion, 1991), 48.

[58] Daston & Galison 2007, 123.

speciell vinkel: ”the image was in fundamental ways a deformation”, påpekar konstvetaren John Tresch krasst i sin bok *The romantic machine* (2012).[59] Snarare än att ta fasta på fotografiets mekaniska objektivitet kan man därför med Tresch argumentera för att fotograferingsmediet vid mitten av 1800-talet också var en sorts romantisk maskin som avbildade verkligheten på ett nytt, närmast magiskt och mystiskt sätt. Att Daguerre själv länge varit i illusionsbranschen (han öppnade sitt diorama i Paris redan 1822) är välbekant. Med en sådan optik blir skillnaden mellan mekanisk objektivitet och subjektivt avbildande inte lika skarp, och dessutom accentuerar en sådan förståelse att många faktiskt ansåg att det nya bildmediet borde betraktas som en egen konstart. För om fotografiet inom akademin under andra halvan av 1800-talet användes för att öka (och bekräfta) vetenskaplig objektivitet, ja då rasade under samma tid debatten om mediets konstnärliga status. Den brittiska porträttfotografen Cornelius Jabez Hughes menade exempelvis 1860 att all fotografi kunde delas in i tre klasser: mekanisk fotografi, konstfotografi och ”High-Art photography”. Den första kategorin handlade om enkla avbildningar av objekt ”mot vilka kameran riktas”; konstfotografi stipulerade ett konstnärligt subjekt bakom kameran som arrangerade avbildade objekt ”så att de blev mer tilltalande eller vackra”. Vad som slutligen utmärkte Jabez Hughes tredje kategori var att sådana extraordinära konstfotografier hade ett högre syfte; det handlade om bilder som inte bara skulle underhålla ”utan instruera, rena och förädla” åskådaren.[60]

Med utgångspunkt i Daston och Galisons ”mechanical objectivity” kan man notera att det just var den fotografiska objektivitet (som prisades av tidens vetenskapsmän) som gjorde att andra såg fotomediet som konstlöst – eller som en svensk konstkritiker påtalade i en recension 1881: ”All konsts uppgift är ju att återgifva verkligheten, yttre eller inre, mer eller mindre luttrad af den konstnärliga fantasien, och alltid preglad af konstnärens personlighet. Af dessa villkor är det sista det viktigaste; ty utan personlighet är konsten icke konst, utan fotografi.”[61] Snarlika utlåtanden finns det gott om, och i sammanhanget brukar poeten Charles Baudelaires (1821–67) konstkritiska diatrib över den franska konstsalongen 1859, Le Salon des Artistes français ofta citeras. Baudelaire skrädde inte orden om det nya bildmediet utan påpekade syrligt att den växande fotoindustrin blivit en tillflyktsort för misslyckade (och lata) målare utan talang som med det nya mediets hjälp tog hämnd på konstetablissemanget: ”l’industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués [avec] le caractère ... de l’imbécillité, mais avait aussi la couleur d’une vengeance.”[62]

För filosofen Walter Benjamin (1892–1940) var Baudelaire som bekant ett kronvittne till både samhälle, kultur och medier i 1800-talets Paris. Men när Benjamin i sin

---

[59] John Tresch, *The romantic machine. Utopian science and technology after Napoleon* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 115.

[60] Cornelius Jabez Hughes fotografiska indelning från 1860 är citerat från Graham Smith, ”Art Photography”, *Encyclopedia of nineteenth-century photography* (red.) John Hannavy (London: Routledge, 2007), 72.

[61] Recensionen skrevs av konstkritikern Carl Rupert Nyblom och det framstår som något av en historiens ironi (i just detta sammanhang) att den konstsyn han representerade går under beteckningen ”akademisk”. Nyblom är citerad från Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet* (Bjärnum: Typsnittsarna prepress, 1999), 175.

[62] Charles Baudelaire, ”Le public moderne et la photographie, Salon de 1859”, *OEuvres complètes* (red.) Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1962), 616.

uppslagsrika essä, ”Liten fotografihistoria”, tog sig an diskussionen om 1800-talsfotografiet som konst vände han på perspektivet. Det var betecknande att diskussionen envist hade ”kretsat kring det estetiska och kring *fotografiet som konst*”, påpekade Benjamin, när det snarare var ”*konsten som fotografi*” som var ett ”långt mera påtagligt socialt faktum”. Det som kunde uppnås genom fotografisk reproducering av konstverk var nämligen ”av mycket större betydelse för konstens funktion än den mer eller mindre artistiska gestaltningen av ett foto”.[63] Följer man argumentationen blev accenterna härigenom omkastade, ”die Akzente springen völlig um”, när man vände uppmärksamheten från fotografiet som konst till konsten som fotografi.[64]

Benjamins (ofta anförda) tankegångar formulerades under påverkan av en alltmer påtaglig mediemodernitet – essän ”Kleine Geschichte der Photographie” publicerades ursprungligen i tidskriften *Die literatische Welt* 1931 – och är i så måtto ett tidigt exempel på uppmärksammandet av kulturarvets mediala dimensioner. Konstverk kunde i den mekaniska reproduktionsåldern representeras och kopieras, spridas och bevaras på nya sätt. Samtidigt var den typen av mediala perspektiv (som den här boken försöker att adressera) länge frånvarande i konsthistorien. Som konstvetaren Anthony J. Hamber påpekat i inledningen till sin bok, *’A higher branch of the art’: Photographing the fine arts in England, 1839-80* är denna absens minst sagt besynnerlig eftersom fotografiska reproduktioner av konstverk dels spelade en avgörande roll för utvecklingen av den kommersiella fotomarknaden under andra halvan av 1800-talet (fotografiska konstbilder var populära och sålde i massupplaga), dels eftersom ”konsten som fotografi” var helt avgörande för kunskapsutvecklingen kring ämnet konsthistoria. Fotomediet var helt enkelt den katalysator som gjorde det möjligt att på allvar studera konst på ett vetenskapligt sätt: ”[photography] acted as a catalyst that transformed the study of art from a form of connoisseurship into what today is called art history.”[65]

Fentons arbete på British Museum under 1850-talet var en tidig exponent för hur fotograferingsmediet kunde reproducera både konst och kulturarv. Samma sak gäller för tidens många utställningar där fotografier i regel togs av den konst och skulptur som ställdes ut. Ungefär samtidigt som den franske fotografen André-Adolphe-Eugène Disdéri patenterade sin idé med *carte de visite* – små fotografiska visitkort som framöver kom att produceras i massupplaga och göra succé i de flesta västländer – fotograferade han konstgalleriet på världsutställningen Exposition universelle de 1855 i Paris. I sådana sammanhang var det emellertid främst själva utställningsmediet som avbildades snarare än enskilda konstobjekt.

[63] Benjamin 1991, 56.

[64] Walter Benjamin, ”Kleine Geschichte der Photographie” (1931), *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 312.

[65] Anthony J. Hamber, *’A higher branch of the art’: Photographing the fine arts in England, 1839-80* (London: Routledge, 1997), 1.

Illustration 3.25 Fotografi av skulpturgalleriet på Exposition universelle de 1855 i Paris. Bilden är hämtad ur fotoalbumet *Exposition universelle des beaux-arts 1855* av fotografen André-Adolphe-Eugène Disdéri.

Under 1850- och 1860-talen var det generella intresset för fotografiska reproduktioner av målningar och skulpturer inom museisektorn tämligen svalt – så även i Sverige. Det går emellertid att hitta undantag; franska Bibliothèque National liksom South Kensington Museum i London (som invigdes 1852) började bägge tidigt intressera sig för fotografi. På South Kensington Museum dokumenterade man alla institutionens utställningar i fotografisk form, och 1858 invigdes den första (enbart) fotografiska utställningen. 1880 hade museet en samling på mer än 50 000 fotografier, varav många var reproduktioner av målningar. South Kensington Museum – vilket 1899 bytte namn till det idag mer bekanta, Victoria & Albert Museum – hade även professionella fotografer anställda, och museet sålde också fotografiska reproduktioner av målningar ur sina samlingar.

Museisektorn och fotobranschen kom på så vis att stå i ett symbiotiskt förhållande; fotografiska reproduktioner av målningar ökade uppmärksamheten och intresset för konst, samtidigt som det inte alltid stod klart vem som som skulle tjäna pengar på de kopior som framställdes. Redan kring 1860 anklagades South Kensington Museum för att underminera den kommersiella marknaden för fotografiska reproduktioner. ”As early as the 1860s commercial photographers were complaining that museum ’in-house’ photographers ...

were given preferential treatment and were being heavily subsidised by Government departments that enabled them to undercut the prices at which they sold photographs."[66]

Utvecklingen i Sverige var snarlik, om än i mindre skala och inte lika snabb. När Nationalmuseums nya byggnad på Blasieholmen i Stockholm invigdes 1866 verkar till exempel inte en enda fotograf ha varit närvarande. Och den guidebok som Albert Bonniers förlag gav ut i samband med invigningen, *Nationalmuseum. Några blad för besökande* innehåller inga bilder alls.[67] Istället är det teckningar hämtade från tidskriften *Ny Illustrerad Tidning* (från både 1866 och 1867) som alltid reproduceras när museets historia i allmänhet, och dess invigning i synnerhet, beskrivits i ord och bild.[68] Generellt är det förvånande hur pass sent som fotografier av både interiörer och konstverk på Nationalmuseum dyker upp i museets arkiv – med undantag av fotografen Johannes Jaegers pionjärverksamhet. Som mediehistorikern Magnus Bremmer ingående visat i sin bok, *Konsten att tämja en bild* (2015) är Jaeger portalgestalten för fotografisk reproduktion av konst i Sverige. Han betraktade sig själv som "reproduktionsfotograf", och kom att både fotografera 1866 års industriutställning i Stockholm (med en parallell konstutställning vid Nationalmuseum), liksom att året därpå lansera en kommersiell konstreproduktionsserie, *Svenska Museum: de utmärktaste konstverk, som finnas förvarade i Nationalmuseum i Stockholm i fotografi af J. Jæger*. Som Bremmer framhållit gick detta publikationsprojekt i stöpet och stannade vid provhäftet. "Jaegers fyra fotografier med tillhörande texter lyckades uppenbarligen inte uppbåda tillräckligt intresse bland subskribenterna." Icke desto mindre var *Svenska museum* en intressant publikation som vittnade om att Jaeger hade goda insikter i hur konstverk borde reproduceras i fotografisk form. Framför allt intresserade han sig för skulptur, och som Bremmer framhåller visade han betydande "medvetenhet inför den särskilda utmaning som skulpturen och dess placering i museirummet [utgjorde] för reproduktionsfotografen – och i förlängningen för betraktaren."

Jaeger kom framöver att titulera sig både som "Kongl. Hovfotograf" och "Fotograf vid Svenska National-Museum" – men hans egentliga position (och kulturella ställning) på museet är höljd i dunkel. Den påminner om Fentons relation till British Museum, för även Jaeger var fotograf *och* affärsman. Fast han betraktade sig som reproduktionsfotograf (och därför med alla sannolikhet inte såg sina egna bilder som konstnärliga) hade han inte en anställning på Nationalmuseum utan arbetade (som Fenton) på kontrakt. "Exakt vad som gäller för Jaegers anställning vid Nationalmuseum – när han anställdes, och i vilken form – är inte klart [och] Nationalmuseums egna böcker ger dessvärre inga ledtrådar", skriver Bremmer.[69] Precis som i fallet med South Kensington Museum förelåg med andra ord en viss intressekonflikt mellan museum och marknad, inte minst beträffande bildrättigheter. Jaeger fotograferade konstverk och försökte sälja dessa till en bredare publik, bilder som i

[66] Anthony J. Hamber, "Photography of paintings", *Encyclopedia of nineteenth-century photography* (red.) John Hannavy (London: Routledge, 2007), 1108.

[67] *Nationalmuseum. Några blad för besökande* (Stockholm: Bonniers, 1866).

[68] Se exempelvis, Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm: Nationalmuseum, 1992), 123, 126 eller *Nationalmuseum i nytt ljus* (red.) Helena Kåberg *et.al.* (Stockholm: Nationalmuseum, 2018), 75, 76.

[69] Magnus Bremmer, *Konsten att tämja en bild. Fotografiet och läsarens uppmärksamhet i 1800-talets Sverige* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2015), 114, 115, 286.

viss mån också tjänade som dokumentation (och reklam) för museet – utan att Nationalmuseum från 1860- till 1880-talet föreföll att intressera sig speciellt mycket för denna form av reproduktionsverksamhet.

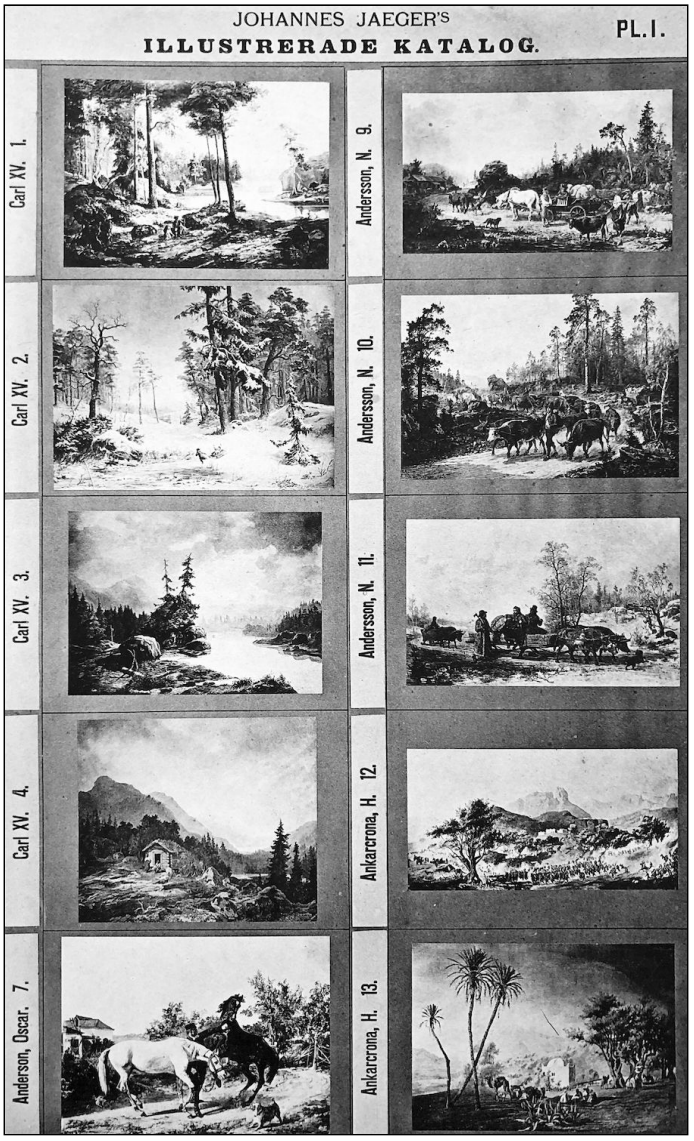


Illustration 3.26 Johannes Jaegers *Illustrerad katalog öfver fotografier efter konstverk* från 1882 innehöll både kataloguppgifter om de reproducerade konstverken liksom miniatyrbilder av dessa. De senare påminner en hel del om dagens *thumbnails* och de sätt som fotografier numera presenteras i digitala gränssnitt.

