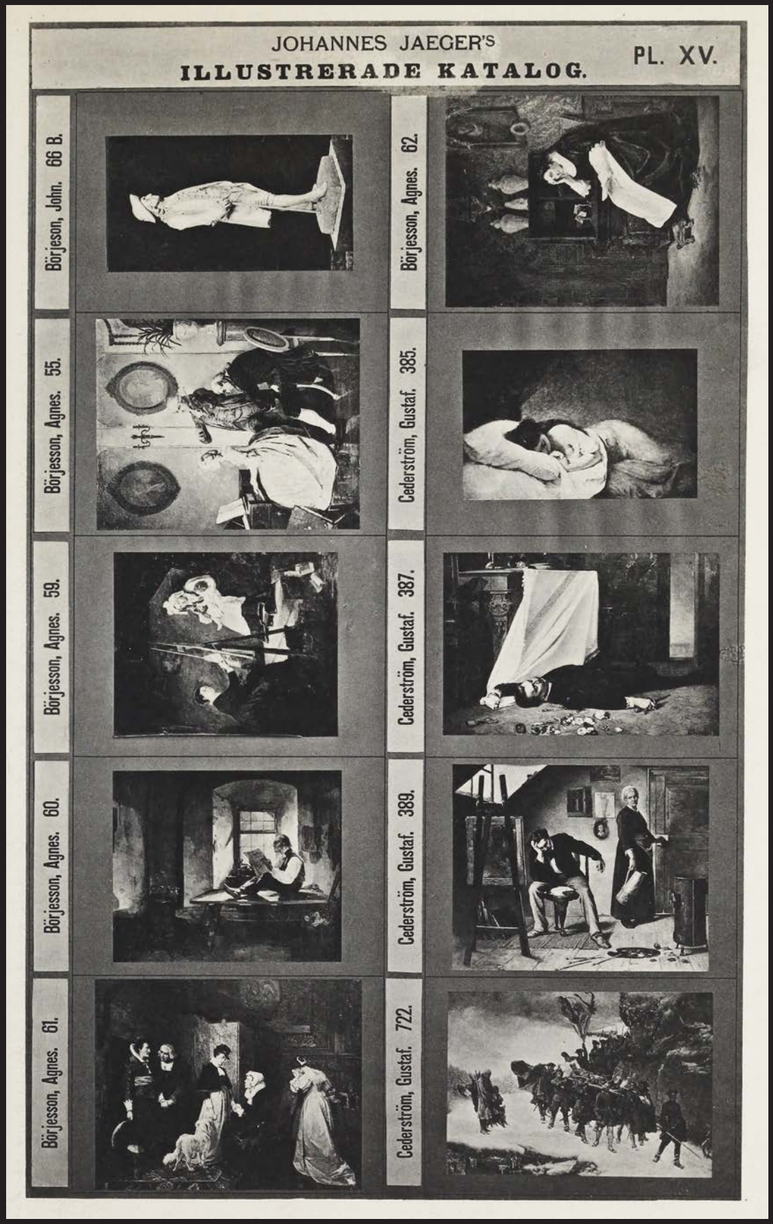


31.1. Denna katalog med »afbildningar i så litet format att dessa blott kunna ge en antydan om originalen, är endast ämnad att utgöra en vägledning vid köp af de fotografier efter konstverk«, var Johannes Jaeger tvungen att tillstå 1882 i publikationen *Illustrerad katalog öfver fotografier efter konstverk*. För John Börjessons skulptur av den dansk-norske dramatikern Ludvig Holberg (66B) gick det möjligen an, men för oljemålningar med prunkande kolorit var det värre. Gustaf Cederströms målning av Karl XII:s likfärd (722), som mätte 265 × 371 centimeter, var Jaegers svartvita fotoreproduktionen i mini-format heller inte särskilt rättvisande. »Carl XII:s lik bäres af hans officerare öfver norska gränsen«, var då tavlans titel – men originalet fanns inte på Nationalmuseum: »Orig. tillh. H.K.H. Storfurst Constantin af Ryssland«. Att en rysk storfurste köpt den fallne krigarkungen gick förstås inte an; några år senare anordnades därför en publik insamling för att övertala Cederström att måla en ny version – en replik som sedan 1884 hänger på Nationalmuseum. Konsten behövde inte alltid fotografi för att reproduceras.

