

Boken Institution är ett resultat av ett konstnärligt utvecklingsprojekt på Kungliga Konsthögskolan där termen institutionsfotografi har varit navet i ett sökande efter osynliga fotografers arbeten.

Initiativtagare är Björn Larsson som tillsammans med Pål Bylund, Lina Jaros, Robert Karlsson och Frida Tebus har genomfört projektet.

Textförfattare är Björn Larsson.

Boken kan införskaffas genom bjorn.larsson@kkh.se

Institution/fotograf

Institution. Smaka på ordet. Torrt, tråkigt, grått. I bästa fall ett ord behäftat med beständighet och kontinuitet. Men ofta går nog associationer till byråkrati, ofrihet och en brist på samtidskontakt. Institutionsbegreppet är tänjbart och går att applicera på ett brett spektra av företeelser. Institutioner kan vara lagstadgade eller informella. Sedvänjor likväl som byggnader kan vara en institution. En myndighet, ett företag och även en individ kan anses vara en institution. Familjen är den institution som samhället vilar på, sägs det.

Institutionsmiljön är uppbyggd kring och för institutionens verksamhet. Tillträde dit in är reglerat, informationsflödet likaså. Institutionens samlade ansträngningar gör det nödvändigt att inte låta vem som helst eller när som helst använda sig av institutionen för egna ändamål, eventuellt på kollisionskurs med institutionen själv.

Livet inne i institutionen är inte riskfritt. Med en institutionsskada menas att någon har befunnit sig i den institutionella miljön så pass länge att han eller hon har tappat förankringen med livet utanför. En patient som vistats för länge inom en vårdinstitution förlorar förmågan till anpassning till ett liv utanför. Något så bagatellartat som golvbeläggning kan leda till problem. Fotsulans tillvänjning till endast plana golv gör fotens muskulatur förtvinad och balanssinnet otränat. En allt för lång tid inom institutionens plana golvmiljö omöjliggör den enklaste promenad i skog och mark.

En institutionsfotograf är, förenklat uttryckt, en person anställd av institutionen, myndigheten eller företaget för att fotografera. Institutionsfotografen kan t ex vara anställd på museum, på sjukhus, hos polis eller militär, på Volvo, LKAB eller annat företag. Hans eller hennes uppdrag är att förse arbetsgivaren med det för verksamheten erforderliga fotografiska bildmaterialet. Lite hårddraget kan man påstå att alla fotografer som är anställda skulle kunna anses vara institutionsfotografer. I själva verket är det nog inte enbart anställningsformen som definierar institutionsfotografen utan också anonymiteten. Flera anställda

fotografer, t ex de på inom tidningsvärlden är väl identifierbara genom den praxis av namngivning tillsammans med publicering som är förhärskande där. Nej, en genuin institutionsfotograf är anonym och får i stället sitt namn ersatt med institutionens stämpel.

Stockholms spårvägmuseum förfogar över ett arkiv av fotografier från tiden för stadens tunnelbanebyggnation. Oändliga rader av pärmar fyllda med prydligt numrerade svartvita fotografier, välexponerade och skarpa, föreställande partier av tunnlar i olika stadier av byggnation. Här finns också fotografier från olyckor, verkliga eller fingerade, dokumentationer av invigningsceremonier, av el-terminaler och av representationsresor till fjärran länder med handslag, galamiddagar. Och bilder från andra närbesläktade tunnlar fotograferade på studieresor. Tunnlarnas brist på referenspunkter gör en platsbestämning omöjlig. Tunnelfotografierna skulle kunna vara från var som helst, i vilket land som helst.

Som en motsats till institutionsfotografen finns den fria fotografen. Den fria fotografen uppbär inte lön från någon och fotograferar därmed inte heller på någon annans order. Den fria fotografen är i mycket en definition ställd i kontrast till den anställde fotografen – institutionsfotografen; fri – ofri; subjektiv – objektiv; undersökande – konfirmerande. Fotohistoria är med väldigt få undantag, en redogörelse för de "fria" fotografernas historia. Endast några få inominstitutionella fotografer värderas som betydelsefulla och lyser igenom. Därmed inte sagt att alla fria fotografer arbetar oberoende av ekonomiska realiteter. Värderingen av fotografier verkar tätt kopplad till värderingen av fotografen.