Men för Jaeger var det av vikt att (återkommande) påminna om kopplingen till Nationalmuseum, både av kulturella legitimitetsskäl men framför allt av kommersiella anledningar. 1873 gav han exempelvis ut en *Förteckning öfver fotografier* i vilken ”alla i denna katalog uppförda fotografier äro tagna efter Original-konstverken”. I katalogen listades en mängd olika reproduktioner av konstverk, men Jager framhöll speciellt ”fotografier efter konstverk som finnas förvarade i National-museum i Stockholm” (liksom

bilder av ett antal musei-interiörer).[70] Det fanns en tydlig estetisk dimension i Jaegers fotografiska verksamhet, samtidigt befann den sig i gränslandet mellan reproduktions-, industri- och konstmarknad. Bremmer menar därför att den fotografiska konstreproduktionen som genre intog en ”ambivalent position i de tidiga estetiska diskussionerna.” Även för kritiker som avfärdade ”fotografins konstnärliga potential i stort” förblev reproduktionen ”en accepterad syssla, som assistans till konstnären [och det var därför] uppenbart att fotografen som framställde konstreproduktioner för en publik uppfattades som en aktör på en konstnärlig marknad.”[71]

Att Jaeger verkade på en sådan marknad är om inte annat tydligt i den *Illustrerad katalog öfver fotografier efter konstverk* som han publicerade 1882. Den innehöll både kataloguppgifter om de reproducerade konstverken – liksom miniatyrbilder av dessa. Det var en illustrerad katalog på styva pappark (med läskpapper emellan) vilket mot slutet förtecknade alla uppvisade bilder. Att det för Jaeger låg kommersiella skäl bakom detta mycket specifika utförande framgick med all tydlighet i hans inledning. ”Denna katalog, som är utförd i undertecknads ljustryckeri med afbildningar i så litet format att dessa blott kunna ge en antydan om originalen, är endast ämnad att utgöra en vägledning vid köp af de fotografier efter konstverk, hvilkas titlar äro angifvna i [förteckningen].”[72]

Jaegers verksamhet vid Nationalmuseum kan på många sätt karakteriseras som ett slags konstreproduktion på entreprenad. Om somliga idag (eller snarare för ett decennium sedan) förfasade sig över att Google kommersialiserade bok- och kulturarvet genom massdigitalisering – ja, då var situationen kring 1870 inte bättre, för även då var det kommersiella firmor som avbildade kulturarvet i fotografisk form för att sälja med vinst. Fotomarknaden då var inte lika lukrativ (som nätannonser idag), men på den fanns åtminstone ett par svenska aktörer. Porträttfotografen Wilhelm Lundberg exempelvis – med fotoateljé i Gamla Stan, verksam på 1860- och 1870-talet under ”cartomani-eran”[73] – fotograferade (troligen) 1874 ett antal stereobilder på Nationalmuseum (vilka idag återfinns i museets bildarkiv). Med all sannolikhet ingick de i en stereoskopisk bildserie med fokus på Nationalmuseums skulpturer. Som brukligt i stereogenren fotograferade Lundberg med objekt i bildens för- och bakgrund (för att öka stereoeffekten). I en av stereobilderna syns exempelvis Laokoongruppen närmast kameran, med Laokoon och hans två söner snärjda av två jättelika ormar. Den skulpturen hade påträffats och grävts fram i Rom år 1506, och var som gipsavgjutning ett begärligt objekt för många konstmuséer. Nationalmuseum hade 1866 införskaffat en kopia i gips, så det var alltså en reproducerad staty som Lundberg fotograferade. Det uppenbara kopieringsförfarandet (en reproducerad bild av en reproducerad staty) förefaller inte ha spelat någon roll i sammanhanget; i Lundbergs bildserie återkom flera statyer utförda som gipsavgjutningar.

[70] Johannes Jaeger, *Förteckning öfver fotografier* (Stockholm, 1873), 13.

[71] Bremmer 2015, 97.

[72] Johannes Jaeger, *Illustrerad katalog öfver fotografier efter konstverk* (Stockholm, 1882).

[73] För en diskussion, se Ann-Sofi Forsmark & Mariann Odelhall, ”Cartomani – 1800-talets Facebook”, *Blick: Stockholm då och nu* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 2009).

Illustration 3.27 Monterad på lika färgglad som styv kartong ingick denna obetitlade stereobild i porträttfotografen Wilhelm Lundbergs stereobildserie från Nationalmuseum, troligen fotograferad 1874. Merparten av de statyer som Lundberg fotograferade var inköpta gispavgjutningar; den fotografiska reproduktionen var med andra ord en kopia av en kopia. Stereobilden återfinns i Nationalmuseums bildarkiv.

Gipsavgjutningar utgör en intressant medial pendang till de fotografiska reproduktioner av konst som Jaeger och Lundberg ägnade sig åt. För om Nationalmuseum kring 1870 inte visade något större intresse för fotograferingsmediet, gällde motsatsen för reproduktioner i gips. Kring sådana kopior fanns en betydande internationell marknad där museiinstitutioner spelade en viktig roll som inköpare och förmedlare av konsthistoriens skatter (i form av reproduktioner). Chefen för South Kensington Museum, Henry Cole, hade rentav 1867 tagit initiativet till ett internationellt upprop, ”Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries”, vilket bland andra undertecknats av dåvarande prins Oscar (av Sverige och Norge). I alla länder, påtalade Cole, finns betydande konstverk som enkelt kan reproduceras genom gipsavgjutningar, galvanoplastik, fotografi och andra processer utan att originalen tar den minsta skada. Fotografi betraktades här som en medial reproduktionsteknik bland flera andra; gipsavgjutningar var vanligast, men galvanoplastik förekom också (ibland kallat för ”electrotype”), en metod som på galvanisk väg kopierade metallföremål. Samtidigt var konst- och museivärlden splittrad i frågan; originalbegreppet var trots allt centralt inom museisektorn. Coles upprop fick ett visst genomslag, och på South Kensington Museum etablerades 1873 ett gipsgalleri, ”Cast Courts” – med som det heter (på museets hemsida idag) ”copies of some of the world’s most significant works of art reproduced in plaster, electrotype, photography, and digital media.”[74]

Nationalmuseum var emellertid långt ifrån en lika mediemodern institution som South Kensington Museum. När Nationalmuseum några år senare, 1873, fick en förfrågan från Belgien om utbyte av fotografiska konstreproduktioner så tvekade man. Ledningen

[74] Uppropet från 1867, ”Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries” finns på webben, se exempelvis https://www.readingdesign.org/1867-convention (senast kontrollerad 1/4, 2020). Information om ”Cast collection” finns på hemsidan för Victoria & Albert Museum, https://www.vam.ac.uk/collections/cast-collection (senast kontrollerad 1/4, 2020). För en vidare diskussion om Henry Coles upprop – och digitala aktualitet idag – se *Copy culture: Sharing in the age of digital reproduction* (red.) Brendan Cormier (London: V&A Publishing, 2018).

reserverade sig, skriver konstvetaren Eva-Lena Bergström, ”med argumentet att samlingarna bara delvis var fotografiskt återgivna, dessutom saknade man rättigheterna till dessa fotografier då de tagits av en privat fotograf. De skulle med andra ord behöva köpas in från den privata handeln.”[75] Bergström stödjer sig på Nationalmusei nämnds protokoll, och de bär syn för sägen att museum och konstmarknad var nära relaterade. Men argumentet att samlingarna bara delvis var fotografiskt reproducerade stämmer inte, för Nationalmuseums samlingar var vid denna tidpunkt knappt fotograferade alls. Exakt hur det förhåller sig i frågan är dock svårt att reda ut. Arkiven tiger. Min poäng är att bara några år efter det att Nationalmuseum flyttat in i sin nya byggnad, så pågick en internationell diskussion kring hur reproducerbara konstverk kunde spridas, liksom en mer eller mindre etablerad praxis kring hur detta mångfaldigande kunde genomföras. Om man ser bortom Jaegers verksamhet ger museets bild- och arkivhandlingar dock få (om ens några) indikatorer på att fotografi användes för sådana ändamål.

Men det finns ett undantag; inför flytten 1866 hade det bildats en museikommitté för inköp av gipsavgjutningar av skulpturer. Kopior av konstverk skulle fylla den nya museibyggnaden. Internationellt fanns flera avgjutningsfirmor som saluförde kopior av antika konstverk i gips. Från firma Eichler Plastische Kunstantstalt und Gipsgiesserei i Berlin inhandlade Nationalmuseum bland annat 21 utsökt (och exakt) kopierade antika skulpturer. Konstvetaren Solfrid Söderlind har i detalj utrett hur skulpturer (i original och kopierade i gips) kom att ställas ut på det nyinvigda Nationalmuseum. De inköpta gipsavgjutningarna var till en början tänkta att ”förmedla de överlägsna och absolut estetiska värden som antikens skulptur ansågs besitta.” Men över tid förändrades sådana konstideal, och under 1880-talet (när museet fick utrymmesbrist) påbörjades en intern diskussion kring gallring. Konsthistorikern Gustav Upmark (1844–1900) – som var intendent och chef för Nationalmuseum från 1880 (fram till sin död) – menade att urval kring vad som visades upp skulle ske efter strikt hänsyn till estetisk kvalité och originalutförande. Resonemanget fungerade väl för målerisamlingen, men påpekar Söderlind, blev helt förvirrande när det gällde muséets skulpturer. De inköpta ”avgjutningarna hade ju just på grund av reproduktionsmetodens karaktär tidigare ansetts troget bevara de estetiska kvaliteterna hos originalet, och det representativa var med nödvändighet bättre tillgodosätt i avgjutningssamlingen än i samlingen med original. Men snart nog kom kvalitetsfrågan att kopplas så starkt till original- och äkthetsbegreppen, att det färgade av sig på gipserna” – som ju trots all var inköpta kopior. Gipsavgjutningarna placerades därför i en egen sal; de betraktades därefter som allmänbildande – men inte som konstnärliga objekt.[76]

[75] Anna-Lena Bergström, *Nationalmuseum i offentlighetens ljus. Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966* (Umeå: Department of Culture and Media Studies, 2018), 95.

[76] Solfrid Söderlind, ”Från ädel antik till gammalt gods”, *Gips. Tradition i konstens form* (red.) Solfrid Söderlind (Stockholm: Nationalmuseum, 1999), 134, 136.

Illustration 3.28 Den så kallade Gipssalen på Nationalmuseum avbildad på ett fotografi från 1907. I den fanns gipsavgjutningar av skulpturer, det vill säga kopior av konstverk – till skillnad från museets Marmorgalleri (med originalskulpturer). I takt med att begrepp som original och unicitet (snarare än representativ kopia) gjorde insteg i den museala vardagen försvagades gipsernas ställning. 1914 beslutade Nationalmuseum att magasinera alla inköpta gipsavgjutningar. Fotografiet återfinns i Nationalmuseums bildarkiv.

Idémässigt etablerades tanken på ett Nationalmuseum vid mitten av 1800-talet med utgångspunkt i förebilder om ett nationellt konstmuseum efter allmäneuropeiskt mönster. Med bas i äldre, kungliga konstsamlingar kom museets verksamhet framöver att omfatta måleri och skulptur, teckningar och gravyrer samt konsthantverk. Målerisamlingen var tidigt Sveriges största med många betydande konstverk, och samlingarna berikades kontinuerligt genom inköp, donationer, vetenskaplig bearbetning och utställningsverksamhet. Givet fotografiets genomslag under samma period kunde man anta att det nya mediets potential borde ha uppmärksammats av Nationalmuseum – men så är långt ifrån fallet. Fotografi var en närmast marginell företeelse i museets utveckling under 1800-talet. Vid endast tre tillfällen, 1889, 1890 och 1892, visades fotografier i utställningssammanhang – symptomatiskt tagna av Oscar II (under dennes resa till bland annat Italien 1890) och tillsammans med kronprinsessan Victoria under deras resor på kontinenten och i Egypten påföljande år. Den rojalistiska kopplingen var uppenbar,[77] men ”dessa utställningar är udda händelser i Nationalmuseums utställningshistoria.”[78] Inte en enda utställning på Nationalmuseum under 1800-talet kom att dokumenteras fotografiskt.

[77] För en diskussion om utställningar, kungligheter och medier se, Anders Houltz, Jenny Stendahl, Björn Axel Johansson, Göran Alm & Pelle Snickars, *I världsutställningarnas tid: kungahus, näringsliv & medier* (Stockholm: Förlaget Näringslivshistoria, 2017).

[78] Bergström 2018, 100.

Läser man i *Meddelanden från Nationalmuseum* – den årsberättelse som museet publicerade från 1882 (och framåt) kring ”statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning” – letar man förgäves efter referenser eller reflektioner kring fotomediets reproduktiva, pedagogiska eller publika möjligheter. Ja, till och med korta notiser om fotografi är mycket sparsmakade; i 1889 års meddelanden heter det exempelvis lakoniskt under rubriken ”Handtecknings- och gravyrsamlingen” att ”ett urval af handteckningar har blifvit fotograferadt”. Intendent Upmark var då även sysselsatt med att katalogisera museets ”dyrbara samling af Rembrandt-teckningar”. Följande år meddelades det att denna katalogisering hade slutförts. Visserligen hade det visat sig att inte alla teckningar ”vid närmare granskning [kunde] tillerkännas den store mästaren”, men att fyra blad i alla fall blivit fotograferade och ”återgifna i det stora af F. Lippmann i Berlin utgifna internationella prakverket ’Zeichnungen von Rembrandt Harmenz von Rijn’”.[79]

Att Nationalmuseums årsberättelser ger mycket få indikationer på museets förhållande och relation till fotograferingsmediet må vara hänt; de årliga meddelandena behandlade trots allt museets faktiska verksamhet. Samtidigt hade Nationalmuseum naturligtvis med fotografi att göra (på en rad olika sätt). Åtminstone i förbigående tycks fotograferingsmediet exempelvis förknippats med både insamling och dokumentation av landets konst- och kulturarv. Intenden Upmark publicerade till exempel 1890 en artikel i *Fotografisk tidskrift*, ”Fotografien och konstforskningen”, där han pläderade för att samtidens (allt fler) amatörfotografer borde ägna landets kulturarv mer intresse ”och spara några plåtar åt alla dessa stora och små minnen af en äldre tids konst- och odlingslif.” Det var, enligt Upmark, en angelägen ”uppgift för våra amatörfotografer” (vilket också var undertiteln till han text). Framför allt önskade han att mer fotografisk uppmärksamhet ägnades åt landets många kyrkor. De var ”visserligen i allmänhet ganska enkla”, men genom att fotografera kyrkor i landsorten kunde successivt ett omfattande arkiv sammanställas. ”Redan därigenom att en fotografisk bild tages, är *något* vunnet”, påtalade Upmark entusiastiskt. Men bilden ”får ej stanna osedd och obegagnad i den enskilde artistens portföljer. Den bör sammanföras med sina likar och med dessa ingå i en gemensam, efter hand tillväxande svensk konsttopografisk samling.”[80] Upmark menade rentav att en sådan fotografisamling skulle kunna få sin hemvist på Nationalmuseum – ett uppslag som inte följdes upp.