Museifotografi

Pelle Snickars

Den offentliga diskussionen om fotografi i dagspress och tidskrifter under andra halva av 1800-talet kretsade inte sällan kring frågan huruvida mediet var en konstart eller inte. Ibland brukar Charles Baudelaires beska omdöme av en rad fotografier på Parissalongen 1859 anföras; den franske poeten menade syrligt att den växande fotoindustrin var en tillflyktsort för misslyckade (och lata) målare helt utan talang.[1] Långt senare blev Baudelaire det stora kronvittnet till både kultur och medier i *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad*, den tyske filosofen Walter Benjamins oavslutade storverk. Men han vände på perspektivet. Att debatten under andra halvan av 1800-talet kretsat kring estetiska frågor om fotografiet som konst var märkligt eftersom det snarare var konsten som fotografi som var ett mer påtagligt faktum. Fotografisk reproduktion av konstverk hade stor betydelse för konstens funktion, menade Benjamin. Konstverk kunde i den mekaniska reproduktionsåldern fotograferas och spridas, beundras och bevaras på helt nya sätt.[2]

Det var precis det som fotografen Johannes Jaeger hade som affärsidé när han 1867 lanserade provhäftet, *Svenska museum. De utmärktaste konstverk, som finnas förvarade i Nationalmuseum i Stockholm i fotografi*. Jaeger tillhör de mer bekanta fotograferna i svensk fotohistoria under 1800-talet; han var utbildad vid Berlins konstakademi och etablerade en fotoateljé i Stockholm 1863. Hans

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 146-147 2022-02-17

verksamhet blev snabbt populär och ekonomiskt framgångsrik; redan 1865 kunde han titulera sig hovfotograf.[3] Jaegers fotoateljé – sedermera bekant som Atelier Jaeger – var luxuöst inredd där namn på fotopionjärer som Niépce, Fox Talbot och J. H. Dallmeyer (tillverkare av optiska linser) prydde väggpanelerna, liksom förstås en byst av Daguerre. Jaeger hade fotograferat på 1866 års industriutställning i Stockholm, landets första konst- och industriutställning efter europeiskt mönster, varefter han påbörjade sitt samarbete med Nationalmuseum. Provhäftet 1867 blev visserligen ingen succé, men Jaeger fortsatte att fotografera konst. »Alla i denna katalog uppförda fotografier äro tagna efter Original-konstverken … som finnas förvarade i National-museum«, hette det exempelvis i en publikation 1873.[4] Jaegers konstfotografiska verksamhet förenade museal reproduktion med samtidens konstmarknad. Även för kritiker som avfärdade fotografins konstnärliga potential var hans verksamhet en accepterad syssla. Genom att han »framställde konstreproduktioner för en publik uppfattades [Jaeger] som en aktör på en konstnärlig marknad«, har mediehistorikern Magnus Bremmer påpekat.[5]

Jaegers verksamhet vid Nationalmuseum var en sorts konstreproduktion på entreprenad. Som fotografisk affärsman var han mån om att framställa sig inte bara som »Kongl. Hovfotograf« utan också som »fotograf vid Nationalmuseum i Stockholm«.[6] Museet däremot förhöll sig kallsinnigt. Givet fotografiets publika genomslag under andra halvan av 1800-talet kunde man förmoda att mediets reproduktiva potential uppmärksammades av Nationalmuseum – men så är inte fallet. Inte en enda utställning på landets främsta konstmuseum under 1800-talet kom att dokumenteras fotografiskt. Nationalmuseum befattade sig före 1910 knappt alls med fotografi; att fotografera museets skulpturer och målningar överlämnades istället åt den kommersiella fotomarknaden. 1895 började exempelvis Generalstabens Litografiska Anstalt, som trots sitt namn var ett privatägt företag, att publicera *Nationalmusei konstskatter*, och några år senare gav journalisten Andreas Hasselgren ut *Sveriges nationalmuseum i bilder*.[7]

Att Nationalmuseum inte ägnade sig åt fotografi berodde, i korthet, på att museet inte ansåg att fotografi hade med konst att göra.[8] I så måtto var den baudelairska uppfattningen om fotografiet som konstlöst alltjämt rådande i vissa museikretsar, åtminstone till något decennium efter sekelskiftet 1900. Men naturligtvis fanns de röster som hävdade motsatsen. Albin Roosval, långvarig chefredaktör för *Fotografisk tidskrift*, menade år 1900 att fotografi redan var ett oundgängligt reproduktionsredskap för spridning och dokumentation av konst- och kulturarv – åtminstone internationellt.[9] »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 konstverken i alla länder!«[10]

Roosvall talade förstås i egen sak, men i museirelaterade verksamheter – som exempelvis arkeologi – hade fotografi använts som ett dokumentationsmedium alltsedan 1870-talet. Kameran blev tidigt ett hjälpmedel inom antikvarisk dokumentationspraxis, och fotografi kom i svenska kulturarvssammanhang först till användning när det gällde att dokumentera utgrävningar och sedermera för att avbilda runstenar.[11] Inom ramen för den infrastruktur för dokumentation av landets kulturarv som arkeologen Hans Hildebrand byggde upp – han var riksantikvarie mellan 1879 till 1907 – var fotografi därför av vikt. 1880 skapade han det Antikvarisk-topografiska arkivet (ATA), vars fotosamling idag består av cirka fyra miljoner bilder. Även i den angränsande verksamheten på Historiska museet, då inrymt i bottenvåningen på Nationalmuseum, användes fotografi. På ATA finns idag ett flertal fotografier som visar hur Historiska museets olika utställningar såg ut 1904. Och några år senare, 1912, var det en självklarhet för arkeologen Georg Sarauw att införskaffa en kamera när han tillträdde som ny 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.«[12]