En idé om frånvaro av intention från fotografens sida ligger inbäddat i begreppet institutionsfotografi. Fotografen, som då alltså är anställd och anonym, har ersatts av en myndighetsstämpel. Upphovsrätten till de producerade fotografierna tillhör av praxis huvudmannen för institutionen. Fotografen är förpassad till att vara maskinskötare. Upphovsmannens anonymitet signalerar en tro på fotografiet som bevis/sanning, något som är sig själv nog. Begreppet analytisk fotografi är närbesläktat. Analytisk fotografi är en tillämpning där fotografi används som en integrerad del av en undersökning och där det fotografiska resultatet analyseras likvärdigt med andra vetenskapliga tester. Ett exempel: Den egyptiske kemisten och nobelpristagaren Ahmed Zewail har konstruerat en slags höghastighetskamera med extremt korta slutartider. Tillämpningarna ligger i att kunna studera kemiska reaktioner på molekylär nivå och metoden används idag i laboratorier över hela världen. Hur intressant är det då vem som så att säga trycker på kameraslutaren? Kunskapen att kunna tolka fotografiet överstiger här eventuella upphovsrättsliga aspekter. Med ett vetenskapens perspektiv är tillämpningen allt

och estetiska aspekter underordnade.

Samtidigt skapas det bilder som eventuellt skulle kunna värderas med ett andra kriterier. Eadward Muybridges fotografier av djur i rörelse kan betecknas som analytisk fotografi. Muybridge konstruerade även han en för sin tid unik höghastighetskamera. Kameran, eller rättare sagt kamerorna riktade han ursprungligen mot hästar. Muybridge arbetade i sin tur från början på uppdrag av Leland Stanford, guvernör, senator, mångmiljonär och grundare av Stanford Universitetet i Kalifornien. Stanford ville att Muybridge skulle fotografera hans favorithäst Occident i full fart. Hans frågeställning var att utröna hur hästens rörelseschema såg ut. Och svaret skulle besvara frågor om hur hästen sedan skulle avbildas. Resultatet av den fotografiska undersökningen kom oss att i grunden inse att våra ögon inte är förmögna att uppfatta en hästs alla rörelser. Det är så här i efterhand lite oklart vem som man ska se som upphovsman till de här fotografierna. Idén var ursprungligen Stanfords men genomförandet regisserade Muybridge.

Fotografen Lennart Nilssons arbeten med att visualisera våra mänskliga kroppars inre värld har kopplingar till både institutionsfotografen och det analytiska fotografiet. Att påstå att Nilsson är anonym är förstås allt annat än korrekt. Nej, Nilsson är i högsta grad en identifierbar fotograf. Kopplingen till begreppet institution är snarare omvänd. Nilssons bilder är omöjliga att genomföra utan hjälp och nära samarbete med män och kvinnor inom institutionen sjukvården. Fast det är snarare fotografen Lennart Nilsson som är institutionen och medarbetarna som är anonyma. Efter ett omfattande arbete, där fotograferingen är den sista länken i ett långt händelseförlopp, samarbetar Nilsson med en annan fotograf, Gillis Hägg. Det är Hägg som ger de i de flesta fall svartvita fotografierna sin färg. De unika bilderna av mänsklig befruktning på mikroskopstadie, där en blå spermie med rött "huvud" möter ett gyllene gult ägg i en svartröd livmoder, är alltså färglagda.

Man kan ju fråga sig hur det egentligen ser ut då. Vilka färger är det? Svaret är ju att det inte alls ser ut. Bilderna innehåller en fotografisk sanning som inte går att ersätta med en egen erfarenhet. Vi kan inte hoppa in i livmodern med ögonen öppna. Och skulle vi kunna det skulle vi inte se något ändå. Muybridge fotografier kom att ändra konstvärldens syn på hur man borde avbilda en häst i rörelse på ett korrekt sätt. Den amerikanske konstnären Thomas Eakins influerades tidigt av Muybridge rön om djurs rörelser och lät denna nya fotografiska insikt bli representerad i sina målningar. Den franske skulptören Auguste Rodin däremot deklarerade på tal om relationen sanning, fotografi och Muybridge att det är konstnären som talar sanning och fotografiet som ljuger. För tiden står inte stilla!

Man skulle kunna tillägga att levande foster inte går att fotografera.