Att Upmark menade att den var svenska amatörfotografers uppgift att dokumentera landets sakrala (och profana) byggnader säger en del om hur han såg på sin egen verksamhet (han var trots allt chef för Nationalmuseum). Det var helt enkelt inte museets uppgift överhuvudtaget att ägna sig åt, eller att utföra den typen av fotografisk inventering. 1894 återkom *Fotografisk tidskrift* dock till ämnet, ”Om fotografering i kyrkor”, en artikel som gav praktiska tips om hur man bäst avbildade både kyrkointeriörer och exteriörer.[81] Det skulle emellertid ta ytterligare nästan två decennier innan *Sveriges kyrkor: konsthistoriskt inventarium* 1912 började att publiceras på initiativ av konsthistorikern Johnny Roosval och den blivande riksantikvarien Sigurd Curman.

---

[79] *Meddelanden från Nationalmuseum* 1889 (Stockholm, 1890), 16; *Meddelanden från Nationalmuseum* 1890 (Stockholm, 1891), 11–12.

[80] Gustav Upmark, ”Fotografien och konstforskningen”, *Fotografisk tidskrift* nr. 24, 1890.

[81] G. M-g., ”Om fotografering i kyrkor”, *Fotografisk tidskrift* nr. 90, 1894.

Under 1890-talet kom Nationalmuseum även att befatta sig med fotografi genom att samlingarna (eller nyförvärv) successivt avbildades och reproducerades. Det skedde emellertid i mycket ringa omfattning. I 1896 års meddelanden påpekades till exempel att museet ”kontraktsenligt” hade erhållit överlämnade fotografier ”af Generalstabens litografiska anstalt, 2 st.; af fotografifirma Lindberg, 29 st.; af fotografen E- Lindmark, Mariefred, 8 st.”[82] I Nationalmuseums arkiv finns idag arkivförteckningar med flera referenser till handlingar som borde kunna ge besked om hur museet betraktade och behandlade fotografi. I Upmarks handskrivna förteckning, ”Katalog öfver National-Musei Arkiv” från 1894 hittar man exempelvis under rubriken, ”Handteckningssamlingen och Gravyrsamlingen” två stycken förtecknade volymer med innehåll kring ”Fotografier 1874” (med nummer 187), liksom ”Litografier och fotokemiskt tryck 1881-” (med nummer 188). Möjligen refererade den första av dessa till Wilhelm Lundbergs stereobildserie från samma år, men pikant nog kan Nationalmuseum idag inte lokalisera dessa arkivvolymer. Det är förkomna, och detta trots att Upmark 1894 ansträngde sig med att förteckna samtliga äldre arkivkataloger på museet. Referenser och volymsiffror i denna arkivförteckning leder ut i tomma intet.[83]

De spår efter Nationalmuseums fotografiska verksamhet under 1800-talet som idag går att rekonstruera är därför av två slag.[84] Dels handlar det om fotografiska reproduktioner av betydande målningar, skulpturer eller konsthantverk i olika former av illustrerade praktverk i den stil som Jaeger etablerade redan under det sena 1860-talet, utförda i samarbete med Nationalmuseum.[85] Dels handlar det om interiörfotografier av konstverk utställda i Nationalmuseums lokaler (i samma stil som Disdéri arbetade med under 1850-talet) där museet inte sällan figurerade som ett slags turistisk sevärdhet (exempelvis i topografiska bildserier). I Nationalmuseums bildarkiv finns flera exempel på denna senare form av bildbruk, och de fotofirmor som avbildade museets samlingar på detta sätt var naturligtvis kommersiella aktörer (som Jaeger och Lundberg). Firma Axel Lindahl fotograferade exempelvis flera interiörer av Nationalmuseum i en stereobildserie 1896, och även senare år 1900 i en geografisk bildserie av diverse svenska sevärdheter.

---

[82] *Meddelanden från Nationalmuseum* 1896 (Stockholm, 1897), 13.

[83] De olika arkivförteckningarna för Nationalmuseums arkiv från 1800-talet återfinns idag på Konstbiblioteket (för Nationalmuseum och Moderna museet) på Skeppsholmen i Stockholm. Äldre handlingarna och arkivförteckningar kring Nationalmuseums verksamhet under 1800-talet lämnar dock minst sagt en del övrigt att önska. Inte bara är handlingarna som Upmarks handskrivna förteckningar från 1894 refererar till förkomna (Nationalmusei arkiv D6:2), i en annan arkivbox, ”Äldre katalog över arkivet” (Nationalmusei arkiv D6:1), är ett hundratal lappar samlade i form av en lappkatalog utförd kring 1900 för olika arkiv och förteckningar av material, men inte heller denna förteckning pekar mot något idag reellt existerande innehåll. I en senare arkivförteckning från 1909 (Nationalmusei arkiv D6:3, utgiven på Hasse W. Tullbergs ”blankettförlag”) framgår därtill att Nationalmuseum då hade flera, ”Förteckningar öfver inkomna fotografier (topografi, porträtt, svenska konstnärsarbeten, konstslöjd, diverse” för åren 1869–1880, 1881–1896, 1897–1900, 1901–03 och 1904–08 – det vill säga, kring 1910 fanns det en hel del fotografier samlade liksom en del fotografisk dokumentation. Ingen av dessa handlingar går emellertid idag att återfinna.

[84] Givet min kritik av Nationalmuseums bristfälliga ordning på sina äldre papper i fotnoten ovan, ska jag villigt tillstå jag inte mäktat med att göra en noggrann genomgång av Nationalmusei nämnds protokoll under 1870-, 1880- och 1890-talen – något som möjligen kunde ge mer information om hur museet använde och betraktade fotograferingsmediet.

[85] Se exempelvis, Carl Fredrik Lindberg, *Silfverutställningen i Nationalmuseum: 42 fotografier af C. F. Lindberg utgifna af Nationalmuseums konstavdelning* (Stockholm: Haeggström, 1887).

Illustration 3.29 Före 1900 finns få fotografier av Nationalmuseums interiörer. Axel Lindahls foto från 1900 av Nationalmuseums Marmorgalleri ingick i en nationell bildserie över svenska sevärdheter. Fotografiet återfinns i Nationalmuseums bildarkiv.

I ett internationellt perspektiv framstår det som märkligt att Nationalmuseum var så pass ointresserat av fotograferingsmediets potential att man knappt ägnade det en tanke. Till exempel fanns inget intresse av att sprida bilden av samlingarna till en vidare publik; det var något som Nationalmuseum överlämnade åt marknaden (även om visst samarbete förekom; objekten skulle trots allt fotograferas *på* museet). 1895 började exempelvis Generalstabens Litografiska Anstalt – som trots sitt namn var ett privatägt företag med en mångfacetterad verksamhet (med fotografisk produktion, kartor och atlaser) – att publicera *Nationalmusei konstskatter* ”utförda i ljustryck”. Ursprungligen utgavs den i häften (till en kostnad av fem kronor styck i ”prisbillig form”). Idén var densamma som Jaeger försökt att lansera i sin *Svenska Museum* 1867, det vill säga att genom reproducerade konstfotografier visa upp Nationalmuseums samlingar. Typografiskt var dessa häften utformade som ett slags stiliserade jugendband, som för att understryka och de skulle bindas samman till en helhet – de folianter av *Nationalmusei konstskatter* som idag återfinns på bibliotek väger tio kilogram styck. I sin anmälan påpekade *Fotografisk tidskrift* att det var ”en förstklassig publikation”, med förhoppningen att denna samling ”småningom skall kunna åstadkommas ett verkligt nationalverk, som i fullt mönstergilla och dock för enhvar lätt tillgängliga reproduktioner återgifver det yppersta af vårt nationalmusei skatter.”[86]

[86] ”Nationalmusei konstskatter”, osignerad, *Fotografisk tidskrift* nr. 134, 1896.

Nationalmusei konstskatter var en påkostad publikation, men ”hvartill tjena alla dessa afbildningar, då man i muséet har tillgång till sjelfva originalen?”, frågade sig redaktören Georg Göthe inledningsvis. ”För det första har ’man’ inte alltid tillgång till dem. Museet står orubbligt på sin plats i hufvudstaden, medan afbildningarna uppsöka konstnären i hans hem äfven i den aflägsnaste landsända. Och just uti dessa konstverkens besök i hemmen ligger en oersättlig fördel. Olägenheten med de stora muséerna består nämligen vidare deruti, att blicken så lätt villas och sinnet tröttas af föremålens mängd. I mitt eget hem däremot kan jag lättare få den ro och sinnets samling, som göra mig mottaglig för konstintryck.”[87] I *Nationalmusei konstskatter* argumenterade Göthe alltså för att det främst var i fotografiskt reproducerad form som det till fullo gick att uppskatta Nationalmuseums konstskatter. Precis som i Jaegers provhäften trettio år tidigare kunde möjligen fotografier av skulpturer betraktas på ett sånt sätt, men eftersom häftena trycktes i svartvitt gällde det knappast de målningar som inkluderats, vars reproduktioner såg tämligen blaskiga ut och där avsaknaden av färg knappast gjorde originalen rättvisa.

Illustration 3.30 Beskriven av sin samtid som en krigisk ”härgud skådande från någon bergstopp in uti det gamla Skandinavien” gjorde sig Bengt Erland Fogelbergs marmorstaty *Oden* (1830) även bra på fotografi. Illustrationen ingick i folianten *Nationalmusei konstskatter* (1895–99).

[87] Georg Göthe, ”Förord”, *Nationalmusei konstskatter* (Stockholm: Generalstabens Litografiska Anstalt, 1895-99).

Konsthistoriker har hävdat att det publika intresset för Nationalmuseum växte mot slutet av 1800-talet.[88] *Nationalmusei konstskatter* kan möjligen ses som en indikator på detta, även om Nationalmuseum inte nämnde publikationen med ett ord i sin årsberättelse. Det var heller inte fallet med en annan, snarlik publikation (också den utgiven i häftesform) av den produktive journalisten Andreas Hasselgren, *Sveriges nationalmuseum i bilder*. Denna detaljrika vägledning från 1906 och 1907 innehöll fotografiska illustrationer av såväl utställningssalarna som enskilda konstverk, och även Hasselgren påpekade att det var hög tid att kulturarvet spreds till alla samhällsklasser: ”I en tid, då intresset för den bildande konsten och dess företeelser ej längre är inskränkt till en jämförelsevis fåtalig krets, utan spridits till och genomtränger alla samhällslager [har] Sveriges Nationalmuseum i sin dubbla egenskap af en konstens skattkammare och ett de historiska minnenas hem kommit att blifva föremål för stegrad sympati och uppmärksamhet.”[89]

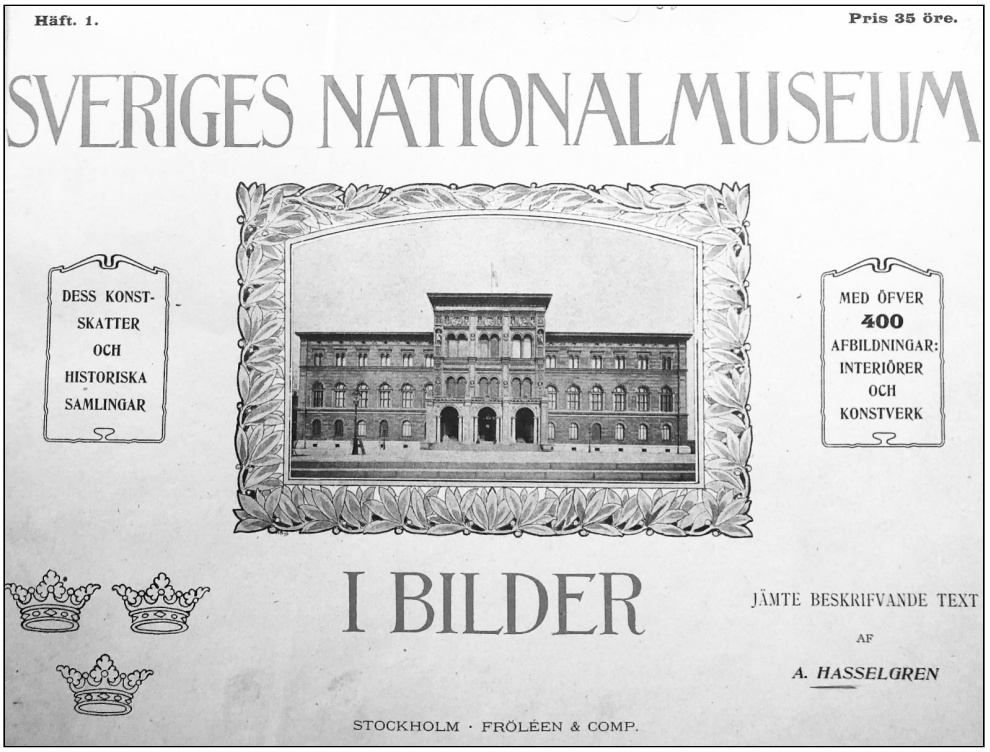


Illustration 3.31 ”Hufvudsaken i ett verk af denna beskaffenhet blir ju alltid bildmaterialet, till hvilket texten blott utgör ett slags ram. Den senare gör därför endast anspråk på att i form af en tänkt rundvandring genom museet orientera läsaren och med största möjliga opartiskhet påpeka dess sevärdheter.” Journalisten Andreas Hasselgrens *Sveriges nationalmuseum i bilder* publicerades i hela 38 häften mellan 1906 och 1907.

Det framstår som symptomatiskt att den publikation som Nationalmuseum gav ut 2018 (i samband med att det renoverade muséet återinvigdes), *Nationalmuseum i nytt ljus* har ett uppslag med fotografier på museets interiörer, gallerier, förmålsmontrar och kabinett som är indelade i fem olika historiska bildfält – och där de äldsta fotografierna härrör från ”ca

[88] Bergström 2018, 141.

[89] Andreas Hasselgren, ”Förord”, *Sveriges nationalmuseum i bilder* (Stockholm: Frölen & Co., 1906), 1.

1900".[90] Perioden före sekelskiftet 1900 var helt enkelt fattig både på fotografier i konkret bemärkelse, men också på idéer och föreställningar om detta bildmedium. Nationalmuseum samlade inte på fotografi, museet använde inte fotografi för att dokumentera vare sig konst eller utställningar, och ingen fotograf var anställd. Museet intresserade sig, kort och gott, inte för fotografi alls. Förmodligen av den enkla anledning att Nationalmuseum inte menade att fotografi hade med konst att göra (på något sätt). I så måtto var den Baudelairska uppfattningen om fotografiet som komplett konstlöst fortsatt rådande, ett synsätt som länge spelade en betydande roll för museets vardag.