Årtiondena runt sekelskiftet 1900 blev svenskt museifotografi skarpare i kanterna. Flera större museer började aktivt att samla in fotografi, och på några institutioner anställdes så småningom fotografer för att avbilda föremål och utföra olika slags intern och extern dokumentation. På ett generellt plan tog sig tidens museifotografi tre olika uttryck – i den mån man kan tala om museifotografi som en specifik genre. För det första blev fotografi en alltmer integrerad del i museala »samlingssystem«[13], utan att bilder med nödvändighet, eller ens i första hand tillkom i ett museisammanhang. Insamling av fotografier av relevans för ett museums intressesfär var något som många institutioner kom

31. 2. Utrymmet är minst sagt begränsat på Historiska museets fotografiavdelning 1936; man huserade i källaren under Nationalmuseum. Inför flytten till nya lokaler på Östermalm – det nya Historiska museet på Narvavägen i Stockholm stod färdigt 1943 – dokumenterades den egna verksamheten i flera fotoalbum, så även fotografiavdelningen. Trots att fotografi var centralt för de flesta svenska kulturarvsinstitutioner vid denna tidpunkt är det en mycket ovanlig dokumentation.

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 148-149 2022-02-17

31. 3. Som många svenska hembygds-, läns- och regionmuseer har Blekinge museum ett rikt fotoarkiv – med allt från personporträtt till dokumentära fotografier av den blekingska kustkulturen. Flera bilder i arkivet är tagna av museets egna fotografer och antikvarier i samband med utredningar eller dokumentationer, men merparten härrör från professionella fotografer, amatörfotografer eller okända bildmakare verksamma i regionen. Fotografiet tillhör den sistnämnda kategorin; en obekant fotograf avbildade hamnen invid Mieån i Karlshamn kring 1910.

att ägna tid och pengar åt. Nordiska museet började exempelvis att aktivt samla in, köpa och dokumentera kulturhistoriskt intressanta verksamheter i fotografisk form strax efter museets tillkomst redan på 1870-talet, bland annat visitkortsfotografier av svenska folkdräkter.[14] Senare hette det återkommande i museitidskriften *Fataburen*: »Arkivet. Utom den stora ökning af fotografiska plåtar tagna af flera af museets tjänstemän under deras resor, har [det även] inköpts ett stort antal fotografier af kulturhistoriska föremål.« Under flera år publicerades också en uppmaning på baksidan av *Fataburen*: »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.«[15] I samma anda kunde den nye föreståndaren för Riksmuseets etnografiska avdelning – sedermera Etnografiska museet – 1910 stolt påpeka att fotografisamlingen »ökats med ej mindre än 926 nummer från olika delar af jorden [...] Äfvenså erhöll museet sex stereoptikonapparater jämte omkring 400 bilder«.[16]

För det andra blev kameran ett hjälpmedel för olika former av museal dokumentation – både i bemärkelsen att avbilda ett nationellt kulturarv som exempelvis vid antikvariska undersökningar och arkeologiska utgrävningar, liksom att fotografiskt föreviga en förändrad stadsbild eller traditioner och levnadssätt på landsbygden vilka höll på att försvinna. Trenden var internationell. Till fotohistoriens panteon hör sedan länge en skara fotografer som använde mediet för att dokumentera de urbana förändringar som moderniteten förde med sig. Paris är det ofta anförda exemplet: där fotograferade Charles Marville och Eugène Atget mängder av stads- och arkitekturbilder från mitten av 1800-talet. Marvilles visuella dokumentation av den franska huvudstaden var ett sätt att bevara bilden av det gamla Paris – *l'Album du Vieux-Paris* publicerades exempelvis 1865 – före den radikala ombyggnad som genomfördes under ledning av baron Haussmann. Men vad som ofta glöms bort är att Marville fotograferade på uppdrag av den franska staten inom ramen för Services des Travaux Historiques.[17]

Fotografisk dokumentation utfördes alltså ibland på uppdrag av staten, men vanligare var att sådant arbete genomfördes av

31.26 Sigrid Klemmetsson med barn fotograferad av Nils Thomasson i Mittådalen i Härjedalen. Okänt årtal. Fotografiet finns idag bevarat i Jamtli som ett svartvitt glasnegativ.

fotografer knutna till ett museum. Som exemplet med Jaeger illustrerar kunde denna förbindelse se ut på olika sätt. I Sverige införlivades lokala fotografers samlingar i regel först efter lång tid i en museikontext. Till bilden hör att många av landets region- och länsmuseer inte var etablerade under 1800-talet. Smålands och Örebro läns museum bildades visserligen före sekelskiftet 1900, men i de flesta fall var regionalt museigrundande en senare företeelse. Ibland kunde museers tillkomst också vara en följd av utställningsverksamhet där fotografi användes flitigt. Den industrihistoriska avdelningen på Göteborgsutställningen 1923 utgjorde grunden för Tekniska museets tillblivelse, och det Järnvägsmuseum som 1915 öppnade i Stockholm var baserat på Statens Järnvägars utställning från Baltiska utställningen i Malmö året före – i båda fallen spelade fotografi en central roll. Järnvägsmuseet har idag en halv miljon fotografier i sitt bildarkiv.