Nilsson skapar ett bildverk över en värld vi själva inte har tillgång till rent visuellt. I detta liknar han många andra institutionsfotografier i det att han så att säga har en inträdelsebiljett till en speciell miljö. Institutionens slutna värld ger fotografen som arbetar där tillgång till sådant som är dolt för omvärlden. Neil Armstrongs och andra institutionsfotografer ombord på Apollo-programmets rymdfärder hade onekligen tillgång till sådana dolda platser. Bill Kaysing och David Percy föreslår i filmen *Conspiracy theory: Did we land on the Moon* att fotografierna från månen i själva verket är producerade någonstans i Nevada öknen. Idémässigt hämtar de inspiration från *Capricorn One*, Peter Hyams långfilm från 1977, där NASA iscensätter en rymdpromenad på planeten Mars i en gammal nedlagd arméförläggning. Det är svårt för oss som inte var med på månen att bilda sig en uppfattning om sanningshalten i bildmaterialet. På samma är det med Lennart Nilssons bilder inne från kroppen. Och oavsett hur det nu är med Nasas bildmaterial från månfärderna belyser det den brist på insyn, eller alternativt den insyn i för oss andra okända världar, som institutionsfotografen är en garanti för.

Hur ser då institutionsfotografiet ut? Mike Mandel och Larry Sultans bok *Evidence* från 1977 med dess uppradning av anonyma fotografers bilder från amerikanska institutionsarkiv har alla en omisskännlig aura av experiment och sanning. Fotografierna är svartvita, skarpa, väl belysta och exponerade. Alla detaljer syns i ett upplyst ljus och inget är fördolt i skuggorna. Trots dessa formella kvalitéer är varje bild en gåta. Vad som försiggår framför kameran är och förblir ett mysterium. Det är lite som med en instruktionsbok där texten saknas. Fotografi som bevis är avhängigt sammanhanget. Tagna ur sammanhanget svävar sanningen tillsammans med oändliga andra tolkningsmöjligheter. Brottsplatsfotografiet, mikroskopfotografiet, röntgenfotografiet – alla är de sammankopplade till en speciell brottsutredning, en speciell provtagning, en speciell undersökning. Brottsplatsen är ett exempel på en plats som det är misstänkt att vara innehavare av bilder ifrån. I alla fall om de inte är en del av polisutredningen. För vem skulle denna fotograf vara. Och vems ärenden går hon eller han? Att denne någon, som för egna syften fotograferar på brottsplatsen närmast är att se som kriminell fick den svenske konstnären Lars Wallsten erfara. Efter det att hans arbete med namnet *Bilder av Brott* uppmärksammades i media kom som på beställning en polisanmälan från en av Sveriges ledande kriminologer. Anmälaren tog det för givet att Wallsten själv gjort sig skyldig till brott genom sina blotta existens på denna av polisen avskärmade plats. Något som i sig är korrekt. Anmälaren hade bara glömt detaljen att kontrollera om Wallsten hade sökt tillstånd att fotografera. Vilket han hade gjort.

Den svenska tidningen *en Ding Ding värld* som gavs ut under 1980 och 90-talen lekte ohämmat med dessa våra idéer om fotografi och sanning. Hans Hatwig som startade tidningen letade i bildbyråernas arkiv efter fotografier med den där udda kvalitén som öppnar sig för vilken läsning som helst. Till bilderna kopplades historier, ju underligare desto bättre. Verkliga historier blandades med uppdiktade. Den enkla koden bestod i att de i färg var sanna och de i svartvit var osanna. Inte minst fotografier som föreställer ufo och utomjordingar var populära. Och allt som oftast var de just svartvita. Tidningen lekte med liknande frågor som den samtida amerikanska serien *The X-files* fast med en rejäl portion humor. De spanska fotografierna Joan Fontcuberta och Pere Formigueras *Dr Ameisenhhaufen's Fauna från 1988* är ett liknande projekt fast väl förankrat i konstvärden. Projektet gör anspråk på att redovisa en upptäcktsresande biologs bortglömda arkiv. Arkivets fotografier, skisser och anteckningar visar att sagornas fabeldjur – ju underligare desto bättre – existerar på avlägsna platser som doktorn besökt. Det fotografiska materialet är välexponerat, svartvitt och skarpt. Arkivet andas trovärdighet trots det otroliga innehållet.

