

Fredrik Renard – Karlstads förste yrkesfotograf

Fredrik Renard, född i Kiel 1824, är den förste som kan kallas yrkesfotograf i Karlstad.

Han var egentligen apotekare med en gedigen utbildning i kemi och tillverkade bland annat sitt albuminpaper själv¹. Då Renard kom till Värmland 1858, stannade han först i Arvika en kortare tid.² I Nya Wermlands Tidningen, den 13 oktober 1858, ”averterade han” dock sin ankomst till Karlstad, där han hyrde lokaler i ingenjör Dahlmans gård. Dessa lokaler hade tidigare använts som fotoateljé av en fotograf Rosendahl. Passande nog fanns även en lägenhet att hyra en trappa upp, hos buntmakare Bauer.

Oavsett väder och vind, arbetade Renard i sin fotoateljé, varje dag mellan kl. 9 f.m. och 3 e.m. med att utföra fotografier:

på glas, vaxduk, och papper af enskilda personer och grupper af såväl äldre som barn.

Det verkar emellertid i början ha varit svårt för Renard att försörja sig på sitt fotografiska arbete. Han utökade därför sin marknadsföring i Nya Wermlands Tidningen. Den 24 november annonserades att Renards ateljé även utförde:

smakfulla pappersarbeten med vidlaggade fotografier, särdeles passande till julklapp.

Man måste beundra hans flit. Varje dag höll han alltså sin fotoateljé öppen mellan kl. 9.00 -15.00. Efter en timmes paus inledde han sin andra verksamhet: han gav lektioner i tyska varje kväll, mellan kl.16.00-22.00. Under den tiden skötte han också sitt tredje arbete: stadens lånebibliotek.

1864 verkar allt slit ha givit resultat. Renard gifte sig och flyttade så småningom till ett litet envåningshus, som stod en bit in från gatan, på tomten 168, i den gamla staden. Ateljén med den nya märkvärdiga fotograferingskonsten blev mycket populär. Renards arbeten höll hög kvalitet. Fotografierna från mitten av 1800-talet har hållit sig väl, och det är många i Karlstadstrakten som äger foton från Fredrik Renards ateljé.

Den ödesdigra dagen, 2 juli 1865, då nästan hela Karlstad brann ner till grunden var Renard själv bortrest. Hela hans arbete skulle ha gått förlorat om han inte hade haft ett ateljébiträde som faktiskt lyckades rädda allt, från den brinnande gamla staden, över älven till Växnäs. Det driftiga biträdets namn var Anna Charlotta Ollson.

¹ Albuminpaper, d.v.s det papper som fotografiet framkallades på.

² Han bodde i hattmakare Vallins gård. Bromander, 1984, s 15.

Anna Charlotta Ollson

1864 började Anna Ollson som biträde hos Fredrik Renard. Hon var då 23 år gammal. Flytten var inte lång, hon var född i Grava, där familjen fanns kvar. Sysslorna hon nu fick börja med var sannolikt de sedvanliga för elever: mörkrumsarbete, framkallning och retuschering.

Hans fotografier ägde den stora förtjänsten att vara mycket tydliga. De ha även väl bibehållit sig.

Så skriver Carl Vilhelm Bromander om fotografierna från Renards ateljé i en artikel i Nya Wermlands Tidningens julläsning 1924.³ Här fick Anna antagligen en bred och gedigen utbildning i hantverket, det visar det faktum att hon även var skicklig i den gamla tekniken att klippa siluetter.⁴



Anna Ollson, självporträtt (Värmlands Museums fotoarkiv)

Tiden i Karlstadsateljén blev alltså inte lång, endast ett år. Renards arbete kunde räddas undan lågorna, men han bestämde sig för att börja om, i Stockholm, och Anna fick följa med. 7 augusti 1865 gick flyttlasset mot den nya adressen: Regeringsgatan 28, mitt i Stockholm.

Tiden i Renards fotoateljéer lade grunden till Anna Ollsons utbildning. Det märks i hennes senare bilder, att arbetet med honom hade präglat henne som fotograf. Den höga arbetsmoral hon behöll under sitt långa yrkesverksamma liv var säkert också den ett arv från den flitige Fredrik Renard.

³ Bromander, 1984, s 18.

⁴ Värmlands Museums arkiv innehåller siluettbilder i visitkortsformat signerade Anna Ollson, vilka som porträtterats på detta sätt är emellertid oklart.

Tyvärr blir inte heller vistelsen i Stockholm särskilt lång. Renard bestämde sig för att flytta igen, denna gång till Gävle. Anna flyttade då tillbaka till Karlstad, där hon kom att arbeta med sin andra stora förebild; blivande hovfotograf Gösta Florman.

Renards ateljébilder visar på influenser från bland andra André Disderis ateljé i Paris och är ett argument för min mening, att våra svenska fotografer hade tillgång till, och följde de modetrender som rådde i övriga Europa.

Gösta Florman

Då Karlstads nya stadsplan stod färdig, byggde apotekare Lorentz Kaijser sitt hus vid norra sidan av Stora torget. I huset inredde han den återuppbyggda stadens första fotoateljé, skräddarsydd åt hans gode vän, dåvarande löjtnanten vid Värmlands Fältjägarer och tillika Kristinehamns-fotografen Johan Gustav Mauritz Florman - Gösta Florman.⁵



Porträttfynd nr 265 43 Foto: Gösta Florman (Värmlands Museums fotoarkiv)

Tidens militärer hade gott om tid att ägna sig åt andra yrken vid sidan om, och Florman var alltså redan innehavare av en fotoateljé i Kristinehamn, och från år 1867 bedrev han även ateljé i Karlstad. I båda städerna erhöll han mycket gott anseende. Anna, som kom hem från arbetet med Renard i Stockholm, fick nu anställning hos Florman i Karlstad. Hon måste ha ansetts välmeriterad, för arbetet bestod i att ”*hon under ett år skötte Flormans ateljé*”⁶

⁵ Bromander, 1984, s 19.

⁶ Bromander, 1984, s 21.

Då Florman, liksom Renard, bestämde sig för att flytta till Stockholm⁷ övertog Anna Ollson ateljén som sin egen.⁸ Lägenhet fanns att hyra en trappa upp, kanske ingick den i ateljéhyran. 31 år gammal etablerade hon sig som fotograf med egen ateljé på Kungsgatan 21 i Karlstad. Under de 57 år som ateljén fanns till i Kaijsers hus, innehades den bara av två ägare, varav av Anna under hela 53 år. Många av stadens innevånare fotograferades av henne, en del följde hon från att de var riktigt små till de blivit vuxna. Under sin tid i ateljén vid Stora Torget kom hon att bli "*Hela Karlstads fotograf*".

Renard och Florman var Annas förebilder och läromästare. Intrycken från dem båda är tydliga, framförallt i hennes ateljéporträtt.

Våra kvinnliga fotografer

Möjligheterna till utbildning och arbete med fast inkomst var ytterst begränsade för ensamstående kvinnor. Handelsordningen från 1846 innebar dock att kvinnor hade rätt att "*driva nipper- och tobaksandel, klädmakeri, måleri samt försäljning av nålstolskeram*"⁹, och genom ett beslut i Sveriges Riksdag fick kvinnor också - utan att riskera åtal - stöpa talgljus.

Det fanns nog många anledningar till att så många kvinnor sökte sig till fotografyrket. Verksamheten var så ny att den helt enkelt inte hunnit bli förbehållet männen, och fotograf ansågs vara ett respektabelt, borgerligt yrke med goda ekonomiska utsikter. Kvinnliga fotografer kunde liksom kvinnliga lärare accepteras i det könssegregerade svenska samhället.¹⁰ Vidare gav den nödvändiga noggrannheten kanske ett "pyssligt" intryck som man tyckte lämpade sig för kvinnliga händer.

Egenföretagande inom ett "mjukt" område, där arbetet till stor del bestod av att porträttera familj och barn ansågs passande, och det tilltalade nog också många kvinnor.

Den första kända kvinnan som etablerade sig som fotograf i Stockholm Hedvig Söderström och var verksam så tidigt som 1857. En annan föregångare var Bertha Valerius som år 1863 ansågs vara en av de absolut främsta fotograferna i Stockholm. Till en början arbetade hon i sitt hem på Styckgjutarebacken 13. Efter en tid inrättade hon en ny fotografisk ateljé på

⁷ Flormans nya adress i Stockholm är även den Regeringsgatan 28. Vid första anblicken kan det verka som om han tog över Renards gamla ateljé. Emellertid förhåller det sig så att Flormans adress var Regeringsgatan 28 B, Renards ateljé låg på Regeringsgatan 28 A.

⁸ Ateljén i Kristinehamn togs 1868 över av den danske fotografen Sophus Jensen. Han var berömd i Danmark eftersom han hade ensamrätt på att fotografera teaterfolk i kostym. Jensen behöll Flormans ateljé fram till 1871. Bromander, 1984, s 27.

⁹ Tandberg, 2003, s 21.

¹⁰ Tandberg, 2003, s 21.

adressen Mäster Samuelsgatan 51. Vid den stora industriutställningen i Kungsträdgården 1866 belönades hon med hedersdiplom¹¹.

I slutet av 1870-talet följde många kvinnliga fotografer i Bertha Valerius fotspår, och arbetade som professionella företagare. Många förblev ogifta även om politiska reformer bidrog till att villkoren för kvinnligt företagande förbättrades. Den nya ”*Närings frihetsförordningen*”, innebar att kvinnor, sedan de ingått äktenskap, kunde behålla sitt näringsstillstånd, (om deras män godkände det). Efter 1874 hade gifta kvinnor även rätt att förfoga över sin egen inkomst.

Listan nedan visar att större delen av fotoateljéerna i Karlstad faktiskt innehades av kvinnor:

- Anna Charlotta Nyberg: Tomten 174, vid Hamngatan, 1871-1878
- Anna Ollson: Kungsgatan 12, 1872-1920
- Julie Asker¹²: Gården 134, vid Drottninggatan 1874-1876
- Sofia Kristina Öberg¹³: Tomten 160, vid Hamngatan, 1880-1880
- Ingegerd M C Andersson: 1886, samma ateljé
- Alma Carlzon¹⁴: 1901, samma ateljé
- Agda Maria Cederblad: 1917-1919, samma ateljé, senare Hamngatan 26
- Kristina Elisabeth Södergren: Anna Charlotta Nybergs ateljé, 1887- 1892
- Elsa Karlsson: Hotel Drott, 1913-1915
- Olga Nordlöf!: Tomten Klara 4, 1919-omkr 1930
- Laura Larsson: Okänd adress

Den unika mamsell Hesselius

I detta fina sällskap måste vi återvända ett ögonblick till Hedvig Sophia Hesselius och hennes daguerrotypateljé. Som framgår av listan ovan, etablerade sig de flesta av Karlstads kvinnliga fotografer under 1860-1870-talen. Eva Dahlman, Nordiska museet skriver:

Under daguerreotypperioden verkar det inte ha funnits några kvinnliga fotografer i Sverige.