Ett snarlikt exempel kan hämtas från en artikel som författaren och dramatikern Tor Hedberg (1862–1931) publicerade 1898, "Fotografien och de grafiska konsterna", som först trycktes i *Svenska Dagbladet* och därefter i *Fotografisk tidskrift*. Hedberg var en lika inflytelserik som representativ svensk intellektuell vid denna tid; han blev sedermera chef för Dramaten, intendent för Thielska galleriet och ledamot av Svenska Akademien. Min poäng är att han hyste precis samma normerande estetiska åsikter som återfanns i Nationalmuseums årsberättelser. Hedbergs artikel är i så måtto tidstypisk för den genre som envist framhärdade att fotografiet var själlöst och mekaniskt. Han beklagade sig exempelvis över hur de "enväldigt rådande fotografiska reproduktionerna" kommit att påverka konsten i allmänhet, och den grafiska konsten (som teckning) i synnerhet. Han gick på om den "väsentliga skillnaden" mellan konst och fotografi; "hvilket afstånd mellan dessa alster af individuell konst och af mekanisk process!" Full av självtillit – ja, rentav triumferande kunde Hedberg konstatera: "Att tro [att] kameran någonsin skulle kunna komma att ersätta konstnärsblicken och konstnärhsanden, är ungefär lika barnsligt som att tro att fonografen skulle kunna ersätta det talade ordet [och att] en människoskara skulle kunna entusiasmeras af ett tal utgående ur en fonografs tratt."[91]

Det ringa intresset för fotografi på Nationalmuseum under 1800-talet bör förstås ur ett snarlikt, starkt normerande konstperspektiv. Det var synsätt som efter 1900 gradvis började att luckras upp och förändras. I museets årsberättelser från 00-talet och framåt förekommer allt fler indikatorer på att fotograferingsmediet inkluderades i verksamheten. Från och med årsberättelsen 1902 trycktes exempelvis (ibland) fotografiska reproduktioner av de målningar eller skulpturer som diskuterades. På intet sätt angavs dock vem som var fotograf, inte heller hittar man några kommentarer kring den form av begränsade reproduktion (målningar i svartvitt) eller nån slags övergripande reflektion kring modern reproduktionsteknik. Ur ett mediehistoriskt perspektiv framstår *Meddelanden från Nationalmuseum* som en närmast medieblind publikation. Däremot ägnade den sida upp och ned åt en högst normerande konstsyn med en uppsjö av adjektiv – "en dyrbarhet af hög rang"; "den berömde målaren"; "värderikaste förvärf" – kommentarer som man idag inte

[90] Kåberg *et.al.* 2018, 102-103

[91] Tor Hedberg, "Fotografien och de grafiska konsterna", *Fotografisk tidskrift* nr. 159, 1898. Givet att Hedberg (åter)publicerade sig i en fotografisk tidskrift fick han givetvis mothugg. För en vidare diskussion, se Hermann Hamnqvist, "I hvad mån fotografien betraktas som skön konst, och hvad kunna fotograferna göra för att vidareutveckla den i detta afseende?", *Fotografisk tidskrift* nr. 172, 1899. Huruvida Hedberg hade rätt eller fel i att fotografiet inte var konst är en sak, men att han hade sällsynt dålig överblick på den medietekniska utvecklingen är en annan (han var trots allt intellektuell). 1904 hade den italienska operatenoren Enrico Caruso spelat in en grammofonskiva som sålde i mer än en miljon exemplar. Och redan 1899 sände Guglielmo Marconi ett "trådlöst" budskap över Engelska kanalen; två år senare var radiokontakt etablerad över Atlanten – resten är mediehistoria.

sällan läser med viss munterhet. ”Af uteslutande topografiskt intresse är den okände dilettanten J.G. Meyers 1794 i gouache utförda Utsikt öfver Ulfsunda.”[92]

1908 etablerade Nationalmuseum en ”Fotografisamling”, som några år senare (1912) uppgick till cirka 700 fotografier.[93] Under tiotalet började museet också att äska medel för att bygga upp ett mer ordentligt bildarkiv, men propåerna förblev länge obeviljade. Åren gick och det skulle dröja tills 1930 innan Nationalmusei Bildarkiv etablerades – med ett fyrdelat syfte: ”att bereda möjlighet till inhämtande av ökade kunskaper om kulturländernas konst, att tillhandahålla ett rikt jämförelsematerial vid det vetenskapliga bearbetandet av Nationalmusei samlingar, att giva museets tjänstemän ökade resurser att bistå allmänheten med vederhäftiga upplysningar i konstfrågor och att erbjuda bokförlagen [och] pressen ett fullgott konsthistoriskt illustrationsmaterial.”[94] I samma veva tog Nationalmuseum också över det så kallade Svenska porträttarkivet, som (sedan 1916) med hjälp av fotografi, inventerat och dokumenterat svenska historiska porträtt föreställande personer ur företrädesvis kungliga och adliga familjer.[95]

Fotografisk dokumentation på Nordiska museet

”Hvilken konst, hvilken vetenskap har ännu icke dragit nytta af fotografien?”, frågade sig journalisten Albin Roosval retoriskt i ett anförande vid Fotografiska Föreningen decembersamankomst i Stockholm 1899. Roosval var en varm förespråkare för fotomediet; sedan 1888 var han ansvarig utgivare av *Fotografisk tidskrift*, samma år hade han varit aktiv i bildandet av Fotografiska föreningen och sedermera även i Svenska Fotografernas Förbund. Roosvals föredrag publicerades året därpå i *Fotografisk tidskrift* under rubriken, ”Fotografien i konstforskningens och arkivvetenskapens tjänst”. Talet (och texten) är ett illustrativt exempel på hur fotograferingsmediet kring 1900 alltmer uppmärksammades som ett både praktiskt och instrumentellt reproduktionredskap för spridning och dokumentation av konst- och kulturarvet. Visserligen kan Roosval knappast haft Nationalmuseum i åtanke i sitt anförande, givet museets svala fotointresse. Icke desto mindre påpekade han att konstforskningen tillhörde de vetenskaper, ”hvilka icke blott *använda* fotografien, utan till och med icke längre kunna undvara densamma.” Om intellektuella som Hedberg (och i viss mån Upmark) inte alls såg den praktiska nytta som fotografiska reproduktioner resulterat i – och inte minst det sätt som *konsten som fotografi* resulterat i ett demokratiskt, samhälleligt ”påtagligt socialt faktum” (Benjamin) – så gjorde sig Roosval till tals för uppfattningen att fotograferingsmediet skapat en helt ny situation och medial förutsättning för att sprida och studera konst- och kulturarvet. ”Huru skulle det vara möjligt att göra de vidsträcktaste kretsarna bekanta med de i de olika muséerna hopade konstskatterna, om dessa icke kunde reproduceras på fotografisk väg! Huru omständligt och svårt skulle det icke vara att utan hjälp af fotografiska afbildningar lära känna och studera de otaliga monumentala

[92] *Meddelanden från Nationalmuseum* 1911 (Stockholm, 1912), 34.

[93] *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912 (Stockholm, 1913), 74.

[94] *Nationalmusei bildarkiv* (Stockholm: Nationalmuseum, 1945), 1.

[95] För en diskussion om fotografi och Svenska porträttarkivet, se Charlotta Krispinsson, *Historiska porträtt som kunskapskälla: samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning* (Lund: Nordic Academic Press, 2016).

konstverken i alla länder!"[96] Roosvals anförande stannade emellertid inte vid den reproduktiva aspekten av fotografi och kulturarv, han påpekade också att fotografiet allt oftare fått en praktisk och vetenskaplig användning för studiet av det kulturellt förflutna. Bland annat lyfte han fram den tyske konstforskaren Max Lautner som använt olika framkallningsprocesser för att reda ut om Rembrandtmålningar var äkta eller inte, bland annat genom att i en serie förstorade närbilder studera målningarnas signatur.

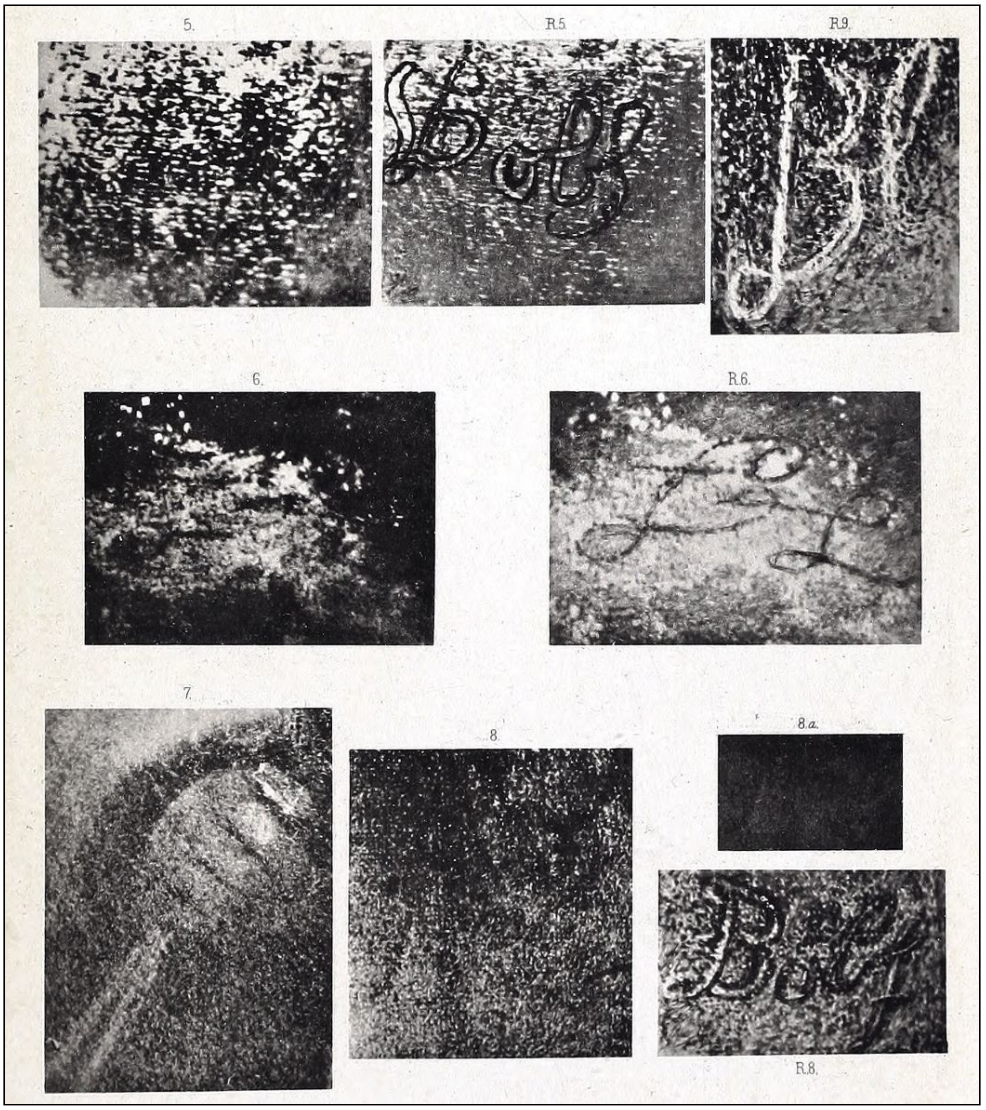


Illustration 3.32 En äkta Rembrandt eller inte? Bilduppslag ur *Wer ist Rembrandt*? *Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte* (1891), en bok i vilken Max Lautner använde konsthistorisk bildforensik (med hjälp av svartvita fotografiska närbilder) för att analysera äktheten i Rembrandts signatur.

[96] Albin Roosval, "Fotografien i konstforskningens och arkivvetenskapens tjänst", *Fotografisk tidskrift* nr. 181, 1900.

Här rörde sig det ånyo om den form av ”mechanical objectivity” som Daston och Galison menar kännetecknade fotografiets vetenskapliga användning under andra halvan av 1800-talet – med skillnaden att det handlade om specifikt humanvetenskapliga och historiska studier. Roosval påpekade också att fotografiet numera fått en vetenskaplig uppgift också i rekonstruktioner av äldre handskrifter. ”Hvilken fotografisk metod, som bör användas vid dechiffrering af palimpsester (så kallas två gånger skrifvna pergament), bör [dock] vid hvarje fall särskilt afgöras.”

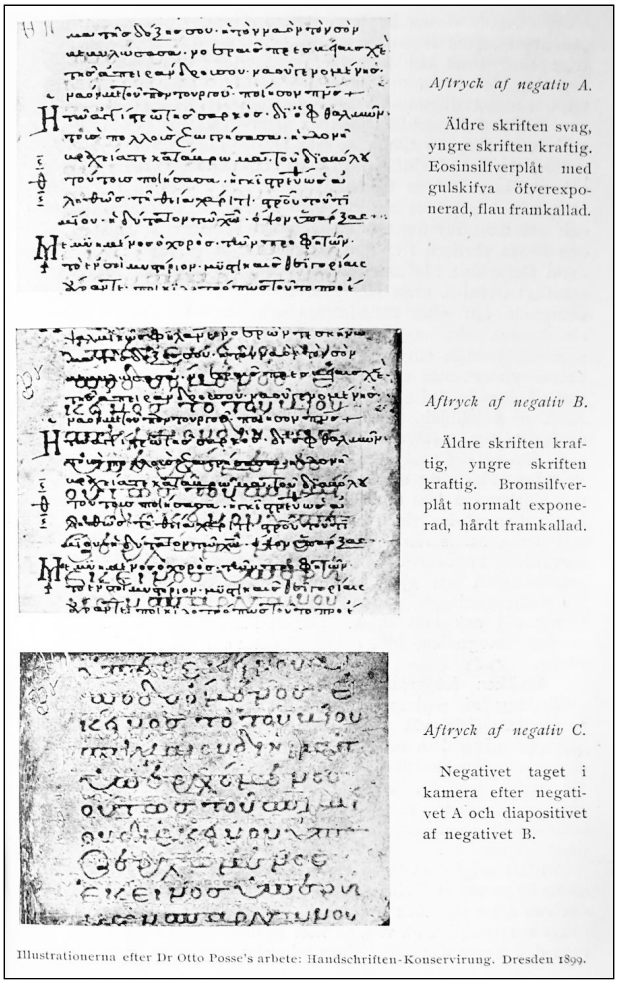


Illustration 3.33 I Albin Roosvals artikel, ”Fotografien i konstforskningens och arkivvetenskapens tjänst” i *Fotografisk tidskrift* 1900 redogjordes för olika kvalificerade sätt som fotografiska palimpsester kunde användas för att dechiffrera olika lager i äldre handskrifter.

Roosvals artikel om fotografiet i konstforskningens och arkivvetenskapens tjänst är ett tecken på att fotograferingsmediet i Sverige kring 1900 inte längre betraktades som ett nytt medium. Tidskrifter och föreningar kring mediet hade bildats, en kommersiell fotografi- och porträttbransch var väl etablerad, och fotografiet användes som ett arbetsredskap inom mängder av verksamheter. En snabb sökning på tidningar.kb.se bekräftar att antalet träffar på ”fotografi” i svensk dagspress stiger brant just under 1890-talet. Fotografiet ingick

dessutom i ett modernt visuellt mediesystem med stereobilder, vykort och ljusbilder – där även filmen tog alltmer plats.[97] Den (sedermera) långvarige ordföranden för Svenska Fotografernas Förbund, Ernest Florman, hade redan 1897 kinematograferat några av de första filmbilderna i Sverige under Stockholmsutställningen. Även Roosval tog 1907 steget in i filmbranschen som biografägare och filmproducent. Att det var Roosvals bror, konsthistorikern Johnny Roosval som med fotograferingsmediets hjälp under tiotalet kom att dokumentera landets kyrkor är inte ägnat att förvåna.