Med utgångspunkt i de fotosamlingar som idag finns bevarade inom det svenska museiväsendet kan man konstatera att en väldig mängd fotografer använde mediet för att avbilda både lokala och regionala, urbana och rurala förändringar som moderniteten förde med sig. Exemplen är otaliga – och inte sällan var det kvinnor som stod bakom kameran. Maja Beskow, lärare i teckning vid Umeå högre allmänna läroverk, var en hängiven amatörfotograf som efterlämnat en betydande fotosamling på Västerbottens museum. På Smålands museum finns en snarlik samling av Hanna Forthmeiier och hennes assistent Anna Blom som omfattar både porträtt-, visit- och kabinettfoton liksom glasplåtar med stadsvyer och interiörer (vilka ibland utgjorde förlagor till vykort). Flera av de kulturhistoriskt mest intressanta bilderna från sekelskiftet 1900 på Bohusläns museum utgörs just av vykort – med en tydlig avsändare: »Fotograf Ellen Johansson, Ljungskile.«

I svensk fotohistoria har många av dessa regionala lokalfotografer länge fört en undanskymd tillvaro, och det är först genom omfattande digitaliseringsinsatser som de fått en renässans. Fotosamlingar från region- och länsmuseer är idag rikt representerade på sajten DigitaltMuseum. Huruvida dessa bilder ska betraktas som museifotografi i mer strikt bemärkelse kan diskuteras; gränsdragningen mellan marknad och museum är allt

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 150-151 2022-02-17

31.26 Midsommarnattsfirande på Kirunavaara 1901 – fotograferat av Borg Mesch.

31.23 Gjutare Evert Nordgren på Mårtenssons gjuteri 1947 fotograferad av amatörfotografen Karl Åsén som dokumenterade arbete och stadsliv i Alingsås.

31.24 Personalen i läggrummet på Alingsås Bomullsväferi fotograferade av amatörfotografen Harald Olsson 1935.

31.25 Nils Jönsson arbetade som vävare vid Malmö Yllefabrik mellan 1897 och 1948 – en period under vilken han ofta fotograferade sina arbetskamrater på väveriet.

annat än skarp. Men vissa fotografer som ägnade sig åt snarlik dokumentation ingår sedan länge i en nationell fotohistorisk kanon. Stockholms stadsarkitekt Kasper Salin är ett exempel; han fotograferade som privatperson närmare tvåtusen bilder av huvudstaden och dess utveckling kring sekelskiftet 1900. Men han var alltså långt ifrån ensam. Snarare bör Salin ses som »en del av en våg av både professionella och amatörfotografer som skildrade det nya moderna i kontrast mot det gamla förfallna«.[18]

Under alla förhållanden kan man konstatera att fotografiska dokumentationer utfördes på landsbygden och i de flesta större och mindre svenska städer, även om gränsen mellan urban dokumentation (för kommande generationer) och kommersiell bildmarknad (med exempelvis vykort) är svår att dra – och ofta inte speciellt meningsfull att upprätthålla. Fotografen Gustaf Reimers fotograferade exempelvis i Gävle med omnejd; han arbetade med porträtt, landskaps- och industribilder och många av hans bilder blev publikt bekanta som vykort. Fotofirman G. Reimers etablerade sig i Gävle 1908, verksamheten var framgångsrik och under många år satt Reimers i styrelsen för Svenska Fotografers Förbund. 1913 fick han pris på Svenska fotografers riksmöte, tio år senare prisades han igen av Svenska turistföreningen i en tävling om den bästa fotografiska »utlandsreklamen.«[19] När det begav sig var Gustaf Reimers, kort sagt, en skicklig yrkesfotograf. Det hindrar inte att resultatet av han professionella verksamhet mellan 1908 till 1945 idag har förändrats till en museifotografisk samling av betydande kaliber på Länsmuseet Gävleborg.[20]

För det tredje blev fotografi gradvis ett vardagligt arbetsredskap inom svenskt museiväsende som både användes för dokumentationsarbete och för olika former av föremålsfotografi. Nordiska museet anställde sin första fotograf 1906. Behovet av att föremålsfotografera och registrera alla förvärvade föremål var ett resultat av museisamlingarnas tillväxt, vilka om inte annat blev påtagligt efter att museet flyttat de växande samlingarna in i den nya museibyggnaden på Djurgården 1907. Fotografi kom också till praktisk nytta vid flytten; den stora hallen i museet togs nämligen »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«. Fotografi var alltså inte bara ett medium för att registrera enskilda föremål, det kunde också användas för att skapa överblick och orientering i samlingarna.[21]

Före 1930 hade Nordiska museet tre anställda museifotografer: August Christian Hultgren – som fotograferade föremål på