Detta påstående måste ställas mot vad Carl Vilhelm Bromander skriver i Värmlands Museums årsbok ”*Karlstad framför kameran*”:

¹¹ Dahlman Eva, Nordiska museet, 041209

¹² Änka efter den kände fotografen Sophus Jensen.

¹³ Sofia dog i lunginflammation kort efter 1880.

¹⁴ Silvermedalj vid hushållningssällskapets utställning 1903.

Den första stationäre fotografen i Karlstad var fröken eller såsom den tiden hette mamsell Brita Sofia Hesselius. Hon var född i Alsters socken år 1801/.../ mamsell Hesselius som flyttade från Stockholm till Karlstad år 1845, var en rikt utrustad och mångsidigt begåvad kvinna. Hon hade i Karlstad en flickpension för flickor från bildade hem, dvs en flickskola, den enda som då fanns i staden av det slaget. /.../ eleverna i denna pension fingo ej blott undervisning i vanliga skolämnen och språk utan även i ritning och målning, ty mamsell Hesselius porträtterade också, både i olja och dagerrotypi. Hon bodde i häradsskrivare E. Fr. Rystedts hus och hade där sin atelier. Annat fotograferingssätt än dagerrotypi använde hon ej.”¹⁵

1853 tänkte mamsell Hesselius flytta sin verksamhet till Stockholm, men på grund av koleran stannade hon i Karlstad ännu en tid ”med sin skola och sin tillverkning av dagerrotyper enligt annons i nr 56 av Nya Wermlands tidningen 1853”¹⁶

Jag tog kontakt med Eva Dahlman, numera på Kungliga Biblioteket, hon kommenterar:

Det låter verkligen intressant! Jag har inte träffat på någon kvinnlig fotograf som var verksam så tidigt. Om jag minns rätt så var den första kvinnliga fotograf som jag fann i Stockholm verksam från 1857.

Vi hade troligen i Karlstad landets första kvinnliga fotograf med egen ateljé.

I Danmark finns däremot på 1850-talet ett antal kringresande kvinnliga daguerreotypister. Den finske fotohistorikern Sven Hirn har undersökt de tidigaste fotografierna i Finland, och även här var kvinnorna tidigt framme. Under perioden 1850-1870 fanns tolv kvinnliga fotografer.¹⁷ De var ”framgångsrika konstnärligt och affärsmässigt” och spelade en stor roll när det gäller det finska ateljéporträttets utveckling¹⁸.

Förutsättningar för affärsmässig framgång fanns även i Sverige, Bertha Valerius taxerade inkomst uppgick år 1868 till 3000 riksdaler per år¹⁹, en arbetares årslön uppgick samma år till omkring 400 riksdaler.²⁰

¹⁶ Bromander, 1984, s 15.

¹⁷ Fotohistorikern Sven Hirn har undersökt de första finska fotografierna.

¹⁸ Dahlman Eva, Nordiska museet, 041209

¹⁹ År 1873 motsvarar 100 riksdaler omkring 4100 i dagens penningvärde. (Enligt Fréderic Elfver, doktorand på Kungliga Myntkabinettet)

Inga kvinnor i Branschorganisationen

Även om fotografyrket till en betydande del innehades av kvinnor var det inte dom som drev branschen framåt. Överetableringskrisen bidrog till en insikt om att man behövde organisera sig, inte minst för att kunna behålla en kvalitetsstämpel på ett yrke som tenderat att dra till sig lycksökare utan vare sig utbildning eller begåvning.

Fotografiska föreningen bildades 1888, och även om det fanns gott om kvinnliga utövare fanns de inte representerade i organisationen. Från starten hade föreningen 65 medlemmar, varav tre kvinnliga. Man kan inte anta att det låga antalet kvinnliga deltagare berodde på att männen inte ville släppa in dem, tvärtom valdes en av de tre in i styrelsen, doktorinnan Anna Hwass. Hon omvaldes inte året därpå, och följande 33 år hade föreningen en manlig styrelse. Det samma gäller Svenska Fotografernas Förbund, som då det grundades, 1895, endast hade två kvinnliga medlemmar; fröknarna E och V (eller W) Tideström.²¹ Idag uppgår antalet till omkring 30 procent.²²

Tradition av kvinnliga fotografer

Oviljan att engagera sig i de egna organisationerna är förvånande eftersom det trots allt fanns en stark tradition av kvinnliga fotografer i Sverige. Man kan inte med bestämdhet säga hur många som varit verksamma, men vissa uppgifter finns och med hjälp av dem kan vi göra ett tankeexperiment:

I Stockholm fanns under 1860-talet hundra registrerade fotografer, varav 16 kvinnor, alltså 16 % av yrkeskåren. Tre av dem ansågs tillhöra fotografeliten, och anlätades av hovet: Bertha Valerius, Rosalie Sjöman och Carolina von Knorring²³. Om Stockholm kan vara representativt för procentförhållandena i resten av landet skulle alltså 16 % av yrkeskåren ha varit kvinnor, varav 3 % på elitnivå. Enligt Eva Dahlman på Nordiska museet kan man anta att Sverige hade omkring 40 kvinnliga fotografer under 1860-talet. Om man förutsätter att de utgjorde 16 % av totala antalet i landet skulle det innebära att Sverige vid den tiden hade 250 verksamma fotografer, varav en handfull verkligt duktiga kvinnliga utövare.

²⁰ Dahlman Eva, Nordiska museet, 041209

²¹ Dahlman Eva, Nordiska museet, 041209

²² Förbundets egen statistik.

²³ Dahlman, Eva, Nordiska museet, 041209 Samtliga dessa tre fotografer finns representerade i Värmlands Museums arkiv.

Samtliga dessa tre fotografer finns representerade i Värmlands Museums arkiv.

Bakgrund och utbildning

Man kan inte utan vidare säga att våra kvinnliga fotografer kom från en speciell social bakgrund. Då man studerar släktförhållanden finner man en och annan adelsdam, många kom från medelklassfamiljer, men vanligt var också att fadern titulerades vaktmästare eller hantverkare. Flera var änkor när de startade sin ateljé, ibland efter framgångsrika fotografer. Så var fallet med Julie Asker²⁴

Inte heller är konstnärlig läggning eller utbildning någon nödvändig bakgrund. Det är endast känt om ett fåtal att de verkade eller hade verkat som konstnärer, eller hade konstnärlig utbildning. Däribland kan nämnas Bertha Valerius i Stockholm eller Augusta Borg, som efter konststudier i Köpenhamn, innehade ateljé på Drottninggatan 68 i Göteborg fram till 1871.²⁵ Det verkar också som om dessa konstnärer ägnade sig åt fotografi en kortare tid för att sedan återgå till traditionellt konstnärligt arbete. Så var fallet med både Bertha Valerius och Augusta Borg, som båda återvänder till måleriet efter 1872.

Då det gäller våra kvinnliga fotografers bakgrund och utbildning kan man nog dra följande slutsatser: De fick utbildning genom lärlingssystem, man började som ateljébiträde och lärde sig hantverket från grunden. Utbildningen var högst individuell.²⁶ En del var adel-, över- och medelklassflickor men lika många kom nog från arbetarfamiljer. Att bli ateljébiträde var en av de få vägar flickor kunde gå för att få en utbildning som kunde leda till ett självständigt arbete, möjligheten till akademisk karriär var ju ännu så länge stängd för flickor. Kan man här finna anledningen till att så få kvinnor engagerade sig i de branschorganisationer som startades? Att arbeta aktivt i en organisation kändes främmande för dessa kvinnor. Den traditionen är än så länge knuten till en akademisk miljö, som de hela tiden varit utestängda ifrån. Då kvinnor fick tillträde till universitet och högre utbildningar började de också engagera sig i organisationer i större utsträckning.

Handböcker och tidskrifter

Det fanns en mängd handböcker och tidskrifter att tillgå. Jag har redan nämnt Daguerres egen handbok som av Bonniers förlag, givits ut i Stockholm i svensk översättning redan 1837.

²⁴ Efter makens död – den kände fotografen Sophus Jensen – öppnade hon egen ateljé i gården 134, vid Drottninggatan i Karlstad och arbetade där under åren 1874-1876.

²⁵ Augusta Borg övertog lokalerna efter Moritz Unna. Efter 1872 arbetade hon som konstlärarinna vid egna rit- och målarskolor i både Landskrona, Malmö och Helsingborg. (Källa: Eva Dahlman.)

²⁶ Jag återkommer specifikt till Anna Ollsons utbildning.

C.G Nyblaeus gav ut *Kortfattad lärobok i praktisk fotografi* år 1874, och där hänvisar han till vidare studier ibland annat *Lehrbuch der Photographie*, skriven av Hans Vogel och utgiven i Berlin 1870. Denna bok beskriver Nyblaeus som den ”*utförligaste och vetenskapligaste*”.

Vidare rekommenderar han ”*som den mest praktiska*” *Handbuch der Practischen Photographie*, skriven av L.G. Kleffel och utgiven i Leipzig 1874.²⁷ I England gav J. Towler ut boken *The Silver Sunbeam*, och i Frankrike kunde man tillgå *Traité général de Photographie* skriven av D.V. Monckhoven.

Under mitten av 1800-talet gavs också ett antal specialavhandlingar ut i ämnet som; Johannes Grashoff: *Die Retouche von Photographien*, Berlin²⁸ Philip Remelé: *Handbuch der Landschafts-Photographie*, Berlin²⁹ Jason Mudd: *The Collodio-Albumen process and Other Papers*, New York³⁰

Man kunde också till priset av en krona köpa *The Year Book of Photography* som kom ut varje nyår och enligt Nyblaeus innehöll en ”*mängd goda uppsatser*”. Engelska och tyska fotografiska tidskrifter fanns i svensk handel, t .ex. *The Photographic News*, som gavs ut i London, eller *Photographische Mittheilungen* från Berlin.³¹

Anna Ollsons utbildning

Anna Ollson fick sin utbildning genom praktiskt arbete hos två av Karlstads framstående fotografer: Fredrik Renard och Gösta Florman. Hon arbetade hos dem under åren 1864-1868.