I Nilssons/Häggs arbete med att färgsätta fotografier närmar de sig alltmer måleri. Resultatet identifierar vi ändå som fotografi. Nilssons bilder bygger på uppfattningen om fotografiets inneboende sanning att koppling till verkligheten visar hur det verkligen ser ut. Annat är det med fotografiska förlagor till måleri. Där är det tvärtom så att vi ser bilderna som måleri. Kopplingen till en mekanisk reproduktion av naturen, som Nilsson vill få oss att tro, är här omvänd. Här är det konstnären och dennes förmåga att se och gestalta som är central. Inte det faktum att han (eller kanske hon) har målat av en fotografisk bild.

Fotografiska förlagor för konstnärer/målare är något av ett specialfall av institutionsfotografi. I de fall bilderna har producerats enkom för att utgöra förlaga belyser förfaringssättet flera utmärkande aspekter av institutionsfotografiet. Anonymiteten: det verkar finnas ett intresse från flera håll att mer eller mindre osynliggöra förekomsten av förlagan. Den låga värderingen: en värdering ställd i kontrast till det riktiga konstverket. Och tillgången till en avskild miljö: konstnärens ateljé kan jämföras med institutionens slutna värld. Synen på hur och i vilken utsträckning en konstnär/målare får använda sig av fotografiska förlagor förändras genom åren. Osäkert är hur mycket och i vilken utsträckning det har använts. Arbetssättet att konstnären inte själv är ensam i utförandet av konstverket känns väl igen ifrån dagens konstscen. Att konstnären ibland inte är densamme som den som har tagit fotografierna som visas är lika självklart som att skulptören inte har gjort gjutningen till sina skulpturer annat än undantagsvis. Inblandade i

konstens tillkomst är i själva verket även den miljö i vilken konstnären arbetar. Institutinsfotografens exempel pekar åt det hållet. Dagens debatt där frågeställningar höjs om hur och i vilken utsträckning biennialerna och konstinstitutionerna styr konstens tillblivelse, är kanske ett utslag av denna medvetenhet om institutionsmiljön? Leland Stanfords roll i tillblivelsen av Muybridge *Animals in Motion* kanske snarast kan liknas vid museichefens eller utställningscuratorns som anger ramverket för visningsplatsen och ekonomin för produktionen.

Film och televisionens värld besöker inte så sällan samtidskonsten. Scenen då handlingen passerar en galleriöppning känns väl igen. Underliga människor tillsammans med underliga saker på väggar och golv. Det verkar råda konsensus om hur konstvärlden ska representeras. Claire Fisher är yngsta barnet i begravningsentreprenör familjen Fisher & Sons. I säsong tre av den amerikanska tv-serien *Six Feet Under* börjar hon studera på en konstskola. Efter en tid som student gör hon ett konstprojekt som blir hennes biljett in i en mer etablerad konstvärld. Hennes projekt och arbetsmetod, *photosculptures*, föds i serien ur ett intrikat samspel med en kollega och nära vän. I kölvattnet av den uppskattning hon får för projektet från omvärlden dyker frågor upp om upphovsrätten till idén. Och split sås mellan de två. Verken som Claire Fischer senare visar på ett galleri har i verkligheten gjorts av fotografen David Meanix. Spökskrivaren liksom institutionsfotografen arbetar i det fördolda. Betalda och uppskattade av sin uppdragsgivare – men utan erkännande från andra än ett fåtal invigda.

Ett pionjärverk i klassen fotografiska förebilder är de skotska konstnärerna, alt. fotograferna Adamson och Hill. I syfte att skapa en målning i monumentalformat för att minnesgöra en kyrkopolitisk händelse (den skotska kyrkans frigörelse 1843) tog de sig för att i efterhand fotografera de runt 450 som deltog i mötet. Hill var målaren och Adamson var fotografen han anlidade för att göra fotografiska förebilder till målningen. Deras gemensamma fotografiska gärning kom så att bli det unika i deras samarbete, medan den färdiga målningen snarast är att ses som ett dussinverk bland många andra i genren. Bilderna publicerades i samtiden som fotografier av Robert Adamson under konstnärlig ledning av David Octavius Hill.

