

EX
PE
RI
MIE
NT





< TERRA IGNOTA # 270. 57,8 x 49,5 CM. PRINT 2013.



TERRA IGNOTA # 466. 23,5 x 29,5 CM. PRINT 2014

TERRA IGNOTA # 047. 20 x 25 CM. PRINT 2012







NATURALIS U.T. # 9. 60,7 x 50,6 CM. PRINT 2010



NATURALIS U.T. # 14. 60,7 x 50 CM. PRINT 2011







TERRA IGNOTA # 732. 58,1 x 50,7 CM. PRINT 2015



TERRA IGNOTA # 115. 49,7 x 38,6 CM. PRINT 2012

EX
PE
RI
ME
NT

ÅKE E:SON LINDMAN

Utgiven i samband med utställningen
Experiment på Zornmuseet, Mora 2017
Published in connection with the exhibition
Experiment at the Zornmuseum, Mora 2017
Fotografi/photography: Åke E:son Lindman
Text: Niclas Östlind
Redaktörer/Editors: Åke E:son Lindman, Niclas Östlind
Översättning/translation: Andrew Young
Grafisk design/Graphic design: Petter Antonisen
Repro/prepress. Tryck/printed by:
Göteborgstryckeriet 2017
© Åke E:son Lindman, Niclas Östlind
ISBN 978-91-7843-511-1
Bokförlaget Arena
Ängelholmsgatan 1 B, 214 22 Malmö
www.arenabok.se info@arenabok.se
Varje form av kopiering av text och bild
ur denna bok utan skriftligt medgivande
av förlaget eller upphovspersonerna
är förbjudet enligt lagen om upphovsrätt.
No part of this publication may be reproduced in
any form or by any means without prior permission
in writing from the publisher and the author.
Boken är utgiven med stöd av
Stiftelsen Långmanska kulturfonden
This book has been published with
the help of contributions from
Stiftelsen Långmanska kulturfonden



Under 1830-talet fanns en rad personer som – oberoende av varandra – sökte en lösning på hur man fixerar de bilder som uppstår när silversalter exponeras för solljus. När en tillfredställande metod upptäcktes var processens alla delar i hamn och i augusti 1839 fick den sitt offentliga tillkännagivande. Det var den franske mångsysslaren och entreprenören Louis Daguerre som först och framgångsrikt lanserade sin uppträckt, vilken också bar hans namn: daguerreotypi. Benämningarna för det nya mediet tog fasta på hur bilden uppstod genom ljusets inverkan, vilket är fallet med både heliografi (solskrift) och fotografi (teckna eller skriva med ljus), som också blev vad uppfinningen kom att kallas. Bland de tidiga beskrivningarna av fotografin hör poeten Oliver Wendel Holmes till de mer fantasieggande: ”spegel med minne”. Samtidigt har formuleringen en saklig karaktär, eftersom en daguerreotyps utseende faktiskt påminner om en spegel vars reflektion på ett magiskt sätt har fastnat – för alltid inkapslad bakom glaset som skyddar det tunna lagret av silverjoid där bilden uppstår.

Fotografi är intimt förbunden med teknologi och en viktig aspekt av mediets historia handlar om viljan att vidareutveckla de optiska, kemiska och tekniska förutsättningarna. Vid flera tillfällen har landvinningarna skapat nya visuella uttryck och möjliggjort andra tillämpningar än de redan etablerade. Förutom negativ-positiv-förfarandet, som fanns från första början och är nyckeln till fotografins mångfaldigande, hör glasplåten och småbildskameran till de mer betydelsefulla genombrotten. Med den förra ökade ljuskänsligheten och skärpan och den senare gjorde det lättare för fotografen att obemärkt röra sig i livets ström av händelser. I början av 2000-talet – de två tidigare exemplen är från 1860- respektive 1930-talet – ägde det digitala skiftet rum inom fotografin. Det fick genomgripande konsekvenser på många plan, inte minst för hur och med vilken hastighet bilderna sprids, används och lagras. En annan avgörande skillnad är att fotografin i hög grad har blivit skärmbaserad. Gränssnitten är i dag dator-skärmar och telefonernas touchscreens. Ett medium som tidigare var starkt kopplad till papper – antingen som fotografiska printar eller i tryckt form – har fått en elektronisk och mer flödande framträdelseform.

En konsekvens av digitaliseringen är att den analoga fotografins position har förskjutits, och tekniken, som i ett historiskt perspektiv spelat ut sin roll, har paradoxalt nog blivit mer definierad och fått andra betydelser än tidigare. Bland annat lyfts materialets långsamhet fram som en närmast subversiv egenskap – ett sätt att göra motstånd mot samtidens snabba konsumtion av information och upplevelser. Det är i ljuset av denna omvandling som fascinationen för den analoga fotografin ska förstås – en upptagenhet som vuxit sig särskilt stark bland utövare för vilka fotografin är en konstnärligt gestaltande praktik.

I de arbeten Åke E:son Lindman gör vid sidan om sina uppdrag är det framför allt två aspekter som gör sig gällande. Det ena är inspirationen från de tidigaste fotografernas provande hållning, och de estetiska kvaliteter som deras experiment – ofta oavsiktligt – har gett upphov till. Det andra är lockelsen i den analoga fotografins processer och specifika materialitet, vilket avspeglas i betoningen av bil-

dernas taktila egenskaper. Även om det digitala skiftet har skapat ett nytt sammanhang är denna fascination för Åke E:son Lindmans del inte ny, utan sträcker sig tillbaka till början av 1980-talet. Det var en tid när han och flera andra sökte sig bort från den dokumentära inriktning som hade präglat svensk fotografi från sextiotalet och framåt, och där bilden primärt sågs som ett medel för att skildra den sociala och politiska verkligheten. Vägen mot ett ökat fokus på mediet i sig själv – och de uttrycksmöjligheter som är knutna till tekniken och materialet – gick via återuppträckten av fotografins pionjärer, men också av dadaismens och surrealismens lekfulla ifrågasättande av fotografins etablerade former. Vad man framför allt fångade upp hos företrädarna var bejakandet av misstaget och slumpen som en generativ och förändrande kraft.

De bilder som är samlade här ingår i serien Naturalis från åttiotalet och i två pågående arbeten som saknar titlar: dels omtolkningar av såväl nya som äldre arkitekturbilder, dels olika varianter av kemi-gram. Skillnaden mellan serierna ligger först och främst i motivet: i det ena fallet natur och i det andra byggnader. Kemigrammen är kameralösa fotografier och saknar därför motiv i traditionell mening. Samtidigt ger spåren av framkallaren och fixet upphov till former, rumsligheter och atmosfärer som får bilderna att påminna om landskap. Avsaknaden av tecken på människors närvaro – men också andra identifierbara detaljer – signalerar en värld före (eller efter) den civilisation som arkitekturbilderna vittnar om. Tillsammans spänner de tre serierna en båge från en förhistorisk tid där jorden är täckt av lavasten och vatten, via studier av träd och växtlighet, till de tidigaste bevarade byggnaderna och kolonnprydda lämningar från antiken, vidare till renässansens parker och palats, arkitektur från skilda epoker skapad för tillbedjan och förkunnelse, fabriker i formgjuten betong och slutligen: skyskrapor som i glas och stål sträcker sig mot himlen i de moderna stadernas finansiella centrum.