År 1868 öppnade hon sin egen ateljé. Lärlingstiden hade sträckt sig över fyra år, och präglat Anna som fotograf och lagt grunden till vad som skulle komma att bli hennes egen stil. För att klargöra denna utbildningsform, kan man hänvisa till måleriets motsvarande system, ett lärlingssystem där gränsen mellan elev och biträde var flytande och där lärarens mentorskap var av stor betydelse. Anna Ollsons utbildning färgades således, inte bara av Renards och Flormans personliga stilar, utan också av deras arbetssätt och deras inflytande kan inte nog poängteras då det gäller hennes senare arbete. Ett brott mot traditionerna som hon skolats i hade krävt ett

²⁷ Nyblaeus hade varit elev hos Kleffel och kunde därför gå i god för ”*hans pålitlighet i det praktiska*”. Kleffel har också stått som förebild då det gäller Nyblaeus egen fotografiska lärobok som så flitigt kommit till användning som källa till denna uppsats. Nyblaeus 1874, s 7-8.

²⁸ *Die Retusche von Photographien. Nebst ausführlicher Anleitung zum Kolorieren mit Aquarell- und Ölmalerei*. Medförfattare; Fritz Loescher. Utgiven av Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Oklart när första upplagan gavs ut, elfte upplagan kom ut 1913 och tolfte 1918.

²⁹ Antagligen ur boken *Kurzes Handbuch der Landschafts-Photographie mit besonderer Berücksichtigung des Gelatinetrockenplattenprocesses. Für Fachphotographen, Liebhaber, Forschungs- und Vergnügungsreisende*. Utgiven av Robert Oppenheim. Oklart när första upplagan kom, tredje gavs ut 1884.

³⁰ *The collodio-albumen process, hints on composition, and other papers*. Utgiven av Buch, första upplagan 1866.

³¹ Nyblaeus 1874, s 7-8.

kreativt nytänkande och framför allt en vilja att förändra, att skapa något eget, en vilja som man inte kan vara säker på att hon hade.

Idag vet man inte mycket om hur 1800-talets fotografer fick sin utbildning. Men om man antar att det traditionella måleriet - som verkade som förebild för motiven - även stod som förebild för utbildningsformen, kan man tänka sig att det fungerade enligt samma pedagogiska system som Konstakademien och privata rit och målarskolor erbjöd i mitten av 1800-talet, d.v.s. genom åskådningsexempel, studier av handböcker och, sist men inte minst, timmar av övning.

Det sägs att Renoir blev en så skicklig kvinnoporträttör p.g.a. sin lärares förkärlek för Ingrés.³² Liknande outplånliga intryck fick nog ateljébiträdet/eleven av sin lärare/arbetsgivare/mentor.

Då det gäller Anna Ollsons utbildning skulle jag vilja göra en jämförelse med vad Solfrid Söderlind i sin avhandling *Porträttbruk i Sverige*, skriver om Johan Gustaf Sandbergs utbildning hos Carl Fredrik von Breda; Sandberg lärde sig Bredas teknik genom att studera hans porträtt och själv utföra porträtt i hans stil. Min hypotes är att Anna Ollsons undervisning gick till på samma sätt; Hon fick själv utföra porträtt under Renards och Flormans överinseende. Kanske blev hon, liksom Blommér, när han är elev hos Olof J Södermark, anförtrodd uppgifter som ökade i svårighetsgrad allteftersom utbildningen fortgick.³³

Den grundutbildning som ett par år på Konstakademien gav ansågs tillräcklig för att kunna starta sin egen verksamhet. Detsamma gällde nog för fotofotografens elever. Då Anna Ollson arbetat hos Renard och Florman ett par år var hon färdig att ta över i egen regi *och* att förvalta Flormans ateljés goda rykte.

Jag skulle vilja sammanfatta Anna Ollsons utbildning enligt följande: År 1864 får hon plats hos Fredrik Renard och arbetar som ateljébiträde i Karlstad fram till den 2 juli 1865, då ateljén förstörs i den stora stadsbranden. Under den första tiden är hon behjälplig med allehanda göromål, allt från att springa ärenden, ta emot kunder, blanda emulsioner etc. Med tiden får hon ägna sig åt retuschering och mörkrumsarbete. 1865 följer hon med Renard till Stockholm, och hamnar mitt i fotografkvarteren runt Regeringsgatan.³⁴ Här kan hon inte ha undgått att träffa och lära känna andra ateljébiträden och fotografer. Den största källan till kunskap om nya idéer, influenser, stilar och tekniker fanns sannolikt här. Hon blir säkrare och säkrare och Renard

³² Charles Gleyres akademi beundrade klassiska ideal, bl a Ingres. På 1860-talet hade han elever som Renoir, Sisley och Monet. Gleyres själv tycket illa om ”denna nya realism och infernaliska färg”. Han själv var helt upptagen av den kvinnliga kroppen – Renoir får sina kvinnliga former av honom. Courthion Pierre: *Impressionism*, övers. John Shepley, New York, 1977

³³ Blommér hade till uppgift ”att måla armar och kläder på fruntimmersporträtten”. Söderlind 1993, s 252, hänvisar till Carleman 1946 s 103.

³⁴ Söderlind 1993, s 208, hänvisar till Sikorski 1983. Se vidare s 20 i denna uppsats.

anförtror henne nu med alla i ateljén förekommande göromål. Det är kanske inte otänkbart att en del av porträtten som signerats *Fotograf F. Renard* i själva verket var Annas arbete?

Gösta Flormans f.d. atelier AO

Omkring år 1867 flyttar Renard till Gävle och Anna återvänder till Karlstad för att arbeta hos Florman. Efter en tid anförtros hon att under ett år sköta hans ateljé på egen hand. Florman ansåg henne antagligen skicklig, eftersom han låter henne driva verksamheten i hans namn. År 1868 tar Anna över verksamheten som sin egen. När hon gör det vill hon absolut inte att det skall märkas. Detta antagande styrks av hennes första egna logotyp. Den är likadan som Flormans, med endast initialer på framsidan, och baksidan bär fortfarande Gösta Flormans signatur – inte hennes egen. Man har bara ändrat Florman till *Flormans* och under lagt till ”F.D ATELIER” och ”AO”.

Min teori är att detta är Gösta Flormans sätt att hjälpa sin skyddsling igång. Steg för steg introduceras hon under hans goda namn. Övertagandet sker successivt med minsta möjliga kundbortfall. Först ”sköter hon ateljén”, och då hon lärt känna alla kunder och accepterats som en duktig fotograf tar hon över i egen regi.

Anna Ollson använder Gösta Flormans namn mycket länge. I sina tidningsannonser skriver hon de första fem åren ”G. Flormans atelier”, först 1875 kommer annonser där hon använder sitt eget namn.

År 1868 tog alltså Anna Ollson 31 år gammal, över blivande hovfotograf Gösta Flormans ateljé som sin egen, och registrerar sin firma hos magistraten. Detta torde hon ha gjort redan 1868, men i arkiven idag finner man henne, liksom ovanligt många andra, under året 1888. Enligt Berith Karldahl på Länsstyrelsen i Värmlands arkiv i Karlstad verkar det som om det skett någon form av revidering, överföring eller omregistrering detta år. Det förklarar också varför det i registreringen står ” /.../fortsätter fotografiäffär härstädes under förut begagnad firma Anna Ollson”.

I Värmlands Museums arkiv finns Anna Ollsons ateljéliggare kvar.³⁵ I dessa register finns 50 års fotografarbete dokumenterat. Under åren 1868 till 1918 finns alla ateljéuppdrag antecknade.

Annas första uppdrag som egen företagare blev porträtt nr 1-7, av Garfvere Låstboms stora familj. Herrn, frun, Marie, Wilhelm och Lotten kostades på egna porträtt. Enligt liggaren gjorde Anna sitt första arbetsår 918 ateljébilder.

³⁵ Karl Nyström skänkte bevarade glasplåtar, utrustning och ateljéliggare till Värmlands Museum.

Ateljén

Man fann 1800-talets fotografiska ateljéer på adresser i städernas centrum. I Stockholm var fotografkvarteren belägna på Norrmalm, kring Regeringsgatan, och i Karlstad på adresser som Drottninggatan, Kungsgatan och Hamngatan. En ateljé i gatuplan var att föredra, men de flesta fotografierna i Karlstad verkar ha haft sin verksamhet någon eller ett par trappor upp. Detta har sin naturliga förklaring i önskemålet om glastak, ville man ha en bra ateljé i gatuplan förutsatte det att det var en egen byggnad. I städerna torde man ha placerat en fotoateljé högst upp i en flervåningsbyggnad. Man byggde efter två vedertagna modeller: *Pulpettaksateljé* eller *sadeltaksateljé*. Pulpettaksateljén hade ett mot norr sluttande glastak och var mycket avlång till formen. Sadeltaksateljén hade glastaket på södra sidan och var en betydligt kortare variant med plats för modellen i sydöstra eller sydvästra hörnet.

Det ljusa rummet – glasrummet

Själva fotograferingen ägde rum i det ljusa rummet, eller glasrummet. Detta rum skulle vara stort, i alla fall ganska långt, helst omkring 9 m långt och 4 m brett, lämplig takhöjd låg runt 3.5 m. Fönstren skulle om möjligt placeras åt norr och fönsterväggens höjd vara ca 2 m. Sido- och takfönstren skulle inte ta upp hela rummets längd utan endast omkring 2 m i varje ända och vara försedda med vitt eller ljust grönt fönsterglas. Blått glas lämpade sig inte alls eftersom det släpper igenom för lite *actiniskt ljus*.³⁶ Glastakets norra del förseddes med tjocka mörka rullgardiner omlott; de i taket löper uppifrån och ner, de på sidan löper nerifrån och upp. Regeln var att dessa gardiner skulle släppa igenom ”*ej önsfer hälften det ljus, som möjligen kunde insläppas*”.

Då det gällde färgsättningen skulle väggarna målas eller tapetseras i en ljus, matt nyans, dock inte vitt, hellre gult eller grått. Hela färgsättningen skulle hållas i dämpade, lugna toner så att ”*folk inte skulle få käisögon*”.³⁷ Om man ville kunde man låta ändväggarna bryta av i en något mörkare, lämplig fondfärg. Bäst var då att måla båda ändväggarna, så att man kunde fotografera från båda hållen.

Rummet måste vara välventilerat och helst ha en järnkamin då de stora glasytorna gjorde att det snabbt kunde bli kallt.³⁸ Vidare fanns här flera kulisser och diverse rekvisita, jag återkommer till det under rubriken *Anna Ollsons ateljébilder*.

Det mörka rummet - mörkt eller ljust?

³⁶ Det ljus som påverkar det ljuskänsliga emulsionerna.

³⁷ Tandberg 2003, s 55-56

³⁸ Nyblacus 1874, s 54

Det mörka rummet där framkallningen skedde, skulle helt vara ett rymligt rum i direkt anslutning till glasrummet. Vi är vana att tänka oss detta rum som väldigt mörkt, utan fönster. Negativen var ortokromatiska d.v.s okänsliga för rött ljus, en mörkröd lampa var därför den enda belysningen som tilläts vid framkallningen.