De specialiserade användningsområden (konsthistorisk bildforenisk och palimpsester av handskrifter) som Roosvals artikel behandlade, illustrerar också fotomediets tilltagande professionalisering och de mycket kvalificerade sätt som mediet kring 1900 (ställvis) kom att användas på inom kulturarvssektorn. Sådana specifika fotopraktiker var långt mer sofistikerade än den rudimentära föremålsfotografering av kulturarv som Fenton initierat ett halvt sekel tidigare. Samtidigt var det just precis den formen av enkel fotografisk dokumentation som först nu på allvar vann insteg i den svenska kulturarvssektorn. Föremålsregistrering i bildform utvecklades exempelvis successivt på Nordiska museet under 00-talet. I takt med att museets samlingar växte, skriver konstvetaren Anna Dahlgren, ”ökade behovet av att dokumentera och registrera alla förvärvade föremål. 1906 anställdes museets förste fotograf och året därpå inrättades en fotoateljé under takåsen i den nyinvigda museibyggnaden på Djurgården.”[98] Vid överflyttningen från Nordiska museets gamla lokaler på Drottninggatan i Stockholm till det nya nordiska renässansslottet (som inte direkt var modernt i sin gestaltning) kom ny fototeknik till användning. Den del av stora hallen i museet som var färdig 1906 togs bland annat ”i anspråk för att packa upp, fotografera, katalogisera och ordna samlingarna. Detta var första gången tjänstemännen kunde få en överblick över vad samlingarna innehöll och var bristerna låg.”[99] Fotografi var med andra ord inte bara ett medium för att registrera enskilda föremål eller att etnografiskt dokumentera specifika objekt på Nordiska museet, mediet kunde också användas för att skapa överblick och orientering i samlingarna.

Att Nordiska museet vid den här tidpunkten lade vikt vid fotografi framgår också av den appell till allmänheten som från och med 1906 publicerades på ryggen av museets tidskrift, *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*: ”Fotografer! Fotografier av kulturhistoriskt, etnografiskt och arkeologiskt intresse, (byggnader och byggnadsdetaljer, eldstäder, husgeråd, utöfvande af landtliga sysslor och hemslöjd, idrotter och lekar, forntroföremål o.s.v) mottagas med tacksamhet af Nordiska Museet.” Denna vädjan – som var ett stående inslag på tidskriftens baksida i tolv nummer under tre år – påminde om den uppmaning som Nationalmuseums chef Gustav Upmark publicerat i *Fotografisk tidskrift* 1890. Skillnaden var nu att Nordiska museet på egen hand både aktivt samlade in, köpte och dokumenterade kulturhistoriskt intressanta verksamheter i fotografisk form, eller som det hette i det sista häftet av *Fataburen* 1906: ”Arkivet. Utom den stora ökning af fotografiska plåtar tagna af

[97] För en diskussion, se Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura förlag, 2001).

[98] Anna Dahlgren, ”Dräktbild, modebild, tidsbild”, *Modemedvetna museer* (red.) Christina Westergren & Berit Eldvik (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010), 59.

[99] Hans Medelius, ”Installationen”, *Nordiska museet 125 år* (red.) Hans Medelius, Bengt Nyström & Elisabet Stavenow-Hidemark (Stockholm: Nordiska museet, 1998), 142.

flera af museets tjänstemän under deras resor, har [det även] inköpts ett stort antal fotografier af kulturhistoriska föremål".[100]

Att försöka rekonstruera Nordiska museets mediehistoria och praktiska användning av fotografi i form av exempelvis föremålsregistrering är emellertid inte helt enkelt. Av en förteckning framgår att museet före 1930 hade tre verksamma fotografer: August Hultgren – som fotograferade föremål på kontrakt mellan 1906 och 1912 – och senare fotograferna, Olof Ekberg och Märta Claréus. På olika organisationskisser över museet under tio- och tjugotalet framgick att "Fotografiateljén" då var placerad jämte "Arkiv" och "Bibliotek", samt att personalen i ateljén omfattade både fotografer, liksom ett flertal kopister och kopieringsbiträden. Under en period var intendent Ragnhild Bergström föreståndare; hon var då chef över "fotografi-arkiven" enligt en tidningsnotis 1923.[101] Museets fotoateljé inrättades emellertid redan 1907. Före dess pågick även diskussioner kring hur fotoverksamheten borde organiseras. Museets chef, Arthur Hazelius, lär exempelvis 1901 i en så kallad PM-lapp – hans använde sig av ett system med papperslappar (där de anställdas namn var förtryckta) för att kommunicera med sin personal – ha påtalat till den nyanställda amanuensen Gerda Cederblom att han "allvarligt [skulle] tänka på ett framkallningsrum i det nya palatset." Av snarlika arkivdokument kan man sluta sig till att museet införskaffade sin första fotoutrustning 1903; "Inköp af fotografikamera" står det på en föredragningslistan för ett möte i oktober det året i Nordiska museets nämnd.[102] Det var kanske den kamera som Hultgren kom att använda. Han hade en bakgrund som bygdefotograf i Småland och började alltså som föremålsfotograf 1906. Men Hultgren kom inte bara att arbeta på museet; i *Fataburen* kunde man bland annat läsa att han hösten 1908 vistades "vid Råda kyrka i Värmland för att i detalj fotografera denna med medeltida målningar rikt prydda kyrka, emedan tanke på kyrkans förflyttning till Skansen uppstått."[103]

Samtidigt förlitade sig museet också på illustratörer för att dokumentera de föremål som samlades in. Om Hultgren i flera redogörelser för museets utveckling och förvaltning i *Fataburen* listades som fotograf, kallades Emelie von Walterstorff för "tecknare". Hon började att arbeta på museet 1903, och kom framöver att utföra ett stort antal dräktakvareller, teckningar och akvareller på katalogkort över folkkonstföremål. Många av de föremål som von Walterstorff målade av (direkt på katalogkorten) är små konstverk i egen rätt. På kort nummer 10003 fanns till exempel följande upplysning: "Ett par vantar. Af grått ullgarn med mångfärgadt broderi. Värmland, Elfals hd [härad]" – där von Walterstorff

[100] "Redogörelse för Nordiska museets utveckling och förvaltning åren 1904 och 1905", *Fataburen* häfte 4, 1906. Från detta år ersatte *Fataburen* den tidigare *Meddelande från Nordiska museet*, vilken i sin tur 1897 ersatt *Meddelanden Samfundet för Nordiska museets främjande* som hade börjat att publiceras redan 1881. Noterbart är att redan i de första numren av den senare så var gåvor och donationer viktiga för museet. "Gåfvor till Nordiska museet emottagas med tacksamhet. ... Vid hvarje föremål böra fyndort och gifvarens namn, titel och adress samt i öfrigt hvarje upplysning, som kan vara af vigt, så fullständigt och tydligt som möjligt angifvas." Givare liksom den typen av metadata skrevs ned på de katalogkort som förtecknade museets samlingar; *Meddelanden Samfundet för Nordiska museets främjande 1882*, i.

[101] Tidningsnotisen (i okänd tidning från 7/9, 1923) liksom ett par odaterade organisationskisser över Nordiska museet från tio- och tjugotal återfinns i Nordiska museets ämbetsarkiv, F23A-7.

[102] Föredragningslista för Nordiska museets nämnd 2/10, 1903. Nordiska museet ämbetsarkiv F23A-7.

[103] "Redogörelse för Nordiska museets utveckling och förvaltning 1908", *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift* häfte 4, 1909, 5.

på kortets nedre del i detalj målat av de bägge vantarnas utsida och tumsida i akvarell i samvetsgrann kolorit (får man förmoda).

Illustration 3.34 Nordiska museets katalogkort 10003 (lätt beskuret), ”Ett par vantar” – med färgakvarell från omkring 1910 av museets tecknare Emelie von Walterstorff.

Alla föremål som Hazelius började samla in (med start 1873) till den Skandinavisk-etnografiska samlingen var noga förtecknade i den så kallade Huvudliggaren, en nummerförsedd inventariebok. 1880 omorganiserade Hazelius sin samling till stiftelsen Nordiska museet med syftet att rädda representativa delar av den försvinnande bondekulturen åt eftervärlden – ett medialt uppsåt om något; ”preserved from loss” var redan Fox Talbots karakteristika för sina kalotypier.[104] För forskningsändamål upprättades nu även en lappkatalog på museet, ”med i början handskrivna lappar försedda med teckningar eller akvareller av föremålen.”[105] Dessa katalogkort beskrev (på både fram- och baksida) det insamlade objektet, dess funktion, datering och geografisk lokalisering. Ibland inkluderades även namn på och information om givare.

Bläddrar man i Nordiska museets äldre lappkatalog (som digitaliserats för internt bruk) så ger den idag ett mycket heterogent, för att inte säga brokigt intryck, speciellt beträffande hur föremålsbilder använts för dokumentation. Ibland får man uppfattningen att fotografier

[104] Fox Talbot 1844, 61.

[105] Heidi Henriksson, ”Föremålen registreras”, Medelius *et. al.* 1998, 189.

först klistrats på korten och därefter har metadata införts; ibland är det tvärtom så att bilderna nästan täcker över den skriftliga informationen. Eftersom lappkatalogen var tematiskt (och inte kronologiskt) uppbyggd är det heller inte möjligt att studera dess utveckling över tid. Katalogkort (med fotografi) började att iordningställas åren efter 1900, men kortens dateringen är oviss eftersom katalogen inte innehåller uppgifter om fotografisk datering eller när (och varför ny) metadata införts. Kortens numrering ger heller ingen ledtråd i frågan.

Illustration 3.35 & 3.36 Bak- och framsida av katalogkortet 56869, ”Kalk”, från Nordiska museet lappkatalog utfört kring 1910 – med dubbel avbildning (vilket förekom, men tillhörde undantag).

Att bilder fick en alltmer central roll för lappkatalogen står dock bortom allt tvivel. Från mitten av 00-talet började den regelbundet att förses med inklistrade fotografier. De ersatte inte avbildningar av föremål för hand; snarare existerade olika föremålsbilder parallellt – och ibland illustrerades till och med föremål på bägge sätt. Visserligen kom långt ifrån alla katalogkort att innehålla illustrationer, fotografier, teckningar eller akvareller, men efter 1910 (i den mån det går att datera katalogkort genom diverse stildrag) blev visuell dokumentation vanligare. Medieformer för avbildning avlöste dock inte varandra, snarare existerade de parallellt inte minst eftersom fotografier inte kunde avbilda föremål i färg. Det säger sig dock självt att det var långt mer tidsödande att föremålsregistrera med pensel i hand än att fotografera.

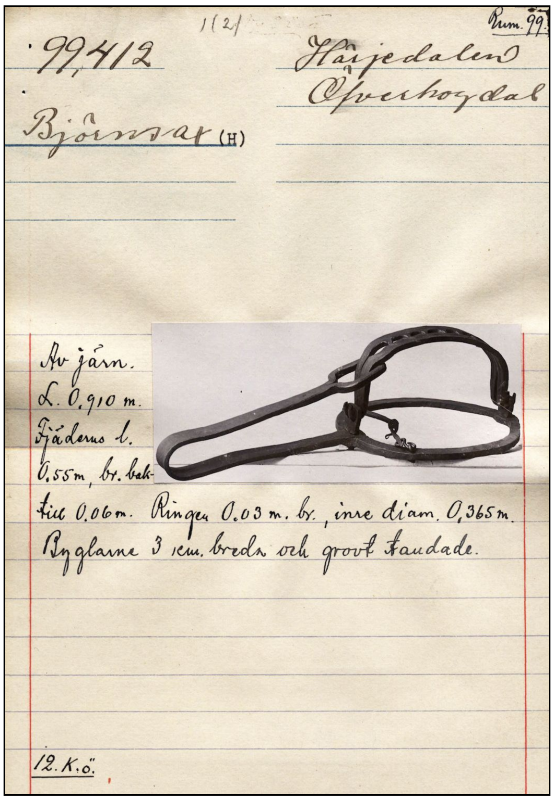


Illustration 3.37 Nordiska museets katalogkort 99412, ”Björnsax” från ”Härjedalen Öfverhogdal” – med inklistrat fotografi. Björnsaxen införskaffades av museets intendent Nils Keyland 1904.

1908 beslutade Riksdagen att Nordiska museet skulle ta över, inventera och katalogisera Livrustkammarens föremål. Extra medel anslogs, och för dessa skulle museet upprätta ”en lappkatalog öfven Lifrustkammarens samlingar”. I *Fataburen* 1909 redovisade museet att ”arbetet med en dylik katalog [hade] påbörjats och hufvudsakligen bestått i fotografering af samlingen tillhörande föremål. Fotografierna uppklistras på lappar, hvarpå sedan den utförliga beskrifningen af föremålet antecknas.”[106] Kring 1910 hade det med andra ord etablerats en form av praxis kring katalogisering av museiföremål på Nordiska museet där fotografier användes för att illustrera vad som beskrevs. Om fotografierna gjorde att föremålens metadata förändrades är svårt att sia om; metadata förefaller i stort förblivit densamma. Men bilder blev från och med nu till ett slags integrerad del av ett föremåls metadata – även om äldre katalogkort med fotografi ger ett amatörmässigt intryck. Tidiga fotografier var ofta inklistrade till vänster på katalogkorten; den exakta platsen varierade dock betänkligt och så gjorde även storleken på bilderna. Föremålsfotograferingen var emellertid samvetsgrant utförd; objekt avbildades frontalt (i regel mot vit bakgrund) där skuggor avslöjar att föremålen var belysta (i ett fåtal bilder är lampor synliga). Att *Fataburen* 1909 angav att ”fotografierna uppklistras på lappar” verkar stämma; i regel klistrades föremålsfotografierna (i olika storlekar) längs med en linjerad röd rand på katalogkorten (som just var linjerade, med undantag av dem med akvareller).

[106] ”Redogörelse för Nordiska museets utveckling och förvaltning 1908”, osignerad, *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift* häfte 4, 1909, 53.

Negativnummer på föremålsfotografierna var ofta angivet, men själva bildkopiorna var i sin tur utklippta varför fotografierna varierade i storlek. Var det förtecknade föremålet ett vargspjut, ja då var fotografiet smalt och avlångt, gällde det en björnsax var den rektangulärt avbildad, och handlade det om ett vargnät kunde fotografiet täcka nästan hela katalogkortet. Utseendet på de äldsta katalogkorten med fotografi var med andra ord högst individuellt; någon standardisering existerade ännu inte, även om bilderna alltid placerades på framsidan av korten.