För att beskriva den fotografiska bildens två grundläggande och motsatta egenskaper har liknelsen med fönstret och spegeln används. Den förra innebär att fotografin är genomskinlig och avbildar utsnitt av den omedelbart synliga världen; den senare tar fasta på fotografin som en reflektion av upphovspersonens känslor och tankar – ett sätt att göra det inre livet visuellt och åtkomligt. De här fotografierna är – eller snarare gör – något annat. De lockar betraktarens blick att stanna upp i materialets och ytans egenskaper. Bilderna är beslöjade av varma rödbruna skiftningar och skimrar i silvergrått och grönt. De flimrar av kontraster mellan ljust och mörkt. Genom att i några fall tända ljuset under framkallningen har processen påverkats, vilket gör att dessa bilder på samma gång framträder som positiv och negativ. Gemensamt för bilderna i de tre serierna – oberoende om motivet är föreställande eller abstrakt – är att de äger rum som händelser inför betraktarens blick. Det är i mörkrummet processen sätts i rullning och likt en improvisatör följer Åke E:son Lindman vad som sker för att fånga upp det oförutsägbara, men också för att påverka resultatet i den mån det är möjligt och önskvärt. Bilderna färgas av både motivets och mediets historia och de rör sig mer i upplösningens än tillblivelsens riktning, något som bidrar till den ton av både motstånd och melankoli som verket förmedlar.

Niclas Östlind

In the 1830s, a number of inventors – independently of each other – sought a method to permanently fix the images created by exposing silver salts to daylight. Once a satisfactory method was discovered, then every part of the process had fallen into place, and this was recognised publicly in August 1839. The first to successfully launch his discovery was Louis Daguerre, a French polymath and entrepreneur, and his invention bears his name: the Daguerreotype. Nomenclature for the new medium was often rooted in how the image had been created through the use of sunlight, as is the case with both heliography (sun writing) and photography (drawing or writing with light), which eventually became the standard name of the invention. Among the early, fanciful descriptions of photography comes an observation by poet Oliver Wendell Holmes: “a mirror with a memory”. And yet, such a formulation has an objective basis, because Daguerreotypes really do look like mirrors whose reflections have magically remained: forever encapsulated behind the glass that protects the thin layer of silver iodide that carries the image.

Photography is intimately connected with technology, and a crucial aspect of the medium’s history concerns the efforts to improve the optical, chemical and technical characteristics. On many occasions, such advances have created new methods of visual expression and enabled other applications than those already established. Besides the negative-positive process, which existed from the very start and is the key to photography’s reproducibility, other significant breakthroughs include the glass plate and the small-format camera. The former increased light sensitivity and definition and the latter made it easier for the photographer to move unnoticed in life’s constant stream of events. In the early 21st century – the two previous examples occurred in the 1860s and 1930s respectively – a digital shift occurred within photography. On many levels there were sweeping consequences, not least regarding how and at what speed pictures were spread, used and stored. Another crucial difference is that photography is now mostly screen based. Today the interface is computer monitors and the touchscreens of phones. Once a medium that was strongly identified with paper – either photographic prints or publications – has now taken on an electronic, free-flowing form.

One consequence of digitalisation is how the position of analogue photography has been displaced, and its techniques, having played out their role from a historical perspective, have paradoxically become more defined and taken on different meanings than before. This includes an appreciation for the slowness of the material, as an almost subversive characteristic – a way of resisting the fast pace of contemporary consumption of information and experiences. It is in view of this transformation that the fascination for analogue photography should be understood: a preoccupation that has grown particularly strong among practitioners for whom photography is an artistic, creative practice.

In the works of Åke E:son Lindman, made alongside his assignments, there are chiefly two aspects that become apparent. First is the inspiration that derives from the inquisitive conduct of the pioneering photographers, and the aesthetic qualities that their experiments – often unintentional – gave rise to. Second is the attraction to analogue photography’s processes and specific materiality, which is

reflected in an emphasis on the tactile characteristics of the pictures. Although the shift to digital has created a new context, this fascination on Åke E:son Lindman’s part is not new, but dates back to the early 1980s. A time when he and others had sought to escape the documentary direction that photography in Sweden had taken since the 1960s, where the picture was primarily seen as a means of portraying social and political reality. The pathway towards improving the focus on the medium itself – and the possibilities of expression attached to the techniques and materials – went via a rediscovery of the pioneers of photography, along with the playful questioning of photography’s established forms by Dadaism and Surrealism. Above all else, photography’s predecessors had shown an appreciation for making mistakes and that chance itself had a generative and transformative power.

The pictures collected here are part of the Naturalis series from the 80s and two ongoing works without titles: partly a reinterpretation of both new and old architectural pictures, and partly various types of chemigrams. The difference between the series, first and foremost, is the subject matter: on the one hand, nature, and on the other, buildings. Chemigrams are cameraless photographs and therefore lack subjects in the traditional sense. Yet traces of developer and fixer give rise to shapes, spatial forms and atmospheres that turn the images into something like landscapes. In the absence of any indication of humankind’s presence – as well as other identifiable details – it signifies a world before (or after) the civilisation witnessed by the architectural pictures. Together the three series span an arc from a prehistoric era where the earth was covered in lava and water, via studies of trees and vegetation, to the earliest preserved buildings and columned relics from antiquity, to Renaissance parks and palaces, architecture from distinct epochs created for worship and preaching, factories cast in concrete and, in the end, skyscrapers of glass and steel rising into the sky from the financial centres of modern cities.

As a way of describing the two fundamental and opposite characteristics of the photographic picture, an allusion to windows and mirrors is often used. The former implies that the photograph is see-through and depicts segments of the immediately visible world; the latter considers the photograph as a reflection of the photographer’s feelings and thoughts – a way of visualising and accessing an inner life. These photographs are – or rather do – something else. They attract the viewer’s eye to linger on the qualities of the material and the surface. The pictures are veiled in warm reddish-brown tinges and shimmer with silver-grey and green. They flicker with contrasts between light and dark. In some instances, the light has been turned on during the development process, which simultaneously makes these pictures both positive and negative. Common to all pictures of the three series – irrespective of being figurative or abstract – is that they occur as events under the viewer’s gaze. The process begins in the darkroom, where Åke E:son Lindman, like an improviser, follows what is happening in order to capture the unpredictable, and also to influence the result as far as it is possible and desirable. The pictures are imbued with the history of the subject and the medium, and incline more towards disintegration than creation, which somewhat contributes to the tone of both resistance and melancholy conveyed by the work.