Nyblaeus beskriver emellertid det mörka rummet som ett endast med gult ljus, men dock väl upplyst rum, då han anser rött ljus vara alltför ansträngande för ögonen:

Detta gula ljuse, som kommer till vårt öga genom ett gult glas, tillåter oss att se nöjaktigt, hvad vi företaga oss, men inverkar ej skadligt på våra kemikalier.

Detta senare gör deremot det hvita ljuset, och det blå är ej bättre, men svårare för ögonen. Vi begagna också dessa förhållande i fotografien sålunda, att vi för våra kemiska arbeten skaffa oss ett rum, upplyst med gult ljus. Vi kalla det visserligen mörkt rum, men detta är blott i kemisk mening, ty i ett verkligen mörkt skulle vi ej se hvad vi gjorde. Vi kalla sådant ljus, som väl lyser, men saknar kemiska verkningar, *non actiniskt*.³⁹

För att hindra att något annat ljus än gult släpptes in i rummet satt dubbla svarta eller gula draperier i tjockt tyg över dörren. Fanns det försågs dom med orangegult glas. Fick man inte tag på det, erhöles rätt färg gnom att vanliga fönsterglas beströks med en fernissa gjord på äkta asfalt. Om rummet saknade fönster belystes det med levande ljus i lyktor med gult glas. Oljelampor användes inte eftersom de avger ångor som kan skada negativen.⁴⁰

Om mörkrummet hade fönster skulle arbetsbordet placeras där, med ovansidan klädd av blyplåt eller kautschuk. I anslutning till arbetsbordet skulle det finnas tillgång till vatten och avlopp. Här stod antagligen också *kyvetten*, d.v.s. behållaren för silverbadet. En glaskyvetta var att föredra, eftersom silverbadet till skillnad från andra fotografiska emulsioner helst skulle förvaras i vitt ljus, då det inte användes för framkallning. Ovanför kanske de hängde ett antal emonit, eller kauschukkrokar, s.k. *doppare* eller *dykare*, som användes för att ta upp plåten ur framkallningsbadet.⁴¹

Önskvärt var att rummet värmdes upp av en kakelugn, eftersom man då kunde torkas på den nisch som sådana ugnar ofta har. Man kan tänka sig att ateljébiträdet frös. Nyblaeus rekommenderar en temperatur på endast 15 grader.

³⁹ Nyblaeus 1874, s 10

⁴⁰ Nyblaeus 1874, s 39, s 43

⁴¹ Nyblaeus 1874, s 43 -44

Vidare fanns i detta rum en mängd olika föremål: kanske några japanska skålar i lackat trä, filterflaskor, olika glasbägare och droppglas, mensurer och olika mått. Kanske fanns en *areometer*, med vilken man mäter silverhalten i framkallningsbadet.⁴²

Det mörka rummet innehöll också ett antal avdämpningspenslar i olika storlekar, hela rummet måste för övrigt i möjligaste mån hållas fritt från damm och smuts. Golvet bör vara målat eller ha en heltäckande matta av vaxduk, samt sopas noga varje kväll, ”*Ej om morgnarna, då de fotografiska operationerna snart efteråt börja samt då lida af dammet*”⁴³

Fotografen – kemisten

Alla kemikalier fick beställas, och tas hem i lösvikt. De levererades i kraftiga bruna påsar. I ateljén tömdes de upp i glasburkar som noggrant märktes med skrift eller en etikett. Dock måste man iakttä största försiktighet med *vad* man förvarade i detta rum. Kemikalier och emulsioner kunde avge ångor som orsakade slöjiga negativ. Ämnen som kunde avge ammoniak eller svavelammonium fick under inga omständigheter förvaras här. Fixeringen fick istället ske utanför mörkrummet i vanlig men dämpad belysning. Skadliga ångor kunde också komma från avloppet, hade man otur kunde månader av arbete gå förlorat innan man upptäckte källan.⁴⁴

Färdiga framkallnings- och fixeringsvätskor fanns inte att köpa. Anna Ollsons arbete som fotograf handlade inte bara om att ta bilder, utan hon måste också behärska diverse kemiska processer. Inom detta område hade hon nog fått en gedigen utbildning hos Fredrik Renard som från början var apotekare. Alla lösningar och emulsioner tillredde man alltså själv i ateljén. Fotograferna hade alla sina egna favoritrecept. Vilka man använde berodde förstås också på vilket resultat man önskade ifråga om färgtoner och volym.

Redskapen som användes var samma som kemistens: en liten våg med vikter, 1-250 g⁴⁵, filterpapper, glasstavar, skålar samt tillbringare av glas eller porslin. De olika lösningarna blandades i regel till en gång i månaden och tappades upp på *små* flaskor. På så sätt förlängdes hållbarheten, eftersom emulsionen inte i samma omfattning exponerades för luftens syre varje gång flaskan öppnades.⁴⁶

⁴² Nyblaeus skriver att: ”Vogels silfverprofvare är den bästa men till vanliga fall för svårskött och för dyr” Nyblaeus 1874, s 47

⁴³ Nyblaeus 1874, s 40-41

⁴⁴ Nyblaeus 1874, s 47

⁴⁵ Då det gäller vikter rekommenderar Nyblaeus att man använder enheten gram, och hänvisar till studium av *Den svenska farmakopéen*. Nyblaeus 1874 s 45

⁴⁶ Florman 1935, s 88

Att, såsom många fotografer göra, blanda till sina lösningar efter blott tycke, på måfå eller som man säger; 'efter gehör', utan både vägning och mätning är något hvarom ingen kan yttra sig annat än ogillande⁴⁷

Det låg ekonomi i att ha kunskap om hur olika ämnen utvanns. Många emulsioner innehöll både silver och guld. Silvret tillvaratogs enkelt genom att man lade ner ett par zinkskivor i fixerbadet. Att på detta sätt utfälla silver medför en mycket stark obehaglig lukt som kunde motverkas genom att man i rummet placerade ut ett par fat med klorkalk.⁴⁸

Konsten att framkalla bilder

Själva fotograferingstekniken bygger till stor del på silvrets olika föreningar med ämnena klor, brom och jod. Redan under 1700-talet gjorde Schéele experiment med silversalter som mörknade då de exponerades för ljus. Förutom silversalterna har gelatin, som använts som bindemedel sedan slutet av 1800-talet, stor betydelse. Man har faktiskt inte lyckats finna något annat ämne med så hög ljuskänslighet som just gelatin.



Julfirande hos familjen Pontus Andersson i Prästerud, Östra Ämtervik. Foto: Anna Ollson

Färgerna spela i fotografien en viktig roll, ty de hafva ej blott olika inverkan på vårt öga, utan ock olika kemiska inflytanden på de fotografiska materierna /.../ De gula och röda färgerna hos föremål som skola fotograferas, t. e. x. Fruntimmerskläder eller mennisko-

⁴⁷ Nyblaeus 1874, s 45

⁴⁸ Svensk Fotografisk Tidskrift årgång 1916, nr 62, innehåller en artikel i ämnet. Årgång 1921, nr 121, har även en artikel om tillvaratagande av silver i fixerbadet. Florman 1935, s 97

ansikten, verka så litet på våra kemikalier, att dylika föremål blifva nästan svarta i positivet. Den gröna färgen (på trädens blad) är något, men ej mycket bättre, hvaremot den blå är raka motsatsen, så att blå kläder blifva nästan hvita i positivbilden.⁴⁹

Glasnegativen var i s.k. *ortokromatiskt* material.⁵⁰ Kortfattat innebär det att bilden byggs upp av blå/violett samt gul/grön strålning. Ljuskänsligheten är dock starkare i dessa blå/violetta områden (tvärtemot förhållandet i vårt öga), och för att dämpa den effekten använde man s.k. gulfilter.

Ett annat problem var liksom Nyblaeus skriver, hur olika färger återgavs på fotografiet. Särskilt komplicerad var den blå färgen, som ofta återgavs ljusare än gult, vilket gjorde att himlen såg vit ut vid utomhusbilder och att den svenska flaggan såg ut som den finska.⁵¹

Det problematiska ljuset

I fotografins början tog man alla bilder utomhus. Det var enda sättet att få tillräckligt med ljus. I vårt land kunde det till och med vara för mörkt ute under vinterhalvåret.

Det var den legendariske franske fotografen Nadar som kom på idén att man kunde använda brinnande magnesiumpulver som ögonblicksljus vid fotografering i mörker. Nadar dokumenterade katakomberna under Paris, och det var under det projektet han utvecklade den första fotografiska blixten - magnesiumblixten, som användes av våra svenska fotografer ända fram till 1940-talet då den första elektriska blixten introducerades.

Även om man hade tillgång till magnesiumblixten undvek man i det längsta att fotografera inomhus på andra ställen än i fotoateljén. Svårast tedde sig miljön inuti kyrkor, där ljuset faller på ett sådant sätt att det skapas stora kontraster mellan ljus och skugga. Om man ändå skulle ta en gruppbild inuti en kyrka mättade man upp magnesiumpulver i proportion till gruppens storlek och brände av. Gruppbilder i kyrkor krävde ofta särskild behandling vid framkallningen.

Magnesiumblixten var inte alltid lämplig eller ens tillräcklig, och det kunde vara svårt att täcka en stor grupp med en enda blixten. Ofta var det enklare att istället förlänga exponeringstiden. Det senare föredrogs också av många som var skeptiska och rädda för det vådliga blixtrandet. Modellen tittar aldrig in i kameran. Magnesiumblixten gav ett skarpt ljussken och det var omöjligt att låta bli att blinka när den brann av. Använde man inte blixten blev

⁴⁹ Nyblaeus 1874 s 10

⁵⁰ Ortokromatiskt är egentligen en felaktig benämning. Namnet härrör från grekiskans *Orto* som betyder rätt och syftar på att grön färg återgavs på – relativt – rätt sätt. I slutet av 1800-talet lanserades denna form av glasnegativ som snabbt blev populär bland naturfotografer då den relativt väl återgav grönska. Materialet kallas även *isokromatiskt* och sådan film finns fortfarande att köpa idag, t.e.x. hos Agfa.

⁵¹ Mattson I, 1976 s 12-15

exponeringstiden så pass lång att det för den skull var svårt att låta bli att blinka. Riktades blicken neråt och bort från, eller vid sidan av kameran, blev man inte lika bländad, och råkade man ändå blinka såg det mera ut som om man riktade blicken nedåt.