Ett tidigt svenskt exempel är Marcus Larsons användning av fotografiska förlagor på 1850-talet. En kollega och vän, CG Carleman försåg Larson med fotografier föreställande landskapsdetaljer som senare införlivades i hans målningar. Larson som under denna tid mestadels vistades utomlands bad sin kollega inte bara om fotografier utan också om diskretion. Användningen av fotografier var inte oproblemiskt. Carlemans var den anonyme fotografen och Larson var

institutionen. Larson och Carleman arbetade tidvis tillsammans och genomförde bland annat resor tillsammans i den bohuslänska skärgården somrarna 1853 och 1854 med kamera och staffli. Man kan bara gissa sig till Larsons arbetsätt och omfånget av samarbetet. Noterbart är att samma eller liknande landskapselement återkommer i hans måleri. Det kan vara stenar, klippor eller öar såväl som utstuderade träd som upprepat återkommer i olika skala och/eller spegelvända. Det är inte nödvändigt att det är just en fotografisk förlaga som ligger till grund. Carleman ombesörjde även att fotografera Larsons sålda målningar som ibland ackompanjerade Larsons utställningar. Carleman skriver själv några rader om ämnet fotografiska förlagor i sin egen bok *Handledning i fotografi* från 1888. I inledningen skriver han att konstnären i fotografi har "... en ovärderlig hjälpreda, och att han behöver ofta endast göra en färgskizz af ett föremål, hvilket därefter fotograferas; alla dess detaljer jemte belysningsförhållandena kunna sedemera vid det blifvande konstverkets utarbetande närmare tagas i beaktande." Carleman, som både var en av den svenska fotografins pionjärer och som dessutom hade varit elev på Konstakademin, var onekligen väl insatt och något av en expert på området.

Att användningen av fotografiska förlagor har varit regel snarare än undantag för flertalet i en framgångsrik konstnärsgeneration i det sena 1800-talet råder det inget tvivel om. Arkiv och samlingar efter Anders Zorn, Carl Larsson, Bruno Liljefors och andra, visar klart hur framgångsrikt och målmedvetet de utnyttjat inte bara det unika i den fotografiska bilden – optiska effekter, skärpeplan, det frusna ögonblicket – utan i förekommande fall direkt målat av förlagan. De har ensamma, eller tillsammans, genomfört fotografiska resor och veritabla fotosessioner med modeller ute i naturen. De har om man så vill, varit sina egna institutionsfotografer. De har producerat fotografiska bilder enkom för att använda dem som förebilder. De har också det gemensamt att de själva har varit medskapare i att konstruera den miljö, den scenografi, i vilken deras bildvärld gestaltar sig – Zorn och Larssons "hemmiljöer", respektive Liljefors ateljéer i "fria" naturen. Låt oss titta på ett exempel.

Bruno Liljefors fotografiska förarbeten kring 1890 inför ett antal målningar med jakttema är likt en väl genomarbetad reklamfotografering, där modellen leker i tätt samarbete med fotografen Liljefors. Fotografen cirkulerar runt modellen, ger regi och väljer efteråt ut de "bästa" bilderna att använda som förlagor. Målningarna *Tjuvskytt* och *Tjäderskytt*, båda från 1891, går direkt att härleda från denna fotografering. I Liljefors efterlämnade arkiv finns även ett flertal andra fotografier bevarade från detta tillfälle. Arkivet omfattar ca 400 fotografier. Nästan hälften är landskap. Mest representerad är skärgårdsmotiv – troligtvis från Liljefors egen ö Bullerö i Stockholm södra skärgård – samt landskap med gärdesgårdar, med snö

eller med vitsippor. Av hundraålet djurbilder är knappt en fjärdedel bilder av döda djur. Snören och burar tyder på att resten av djuren antingen var tama eller hölls fångna. Av 91 fotografier av människor visar 38 stycken jägare som poserar med vapen i hand.

Frågan om hur konstvärlden ser på den fotografiska bilden (och därmed till hur den ska värderas) är långt ifrån homogen. Klart är att den svenska konstvärldens reaktion på Fotografins ”upptäckt” 1839 inledningsvis var positiv men att Akademin för de fria konsterna snabbt fastslog att det varken behövdes snille eller smak att traktera en kamera. Solfrid Söderlind visar detta med tydlighet i sin avhandling *Porträttbruk*. Pastellmålaren Pehr Lindhberg ansökte 1843 om medel för att utbilda sig i den nya konsten – Dagerrotypien. I Akademin remissvar underströks fotografins brist på släktskap med de fria konsterna, ”vars helgedom står öppen för snillet i förening med lyckliga naturanlag och grundliga studier.” Lindhbergs ansökan avslogs. Kungliga Konsthögskolan är den svenska konstutbildning som tydligast bär på arvet från konstakademien. Det verkar som om det beslut som Söderlind refererar till fick stå som exempel för Akademin under lång tid. Konsthögskolan har i de längsta undvikit att befatta sig med fotografi som disciplin och är i sig en institution som för bara en kort tid sedan hade en anställd institutionsfotograf istället för en lärare i fotografi.