Niclas Östlind



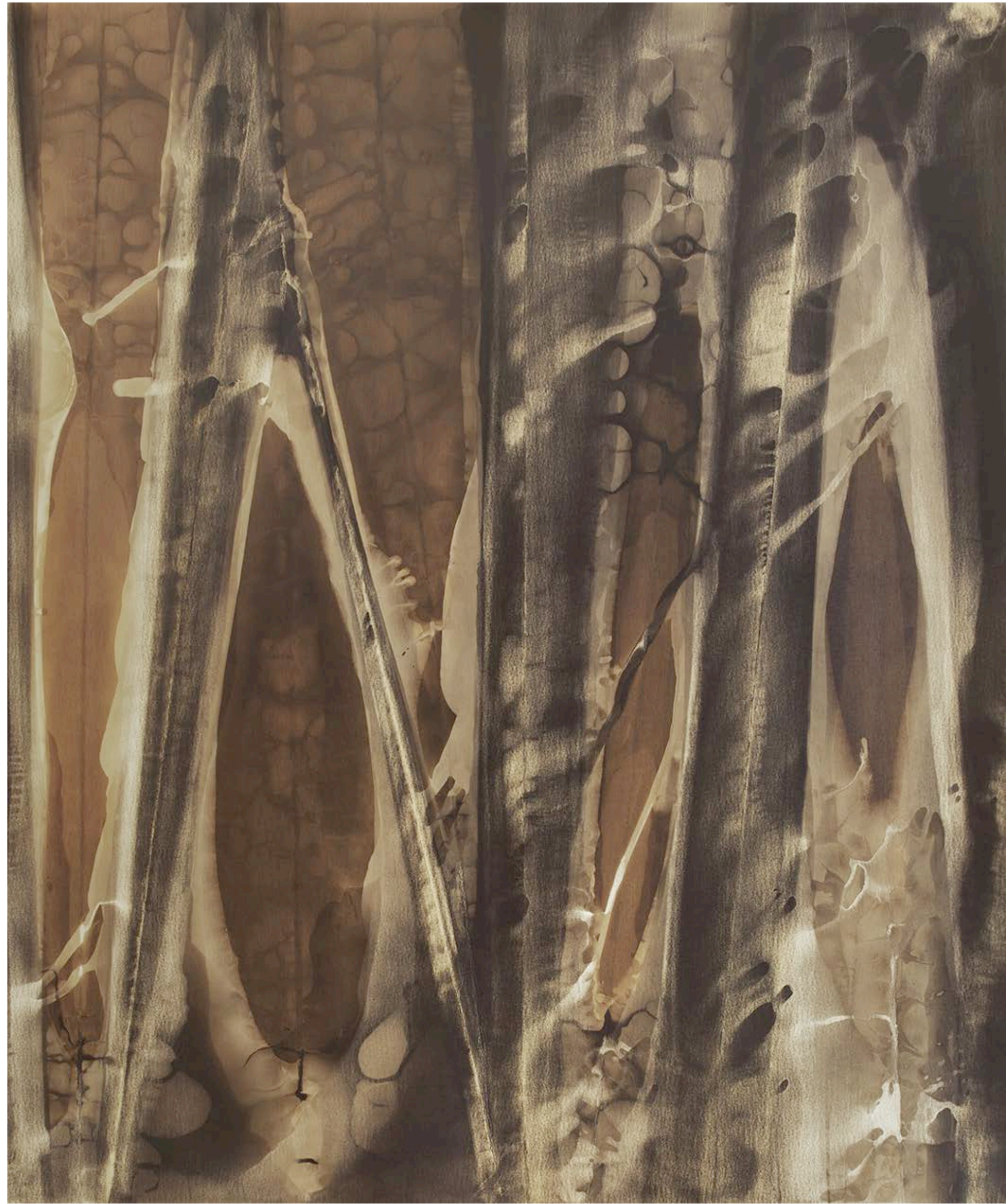
NATURALIS U.T. # 3. 49,6 x 39,7 CM. PRINT 2016



TERRA IGNOTA # 137. 60,5 x 50,6 CM. PRINT 2012



TERRA IGNOTA # 733. 60,3 x 50,4 CM. PRINT 2016



TERRA IGNOTA # 734. 60,4 x 50,4 CM. PRINT 2016



KARNAK TEMPLE, LUXOR, EGYPT. 39.4 x 78.8 CM. PRINT 2017





NATURALIS U.T. # 1, 49,5 x 39 CM, PRINT 2016



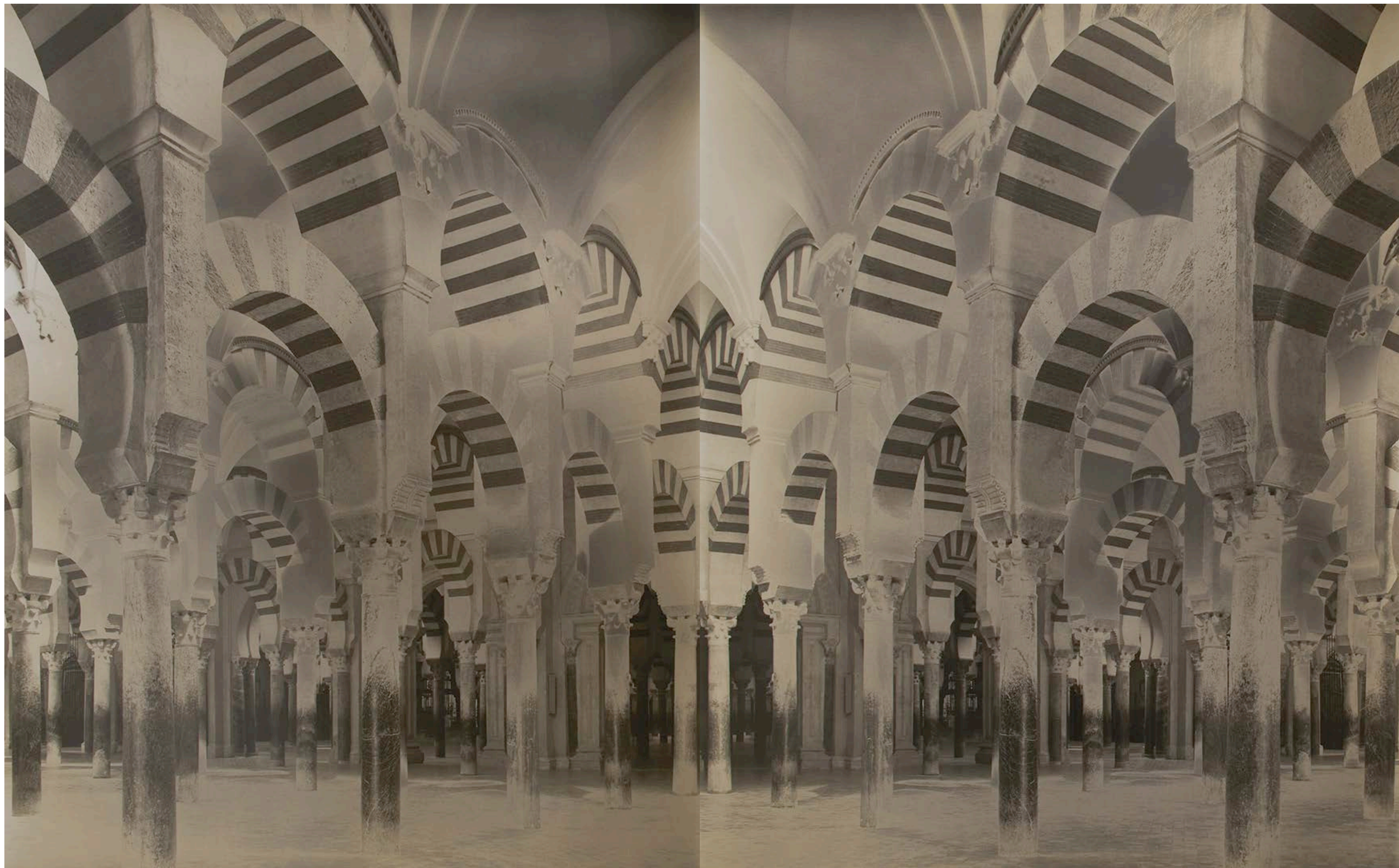
NATURALIS U.T. # 2, 49,4 x 39,3 CM, PRINT 2016