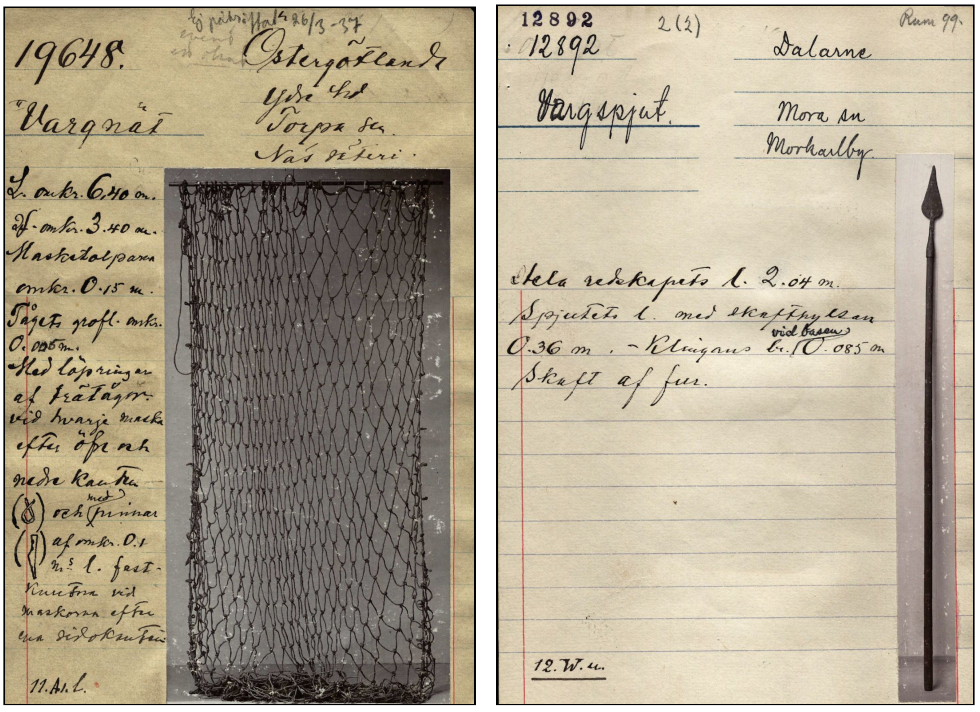


Illustration 3.38 & 3.39 Föremålsfotograferingen på Nordiska museet var årtiondet efter sekelskiftet 1900 inte standardiserad. Snarare varierade den visuella dokumentationens utseende (stora och små fotografier) med hur de förtecknade objekten såg ut. Nordiska museets katalogkort 19648 ”Vargnät” och katalogkort 12892 ”Vargspjut” – med inklistrade fotografier. ”Både nät och spjut användas vid skallgång”, upplyste baksidan på det första kortet.

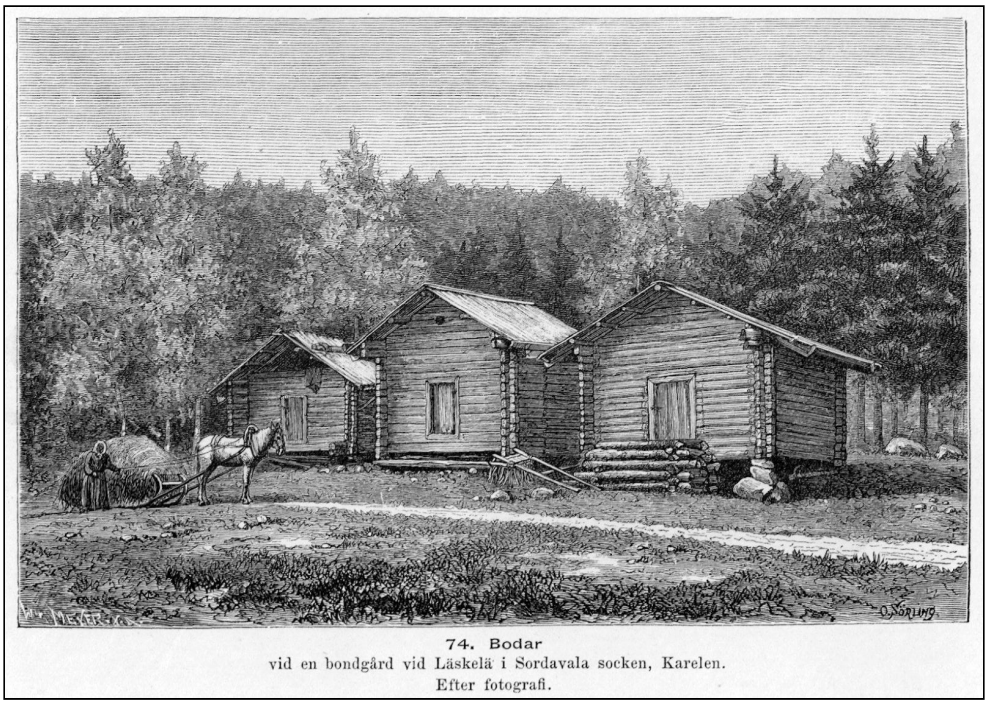
Om efterforskningar i Nordiska museets arkiv – vid sidan av att studera katalogkorten själva – ger ett något magert resultat kring hur och varför museet använde fotografi, hittar man i tidskriften *Fataburen* (och dess föregångare) lite mer informationen i ämnet. Det handlar då emellertid främst om de sätt som mediet användes i etnologiskt fältarbete, liksom hur medarbetare på Nordiska museet fotografiskt dokumenterade och samlade in kulturhistoriskt relevanta fotografier. Även i ett internationell perspektiv hade sådana former av fotografisk dokumentation av svenskt och nordiskt folkliv en relativt lång mediehistoria. Ofta brukar makarna von Dübens (rasbiologiska) forskningsresa till Lappland i mitten av 1860-talet framhållas som ett tidigt exempel, där Lotten von Düben med sin kamera kom att skapa en sällsynt bildskatt med tidiga fotografier av samer. Dessa fotografier utgjorde sedermera förlagor till illustrationerna i boken, *Om Lappland och lapparne, företrädesvis de svenske: ethnografiska studier* (1873).

Illustration 3.40 Fotografi av Per Pålsson Sjålsa i Sjokksjokk från 1868. Bilden återfinns i Lotten von Dübens fotoalbum (på Nordiska museet) med motiv från den etnologiska (och rasbiologiska) expedition till Lappland som leddes av hennes make Gustaf von Düben.

Från mitten av 1870-talet kom Nordiska museets kulturhistoriska fotoarkiv att genom inköp och förvärv, dokumentation och donationer att successivt bli mycket omfattande.[107] Nordiska museets årsböcker ger viss inblick i hur detta bildarkiv etablerades, liksom hur fotograferingsmediet kom att användas i den museala fältarbetets vardag. ”Museets samling af fotografier och ritningar af äldre byggnader samt andra föremål af etnografiskt och kulturhistoriskt intresse har i afsevärd grad ökats, särskildt under de forskningsresor, som företagits af museets tjänstemän och andra som erhållit understöd från museet i dylikt syfte”, påtalade museet exempelvis i sin redogörelse för verksamheten 1907.[108] Illustrationer i Nordiska museets årsböcker är en annan källa till mediehistorisk information om hur fotografier kom att användas. Redan under 1880-talet publicerades en mängd bilder i årsberättelserna där fotografier tjänade som etnologisk förlaga; ”efter fotografi” var då i regel angivet under illustrationen för att öka dess autenticitet.

[107] För en diskussion, se Åsa Thorbech, ”Fotosamlingarna”, Medelius 1998, 214-215. Med över sex miljoner bilder i arkivet har Nordiska museet idag en av de största kulturhistoriska bildsamlingarna i Norden.

[108] ”Redogörelse för Nordiska museets utveckling och förvaltning 1906”, *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift* häfte 4, 1907.



74. Bodar
vid en bondgård vid Läskelä i Sordavala socken, Karelen.
Efter fotografi.

Illustration 3.41 Under rubriken ”Afbildningar ur arbeten, som angå Nordiska museet” publicerades 1882 och 1883 flera illustrationer i Nordiska museets årsberättelse med tillägget ”efter fotografi”. I Nordiska museets årsbok från 1882 ingick exempelvis bilder från ”Finland i Nordiska museet. Några bidrag till kännedomen om finnarnes gamla odling”, där Gustaf Retzius – som även var tidig med att avbilda arkeologiska utgrävningar – hade fotograferat förlagorna.

På 1890-taletet förekom också flera rapporter om hur medarbetare och medhjäpare – de som Hazelius kallade för *skaffare* – kom att ”att afteckna och fotografera gamla byar och gårdar”. 1891 anordnade Nordika museet exempelvis inte mindre än tre forskningsresor till Norbotten för att ”samla material till kännedomen om de olika lappmarkernas invånare och dessas lefnadsätt”. På en av dessa resor hade dock jägmästaren H. Nordlund det besvärligt; i Jockmock ”visade så väl herremän som befolkning sitt intresse för resans ändamål genom talrika gåfvor.” Men i andra trakter fick Nordlund betydande problem, för där var det ”svårt att till och med mot ersättning åt museet förvärfva etnografiska föremål och dymedelst rädda dem från att förstöras af för deras värde likgiltiga egare.” Men eftersom Nordlund ”medförde fotografiapparat” kunde denna brist i viss mån kompenseras, och han tog ”under resan åtskilliga intressanta vyer, hvilka lämnats till Nordiska museet.”[109]

[109] ”Strödda meddelanden angående Nordiska museet åren 1891 och 1892”, osignerad, *Meddelanden Samfundet för Nordiska museets främjande* (Stockholm: Nordiska museet, 1894), 71, 74.

Illustration 3.42 Fotografen Märta Claréus fotograferar föremål i fotoateljén på Nordiska museet 1939. Men museet började med fotografisk föremålsregistrering redan 1906. Fotografi ur Nordiska museets bildarkiv.

Till skillnad från Nationalmuseum användes fotograferingsmediet aktivt på Nordiska museet. Årsberättelserna (och senare *Fataburen*) är inte mediehistoriska guldgruvor, men de ger ibland besked om fotografisk folklivsforskning samt emellanåt hur fotomediet blev en del i det museala arbetet. I *Fataburen* 1908 publicerade exempelvis intendent Nils Keyland (1867–1924) artikeln, ”Skärning och snesning. Bilder och anteckningar från Mangskogs socken, Värmland, och dess omnejd” – i vilken fotografier och illustrationer var minst lika viktiga som själva texten.[110] Ofta brukar Keyland lyftas fram som en kulturhistorisk fotopionjär på Nordiska museet (han anställdes 1906), vilken med kamerans hjälp dokumenterade äldre landsbygdskultur. ”Keyland fotograferade ofta människor i vardagliga sysslor och framför allt tog han sina bilder av bland annat golvskurning, höbärgning, fårklippning, fiske och tjärbränning i sin hemtrakt [Värmland]”.[111]

[110] ”Nils Keyland”, Medelius *et. al.* 1998, 246.

[111] Jan Garnert, ”Skärning och snesning. Bilder och anteckningar från Mangskogs socken, Värmland, och dess omnejd”, *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift* häfte 2, 1908.

Skärning och snesning.

Bilder och anteckningar från Mangskogs socken, Värmland, och dess omnejd

af

Nils Keyland.

1. Haverskäring och haversnesing.

Man håller före, att i *haverskäringa*[1] bör *en* upptagerska kunna följa skärarn, då hafren är medelmåttig. Är hafren tunn, blir upptagningen, *opptainga*, gifvetvis ett lätt göra. Men är den *tjock* (ymnig) och *står fint*, så att skärarens arbete ej försenas, då får, isynnerhet om denne är rask, upptagerskan ofta ett så drygt knog, att hjälp behöfves. Det är vanligtvis mannen som skär, kvinnan som tar upp, ehuru det likväl finnes många, som äro slängda i båda-dera, i både *skäring å opptaing*.

Illustration 3.43 Nils Keylands fotodokumentation för Nordiska museet har i eftervärldens ögon ofta värderas högt, även om det visat sig att somliga situationer han avbildade utgjorde ett slags iscensättningar som han själv regisserade. Samtidigt innebär all fotografering i kulturarvssammanhang *alltid* en form av iscensättning; redan Fenton hade ju problem med att ljussätta lertavlorna med kilskrift. Bilder i Keylands artikel, ”Skärning och snesning” i *Fataburen* 1908 antyder att all fotografi inom ramen för ett etnografiskt fältarbete var tvunget att organiseras. Mannen på bilden ovan skulle exempelvis vara i centrum, stå still, och ha sin lie synlig – för att det överhuvudtaget skulle vara någon poäng med Keylands fotografiska dokumentationen.

När det gällde hur fotografiet inkluderades i det dagliga museala förteckningsarbetet ger museets årsbok och *Fataburen* emellanåt också besked om hur katalogbeskrivningar kom att kompletteras med bilder. ”Amanuensen [Axel] Nilsson började under sommaren en beskrifvande realkatalog öfver å Skansen förvarade historiskt-etnografiska samlingar”, kunde man exempelvis läsa 1902. För den katalog som Nilsson sammanställde, vilken ”omfattade omkring hälften af de å Skansen utställda föremålen, utfördes ett betydande antal fotografier.”[112] 1903 hette det att samme amanuens Nilsson ”företagit flere forskningsfärder för museets räkning [till] Skåne för att i Albo härad göra inköp och studier. Här

[112] ”Strödda meddelanden angående Nordiska museet år 1902”, osignerad, *Meddelanden från Nordiska museet 1902* (Stockholm: Nordiska museet, 1904), 53.

förvärfvades en god samling väfnader samt togos fotografier och ritningar af äldre allmogebyggnader."[113] Man får förmoda att det var bildaktiviteter av detta slag som låg till grund för den appell som något år senare började att publiceras på ryggen av *Fataburen*: "Fotografier av kulturhistoriskt, etnografiskt och arkeologiskt intresse ... mottagas med tacksamhet af Nordiska Museet." I brist på reella objekt betraktades fotografier som ett fullt acceptabelt substitut.

Utan att dra alltför stora mediehistoriska växlar kan man konstatera att de synsätt som uppmaningen i *Fataburen* gav uttryck för, utgjorde en betydande skillnad visavi hur reproduktionsfotografi betraktades i konstsammanhang. Nordiska museet och Nationalmuseum kan i så måtto ses som varandras motpoler i uppfattningar om vad som utgjorde ett fotografiskt reproducerbart kulturarv. Samtidigt går det i etnografiska sammanhang också att spåra mer avvisande föreställningar, och rentav ana en viss trötthet i hur fotografiet återkommande betraktades som ett dokumentalistiskt unversalverktyg. "Man tillmäter [fotografiet] absolut trohet och förmåga att återge hvarje ögonblickets skiftning hos föremålet", påpekade konsthistorikern Osvald Sirén lätt blasé i en artikel i Nordiska museets årsbok 1898. "Hela världen använder [fotografi], ingen är nog obetydlig, intet nog obetydligt att ej förevigas af en fotograf."[114] Sirén var uppenbarligen trött på fotografi, och hans uttråkade attityd påminde en hel del om författaren Tor Hedbergs polemik (som publicerades samma år). Utsagorna antyder att även om det mekaniska bildmediet hade visat sig användbart inom museisektorn så var långt ifrån alla övertygade om fotografiets förträfflighet.

Ny teknik, musealt medium

Mer än två decennier efter den fotografiska kritik som riktades mot mediet av herrar Sirén och Hedberg – som var densamma som Baudelaire formulerat i mitten av 1800-talet – återkom en snarlik skärskådan och kärv vidräkning kring hur kulturarvsinstitutioner använde sig av fotografi. "Hur fotograferar man bäst för museer och samlingar?" var den insinuanta frågan (och titeln) på en artikel i *Nordisk tidskrift för fotografi* författad av Arvid Odencrants (1881–1959). Den beska invändning han nu 1924 riktade mot museisektorn var inte (som tidigare) att den nedlät sig till att använda fotografi, utan fastmer att kulturarvsinstitutioner inte i tillräckligt hög grad insett fotomediets fulla potential, samt de enorma fördelar som avbildandet av kulturarvet i fotografisk form kunde innebära om man fotograferade vetenskapligt. "Vid forskningsresor och arkeologiska undersökningar samt för våra olika museer nedlägges mycket såväl arbete som kostnader för fotografering. Men svarar det uppnådda resultatet däremot? Jag tror att ofta så ej är fallet", sammanfattade Odencrants syrligt. När det gällde föremålsfotograferingen syntes det honom exempelvis som om blott "ytreflexen avbildas". Och vid en tidpunkt då i princip alla kulturarvsinstitutioner använde svartvit fotografering, ja då framhöll Odencrants "vikten av att alltid arbeta med gott, färgkänsligt material och lämpliga färgfilter, samt att anteckningar

[113] "Strödda meddelanden angående Nordiska museet år 1903", osignerad, *Meddelanden från Nordiska museet 1903* (Stockholm: Nordiska museet, 1905), 6.