Framkallningen

Negativprocessen med collodium kan beskrivas i fem steg⁵²:

1. Den ljuskänsliga collodiumhinnans frambringande på glasplåten
2. Hinnans exponering för ljus
3. Bildens framkallande och förstärkning
4. Bildens varaktiggörelse
5. Lackering

För öfvrigt måste hela arbetet utföras med största lugn⁵³

Henry Fox Talbot använde en pyrogallol-ammoniak framkallare, efter 1877 lanserades järnoxalatframkallaren och sedan kom en rad alkalisk-organiska framkallare som började användas under 1880-1890-talet.⁵⁴

Under framkallningen flyttades glasplåtarna mellan olika bad:

Man lyfter med högra handen skålens högra ända blott så mycket, att botten blir bar, ställer härstädes ändan af den collodierade plåten, som hålles med venstra handen och har collodiisidan åt höger, samt nedlägger nu varsamt och jemnt såväl skålens höjda ända, som plåtens, då collodiet kommer uppåt och betäckes af badet.⁵⁵

De stillastående lösningarna krävde ständig omrörning. Det var noga med tidtagningen. I mörkrummet behövdes ett tidur, och fanns inte det fick man lära sig att räkna sekunder i huvudet. I sin handbok är Nyblaeus förargad över fotografernas sätt att göra saker *på gehör*:

Bättre då att göra sig en sekundpendel sålunda: en blykula, ej öfver en half tum i diameter, genomborras och genom henne trädes ett silkessnöre, som fästes med en knut. På lämpligt ställe i atelierns tak sättes en liten merla, och i denna upphänges nu kulan

⁵² Nyblaeus 1874, s 50 ff

⁵³ Nyblaeus 1874, s 89

⁵⁴ Nyblaeus 1874, s 45

⁵⁵ Nyblaeus 1874, s 45

med tråden, att afståndet från merlan till kulans midt blir precis 3 ½ svenska fot. Detta är längden av en sekundpendel härstädes.⁵⁶

Eftersom man inte kunde göra förstoringar i ateljén höll plåten den storlek man ville ha på den färdiga bilden. Det innebar att plåtarna ibland var stora, ofta 18x24 cm som var standardmått vid utomhusfotografering, eller större. Kamerorna som behövdes för att ta sådana stora bilder var enorma. Då man skulle göra riktigt stora bilder användes ett helt boningsrum som kamera.⁵⁷

Stora plåtar ha man för deras tyngds skull svårt att hålla med två fingrar. Vid halfstora hjälper man till med det utsträckta venstra handens långfinger, vid större hvilas man plåten på en flaska, försedd med en kullrigt skuren kork. Ännu större plåtar kunna gå sönder af sin egen tyngd, och dessa hållas så att man rullar ihop en handduk, håller denna i venstra handen och med denna uppbär plåten i midten, av de utspända fingrarna skulle den nämligen uppvärmas fläckvis.⁵⁸

Man kan förstå att det hela var ett riskabelt företag, och det utfördes inte alltid av den erfarna fotografen. Mörkrumsarbetet var elevernas och biträdenas område. Risken för att glasplåten skulle spräckas var stor under flytten mellan de olika framkallnings- och fixeringsvätskorna, och sedan över till sköljvattnet. Då många ateljéer saknade rinnande vatten fick man rada upp en hel serie vattenskålar. Användes inte skyddshandskar hade man snart händerna fulla med kemikalier som gav fläckar och missfärgningar. De metoder som användes för att avlägsna fläckarna innehöll starkt frätande ämnen. Inte så sällan kunder verkliga förgiftningar inträffa med svårartade eksem som följd.

Glasplåtar

För att kunna använda ett glas till en fotografisk plåt måste det vara helt plant, färglöst och fritt från blåsor. Det allra bästa var ofolierat spegelglas, t. ex. *Patent plate glass* från England. Ett annat mycket bra glas till små och medelstora plåtar var *Rhensket taffelglas*. I större format var det emellertid svårt att få taffelglaset tillräckligt plant.⁵⁹ Glasplåtarna beställde man hos större fotografihandlare. Istället för glas kunde man använda järnplåtar, som på baksidan målats med svart eller mörkbrun lack.

⁵⁶ Nyblaeus 1874 s 89

⁵⁷ Nyblaeus 1874, s 34

⁵⁸ Nyblaeus 1874, s 89

⁵⁹ Mot slutet av 1800-talet fanns även flera svenska glasbruk som producerade glas av hög kvalitet.

I slutet av 1800-talet var denna typ av fotografier mycket populära i USA där man gjorde såkallade *Ferrotyper*.⁶⁰

Hur stora plåtarna skulle vara berodde i hög grad på motivet. I Sverige kallade man de olika formaten helt enkelt för helplåt, halvplåt och kvartsplåt. För fransk utrustning motsvarade en helplåt 24x18 cm, en halvplåt 18x13,6 cm och en kvartsplåt 12,5x9,5 cm. För engelsk utrustning var måtten aningen mindre.

Retusch

Visserligen är det inte alldeles omöjligt att under gynnsamma förhållanden erhålla så väl negativa som positiva fotografier, hvilka tillfredsställa alla billiga anspråk, utan att tarfva någon förbättring, någon efterhjälp med pensel eller blyertspenna, förda af en artistiskt skolad hand; men oftare är dock en sådan af nöden, och det är denna som fått namnet *retouchering*.⁶¹

På industrimässan i Paris år 1855 visades dels oretuscherade fotografier, ett antal porträtt från kända fotografer av enastående konstnärlig kvalitet, vilken i hög grad berodde just på att de var helt oretuscherade.⁶² Lika stor sensation väckte den tyske fotografen Franz Hanpfaengl, som för första gången visade upp retuschens magiska verkan. Han ställde ut ett och samma porträtt i två versioner, dels i originalskick, dels retuscherat. Kritiken i *Bulletin de la Société Française de Photographie* 25 januari 1855, var rasande:

Från utställningar skall likaledes uteslutas alla bilder som färglagts samt alla som uppvisar större retuscher så att det egentliga fotografiska arbetet därigenom förändras och ersättes med ett manuellt arbete.⁶³

Men retuschen hade kommit för att stanna. De nya kamerorna – *anastigmaterna*, som började användas efter 1860, gav en helt ny skärpa med brutal klarhet som inte passade den borgerliga smaken. Retuscheringstekniken utvecklades snabbt. Den kunde eliminera detaljer

⁶⁰ Ferrotyp efter kemiska betäckningen på järn - Ferrum

⁶¹ Nyblaeus 1874, s 257

⁶² Fotograferna var bl. a Nadar, Salomon, Carjat och Bertall.

⁶³ Freund 1977, s 72

som eventuellt kunde misshaga kunden, och eftersom måleriet stod som förebild för fotografiet tyckte man att det var helt i sin ordning att fotografen, liksom konstnären, förskönade modellen en aning. I vissa fall gick man kanske ändå för långt:

Om någon kommer tillbaka till fotografen med sitt porträtt och påpekar att han är sextio och inte trettio, att han har rynkor i pannan och dubbelhaka, håliga kinder och platt näsa som inte har det minsta likhet med den grekiska näsa som man har tillverkat åt honom, så får han svaret: 'Jaså, ville ni ha ett porträtt som var likt? Det skulle ni ha sagt ifrån det kunde ju inte vi gissa'.⁶⁴

Negativretuschen var mycket noggrann, den färdiga bilden skulle bara behöva finjusteras. Personerna på porträtten fick slät fin hy, helt utan skavanker och man kan tycka att mycket av karaktärsdragen fick förlorade. Men retuschen var ofta nödvändig; det ortokromatiska negativet var ganska okänsligt för hudens röda nyanser och inte så sällan fanns det småfel på själva glasplåten.

Arbetet utfördes i en s.k. *retuschspegel*, även kallad *spegelstaffli*, eller *retoucherställning*. Spegeln placerades vid ett fönster eller förseddes med en lykta eller lampa som hängdes över kanten högst upp. I övrigt skulle rummet vara så mörkt som möjligt. Ljuset träffade det vita pappersark som låg på botten i spegeln, och reflekteras genom det lilla hålet i pappen där glasplåten fästes. Det lilla ljushålet skulle vara på exakt det ställe man arbetade med, så plåten fick flyttas runt allteftersom. De ställen som behövde retuscheras beströks på negativets *emulsionsidd*⁶⁵ med lack eller s.k. *mattoleinlösning*, en slags terpentinfernissa, för att blyerts eller tusch skulle fästa. Med svart tusch eller olika, mycket välvässade, hårda och mjuka blyertspennor, korrigerade man eventuella defekter med mycket fina punkter.

Hvid de fall, när lacket ej vill emottaga grafitstrecken, har man åtskilliga konstgrepp att förmå det dertill /.../ man tager så kalladt hvalfiskfjäll (rätteligen bläckfiskben) som finnes i hvarje apotek, afskafver litet deraf med någon hård kropp och gnider varsamt medelst fingerspetsen med detta fina pulver på det ställe av negativet som skall retoucheras.⁶⁶

⁶⁴ Freund 1977, s 80. Hänvisning till Alfret Lichtwark, *Amateurphotographie*, Halle 1894.

⁶⁵ Den sida på vilken den ljuskänsliga hinnan sitter och där själva bilden fästs. Baksidan kallas glassida.

⁶⁶ Nyblaeus 1874, s 258-259

Det var främst ansikte och hals som retuscherades, men man lade också ner mycket arbete på händerna.⁶⁷ Vilken hårdhet på penna man valde berodde på hur lång tid som förflutit efter det att fotografiet lackats. Lacket blev hårdare och hårdare ju längre man väntade. De bästa pennorna var enligt Nyblaeus de som tillverkats av A. W. Faber:

Bäst äro de af A.W.Faber af siberisk grafit med numrorna I till IV. Strax efter lackeringen användes N:o I, några timmar derefter N:o II, längre fram III och IV. Ännu bättre äro de Faberska Graphits de Sibérie N:o F. HB, B och BB.

Ville man helt täcka vissa partier var inte blyerts tillräckligt. Man använde då istället fet svartkrita ”*av den sort som i konsthandeln kallas creta polycolor, men svart*”, eller svart litografisk krita. Då inte heller dessa är tillräckligt täckande rekommenderar Nyblaeus en blandning av svart tusch och arabiskt gummi. Andra färger som lämpar sig för retuschering var *saftrott, saftblått, preussiskt blått, bränd terra di sienna* och *gummi gutta*. I första hand bearbetades glasplåtens emulsionssida, om den blev färgmättad fick man vända på den och fortsätta på glassidan.⁶⁸

Färgblandningen lämpas för öfrigt efter den fotografiska bilden ton, och dess häftande vid ägghviteytan, som i allmänhet möter en viss svårighet, underlättas derigenom, att bilden först satineras och derpå öfvertrykes med en våt pensel eller, ännu bättre, slickas med tungan. Är bilden större än visitkort, plägar man först bestryka den med en blandning af 1 del ägghvita och 4 á 5 delar vatten, vispad och filtrerad, samt derpå låta den torka.⁶⁹

Positivretusch är egentligen ett samlingsnamn på en mängd olika åtgärder för att försköna en bild. Här ingår t. ex. målning med akvarell-, anilin- eller oljefärger, lackering eller såkallad *kromofotografi* d.v.s. två avtryck av samma negativ läggs ovanpå varandra, färgläggs, görs halvt genomskinliga och monteras i ram.⁷⁰

Förutom mörkrumsarbete var retuscheing det första arbetsmomentet eleverna fick ta sig an, och med daglig övning tog det tre till fyra år att bli riktigt skicklig. För ytterligare fördjupning i ämnet rekommenderat Nyblaeus läsning i *Die Retouche der Photographien* av Johannes Grashoff.