TERRA IGNOTA # 446. 39,8 x 30 CM. PRINT 2013



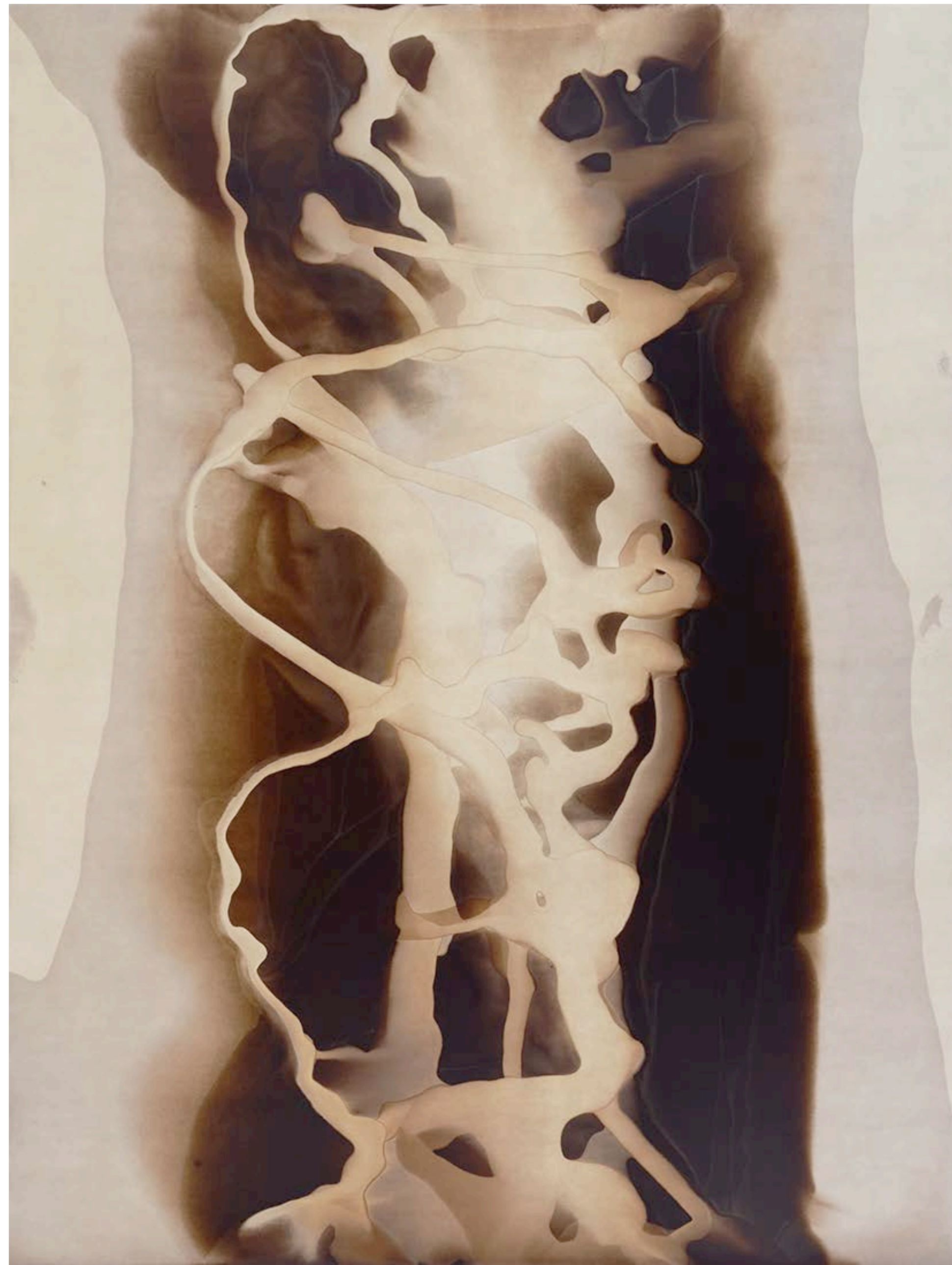
TERRA IGNOTA # 447. 39,8 x 29,9 CM. PRINT 2013



GREAT MOSQUE OF CORDOBA, SPAIN. 48.5 x 39.2 CM. PRINT 2016



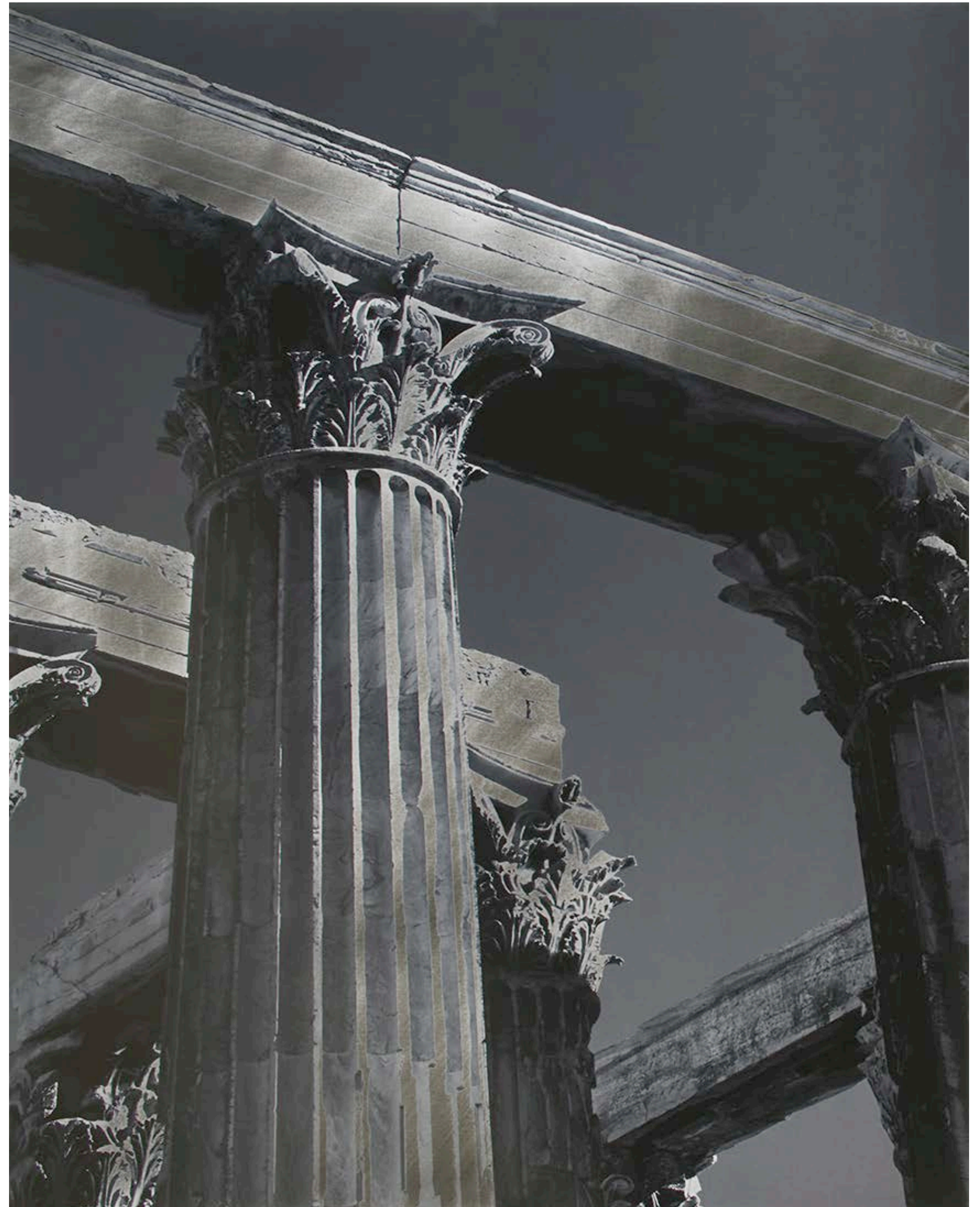
TERRA IGNOTA # 451. 39,8 x 30 CM. PRINT 2013