[114] Osvald Sirén, "Om kopparsticksamlingar. Deras betydelse och deras ordnande", *Meddelanden från Nordiska museet 1898* (Stockholm: Nordiska museet, 1900), 116.

föras om huru dessa hjälpmedel användas."[115] Inte minst inskärpte Odencrants att museinstitutioner borde fotografera sina samlingar i stereoskopiskt format; det var nämligen enbart genom stereobilder som det var möjligt att "troget avbilda föremål". Det var som om Odencrants underkände de sätt som fotograferingsmediet hittills använts på inom den svenska kulturarvssektorn.

Om den tyske konsthistorikern Max Lautner på 1890-talet använt sig av fotografisk bildforenisk för sina detaljerade konsthistoriska studier, är Odencrants ytterligare ett exempel på det starkt ökade intresset för vetenskapliga studier av – och om – fotografi. 1915 hade han disputerat på avhandlingen *Bidrag till frågan om fotografisk fotometri*, och en tid därefter påbörjade Odencrants en nyinrättad tjänst som docent i vetenskaplig fotografi vid Stockholms högskola. Det var framför allt fotogrammetri, det vill säga bildmätning genom fotografiska bilder (för att kunna bestämma avstånd och storleksrelationer), som var Odencrants specialområde.[116] Han konstruerade även fotografiska hjälpmedel, bland annat en restitutionsapparat för sammanställande av flygbilder av landskapet till en karta; restitution (återställande) handlade inom fototekniken om korrigering av linjer som på ett foto såg ut att vara sammanlöpande (på grund av centralperspektivet). Odencrants publicerade rentav en handledning i flygfotografi, *Flygbildens framställning, egenskaper och användning* – och i så måtto utgör hans verksamhet en länk till det här kapitlets inledande diskussion kring flygfotografi.[117]

Syftet med att avslutningsvis lyfta fram Odencrants fotografiska verksamhet har dock främst att göra med de sätt som fotoanvändning kring 1920 blivit till en vetenskap som ställvis stod i tydlig kontrast till hur mediet nyttjades inom kulturarvssektorn. Även om föremålsfotograferingen på Nordiska museets utfördes av professionella fotografer, var de sätt som dessa bilder presenterades på i museets kortkatalog allt annat än standardiserade. Katalogens heterogena, för att inte säga amatörmässiga intryck var vida skild från de stringent och vetenskapligt fotodokumentalistiska ideal som Odencrants förespråkade. Det var därför som han kunde framstå som något dryg i sin nedvärderande kritik av hur det fotograferades på "museer och samlingar". Likafullt var kritiken rimlig och Odencrants påpekanden hur man borde gå till väga både välmenande och noggranna. När det exempelvis gällde bildmätning framhöll han att även med användandet av "en enkel apparat" var det inte speciellt svårt att erhålla upplysningar om "föremålens dimensioner".

> En skala – t. ex. en i ömsom svarta och vita dm. eller cm. graderad ribba – [ska] alltid medfotograferas, placerad invid en viktig del av föremålet. Har man estetiska betänkligheter däremot – vilket ej borde finnas när det gäller att som här fixera fakta – kan man ju placera den så, att den kan klippas bort från somliga kopior. Brännvidd på det använda objektivitet och inställningsavstånd böra även angivas. Härmed

[115] Arvid Odencrants, "Hur fotograferar man bäst för museer och samlingar?", *Nordisk tidskrift för fotografi* nr. 92, 1924.

[116] Se exempelvis Arvid Odencrants, *Fotografi och fotogrammetri: bildtagning, bildläsning och bildmätning* (Stockholm: Norstedts, 1929)

[117] För en diskussion om Odencrants verksamhet, se Björn Axel Johansson, *Att se världen. Svensk fotografi under 175 år* (Stockholm: Tekniska museet, 2017), 162–163.

vinnes dels kännedom om det rätta betraktningsavståndet, dels en möjlighet att med fotografien som hjälp utföra vissa mätningar.

Följer man Odencrants var hans bedömning av den hittillsvarande fotograferingen av kulturarv (både i fält och på institution) knappast handlat om att ”fixera fakta”. Framför allt gällde att vara noggrann, vilket museisektorn inte var enligt Odencrants. Här fanns givetvis en mängd undantag; i fotografier av runinskrifter var det exempelvis inte ovanligt redan kring 1900 att en tumstock inkluderades för att avisera skalförhållanden. Och att fotografi också kunde användas på helt nya, innovativa sätt gick Odencrants förbi. På Historiska museet experimenterade exempelvis arkeologen Sune Lindqvist under 1920-talet med en radikalt annorlunda fotografisk dokumentation i analysen av fragmentariska fyndmaterial från Uppsala högar. ”Vid utförandet av detta arbete klippte han ut fotografier av föremålen och anpassade dessa efter varandra, en [inte känd] arbetsmetod men som onekligen har flera stora fördelar [eftersom] man ej i samma grad som förut handskas med originalen [vilka då inte] ta någon skada genom att oupphörligt anpassas mot varandra”, påpekade dåvarande riksantikvarien.[118]

Icke desto mindre avslutade Odencrants sin artikel med att påpeka att ur ett vanligt dokumenterande museifotografi kan ”ofta värdefulla upplysningar dragas, blott man känner bildvidden och det fotografiska perspektivets lagar.”[119] Det är en händelse som ser ut som en tanke att delar av Arvid Odencrants kvarlåtenskap och fotohistoriska samlingar idag återfinns på Tekniska museet. För när det museet gradvist etablerades under 1920-talet så blev just fotografi ett återkommande hjälpmedel i den administrativa förteckningen och organiseringen av teknik- och kulturarvet – och det ungefär på ett sådant sätt som Odencrants förespråkat. Bakgrunden och uppkomsten av Tekniska museet under 1920-talet är välbekant och utrett inom teknikhistorisk forskning; initiativtagare var Ingenjörsvetenskapsakademien, Svenska Teknologföreningen, Sveriges Industriförbund och Svenska Uppfinnareföreningen, vilka agerade huvudmän för bildandet av ”Samarbetsdelegationen för ett svenskt tekniskt museum”.[120] Av störst vikt var dock att föreståndaren för Göteborgsutställningens Industrihistoriska avdelning (som gick av stapeln 1923), Torsten Althin, året därpå rekryterades som chef för det blivande teknikmuseet. Althin är en omskriven figur i svensk teknikhistorisk forskning, men allt för ofta har teknikhistoriker förlitat sig på hans egna välvalda (och selektiva) ord. ”När museiarbetet för tjugo år sedan startade i Ingenjörsvetenskapsakademiens hägn”, påpekade Althin i en ofta citerad återblick, ”skedde det vid ett tomt skrivbord, på vilket endast fanns nytryckta

[118] Bernhard Salin, ”Statens historiska museum”, opublicerat manuskript förmodligen från år 1930. Bernhard Salins samling, F1, vol. 1: Manuskript: ”Statens historiska museum”, Riksantikvarieämbetet, ATA.

[119] Odencrants 1924.

[120] För en uppdaterad teknikhistoria kring museets tillblivelse se, Anders Houltz, ”Tekniska museet: Dröm om teknikens kulturhus blev sann”, *Teknik i samhällets tjänst: IVA de första hundra åren* (red.) Arne Kaijser & Lars Nilsson (Stockholm: Kungl. Ingenjörsvetenskapsakademien, 2019). För en översikt av Tekniska museets etablering och långa förhistoria, se Anders Houltz & Pelle Snickars, ”Modellers biografiska liv. Om Tekniska museet och det mekaniska alfabetet”, *Digitala modeller. Teknikhistoria och digitaliseringens specificitet* (red.) Jenny Attemark-Gillgren & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2019).

brevpapper med museets namn. I 'magasinet' fanns en låda med ... till museet skänkta föremål. På banken fanns några tusen kronor. Det var allt!"[121]

Men läser man i protokollet för ett av samarbetsdelegationens första möten våren 1924 framgår att Althin som museiintendent var föreskriven en lång lista med institutionsbyggande aktiviteter. Sju stycken understrukna "att inventera", "att besöka", "att utföra", "att driva" etcetera antyder att Althin hade både preciserade uppgifter och mycket arbete framför sig, samt att samarbetsdelegationen (som fungerade som ett slags styrelse) förväntade sig betydande insatser av honom inom en rad föreskrivna områden. Intendent Althin skulle inventera befintliga teknikhistoriska samlingar, företa resor i landet och besöka bruk, "firmor och personer, som kunna tänkas inneha material och söka förvärva detta." Uppdraget liknade med andra ord det som intendenter på Nordiska museet ägnat sig åt sedan 1890-talet; skillnaden var att det nu handlade om att samla in teknik- och industrihistoriska artefakter. En annan olikhet var att Tekniska museet redan från början skulle förteckna och katalogisera insamlat material genom ett precist, systematiskt förhållningssätt som inkluderade fotografi. Vid sidan av att resa runt i landet och leta föremål, hade Althin att "utföra de rent museala arbetena för föremålens numrering och införande i huvudliggaren [där] hittills inkomna föremål äro registrerade [samt] att jämsides med införande i huvudliggare lägga upp en lappkatalog så långt möjligt med fotografier av föremålen."[122] Instruktionen var tydlig, och även om förfarandet i princip var detsamma som på Nordiska museet, kom Tekniska museet att i praktiken utarbeta en kortkatalog där fotografi spelade en betydande roll. Det fotografisk arbetet listades i mötesprotokollet under rubriken, "Arbetets bedrivande, föremålssamling genom resor och korrespondens, åstadkommande av en minnesavdelning, propaganda" (som handlade om informations- och PR-verksamhet). Att denna verksamhet var viktig framgår av att den upptog mer utrymme i mötesprotokollet än frågor med (rimligen) större magnitud, som exempelvis lokalfrågan (museibyggnaden i Stockholm invigdes inte förrän 1936), eller rubriken "Penninganskaffning" (som talade för sig själv; det skulle ta decennier innan museet fick statligt stöd).

Av de första verksamhetsberättelserna för Tekniska museet framgår att föremålssamlingen vid årsskiftet 1924–25 omfattade cirka 1 000 föremålsnummer, och att de efter ytterligare ett år hade vuxit till omkring 4 000.[123] Det var naturligtvis samlingar som var pyttesmå i jämförelse med dem på Nordiska museet, och kanske just därför kom samlingarna på Tekniska museet att förtecknas på ett mer standardiserat sätt. Grundförfarandet var detsamma; i Tekniska museets huvudliggare (som fungerade som accessionskatalog) registrerades inkomna föremål (som på Nordiska museet). I den fanns kolumner över föremålets nummer, namn, givare, industrigren och övriga anmärkningar. I huvudliggaren fanns ingen förtryckt metadata-kolumn beträffande fotografi, men ibland

[121] Torsten Althin, "Tjugo år: En återblick och några minnen", *Daedalus 1944* (Stockholm: Tekniska museet, 1944), 38.

[122] Protokoll från möte med "Samarbetsdelegationen för ett svenskt tekniskt museum" 20/3, 1924. Tekniska museet / Samarbetsdelegationens protokoll, serie A1A-1.

[123] "Berättelse över Tekniska museets verksamhet 1 januari 1924–1 januari 1925". Tekniska museet / Torsten Althins arkiv serie F3 vol 3.; Torsten Althin. "Några reflexioner i samband med Tekniska museets nyförvärv under 1925", *Teknisk tidskrift* 10/4, 1926.

kunde det förekomma blyertsanteckningar i marginalen som exempelvis påpekade att ”samtliga föremål mellan [nummer] 1,200 och 1,029 är fotograferade”.

Jämför man de katalogkort som användes på Nordiska museet och Tekniska museet var det uppenbart också vid en hastig anblick att de senare var mer genomtänkta, standardiserade och rationella. Katalogkorten på Tekniska museet var för det första dubbelt så stora som de på Nordiska museet, med all sannolikhet eftersom Althin önskade större fotografier av de föremål som förtecknades. För det andra hade han sett till att museet inte bara förfogade över ”nytryckta brevpapper” utan även beställt och införskaffat tryckta katalogkort med museets egna logotyp (som egentligen var Ingenjörsvetenskapsakademiens fackel-emblem med ”Tekniska Museet” tryckt under). Katalogkorten var också anpassade för skrivmaskin. Små detaljer som museets logotyp, förtryckta metadata-kategorier – som ”Magasinerad” eller ”Ink.” (det vill säga ”inkommen”) – samt att (de flesta) uppgifter om föremål skrevs på maskin, gjorde att Tekniska museets kortkatalog fick ett långt mer mediemodernt utseende (än motsvarande kortkatalog på Nordiska museet). Fotografierna i katalogen på Tekniska museet var också långt mer standardiserade, därtill följde museet Odencrants råd om att i bild inkluduera en i centimeter ”graderad ribba” som måttstock över föremålens storlek.

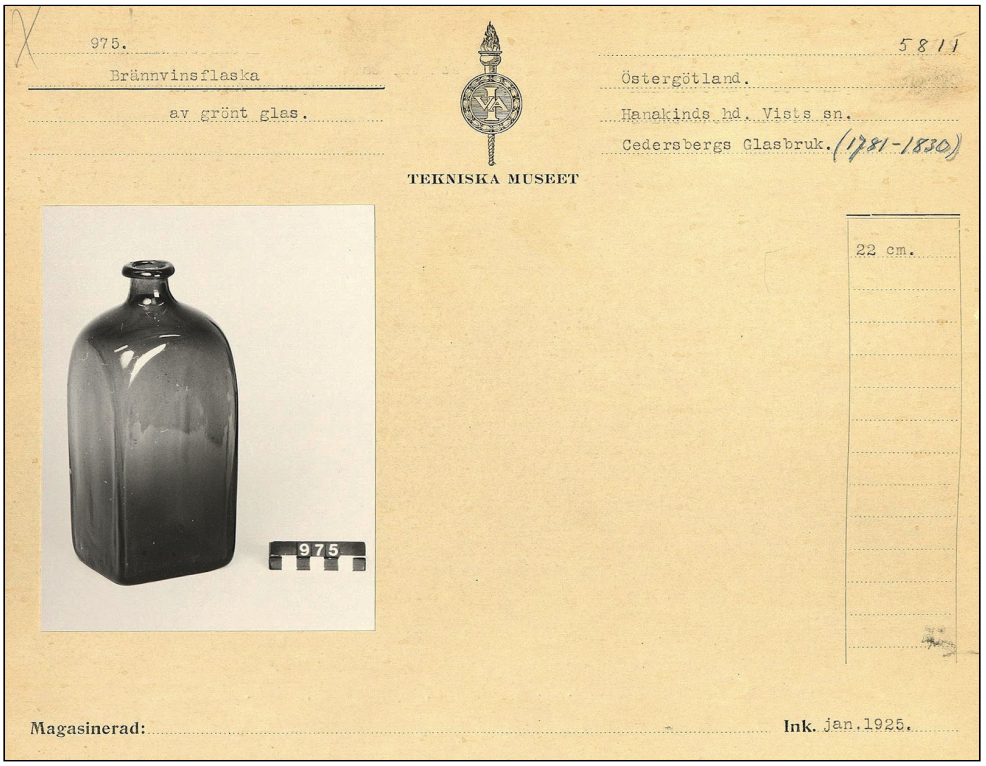

975.
5811
Brännvinsflaska
av grönt glas.
Östergötland.
Hanakinds hd. Vists sn.
Cedersbergs Glasbruk. (1781-1830)
TEKNISKA MUSEET
22 cm.
975
Magasinerad:
Ink. jan.1925.