Den färdiga bilden

⁶⁷ Mattson 1976, s 12-13

⁶⁸ Nyblaeus 1874, s 260-261

⁶⁹ Nyblaeus 1874, s 264

⁷⁰ Nyblaeus 1874, s 263

Ibland hade man bråttom då kunde bilderna snabbtorkas, annars rekommenderar Ernest Florman:

Ett vått, väl urvridet sämskskinn är fullkomligt ovärderligt för att avtorka såväl negativ som kopior med. De torka då fortare och ämnare, och alla orenligheter avlägsnas. Denna procedur bör aldrig försummas.⁷¹

Även om man hade gott om tid och var noggrann kunde det på negativen uppstå torkfläckar som var krångliga att avlägsna. Ibland kunde man få bort dem genom att ånyo placera negativet i vattenbad, i annat fall fick fotografiet blekas enligt receptet intill.⁷²

Ateljén kunde innehålla ännu ett rum. Här förvarades kopiekartonger och passepartouter, räkningsblanketter och firmans stämpel. På arbetsbordet låg det kanske ett skärbräde och arbetsredskap, såsom saxar, limflaskor, linjaler och trävinklar. På väggarna kunde det hänga exempel på olika sorters porträttfoton. Förmäma kabinettsporträtt och ovala medaljonger, båda avsedda för inramning, medaljongen i en dekorerad papiermachéram. Kanske fanns här också ett antal små elegant förtryckta pappunderlag till visitkortsporträtten. I detta rum gjorde man bilderna färdiga. På en ställning utmed ena väggen kunde det hänga fotografier på tork.⁷³

De färdiga fotografierna skulle skäras till och *satineras*, d.v.s. strykas med strykjärn eller köras i varmmangel för att de skulle bli riktigt släta och glansiga. En mangel som användes var *Entrekins Satinermaskin*. Glasplåten slogs in i skyddspapper och arkiverades - ett papper lades mot emulsionssidan, en liten kant veks över mot glassidan och fästes där med klister. Namn och nummer skrevs på papperet samt i ateljéns liggare, och plåtarna lades tillbaks i de askar där de från början legat oexponerade. Till sist monterades de fotografier som inte skulle ramas in - oftast visitkortsformat - på förtryckt, hård kartong med firmanamnet sirligt skrivet längst ner.⁷⁴

Anna Ollsons ateljébilder

Den nya modeflugan – *cartomanin*, spreds som en löpeld över Europa. Så gott som alla byter fotografier med varandra, och de vackra albumen ersatte lithografipärmarna och blev den nya statussymbolen i borgarnas salonger.⁷⁵ De vackra albumen skulle ligga framme på ett bord i finrummet, så att ens gäster kunde förundras över hur många och betydelsefulla släktingar och

⁷¹ Florman 1935, s 97

⁷² Florman 1935, s 87

⁷³ Mattson 1976, s 12-13

⁷⁴ Mattson 1976, s 14

⁷⁵ Intresset för cartomani var som störst under 1860-talet och höll i sig ända in på 1900-talet. Tandberg 2003, s 63

vänner an hade. De fick också ägaren att framstå som en belevad person för dessa album innehöll också fotografier av berömda platser, personer och konstverk.

På så sätt kan man alltså säga att cartomanins fotografier var delade i två grenar; å ena sidan porträtt av släktingar och vänner som man bytte till sig, och å andra sidan reprofotografier som fanns att köpa hos bl. a bokhandlare.

Plåten bevaras för efterbeställning

Man gjorde många kopior som delades ut och byttes bort. Fotografer i Sverige och övriga Europa tryckte på baksidan av visitkortsporträtten att ”*plåten bevaras för efterbeställning*”. Negativet förvarades då i ateljéns arkiv, och man kunde när som helst gå in och beställa nya kopior av sitt porträtt. Elevernasom arbetade större delen av sin tid i mörkrummet sysslade ofta med just efterbeställningar, vanligen på ett halvt eller helt dussin porträttkopior åt gången.⁷⁶

Kopiorna gjordes genom s.k. *kontaktkopiering* som gick till så att man placerade ljuskänsligt papper i en kopieram tillsammans med fotonegativet. Papper och negativ utsattes därefter för ljus så pass länge att en positiv bild fästes på papperet. Det behövdes ingen avancerad ljusanordning, bara enkla lampor. Ibland ställde man helt enkelt ut kopieramen med papper och plåt i solen. Angående exponeringstiden fanns speciella tabeller att följa.⁷⁷

Från början använde man klorsilverpapper, senare s.k. *albuminpapper* som nästan uteslutande kom att användas av alla fotografer.⁷⁸ Albuminpapperet var ett *utkopieringspapper*, d.v.s. det användes för kontaktkopiering som jag beskrev ovan. Det var ett mycket kraftigt papper som på ena sidan var preparerat med ett tunt lager silversalt och gelatin. Ett vanligt märke som användes var *Eastman Rapid*.⁷⁹

Då Eastmanpapperet är i rullar bör man först taga arken inifrån, och den känsliga sidan är den varåt papperet kröker sig när det ligger fritt⁸⁰

Kopian lades i fixerbad och sköljdes därefter i rinnande vatten, eller i en serie vattenskålar.⁸¹ Få ateljéer gjorde förstoringar. Bilden fick helt enkelt det format som glasplåten hade. Behövdes förstoring fick man beställa det från en *förstoringsanstalt*. I Karlstad kunde man vända

⁷⁶ Mattson 1976, s 14

⁷⁷ Tandberg 2003, s 57-58 samt samtal med fotograf Bertil Ludvigsson, 22 dec. 2004.

⁷⁸ Lanserat av fransmannen Blanquart-Evrard på 1850-talet.

⁷⁹ Då man i större utsträckning hade behov av förstoring och masskopiering utvecklades ett bromsilvergelatinpapper. Den förste som lyckades bra med det var J.W. Swan 1879. Klorbromsilverpapperet beskrevs först av J.M. Eder 1883, men först efter första världskriget hade det utkonkurrerat det tidigare utkopieringspapperet.

⁸⁰ Tandberg 2003, s 57

⁸¹ Tandberg 2003, s 57, samt samtal med fotograf Bertil Ludvigsson 22 dec 2004.

sig till Karl Nyströms ateljé i Klara, som enligt annonser i Nya Wermlands Tidningen i slutet av 1800-talet, utför allehanda förstoringsarbeten.

Amatörfotografering blev nu allt vanligare. Hos fotografen lämnade man in sina exponerade glasplåtar för framkallning och fick samtidigt kassetterna laddade med nya. Om-laddningen var inte helt enkel. Det var lätt gjort att plåten sprack då den skulle sättas fast med de hårt spända fjädrarna. En del flitiga amatörfotografer kunde få ha en egen låda med plåtar i ateljéns mörkrum. Anna Ollson borde ha tillhandahållit framkallningsservice, men i hennes liggare har jag inte kunnat finna några anteckningar om att hon utförde framkallningsarbeten.

Hushållningssällskapets industriutställning

Efter 23 års arbete fick Anna Ollson möjlighet att officiellt presentera sitt arbete. Hushållningssällskapets femårsutställning 1895 skulle kombineras med en industrimässa och man offentliggjorde följande inbjudan:

Anna följde anvisningarna och anmälde sina fotografier under grupp fyra, industrialster:

Industrialster, omfattande föremål tillhörande den s.k. handverksindustrien, hvarjemte storindustrien eger utställa i den mån utrymmet sådant medgifver /.../ Program och anmälningsblanketter erhållas på requisition hos 'Mötesbyrån' adress Karlstad eller för utställare i sektion IV hos 'Styrelsen för industriutställningen' /.../ Utställare i sektion IVskola aflemna sina anmälningar före 1 maj.

Denna kombinerade lantbruks- och industriutställning var en viktig värmländsk händelse, det framgår inte minst av den högtidliga öppningsceremonin, där ordföranden i sällskapet, landshövding August Malmborg, deklarerar:

Vårt hushållningssällskap har i olikhet med många andra äfven inbjudit industrien att täfla. De pris, som vi utdela äro materiellt ej af så stort värde, men kunna mottagas med stolthet såsom erkännande af framgångrikt sträfvande

För att understryka det epokgörande i denna utställningshändelse vinner ordföranden bifall för sitt förslag att telegram skall sändas till både kronprins och kung:

H. M:t Konungen, Kristiania

Vermlands hushållningssällskap, som i dag är samladt till allmänt landtbruks- och industrimöte, får å talrikt församlade mötesbesökares vägnar i djupaste underdånighet till Eders Kongl. Majestät frambära uttrycken af deras underdånigaste vördnad, trohet och kärlek⁸²

Anna Ollson – silvermedalj

Fjerde sektionen: Industrialster innehöll grupperna 8-12. Fotografier ställdes ut under *11:e Grupp: Papper och tryckalster samt grafisk konst*. Bidragen skulle bedömas enligt följande föreskrift:

För att kunna tillerkännas pris måste utställningsföremål ej allenast ega företräde framför andra f samma slag, som vid mötet förevisas, utan äfven i och för sig vara utmärkt, prisgiltigt eller af särskildt framstående beskaffenhet⁸³

De pris som vid mötet utdelas äro silfver- och bronsmedaljer med diplomer, penningar och berömvärdt omnämmande.⁸⁴

Ansvarig för denna bedömning var en jury som leddes av ordförande ingenjör A. Bergh. Till sin hjälp hade han två ledamöter: Ritlärare H. Segerborg och färgare G.E. Petterson, vidare hade juryn tre suppleanter: Bryggmästare H. Peters, Bokhandlare A. Bronell samt ingenjör J. G. Tidestrand.⁸⁵ Anna är en av tolv utställare som belönas med medalj⁸⁶

Frågan om fotografi som konstart vid sidan av måleri och grafik har varit föremål för en diskussion som är lika gammal som fotokonsten själv. Under Karlstadutställningen 1895 formulerades frågan på ett tydligt sätt: Fotografier placerades in under *Fjerde sektionen: Industrialster*, vilket visar att man ansåg att foto hörde hemma inom den mekaniska industrin. Å andra sidan innehåller grupp elva, jämte produkter av papper och tryckalster, *grafisk konst*. Fotografiet placeras i ett ingenmansland, mitt emellan industri och konst. Den iakttagelsen stämmer också om man tittar på titlarna hos jurygruppens medlemmar; två ingenjörer, en ritlärare, en färgare, en bokhandlare samt en bryggmästare.⁸⁷