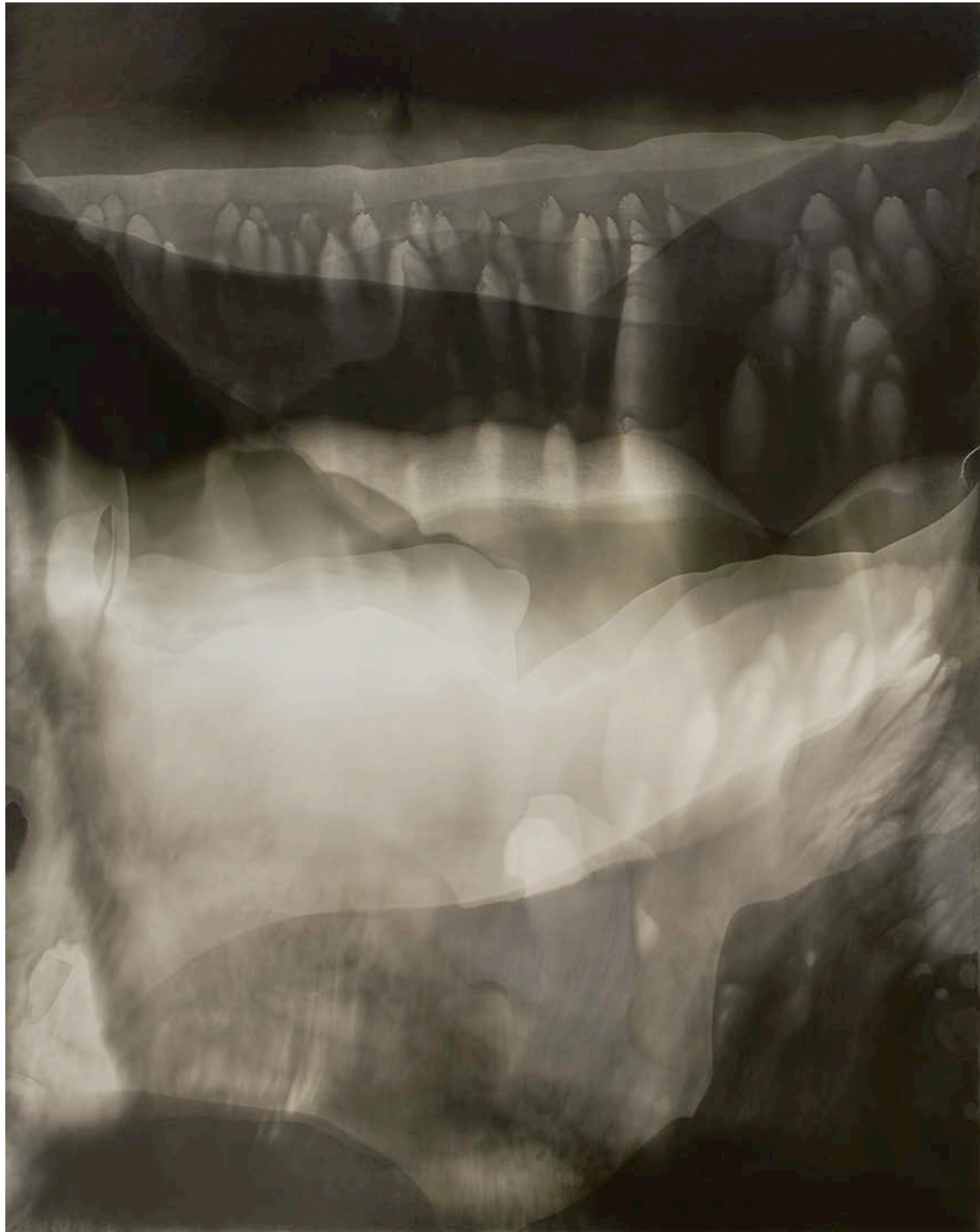
TERRA IGNOTA # 452. 39,9 x 29,9 CM. PRINT 2013



TEMPLE OF OLYMPIAN ZEUS, ATHEN, GREECE. 49,5 x 39,4 CM. PRINT 2017



TEMPLE OF OLYMPIAN ZEUS, ATHEN, GREECE. 49,1 x 39,4 CM. PRINT 2017



TERRA IGNOTA # 731. 49,6 x 39,5 CM. PRINT 2015



TERRA IGNOTA # 730. 49,7 x 39,5 CM. PRINT 2015





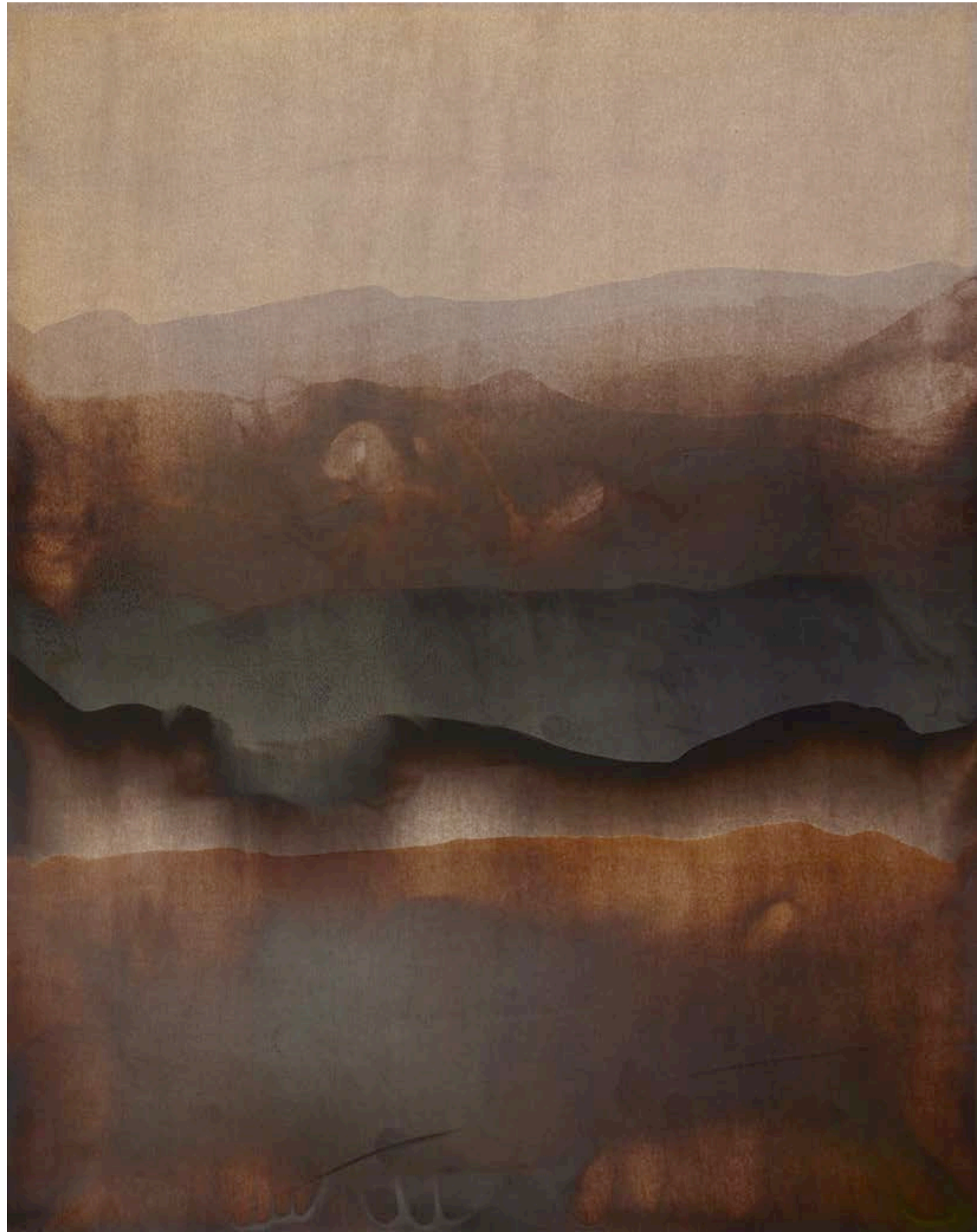
NATURALIS U.T. # 7. 48,7 x 38,4 CM. PRINT 2012