31. 5 & 6. Kring sekelskiftet 1900 producerade hundratusentals vykort med ljustryck i Sverige, en metod som kunde återge fotografier med betydande originalskärpa. Vykort blev ett massmedium och Axel Eliassons Konstförlag var landets ledande producent. Men även lokala begivenheter – som invigningen av ortens järnvägsstation 1902 – kunde blir föremål för vykort. Över tid har dessa massproducerade bilder blivit till en rik topografisk källa. Den fotografiska förlagan till vykorten från Åsheda togs av Anna Blom.

kontrakt mellan 1906 och 1912 – och de senare anställda fotograferna Olof Ekberg och Märta Claréus. En fotoateljé inrättades på museet 1907, och liksom med tidigare tecknade illustrationer av museiobjekt skulle föremålsfotografier vara neutrala och objektiva. De flesta föremål som samlades in till Nordiska museet förtecknades i en lappkatalog med handskrivna lappar försedda med teckningar, akvareller eller fotografier. Katalogkorten beskrev det insamlade objekten, deras funktion, datering och geografiska lokalisering; ibland inkluderades namn och information om givare. Från mitten av 00-talet (1900-talets första decennium) började dessa katalogkort regelbundet att förses med inklistrade föremålsfotografier. De ersatte inte avbildningar av föremål för hand; snarare existerade bildtyperna parallellt, ibland illustrerades till och med föremål på bägge sätt. Visserligen kom långt ifrån alla katalogkort att innehålla illustrationer, men efter 1910 – i den mån det går att datera katalogkorten – blev visuell dokumentation vanlig. Utseendet på de äldre katalogkorten med fotografi var dock högst individuellt; någon standardisering var det inte fråga om förrän långt senare. Men all föremålsfotograferingen var omsorgsfullt utförd; objekt avbildades i regel frontalt mot vit bakgrund där skuggor avslöjar att föremålen var belysta (i ett fåtal bilder är lampor synliga).[22]

Inom det svenska museiväsendet var Nordiska museet tidigt ute med att inkludera föremålsfotografier i sin lappkatalog. I jämförelse med Nationalmuseum användes fotografi aktivt på Nordiska museet, både för undersökningsresor i fält och genom föremålsfotografi. I viss mån kan dessa museer ses som varandras motpoler i uppfattningen om vad som utgjorde ett fotografiskt reproducerbart kulturarv, och på Nordiska museet räknades även *bilder* av kulturarv till detsamma. Med all sannolikhet var det bilddokumentation i fält som gjorde att museet påbörjade en visuell dokumentation av insamlade föremål. I museets äldre lappkatalog framgår inte exakt vem som fotograferat föremål, men förmodligen var det Hultgren som stod bakom kameran. I fotohistorien räknas föremålsfotografer sällan till kanon, men i sitt museiarbete kom Hultgren inte enbart att avbilda föremål. I *Fataburen* kunde man exempelvis 1908 läsa att han hade besökt »Råda kyrka i Värmland för att i detalj fotografera denna med medeltida målningar rikt prydda kyrka, emedan tanke på kyrkans förflyttning till Skansen uppstått«.[23] Hultgren hade i sin ungdom emigrerat till USA; under några år arbetade han i en fotofirma i Chicago – och väl hemkommen påbörjade han en fotografisk dokumentation av sin hembygd i Östergötland och Småland som med tiden blev mycket omfattande. Det har

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 155 2022-02-17

31. 7. Idag är han mest bekant för att ha givit namn åt landets finaste arkitekturpris, men stadsarkitekten Kasper Salin var också en framstående fotograf. Mellan 1885 och 1919 fotograferade han närmare tvåtusen bilder av huvudstaden, prydligt förtecknade och inklistrade i pärmar. De donerades sedermera till Stockholms stadsarkiv – och på senare år har Stockholms stadsmuseum digitaliserat merparten av Salins fotosamling. Bilden av pojkarna med cykel på Hornstullsgatan fotograferade Salin någon gång efter sekelskiftet 1900.