⁸² Wermländska hushållningssällskapets årsberättelse 1896, s 6-7

⁸³ Hushållningssällskapets årsberättelse 1895, s 7

⁸⁴ Hushållningssällskapets årsberättelse 1895, s 10

⁸⁵ Hushållningssällskapets årsberättelse 1895, s 7

⁸⁶ Kan nummer 91 vara Värmlandsfotografen Laura Larsson, verksam både i Karlstad och Säffle, nu med Stockholmsadress? Hushållningssällskapets årsberättelse 1895, s 56-57

Efter uppmärksamheten på utställningen tog affärerna fart. Det verkar också som om Anna Ollson anställde ett nytt biträde, eftersom anteckningarna i ateljéliggaren förändras helt. Tidigare har man bara antecknat namn och titel. Det nya biträdet lägger upp det på följande sätt: Längst ut till vänster skrivs dagens datum, därefter fotografiets arkiveringsnummer följt av förnamn och efternamn (titeln hoppas över) och sist bostadsort. I högermarginalen finner man biträdets signatur *GT* eller *ET*. I högermarginalen antecknas också hur många kopior som gjorts, vanligen sex eller tolv (förutom Biskop Rundgren som beställer 60). Ytterligare en intressant nyhet som införs är årsstatistik. I 1886 års liggare påbörjas varje månad med en anteckning om hur den utfallit föregående fyra år, (på nästa sida visar jag utdrag ur 1896 års liggare). Biträdet tycks stanna hos Anna Ollson fram till 1902, då han/hon kanske öppnade egen ateljé. Liggarna återgår härefter till tidigare rutiner.

Anna Ollson – hovfotograf?

Jag har tidigare nämnt fotografens logotyper och trendkänsligheten i de förtryckta kartonger som visit- och kabinettsfotografierna monterades på. Anna Ollson hade tolv olika logotyper under sin yrkesverksamma tid varav en som är mer förbryllande än andra:

På framsidan av fotografiet har man antecknat: V. Lundqvist 1897, och under finns Anna Ollsons namn tillsammans med en officiell symbol – *kunglig hovfotograf*. Här finns verkligen en del frågetecken som måste rätas ut. Hade Anna Ollson, två år efter silvermedaljen, utnämnts till kunglig hovfotograf, och i så fall när och på vilka grunder?

Först och främst är det en sak man måste ta i beaktande då det gäller förekomsten av tryckta emblem och symboler på sekelskiftesfotografiernas förtryckta kartonger; Det var mycket vanligt att man använde vapenbilder som var lika den kungliga hovfotografersymbolen. Detta var alls inget ovanligt, det verkar snarare ha varit allmänt vedertaget. Stefan Hammar, bl. a. författare till boken *Fotografi i äldre tider*⁸⁷ förklarar:

Det var mycket vanligt att fotografierna försåg sina logotyper och kartongtryck med en vapen bild, som på så sätt skulle förvillja betraktaren, detta kan knappast ha varit olagligt så länge vapenbilden skiljde sig från det kungliga vapnet.⁸⁹

⁸⁷ Bryggmästarens närvaro kan förklaras med att sektionen även innehöll *13:e grupp: Närings- och njutningsmedel, malt- och läskedrycker samt kemiska produkter*. Utöver detta skulle denna jury även bedöma grupp 10 som innehöll bl. a. textila arbeten. Hushållningssällskapets årsberättelse 1895 s 57.

⁸⁸ Hammar, S: *Fotografer i äldre tidern* år förlag

⁸⁹ Enligt korrespondens via e-post under nov och dec 2004.

Det kan alltså förhålla sig så att Anna använde ett vapen som var *nästan identiskt* med den riktiga symbolen. Problemet är att det förefaller som om *det är den riktiga symbolen*.⁹⁰ Då man studerar de vapenbilder som olika fotografer använt är de långt mer olika det kungliga vapnet.

Vilka krav skulle Anna Ollson ha uppfyllt för att kunna få utnämningen *Kunglig hovfotograf*? Stefan Hammar, lämnar följande redogörelse:

Titeln hovfotograf utfärdades efter ansökan från fotografen själv. Den sökande torde innan dess ha genomfört ett eller flera *lyckade* fotografiuppdrag åt någon i kungafamiljen.

Den andra frågan gäller *när* utnämningen skulle ha skett. Jag ställer frågan till Lars Wickström på Riksarkivet som svarar:

Har undersökt liggare fr.o.m. 1873 i Slottsarkivet som förvarar det så kallade hovleverantörsarkivet som bl. a. Innehåller ansökningshandlingar och bevis om utnämningar till hovfotografer utan att hitta Anna Ollson namn. T.o.m. 1907 har jag inte lyckats hitta någon utnämning av någon värmländsk hovfotograf. Jag har också gått igenom handlingarna rörande avslagna ansökningar utan att hitta hennes namn⁹¹

I skrivandets stund tvingas man lämna frågan öppen.

Anna Ollsons ateljéporträtt - en introduktion

Visitkortsbilder

Under sin långa tid som fotograf gör Anna tusentals ateljébilder. Många blir visitkorts- eller kabinettsporträtt. Ateljén levererade sina visitkortsporträtt, i hel eller halvdussin, i en ljusgrön pappask med gulddekor. Man kan tänka sig hur roligt det var att få hämta sina fina porträtt i den vackra asken, öppna och se hur de blivit.

Visitkortsbilderna monteras alltid på hård, förtryckt kartong i formatet 6 x 9 cm. Vanligaste färgerna på denna kartong är vit eller crème färgad med svart eller mörkgrön skrift, eller svart med guldskrift. De flesta fotograferna, i Sverige under 1870-1910-talet, verkar alla följa samma mönster.

⁹⁰ Enligt Prof. Hans-Olof Boström och Stefan Hammar verkar detta vara det riktiga kungliga vapnet för hovfotograf.

⁹¹ Korrespondens via e-post i jan. 2005. diarenr 42-2005/96

Vid studium av hundratals visitkortspor­trätt av skiftande fotografer från olika dela av landet finner man mycket liten variation av utförandet av de tryckta kartongerna⁹²: Längst ner på framsidan står firmanamn och plats. Har ateljén fått någon utmärkelse lägger man också till information om det på framsidan, oftast i form av symboler. Baksidan är oftast rikligt dekorerad och försedd med mer text: Namn, adress, telefon, ”plåten bevaras för efterbeställning”, namn på eventuella filialer och utmärkelser. En anledning till detta kan vara att det endast fanns ett fåtal leverantörer till tidens fotografer. Det var bara ett fåtal firmor som levererade kabinetts- och visitkortskartonger. Anna Ollson handlade troligen av firmor som *Hasselblad*, *Scholanders fotografiska Magasin*, *Nerlien*, *Forsner*, *Stöltsen & son* eller av *Stöltsen & Simonsen*. Ibland fick ateljén besök av firmornas representanter som man med tiden lärde känna och etablerade en god relation till. På nästa sida visar jag ett meddelande till fotograf Karl Nyström år 1908, skrivet av Hasselblads representant H (eller A) Törnblom, som översänder ett recept på sublimatförstärkning och samtidigt passar på att tacka för senast.

Den omsorgsfullt dekorerade asken och baksidan på kartongerna fungerade som reklamplats jämförbar med dagens påkostade påsar och kassar som man kan få i dyra butiker. Dessa kassar spar man ibland, och detsamma gjorde man med Anna Ollsons visitkortsask. När jag finner den i museets arkiv visar den sig innehålla ett antal porträtt av flera olika fotografer. Någon har sparat den fina asken för att ha sin fotosamling i. Fotografens verksamhet är och har alltid varit trendkänslig och liksom det gick mode i hur man ville porträtteras, gick det mode i trycket av visitkortskartong. Anna Ollson använder under sina yrkesverksamma år 12 olika logotyper, varav en del parallellt. Dessa olika kartonger är mycket värdefulla då de bidrar till att fotografier kan tidsbestämmas.

Inredning, kulisser och rekvisita

Efter tidens teknik och av bevarade fotografier att döma kan man förutsätta att ateljéerna var inredda på, om inte samma så på mycket liknande sätt. En förklaring till det kan vara att det inte fanns så många alternativ, ett fåtal stora leverantörer tillhandahöll material och rekvisita. Samtidigt var ateljéporträtten mycket trendkänsliga vilket ledde till en likriktad efterfrågan.

Att skildra yttre faktorer, möbler och föremål på ett realistiskt sätt är ett exempel på en tradition i fotografi som man kan härleda från det klassiska historiemåleriet och Paul Delaroches

⁹² Visitkortspor­trätt från övriga delar av Europa skiljer sig från de svenska genom att de oftast är något mindre eftersom kartongen är mindre och utan stort och sirligt tryck över hela baksidan. Istället sätter man där en mindre medaljong, mer som en stämpel och eventuellt information om att plåten förvaras för efterbeställning.

tid. I Anna Ollsons ateljé fanns ett antal olika kulisser, varav en interiörkuliss som gav ett förvånansvärt realistiskt intryck.



Hunden Kastor Foto: Anna Ollson (Östra Emterviks hembygdsförenings arkiv)

Användandet av kulisser är ett bevis på hennes ibland konservativa inställning till ateljébilder. Redan 1874 skriver Nyblaeus:

Förr brukades bakgrunder, föreställande landskap mm. men de äro så godt som ur bruket. Nästan detsamma kan sägas om hvarjehanda dekorationer⁹³

Det är just genom dessa olika kulisser man kan känna igen Anna Ollsons ateljébilder. Hon använder dem under hela sitt yrkesverksamma liv och studerar man hennes arbete lär man sig snart att känna igen de olika föremålen som ibland används var och för sig, ibland tillsammans. Ibland överger hon dock sitt konservativa tänkande (bild nr 26), och följer nästan ordagrant anvisningarna i tidens handböcker:

En matta af vaxduk eller ylletyg, helst med stora figurer och ej för mörk, placeras för snygghetens skull under den sittande /.../ Bakgrunden utgöres av en stor, med duk bespänd ram /.../ Färgen bör vara matt dragande i blåaktigt eller rödaktigt, men för öfvrigt för olika ändamål eller efter olika fotografers smak /.../ Man har också bakgrunder målade med förtoning d.v.s. ljusast i midten.⁹⁴

⁹³ Nyblaeus 1874, s 57

⁹⁴ Nyblaeus 1874, s 56

Kulisser och rekvisita typiska för Anna Ollsons ateljé

Skogsmotivet – kuliss och matta

Ett porträtt i en skogsglänta kunde åstadkommas med hjälp av en tillskrynklad, gles ryamatta och en kuliss med björkstammar och buskar.