Illustration 3.44 Med start i mitten av 1920-talet började Tekniska museet att förteckna samlingarna på tryckta katalogkort med fotografi och med ett långt mer standardiserat utseende (och metadata) än många andra svenska kulturarvsinstitutioner vid denna tid.

Även om ett mer rationellt sätt att förteckna och föremålsfotografera objekt borde resulterat i förenklade arbetsflöden förefaller det som om Althin (med den ringa budget och personal han förfogade över) initialt hade svårigheter att hinna med att registrera alla föremål som

införskaffades. Redan i ett utkast till museets allra första årsberättelse 1924 påpekade han att lappkatalogen ”icke till en början kunnat förses med så utförliga uppgifter, som önskvärt hade varit.” Brist på medel och arbetskraft hade även gjort att föremålen ”blott i enstaka fall kunnat fotograferas.” Under 1924 uppgick utgifterna för fotografering till 427 kronor – en siffra som framöver skulle stiga rejält (och fyrdubblas).[124] Problemen i mitten på 1920-talet verkar dock ha fortsatt; i museets årsberättelse för 1926 påtalade Althin att ”arbetet med den under år 1924 påbörjade lappkatalogen” nu äntligen (under 1926) hade ”kunnat bedrivas med större intensitet så att denna katalog nu kunna jämföras med accessionskatalogen.” Men det tog tid att skriva, katalogisera och fotografera föremål, och tyvärr meddelande den nye museichefen så ”har fotograferingen av de inkomna föremålen på grund av det begränsade anslaget icke kunnat äga rum i önskvärd utsträckning.” Det var rader som dels avslöjade att föremålsfotografi var dyrt, dels antydde att den typen av visuell registrering var av vikt för den kortkatalog som byggdes upp. Mot årets slut, påpekade dock en lättad Althin, att en ”genomfotografering av samlingarna igångsatts.”[125]

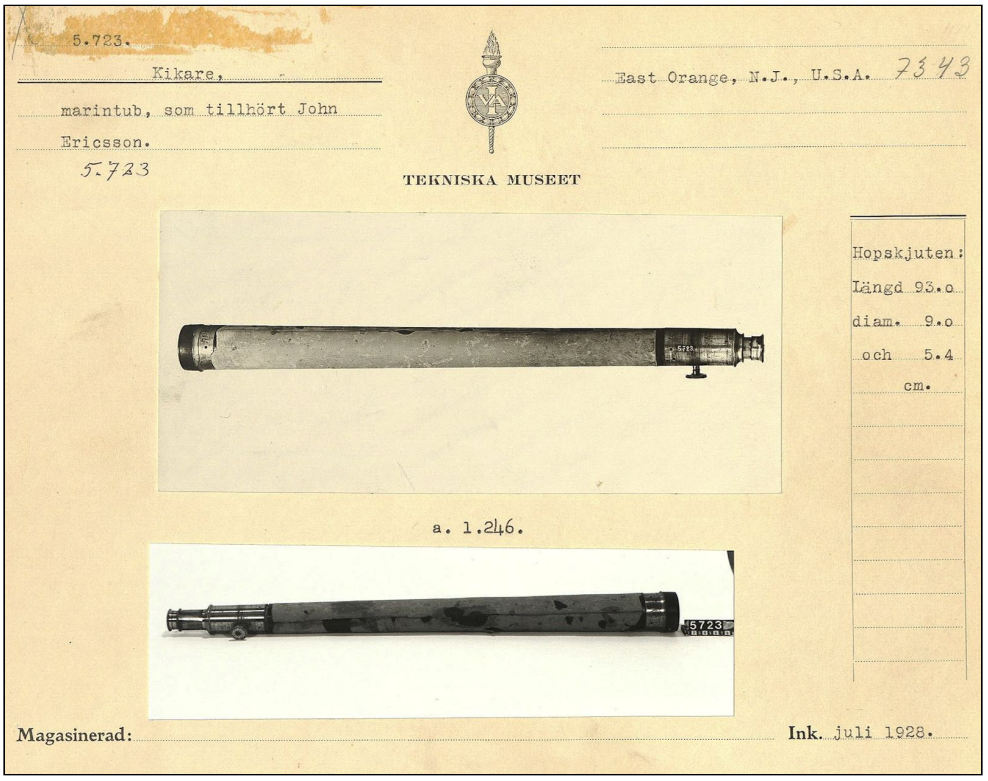


Illustration 3.45 Tekniska museet etablerade under 1920-talet en standardiserad kortkatalog med tydlig (och ofta jämförbar metadata) som var maskinskriven. Även om föremålsfotografier innehöll en centimetergraderad ribba som måttstock, förblev det ändå svårt att systematiskt likrikta den fotografiska dokumentationen till fullo – vilket de två bilderna på John Ericsons marintub antyder.

[124] Utkast till ”Berättelse över Tekniska museets verksamhet under arbetsåret 1 jan. 1924 – 1. jan 1925”. Tekniska museet / Samarbetsdelegationens protokoll, serie A1A-1.

[125] *Tekniska museet i Stockholm under år 1926* (Stockholm: Ingeniörsvetenskapsakademien, 1927), 5.

I Tekniska museets tidiga årsberättelser framgår på flera sätt att fotografi var ett både centralt dokumentations- och insamlingsverktyg för museet. Till det ”industrihistoriska arkiv” som Althin började att bygga upp 1924 hade bara under det första året inkommit 300 fotografier. ”Bilderna är dels sådana, som av intendenten tagits under arbetets gång, dels äldre och nyare fotografier och andra bilder, som inköpts eller erhållits som gåva.”[126] Verksamheten på Nordiska museet utgjorde på många sätt en förebild, även om Althin i högre grad kom att standardisera, och närmast mekanisera dokumentation – han var trots allt chef för ett tekniskt museum. I årsberättelser under 1920-talet återkom Althin därför ständigt till hur fotografi användes för dokumentation. 1926 hette det att ”liksom förut ha de besökta bruken och verkstäderna fotograferats i lämpliga delar”, varefter han noterade att museet redan förfogade över fotoarkiv med tusentals bilder vilka omsorgsfullt förtecknats.[127] Som tidigare påtalats fick trämodellerna i Polhems mekaniska alfabet till och med specifikt utformade katalogkort med förtryckt metadata – där halva katalogkortet kom att innehålla ett inklistrat fotografi av modellen ifråga. I en bilaga till ett mötesprotokoll från våren 1927 framgick att denna modellsamling ägnats stor fotografisk möda; ”en bearbetning och genomfotografering av den äldre modellsamlingen är igångsatt och beräknas taga cirka 6 månader för en man.” Enligt museets första årsberättelse för 1926 hade fotografering på museet nu kostat 1 917 kronor,[128] och Althins budgetförslag för kommande år antyder att fotograferingskostnaderna var stora för museet; 2 000 kronor för 1927 (en betydande ökning sedan 1924).[129] Noterbart är också att fotografi på museet inte enbart användes för dokumentation eller föremålsregistrering. I en skrivelse till samarbetsdelegationen hösten 1927 påtalade Althin att för en kommande utställningsverskamhet behövdes inte bara föremål, ”man behöver anskaffa modeller, ta särskilt instruktiva fotografier, göra ritningar och anskaffa porträtt av uppfinnare.”[130]

Under mellankrigstiden började de flesta större kulturarvsinstitutioner att förteckna sina samlingar på snarlika sätt som på Tekniska museet. Det var inte så att Althins skapelse utgjorde förebild – Tekniska museet var det ännu inte många som tog notis om – snarare är museet ett illustrativt exempel på hur föremålsfotografering och dokumentation ändrade form och utseende genom att standardiseras från mitten av 1920-talet. På Nordiska museets katalogkort började fotografier nu att mer uniformt klistras in på baksidan, i ungefär samma storlek och utförande. Under 1930-talet påbörjades också datering av somliga föremålsfotografier på Nordiska museet, ibland genom att förses med en bläckstämpel, ”Foto. 1937”. Samma utveckling är skönjbar på Historiska museet där katalogkorten under (senare delen av) mellankrigstiden fick ett allt mer standardiserat utseende som inkluderade föremålsfotografi, och där årsangivelse ibland tillfogades då bilden tagits. Få kulturarvsinstitutioner följde dock Odencrants råd att fotografera i färg – och knappt någon

[126] Utkast till ”Berättelse över Tekniska museets verksamhet under arbetsåret 1 jan. 1924 – 1. jan 1925”. Tekniska museet / Samarbetsdelegationens protokoll, serie A1A-1.

[127] *Tekniska museet i Stockholm under år 1926* (Stockholm: Ingeniörsvetenskapsakademien, 1927), 4, 9.

[128] *Tekniska museet i Stockholm under år 1926* (Stockholm: Ingeniörsvetenskapsakademien, 1927), 16.

[129] Bilagt PM av Torsten Althin till protokoll från möte med ”Samarbetsdelegationen för ett svenskt tekniskt museum” mars, 1927. Tekniska museet / Samarbetsdelegationens protokoll, serie A1A-1.

[130] Bilagt PM av Torsten Althin till protokoll från möte med ”Samarbetsdelegationen för ett svenskt tekniskt museum” november, 1927. Tekniska museet / Samarbetsdelegationens protokoll, serie A1A-1.

dokumenterade samlingarna i stereoformat. Skalstock i fotografier blev dock alltmer frekvent, en dokumentationspraktik som långt senare kom att kompletteras med färgkalibreringsskala.

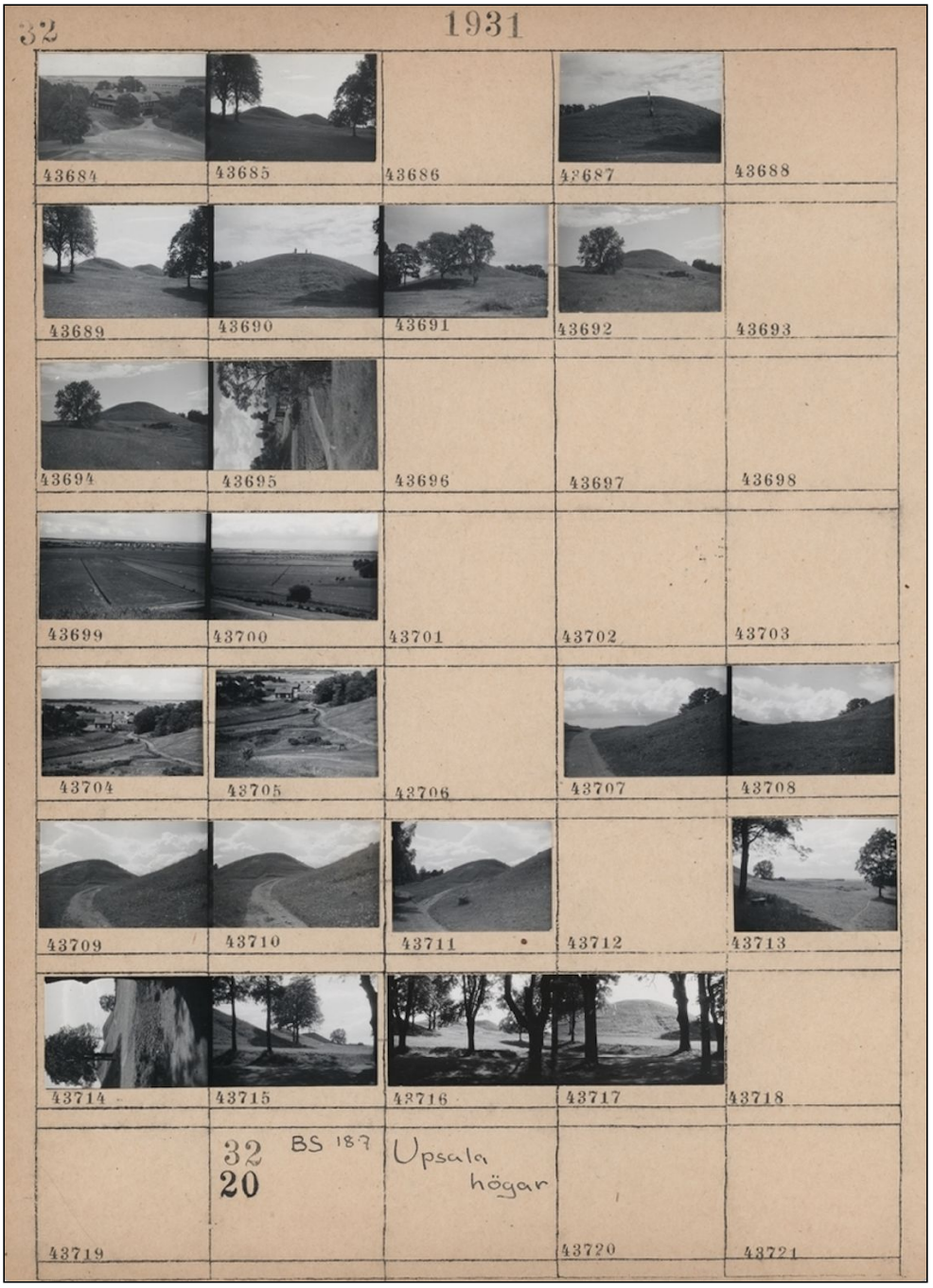


Illustration 3.46 Digitaliserad kontaktkarta från Nordiska museet av fotografen Gunnar Lundhs serie med småbildsnegativ (tagna med en Leica) av Uppsala högar 1931. Kontaktkartans uniforma utseende antyder en mer standardiserad form av kulturarvsdokumentation – som förblivit sig tämligen lik fram till idag.

De alltmer standardiserade katalogkort (med fotografi) som började att användas under 1930-talet etablerade ett format som därefter blivit *default* inom kulturarvssektorn – en standard som först på senare år utmanats av 3D-modellering av kulturarvsobjekt. På den svensk-norska kulturarvsportalen DigitaltMuseum presenteras till exempel samlingar på ungefär samma sätt som i Tekniska museets katalogkort från 1920-talet; dokumentationspraktiken är nästa hundra år gammal men i stort densamma. Givetvis finns varianter av hur fotografier numera används av museinstitutioner; Historiska museet arbetar idag exempelvis med fyra olika slags fotografiska bildtyper: *presentationsbilder* tagna av en fotograf (med konstnärlig komposition) till försäljning genom bildbyrå, *dokumentationsbilder* som visar upp ett föremåls egenskaper, *identifikationsbilder* för att ge en visuell beskrivning av ett föremål, samt *placeringsbilder* för att återge ett föremåls placering inom ramen för utställningsverksamhet. Ändå är den presenterade metadatan på DigitaltMuseum mycket snarlik den som tidigare förtecknades på katalogkort (objektbeskrivning, datering, geografi etcetera). En betydande, för att inte säga helt avgörande skillnad i samtidens digitala gränssnitt är emellertid att själva bilden av objektet nu står i centrum. Accenterna är omkastade – idag är det föremålet som fotografi som DigitaltMuseum primärt ger tillgång till.