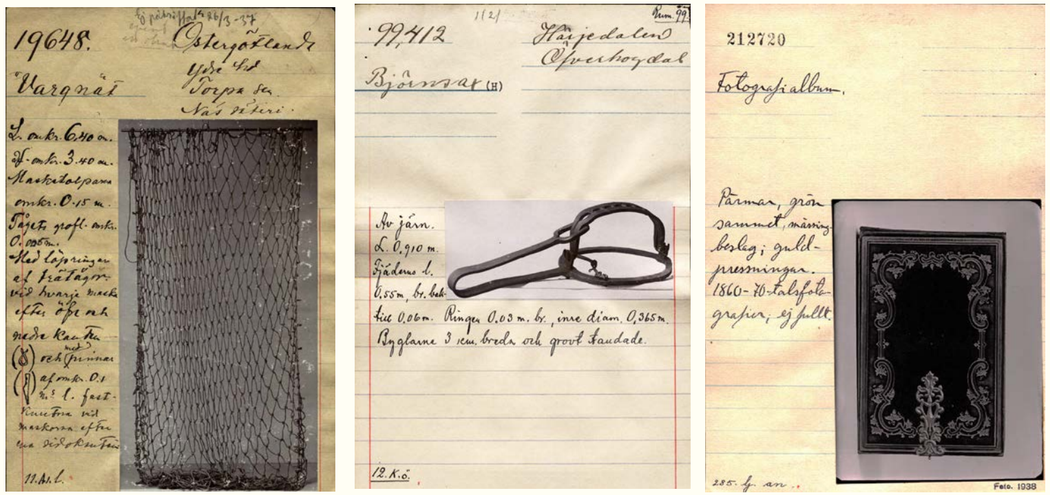
31. 8. Onsdagen den 19 mars 1913 är det god aktivitet i Gustaf Reimers fotografiska ateljé på Nygatan i Gävle. Själv syns han till vänster flankerad av assistent Gunnar Hermansson som klipper bilder; vad de två kvinnliga assistenterna hette är obekant.

hävdats att han i USA bevittnat hur urbanisering, industrialisering och modernitet var »på väg att mala sönder«[24] en äldre livskultur, och kanhända var det en anledning till att han började att arbeta på Nordiska museet. Av föremålsfotografen Hultgren utvecklades så småningom en driven hembygdsfotograf som lämnat efter sig ett omfattande bildarkiv på Östergötlands museum, den så kallade Lions Hultgrenssamling om cirka 4000 glasplåtar.

Även om Hultgren inte bara arbetade för Nordiska museet kan han ses som en typisk *skaffare*, den term som museets grundare Artur Hazelius myntade för att beteckna ett aktivt insamlingsarbete av allmogens kultur, liv och leverne. Redan i Nordiska museets årsberättelser från 1890-talet förekom flera rapporter om hur medarbetare och skaffare kom att »att afteckna och fotografera gamla byar och gårdar«.[25] Skaffare gjorde betydande insatser, men det var främst anställda museijänstemän som med skrymmande fotoutrustning kom att avbilda allmogens byggnader, kulturella yttringar och attribut under otaliga resor i landet. En av museets mer framträdande intendenter var Nils Keyland. Han anställdes 1906 och blev över tid en framstående folklivsforskare och fotograf. Ofta brukar Keyland lyftas fram som en kulturhistorisk fotopionjär som med kamerans hjälp dokumenterade svensk allmoge – främst sin egen hembygd i Värmland. Keyland fotograferade i regel människor i vardagliga sysslor: golvskurning och matlagning, höbärgning och fårklippning, kräftfiske och myrslåtter. Keyland betraktade själv sina fotografier som ett slags dokument, vilka ofta illustrerade hans vetenskapliga artiklar i *Fataburen*.[26] Men många av dem vittnar också om en saklig estetik, inte utan skönhet – med centrerade motiv, ofta arbetande människor inramade av samma, stilla natur som tjänade folks uppehälle. Också i eftervärldens ögon har Keylands fotografier värderas högt, även om det visat sig att somliga situ-

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 156-157 2022-02-17

31. 9. Noggrann ljussättning med dämpad belysning i Nordiska museets gamla fotoateljé i museets takvåning; bilden av Märta Clareus i arbete är tagen 1939. Hon var under många år anställd som föremålsfotograf vid museet – och så småningom som chefsfotograf. Om hon på egen hand tog bilden av sig själv är obekant.



31. 10–12. Föremålsfotograferingen på Nordiska museet var årtiondena efter sekelskiftet 1900 inte standardiserad. Snarare varierade den visuella dokumentationens utseende med hur de förtecknade föremålen såg ut. Längre fram under 1920- och 1930-talet ägnade sig museet också åt ett slags metamedial dokumentation – både fotoramar och fotoalbum finns avbildade fotografiskt i museets lappkatalog.

ationer som han avbildade utgjorde rena iscensättningar.[27] Samtidigt innebär all fotografering av mänskliga aktiviteter alltid en viss form av regi; kameran må ha registrerat mekaniskt och objektivt, men bakom stod ett subjekt.

Under 1920-talet blev museifotografi en vanlig syssla inom svenskt museiväsende. Mediet var ett hjälpmedel för att samla in och dokumentera, men också ett internt arbetsredskap för att förteckna museiobjekt och samlingar. »Hur fotograferar man bäst för museer och samlingar?«, var just titeln på en artikel i *Nordisk tidskrift för fotografi* 1924. Den var skriven av Arvid Odencrants – sedan 1919 docent i vetenskaplig fotografi vid Stockholms högskola – som var kritisk till hur fotomediet användes av museisektorn. »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«, påpekade han syrligt. När det gällde föremålsfotografering syntes det Odencrants som om blott »ytreflexen avbildas« och svartvit föremålsfotografering avfärdades också. Istället framhöll han »vikten av att alltid arbeta med gott, färgkänsligt material och lämpliga färgfilter, samt att anteckningar föras om huru dessa hjälpmedel användas«. Museiväsendet hade, i korthet, inte insett fotografiets vetenskapliga potential.[28]