Hemlighetsmakeriet runt Marcus Larsons användande av fotografi verkar ha försvunnit i det sena artonhundratalet. Man kan tänka sig att fotografiets koppling till sanning kändes lockande för naturalismens och realismens konstnärer. Man kan fråga sig varifrån det ”tabu” inför fotografiska förlagor, som många inom konstvärlden kan vittna om, kommer ifrån? Konstvetare påpekar gärna hur konstnärerna använde den ”nya” tekniken men är sedan snabba med att förneka och bortse från implikationerna. Allan Ellenius skriver i sin bok *Bruno Liljefors Naturen som livsrum*, om det ovan beskrivna exemplet med *Tjuvskytten*: ”Avvikelserna från den fotografiska förlagan kan tyckas obetydliga; likväl är de signifikanta och förvandlar utsnittet ur ett stycke uppländsk natur till utgångspunkten för visionära upplevelser” Man kan ju fråga sig först och främst varför han måste försvara målaren Liljefors gentemot fotografen Liljefors? Och varför skulle inte Liljefors fotografi likväl kunna vara en utgångspunkt för liknande upplevelser, visionära eller andra? Ellenius skriver vidare att Liljefors i *Tjuvskytten* använder sig av fotografiet som minnestöd. Lite mer än minnestöd är det väl ändå! Den färdiga målningen och den fotografiska förlagan är identiska i komposition och detaljer och ljuset faller på samma sätt. Tillägget är beskärningen och storleken. Och så måleriet. Och att Liljefors har lagt till färg får man ju nästan hoppas då fotografierna är svartvita.

Konstvetaren Birgitta Sandström ger en vink om Anders Zorns utbredda användning av fotografiska förlagor, egna och andras, i boken *Zorn i Svart och Vitt*. Sandström nöjer sig med att spekulera i att användandet fyllde en pragmatisk funktion. Zorns fotografier föreställer oftast nakna kvinnokroppar ute i naturen och att måla direkt efter levande nakenmodell kunde vara mindre lämpligt. Att fotografera dem gick helt enkelt fortare. Konstvetaren Karin Johannesson spekulerar i samma bok om Zorns användning av fotografi handlade om att han hade svårt att fantisera fram innehållet i sina bilder. Att han så att säga måste se det han målade. Och om han inte hade tillgång till något att se på kunde fotografier ersätta verkligheten. Anders Zorn är hyllad som målare, grafiker, slöjdare, musiker, skulptör. Trots en stor produktion fotografier är denna hans verksamhet aldrig uppmärksammas utifrån konstnärliga aspekter. Hans Hedberg uttrycker sig mer diplomatiskt när han i tidningen *Index* påpekar att Zorn är följsam efter sina fotografiska förebilder. Carl Larssons förtrogenhet med det fotografiska hantverket kan bl. a förklaras av att han från trettonårsåldern arbetade som retuschör åt en fotograf. Även fotoarkivet i Sundborn är stort och innehåller ett flertal fotografier som man direkt kan relateras till olika verk av Larsson.

Institutionsfotografen synes befinna sig längst ner i en värdeskala där den högsta positionen innehåvs av den fria konstnären/fotografen. Dock finns det möjlighet att avancera. Tidens gång är en möjlighet. Fotografier omvärderas kontinuerligt. Den kanske mest påtagliga förändringen innebär att fotografiet med tiden obönhörligt blir ett historiskt tidsdokument. Hur vi värderar fotografiers status hänger tätt ihop med fotografens status. I fallet med fotograferna Zorn, Liljefors och Larsson kunde knappast statusen vara högre. Deras fotografier borde följaktligen värderas högt.