NATURALIS U.T. # 6. 48,7 x 38,7 CM. PRINT 2012



TERRA IGNOTA # 660. 60,2 x 50,2 CM. PRINT 2016



TERRA IGNOTA # 371. 49 x 39,2 CM. PRINT 2014



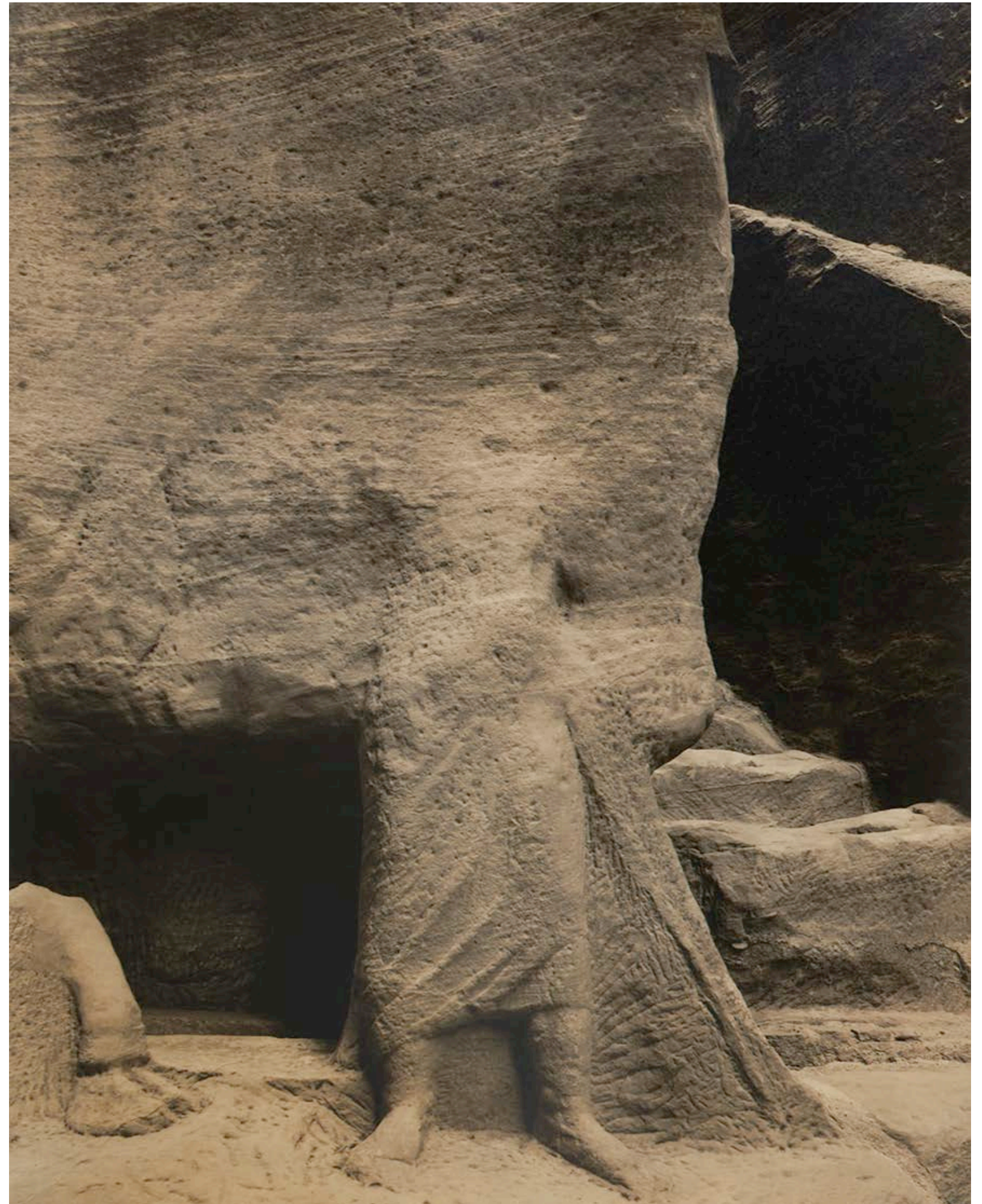
STEP PYRAMID OF DJOSER, SAQQARA, EGYPT. 49,5 x 39,5 CM. PRINT 2017



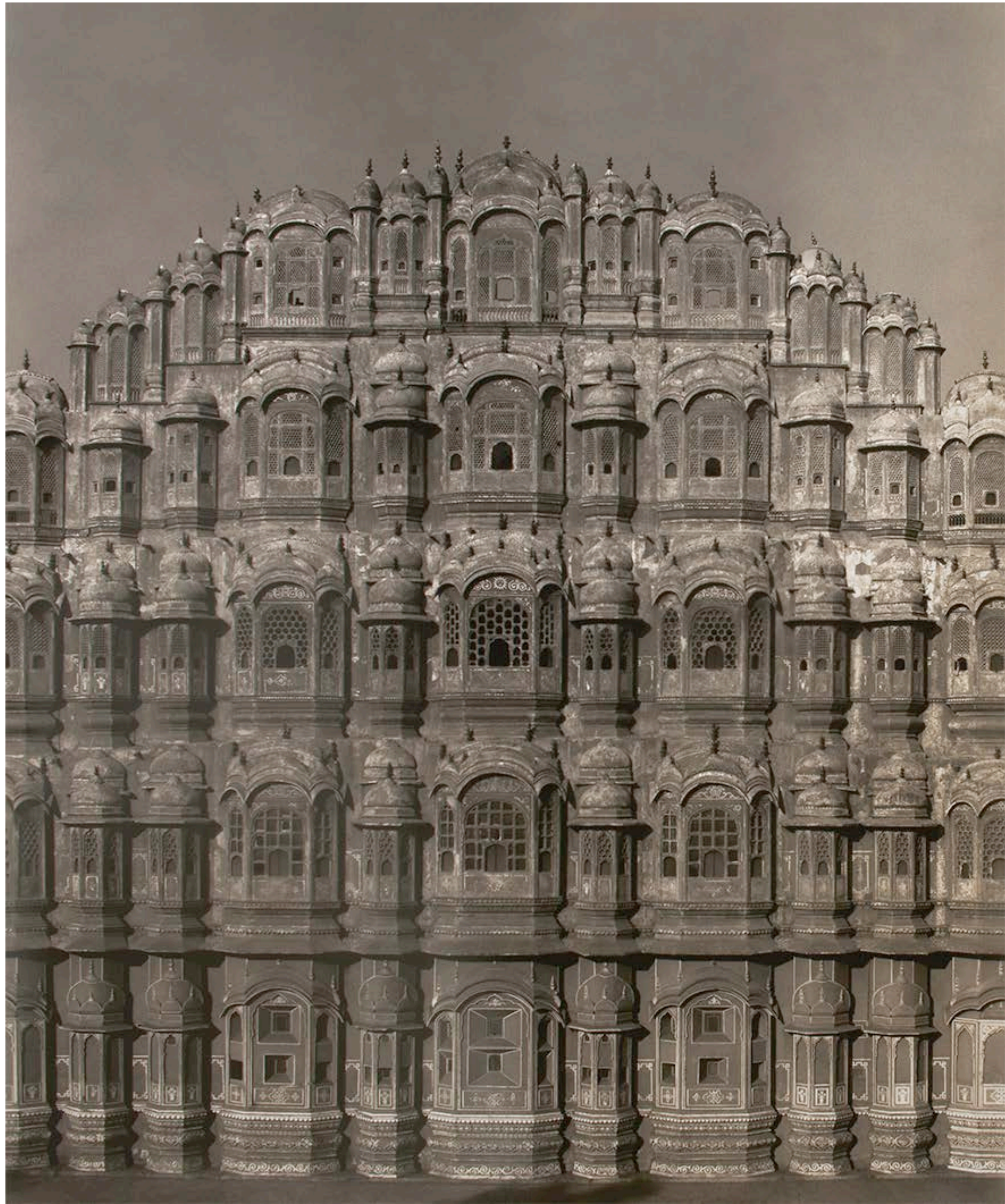
TERRA IGNOTA # 336. 48,3 x 55,9 CM. PRINT 2013