Odencrants kan framstå som dryg i sin kritik av hur det fotograferades på svenska museer, men i princip hade han rätt eftersom tydliga fotografiska riktlinjer saknades. Även om föremålsfotograferingen på Historiska, Nordiska eller Tekniska museet utfördes av professionella fotografer, så var bilderna inte tagna på ett standardiserat sätt; därtill inkluderades sällan skalstock eller grundläggande metadata. Fotopraktiken inom museiväsendet var med andra ord vida skild från de dokumentalistiska ideal som Odencrants förespråkade. Under mellan- och efter-

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 158-159 2022-02-17

31. 14. Nordiska museets förste föremålsfotograf August Christian Hultgren kom också att dokumentera sin egen hembygd i Östergötland och Småland i tusentals bilder – en omfattande visuell dokumentation av människor i arbete och vila, sedvänjor, byggnader och föremål. Fotografens bror, kantor Bernhard Hultgren ses här med sin skolklass invid Svinhults kyrkskola läsåret 1915–16.

krigstiden kom emellertid museifotografi att utvecklas och så småningom standardiseras. Det gällde främst föremålsfotografi där olika former av visuell representation etablerades: presentationsbilder med konstnärlig komposition, dokumentationsbilder av ett föremåls egenskaper, identifikationsbilder som beskrev ett föremål, liksom placeringsbilder av föremål i utställningar. Museifotografin utvecklades också som genre genom att museer alltmer aktivt började att förvärva fotografiska samlingar. På vissa institutioner – som Nordiska museet – blev denna förvärvsverksamhet över tid mycket omfattande, och kom att inbegripa både enskilda fotografer (som Erik Tryggelins impressionistiska Stockholmsbilder eller småbildsfotografen Gunnar Lundh) till omfattande samlingar, som 25 000 flygfotografier från Aero Materiel eller samlingen från Hemmens Forskningsinstitut med fotografier av arbetsförhållandena i svenska hem.[29]

Under mellankrigstidens etablerades även förbindelser mellan den föremålsfotografiska genren inom museiväsendet och den annonsmarknad som modernitetens stigande utbud av varor förde med sig. Att fotografera museiföremål var inte helt olikt reklamfotografi av produkter. Fotograferna Lennart af Petersens och Arne Wahlberg kan tjäna som två korta exempel. af Petersens utbildade sig i Köpenhamn och kom på 1930-talet till Stockholm

31. 15 & 16. Håvning av kräftor i sjön Salungen i Värmland – fotograferat av Nordiska museets fotograf Nils Keyland någon gång under 1910-talet. Emellanåt har han kritiserats för att ha iscensatt sina dokumentationer av svenskt folkliv. Men all fotografi inom ramen för ett etnografiskt fältarbete var tvunget att organiseras – på ett eller annat sätt. Mannen på bilden behövde exempelvis stå still och ha sin håv synlig för att det överhuvudtaget skulle vara någon poäng med avbildandet.

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 160-161 2022-02-17

31. 17. Lennart af Petersens började sin karriär på Nordiska museet som föremålsfotograf – för att sedermera arbeta ett helt yrkesliv på Stockholms stadsmuseum med att dokumentera huvudstadens utveckling. Fotografiet från Åhlen & Holms varuhus på Ringvägen i Stockholm togs 1946; att avbilda museiföremål och varor påminde om varandra.

31. 18–21. Den så kallade Limasamlingen på Nordiska museet är en av landets förnämsta bygdefotografiska samlingar med bilder tagna av många olika lokalfotografer. I Ärnäslunds handelsbod (någon gång mot slutet av 1910-talet) tar handelsbiträde Karl Hedlöf (i keps) emot en beställning av Gunnar Olsson (i stråhatt). Vid ungefär samma tidpunkt fotograferar samme fotograf – Georg Renström – kraftstationen vid den intilliggande Ärån, med några arbetare vilande invid åkanten. Några år senare, vid mitten av 1920-talet, fotograferar Anna Larsson – bondmora och amatörfotograf – en grupp ungdomar från orten Heden i Dalarna, med både dragspel och trattgrammofon. Larsson var dock främst intresserad av att skildra människor i arbete – som timmerflottarna vid Almsjön.

för arbete hos Wahlberg. Han var då en av de ledande företrädarna för den nya sakligheten, *die neue Sachlickeit*, vilken i Sverige främst kom till uttryck inom föremåls- och reklamfotografering med avskalade bilder, räta vinklar och närgångenhet. Genom att avbildandet av objekt stod i centrum förelåg en tydlig koppling till museiväsendets föremålsfotografering; Wahlberg hade rentav varit lärling vid Atelier Jaeger. Genren med föremålsfotografi fick därför en sorts renässans under mellankrigstiden genom reklambilden; Wahlbergs kommersiella fotografier för Kosta glasbruk var små konstverk i en egen rätt. Att fotografera föremål som varor (snarare än museiobjekt) krävde naturligtvis en annan estetik, men skillnaden ska heller inte överdrivas.[30] Det är därför illustrativt att af Petersens, efter sin lärlingstid hos Wahlberg började att arbeta som föremålsfotograf på Nordiska museet; 1942 fick han anställning vid Stockholms stadsmuseum.