Ett annat värderingskriterium för fotografi kan vara motsatsparet amatör-professionell. Idag används ordet amatör snarast som en förolämpning. För inte så länge sedan kunde det vara tvärt om. Kring det förra sekelskiftet sjöngs amatörens lov. Denne kunde associeras med någon vars agenda inte styrdes av någon uppdragsgivare – lite likt den fria konstnären. Medan de professionella satt fast i det ekonomiska ekorrhjulet och med en produktion som var allt annat än fri. Att i detta sammanhang bli identifierad som anställd institutionsfotograf är och förblir än idag något av ett stigma. Amatörfotoklubbar, tidskrifter och böcker som adresserade amatörfotografen vände sig inte bara mot amatören i egenskap av den som inte vet. Man vände sig också till den passionerade fotografen. De professionellas motpol blir, med ordet amatörs hemvist i det latinska amore, lidelse, begär och åtrå.

Man kan nu fråga sig nu om det hade varit möjligt för Larsson, Liljefors, Zorn och andra att visa sina fotografier under sin levnad? Självklart är det en hypotetisk fråga. Men i alla fall. Tänk er att den svenska fotografins 1800-tals historia istället för porträtt, topografier och gatuscener skulle vara fylld med obskyra bilder av stenfragment och skogsinteriorer (Carleman), nyss skjutna älgar eller fåglar, (Liljefors), vuxna män som leker jägare i finkostym mitt i naturen (Liljefors igen) eller avklädda kvinnor bland kobbar och kabysser (Zorn). Och tänk på alla stackars konststudenter som har fått lära sig att det är en första klassens synd att måla efter fotografisk förlaga. Betänk vilka mängder färg och krossade illusioner som kunde ha sparats. Liljefors exempel borde i stället kunna inspirera ifall omfattningen av hans tillvägagångs sätt var lika allmänt känd som hans bildvärld. Att vara så driven i sitt kall att införskaffa en egen skärgård, att omforma landskapselement för att underlätta för viltet att slå sig ner på rätta platser, att bygga en ateljé så att säga mitt i tavlan, att om nödvändigt skjuta fåglarna som skulle vara med på bild, eller att utföra experiment med infångade fåglar, att hålla voljärer med örnar och andra fåglar, att lägga ut åtlar och inte minst att fotografera det mesta av dessa aktiviteter – det om något borde lysa som förebild. Liljefors vän och kollega Ernst Malmberg skriver om målningen Hökbo från 1916: *Det är ett gammalt hökbo på Näslandet. Konstnären var uppe i boet och tog ungarna samt sköt den gamla för att kunna använda som modell; allt är målat på ort och ställe.*

Den amerikanske fotografen, bildredaktören, museimannen, mm. Edward Steichen är onekligen en av fotohistoriens centralgestalter. En av hans fotografier, ett tidigt exempel på färgfotografi från 1904, såldes nyligen på en auktion för närmare 3 miljoner dollar, vilket är det högsta pris som än så länge har betalats för ett fotografi. Hans egenhändigt kurerade fotoutställning *The Family of Man* är en klassiker som turnerat i 38 länder sedan den först visades 1955 i New York på Museum of Modern Art. Utställningen visar 503 fotografier som sägs ha vaskats fram genom ett urval av inte mindre än 2 miljoner bilder av 273 fotografer. Under första världskriget ledde Steichen arbetet med den amerikanska flygkårens flygfotografering av Frankrike. Trots att han inte själv fotograferade lyckades han med god entreprenörsanda få närmare 1,3 miljoner fotografiska kopior från kameror monterade på flygplan att efter krigsslutet hamna i hans ägo. Och de har sedan dess sålts och attribueras med den store fotografens namn. Det blir många miljoner på tal om Steichen. Det är som om mängden på något vis garanterar kvalitén. Gör det bara tillräckligt många fotografier kommer det sanna förr eller senare att uppenbaras. Institutionsfotografins väsen verkar ligga här någonstans.

Bilden av hur ett institutionsfotografi ser ut verkar andas gamla tider. Tider då

institutionerna anammade möjligheten att använda fotografi i sin verksamhet. Dagens institutionsfotografier då – är de fortfarande svartvita, välexponerade med skärpan väl inställd? Hur ser de ut? Består de kanske av oändliga arkiv av försäkringsskadebilder, eller andra företags egna dokumentationer? Eller finns det en visuell kod som vi vill benämna institutionsfotografi som är oberoende av tid ochamerateknik?