THE TREASURY, PETRA, JORDAN. 60,3 x 48,7 CM. PRINT 2017



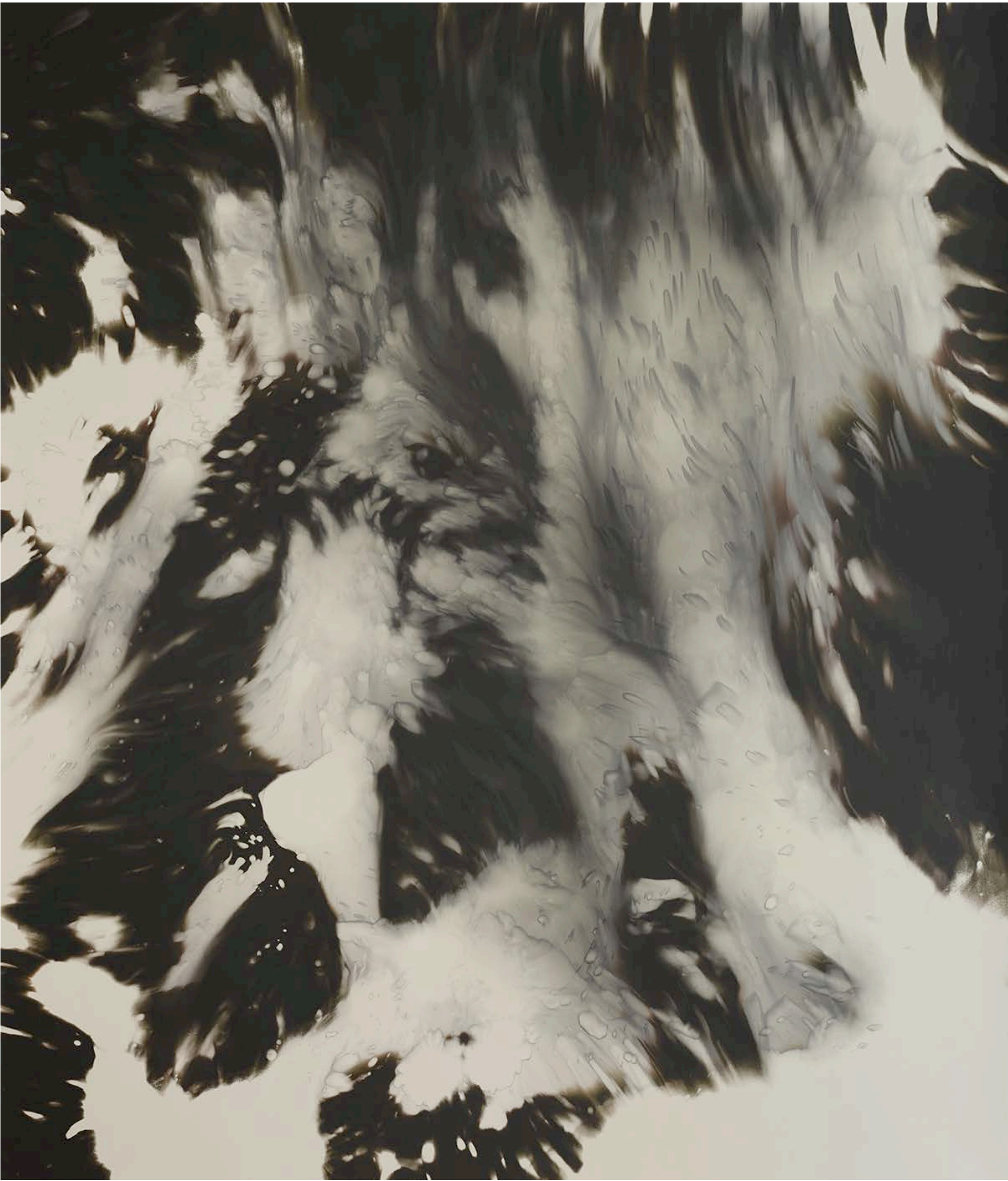
THE SIQ, PETRA, JORDAN. 60,4 x 48,7 CM. PRINT 2017