Om museifotografi bildmässigt omfattade en rörelse av fotografier som först erbjöds på en kommersiell bildmarknad – för att långt senare hamna på museum – så kan man konstatera att det förelåg en motsatt rörelse från museum till marknad beträffande föremålsfotografi. Nu är af Petersens inte främst känd för

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 164-165 2022-02-17

sina föremålsfotografier på Stockholms stadsmuseum, utan för sitt över tid mycket omfattande dokumentationsarbete av huvudstadens utveckling under efterkrigstiden och välfärdsåren – vilket om inte annat ånyo visar på museifotografins genremässiga bredd. Under mer än 35 år kom af Petersens att fotografera hur Stockholms innerstad förvandlades; tillsammans med Per Wästberg gav han ut böcker som *Klara: en stadsdel i förvandling* (1957) och *Östermalm* (1962). Detta museifotografiska arbete var genremässigt ungefär detsamma som äldre fotografer som Anna Blom, Gustaf Reimers eller Kasper Salin tidigare utfört. af Petersens avbildade i så måtto i en lång tradition av dokumentation, i vilken fotografi i grunden förändrade hur museer dokumenterade och förtecknade, representerade och organiserade sina samlingar. Fotografi var i högsta grad involverat i själva processen av att sär- och urskilja vad som skulle betraktas som musealt kulturarv – genom själva fotograferingsakten.

Om det här kapitlet resonerat kring museifotografi som en bred fotohistorisk genre – vilken inkluderar många olika typer av bilder – så bör det avslutningsvis understrykas att de inte med nödvändighet har handlat om strikt (eller torftig) dokumentation. Tvärtom. Där Wahlbergs hyllade reklambilder påminde om föremålsfotografi så gav af Petersens gärning vid Stockholms stadsmuseum upphov till ett rikt fotografiskt konstnärskap. Sedan 2003 delar Stockholms stad ut ett fotopris i af Petersens namn till en fotograf som skildrar huvudstaden på ett personligt och konstnärligt vis. Vissa museifotografer och museifotografiska samlingar har också fått betydande uppmärksamhet, både utställningsmässigt och i populär och estetisk bemärkelse. 1973 ställde exempelvis Fotografiska museet – då en fristående avdelning inom Moderna museet i Stockholm – ut ett stort antal bilder ur Limasamlingen från Nordiska museet.[31] Utställningen »Lima bortom mannaminne« rönte uppseende och gick (genom Svenska institutets försorg) till och med på export till utlandet. Limasamlingen uppkomst är också illustrativ för den museifotografiska genrens bredd. Den hade nämligen tillkommit genom ett idogt arbete av fotografen Sven Johansson, som under 1950-talet samlat in äldre lokalhistorisk fotografi från sin hembygd i Limatrakten i Dalarna. Hela 3000 negativ – fotograferat av 26 olika fotografer från Lima och Transtrands socknar mellan 1880 till 1938 – hade Johansson lyckats få tag på, en samling som han 1991 donerade till Nordiska museet.[32]

Till sist bör det nämnas att en av Sveriges främsta dokumentärfotografer – Sune Jonsson – inledde sin karriär under tidigt 1960-tal genom att återkommande samarbeta med Västerbottens museum. Som fotograferande etnolog kom han att väsentligt berika museiarbetet, och 1968 anställdes han på museet som just »fältetnolog«. Jonsson var nu aldrig någon utpräglad museifotograf, men grundläggande för hans konstnärskap och den fotografiska metod han använde var en sorts »dokumentarism«, ur vilken han utvecklade en renodlat realistisk fotografisk stil med människan i centrum.[33] Jonsson kom bland annat att dokumentera avfolkningen i Västerbottens inland och skildra omvandlingen från agrarsamhälle till industrination, vilket bland annat resulterade i boken (och utställningen) *Bilder från den stora flyttningen* (1964). Jonsson gjorde också filmer – som *Ett fiskarår* (1975), en museifilm för arkivet och framtiden. Hans kärva sammanfattning av filmens innehåll kan med fördel också läsas som en programbeskrivning för hans fotografiska verksamhet: »*Ett fiskarår* är en museifilm. En dokumentär beskrivning av den västerbottniske kustfiskarens yrke vid en viss tidpunkt. … Filmen, fem akter av arbete vardera femtio minuter långa, verkar vara dömd till vila i museiarkivet. Det är bra […] det dokumentära innehållet fördjupas och förmeras för vart år.«[34]

31. 22. Fotografisk dokumentation av åkerlandskap – som konstverk. Sune Jonssons fotografi av Hössjö i Umeåtrakten togs sommaren 1971.

Fotografihistorier_saUttning_17_feb.indd 166-167 2022-02-17