Skylden bergtäckt svishar inte så sällan förbi utanför bilrutan under färd genom det svenska landskapet. Vid vägs ände uppenbarar sig snart en vägbom. På andra sidan brukar det finnas en lastbilsvåg och bakom den ett underligt landskap. Här huserar ett företag som sysslar med produktion och försäljning av pulvriserade berg. Skanska är huvudaktör när det kommer till grus av olika dimensioner och söder om Stockholm, i Järna, har de en av sina 230 bergtäkter. Här finns också en av 40 större krossanläggningar. Det nermalda berget sorteras och lägges i olika högar. Det namnges efter kornstorleken i millimeter. Klassificeringen är till för att sortera grussorternas olika egenskaper och användningsområden. Skanskas institutionsfotografers arbete, om dom har någon, kan väl i sanning betecknas som ett sisyfosarbete. Grus och sand blir i krossanläggningarna en artefakt och borde som sådan kunna jämföras med andra artefakter. En fotodokumentation av dessa grushögar blir ett sätt att ikläda sig rollen som institutionsfotograf och resultatet likt ett möjligt gruskornsarkiv hos Skanska.

Institutionsfotografins historia väntar på att skrivas. Den skulle då kunna heta *Anonyma Fotografers Historia*. Men varför är de då anonyma? Ja, inte är det för att de tillhör det stora flertalet av fotografer, professionella eller amatörer, vars arbeten inte har fått uppmärksamhet och vars namn är relativt okända. Men för att deras namn av någon anledning hålls hemliga (alternativt anonyma), med eller utan intention, av någon form av institution. Nils Strindberg var Andréés polarexpeditions institutionsfotograf. 1930 återfanns hans fotografier från det olycksamma företaget och de visas numera som hans egna fotografier. Annat var det förut. Då publicerades fotografierna av kollapsande ballonger och nedlagda isbjörnar med attribueringen: *Foto Andréés polarexpedition 1897*. I takt med en nedvärdering av ingenjör Andréés insatser har Nils Strindberg, hans öde och fotografier istället uppmärksamats. Parallellt med att människan Nils Strindberg görs identifierbar förstärks bilderna med avsändarens historia.

Kanske är det en omöjlighet att skriva institutionsfotografins historia? Kanske fungerar någon mekanism så att institutionsstämpeln försvinner samtidigt som det

uppmärksammas? Ur anonymiteten kliver i stället någon identifierbar och namngiven, någon icke institutionsfotograf.

Lennart Nilsson – Ett barn blir till - Bonnies 1990

Med Örnen mot polen, Albert Bonniers Förlag 1930

Evidence, Mike Mandel och Larry Sultan, 1977

Zorn i Svart och Vitt, Zornsamlingarna, 2002

Hill & Adamsons Photographs, Academy Editions, 1973

Liljefors, Naturen som livsrum, Allan Ellenius, Bonnier Alba AB, 1996

Conspiracy theory: Did we land on the Moon, Bill Kaysing och David Percy

Capricorn One, Peter Hyams, 1977

Dr Ameisenhaufen's Fauna, Joan Fontcuberta och Pere Formiguera, 1988

En Ding Ding Värld

Vägledning i fotografi, C G Carleman, R Blaedel, 1888

Index, 3-4 1994

Porträttbruk – Solfrid Söderlund Carlssons 1993

Verdandi Småskrifter

Motion Studies: Time, Space & Eadweard Muybridge – Rebecca Solnit – Bloomsbury 2003

Axel Gauffin – Marcus Larson ett svenskt geni 1943

Ernst Malmberg – Larsson-Liljefors-Zorn En återblick Norstedts 1919

Paul Virilio – Krig och Film – Anthropos 2006

Medverkande:

Initiativtagare Björn Larsson tillsammans med Pål Bylund, Lina Jaros och Robert Karlsson och Frida Tebus

Grafisk formgivning: Johan Melbi

Boken är gjord med medel från Konstnärligt utvecklingsarbete vid Kungliga Konsthögskolan

Tack till:

Ku-nämnden

Lars Wallsten

Uppsala Konstmuseum

Ann-Christin Fågelberg

Göran Alm

Dag Kronlund

Roger Stenberg

Spårvägmuseet

Carl Axel Petersson

Zornmuseet

Birgitta Sandström

Carl Larsson gården

Marianne Nilsson

Jan Olsén

Skärgårdsstiftelsen

Eva Dahlman

Hans Hatwig

David Meanix

Svenska Fotografernas Förbund

Hans Ekestang

Nadja Klich

Skanska

Thomas Engberg

Daniel Bergström