Palmlblad

Det är bara fantasin som sätter gränser för den användbara palmlbladskulissen, kanske den vanligaste förekommande kulisserna i Anna Ollsons bilder. Självporträttet intill med just denna kuliss i bakgrunden, talar för att Anna själv tyckte om den.

Högreståndshemmet

Ett förvånansvärt realistiskt intryck ger denna kuliss med vackra fönster och en balkong som motiv. Den används främst vid par och familjeporätt och kombineras ibland med palmlbladskulissen.

Balustraden

Kanske är denna kuliss direkt inspirerad av André Disderis? Anna Ollson använder den till en del parporträtt, då kombinerad med kuliss eller fond, eller till mer officiella porträtt.

Rekvisita

Då det gäller rekvisita är det främst några olika stolar som ständigt återkommer.

Visitkorts- och kabinettsporträtt

Anna Ollsons ateljé har producerat nästan 30 000 ateljébilder, de flesta i visitkorts- eller kabinettsformat. För att det skall bli överskådligt kommer jag att dela in dessa porträttbilder i sex olika kategorier: Enkelporträtt, representativa porträtt och parporträtt, därefter följer familjeporätt, porträtt av barn och sist porträtt av vänner.

Jag kommer att presentera några varianter av varje grupp och det beror på att Anna Ollson verkar ha arbetat på det viset. Hon hade ett fåtal olika sätt som hon utför dessa olika porträtt på, och avviker inte från dessa sina ”mallar”. Då man studerar fotografiska porträtt utförda i Anna Ollsons ateljé slås man av hur lite de förändras i utförande under drygt 50 års tid.

Naturligtvis är det omöjligt att studera samtliga av ateljéns porträtt, tusentals har gått förlorade under årens lopp, och därför begränsar jag följande sidor till, inte en presentation, utan en *introduktion* till Anna Ollsons ateljébilder.

Enkelporträtt

Anna Ollsons ateljé gjorde tusentals privata enkelporträtt. Hon var ju verksam under cartomanins blomstrande era. Då det gäller enkelporträtt av damer finner man egentligen bara sex olika varianter.

Damerna är alltid finklädde, och bröstbilderna är helt inspirerade av Gösta Flormans stil. Av dessa gjorde Anna tusentals och stilen verkar inte ha förändrats alls under många år. Vad som i hög grad kännetecknar Anna Ollsons porträtt av damer är *stolen*, hon använder ett par olika stolar som nästan alltid finns med, som sittplats eller stöd. Vanligast förekommande är brokadstolen med tofsar. Fotograf Bertil Ludvigsson föreslår att det har varit en s.k. ateljéstol, med T-formad rygg, så att man bekvämt kan sitta baklänges.

Privata porträtt av herrar ser egentligen ut som damernas. Användningsområdet var ju detsamma, eftersom cartomanin var lika utbredd hos herrar. I likhet med damerna är herrarna finklädde, ibland även med ytterkläder. Man skulle vara klädd som när man gick på visit. En stol förekommer även på herrarnas porträtt, men inte den tofsbeklädda brokadstolen utan en stramare stol med högre rygg.

Då det gäller bröstbilder på damer och herrar är det påtagligt att den del porträttbilder är så oerhört lika att de framstår som hela serier. Kanske är detta exempel på bilder som tagits i sommarfilialen Skagersbrunn? Ett av porträtten är också signerat och daterat till 1897. På dessa porträtt används symbolen för hovfotograf.

Representativa porträtt

Kyrkliga auktoriteter är de i särklass vanligaste modellerna då det gäller Anna Ollsons officiella porträtt. Troligtvis användes dessa fotografier flitigt som visitkort. Något som talar för det är biskop Rundgrens beställning av hela 60 kopior. De vanliga var annars att man beställde kopior i hel eller halvdussin.

Typiska modeller var alltså stadens kyrkoherde eller skolans rektor. Fotografiet skulle utstråla stil och stringens, och inge en känsla av värdighet.⁹⁵

Det representativa, konservativa fotografiska porträttet är det som ligger närmast det klassiska målade porträttet, och meningen var att visa och till och med höja modellens anseende. Den målade konstnären hade förstås lite friare spelrum än fotografen, men i ateljén stod man inte helt utan möjlighet att kunna försköna motivet en aning. Kulisser och rekvisita kunde bilda en lämplig fond. Kläderna sände ett visst budskap, med en manlig klockkedja väl synlig. Hade

⁹⁵ Bromander 1984, s 18

man vid något tillfälle förärats en orden eller medalj skulle den självklart bäras vid fotograferingen.

Även om den gängse uppfattningen är den, att det bara var män som beställde porträtt för officiellt bruk måste man ta sig en funderare över porträtten av arbetsklädda kvinnor. Man kan tänka sig att bilden intill föreställer två kvinnor med arbetsområde inom kök eller hushåll, det är knappast ett fotografi som tagits till minne över t.ex. en sjuksköterskeexamen, eftersom de inte bär den klassiska broschen.

Min teori är att man lät fotografera sig i sin yrkesroll för att använda bilden då man sökte jobb. Läser man tidningar som gavs ut under åren kring sekelskiftet finner man gott om annonser där man söker diverse arbetskraft. Ett krav i så gott som alla annonser där man söker personal till kök och hushåll är att man skall bifoga foto i sin ansökan. På bilden intill visade man sig, arbetsklädd och klar. Att det är två kvinnor kanske kan förklaras med att det blev billigare om man kunde dela på kostnaden. Man arbetade inom samma yrke, och skulle söka samma sorts arbete. Ja, ett sådant här fotografi kunde vara en god investering, man gjorde helt enkelt lite reklam för sig själv.

Parporträtt

Man tar kanske för givet att det bara är äkta makar eller förlovade par som finns på dessa fotografier, men enligt mina studier så porträtteras ensamstående syskon på samma sätt. Bild nr 59 och 60 är här de vanligast förekommande. Mannen sitter med avslappnat korsade ben. Kvinnan står intill och lutar sig mot mannens axel, hon lutar till honom, som äkta man fästman eller bror. Porträtt nr 1 är daterat till år 1885-1890, medan vi kan förutsätta att porträtt nr 2 är taget efter 1895 eftersom det har silvermedaljlogotypen. För övrigt verkar denna typ av porträtt vara det ett av två tillfällen där ena modellen riktar blicken rakt mot kameran, det andra tillfället är när Anna porträtterar barn.

Familjeporträtt

Bara detta att man ägde ett porträtt av familjen var en framgång som länge var förbehållen de mer privilegierade klasserna. Familjeporträttet bottnar i en lång bildtradition, med sin kanske mest avlägsna upprinnelse i det kristna, symbolladdade motivet ”den heliga familjen”. Närmare till hands ligger förstas oljetrycken av den svenska kungafamiljen,

som i sin tur följer en linje bakåt, till de holländska mästarnas porträtt av förmögna borgare och adelsfamiljer.

På landsbygden fotograferade ofta familjen utomhus, dels för att ljuset var bättre, dels för att man på så sätt samtidigt kunde visa upp det fina man ägde. Sitt eget hus, den fina trädgården, hästen med finskjutsen eller längre fram cykeln eller bilen.⁹⁶

Som jag tidigare nämnt är det min uppfattning att förebilderna för fotografiska porträtt i Sverige kring sekelskiftet 1900, återfinns i fotoalbumen; det var ju som sagt inte bara egna porträttfotografier man samlade. Man köpte också serietillverkade reprofotografier, porträtt föreställande t ex. kungligheter i Europa, författare eller kompositörer. Dessa porträtt skapade trender som avspeglar sig i våra svenska fotoateljéers arbete. Kunderna ville bli avbildade på samma sätt som berömda personer. Eftersom fotograferna som tagit dessa bilder även dom var berömda studerade och inspirerades säkert många fotografer av deras arbete.

Runt sekelskiftet använde nästan inte tidningar och tidskrifter fotografier som illustration överhuvudtaget. Fotografers arbete kunde alltså inte spridas och ses av många genom media som idag. Här spelar cartomanin och visitkortsportätten en avgörande roll.

Anna Ollsons familjeporträtt kan tyckas direkt inspirerade av porträttet av Napoleon III med familj. Denna typ av porträtt är nog de enda som faktiskt förändras mot början av 1900-talet, och går mot *riktigare* användning av kulisser efter 1895. Nyblaeus skriver i sin handbok, redan 1874, att kulisser överhuvudtaget inte längre används: "*Förr brukades bakgrunder, föreställande landskap mm men de äro så godt som ur bruket. Nästan detsamma kan sägas om hvarjehanda dekorationer*".⁹⁷

Bilden längst till vänster är daterad till 1870-tal, de andra två är tagna efter 1895. Man känner lätt igen kulisser och rekvisita; fönsterkulissen kombinerad med palmladskulissen och brokadstolen med tofsar.

Porträtt av barn

Barnen porträtteras på fyra olika sätt som kan representeras av bilderna nedan. Riktigt små barn fotograferas rakt framifrån, i denna korgstol med en mjuk fäll. Blicken är alltid allvarlig och ibland riktad direkt mot kameran. Kulisser är förvånande nog sparsamt förekommande, men någon form av stol finns nästan alltid med på dessa bilder. Annan rekvisita används också men aldrig sådan som hör hemma i barns värld, ingen favoritdocka, nalle eller bil.

Barnen porträtteras på samma sätt som vuxna, finklädde, pojkar med kostym och klockkedja. Detta är inga lekfulla porträtt, tvärtom, här finns inga skratt och kanske är just

⁹⁶ Värmland förr och nu 1984, s 24

⁹⁷ Nyblaeus 1874, s 57

barnporträtten de som ter sig mest stereotypa och opersonliga.

Vännerna

Grupp, eller parbilder på vänner arrangerades ibland enligt de redan beskrivna mallarna, men oftast komponerades de på ett eget sätt, som utstrålar både gemenskap och glädje. Här används ateljéns kulisser flitigt. Det var inte ovanligt att man porträtterades som om man skulle befinna sig på utflykt utomhus eller på visit., man ville snarare understryka fotografiets medium; mittemellan fantasi och verklighet.

Emigranterna

Slutligen några ord om en alldeles särskild grupp porträtt – emigrantporträtten. Förbindelsen med USA har säkerligen spelat en stor roll när det gäller det svenska fotografiska porträttet. Man fick bilder från Amerika som visade hur bra emigranterna hade klarat sig i det nya landet. De som stannat hemma skickade fotografier tillbaka. Nog hade man råd att klä sig snyggt, och de svenska ateljéerna hade också vackra kulisser.

Svensk-amerikanerna som kom på besök hade ofta egen kamera, men ändå hände det att man anlidade yrkesfotografen för ett paradfotografi som kunde tas med tillbaka till Amerika som minne. Bevisligen har man anlitat Anna Ollson, eftersom hennes fotografier finns representerade i flera amerikanska samlingar, bl. a. *The Palmquist Collection* på *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* vid *Yale University*.