HAWA MAHAL, JAIPUR, INDIA. 58 x 47,8 CM. PRINT 2017



TERRA IGNOTA # 336. 60,5 x 50,4 CM. PRINT 2013







JANTAR MANTAR, JAIPUR, INDIA. 47/2 x 29,6 CM. PRINT 2010



JANTAR MANTAR, JAIPUR, INDIA. 46,9 x 29,6 CM. PRINT 2010



NATURALIS U.T. # 11. 60,5 x 50 CM. PRINT 2010



NATURALIS U.T. # 12. 60,6 x 50 CM. PRINT 2010



GIARDINI DELLA LANDRIANA, ITALY. 39,6 x 49,5 CM. PRINT 2004



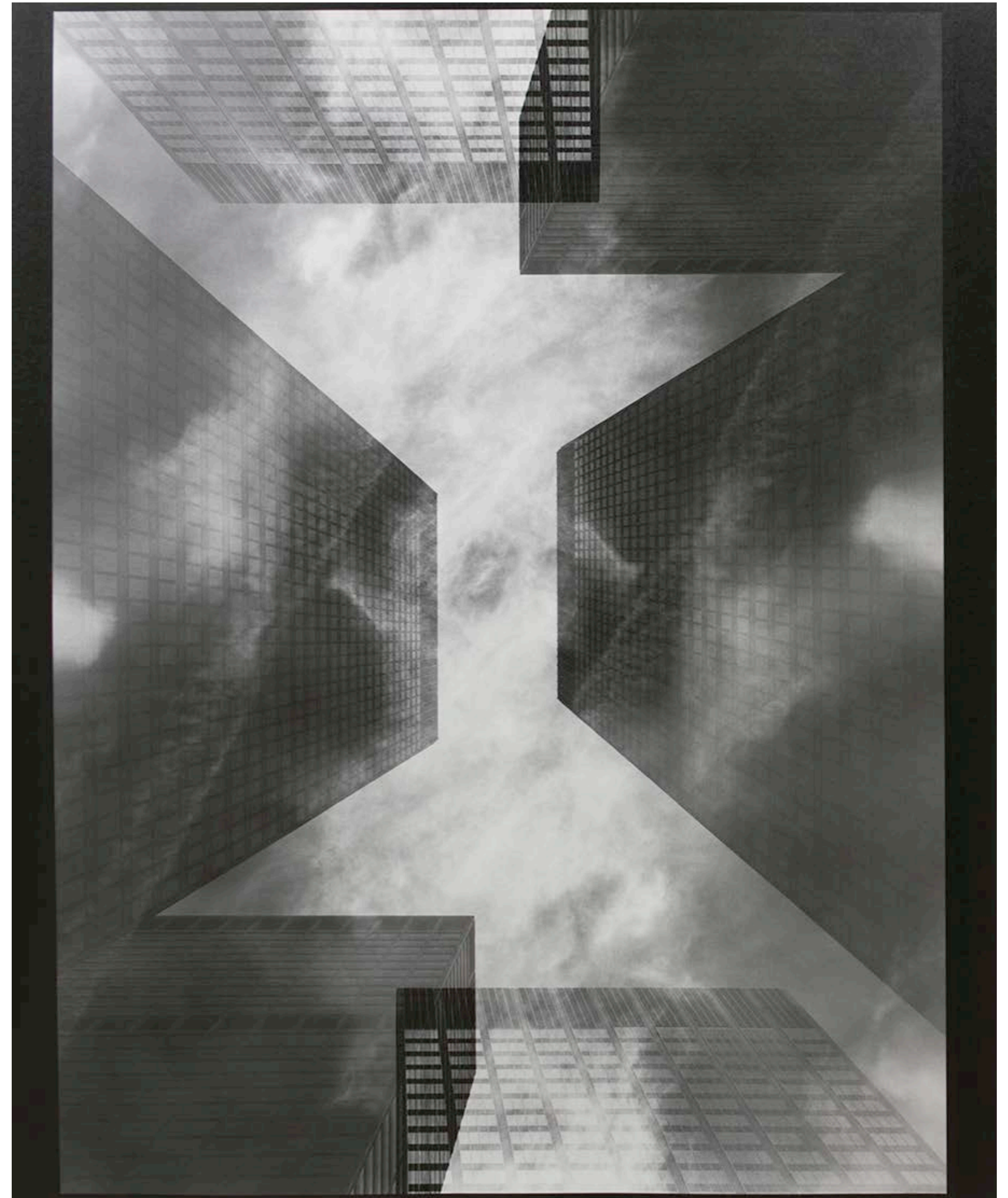
TERRA IGNOTA # 1110. 35 x 28,7 CM. PRINT 2017



NORDIC PAVILLION, VENICE. ARCHITECT: SVERRE FEHN. 49,3 x 39,5 CM. PRINT 2017



VENICE, ITALY. 46,5 x 37,8 CM. PRINT 2016



SEAGRAM BUILDING, NYC, USA. ARCHITECT: MIES VAN DER ROHE. 60,5 x 49,4 CM. PRINT 2017





PALAZZO TE, MANTUA, ITALY. 48,8 x 38,5 CM. PRINT 2004



PALAZZO TE, MANTUA, ITALY. 48,5 x 38,9 CM. PRINT 2004



PALAZZO TE, MANTUA, ITALY. 49 x 38,8 CM. PRINT 2015



LA TOURETTE, EVEUX-SUR-ARBRESLE, FRANCE. ARCHITECT: LE CORBUSIER. 48,8 x 37,4 CM. PRINT 2004

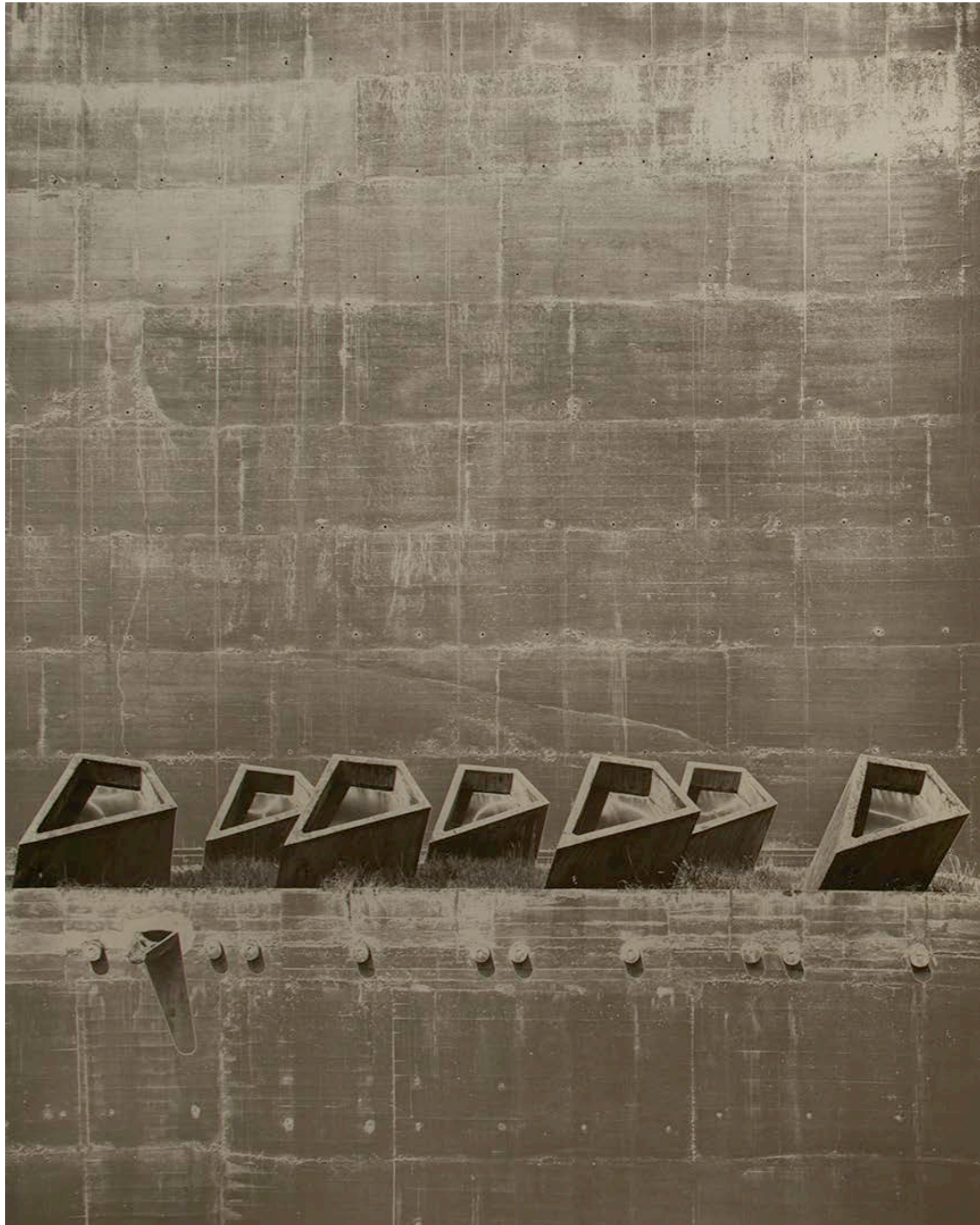


NATURALIS U.T. # 15. 60,3 x 50,6 CM. PRINT 2010



NATURALIS U.T. # 8. 60,6 x 50,5 CM. PRINT 2010

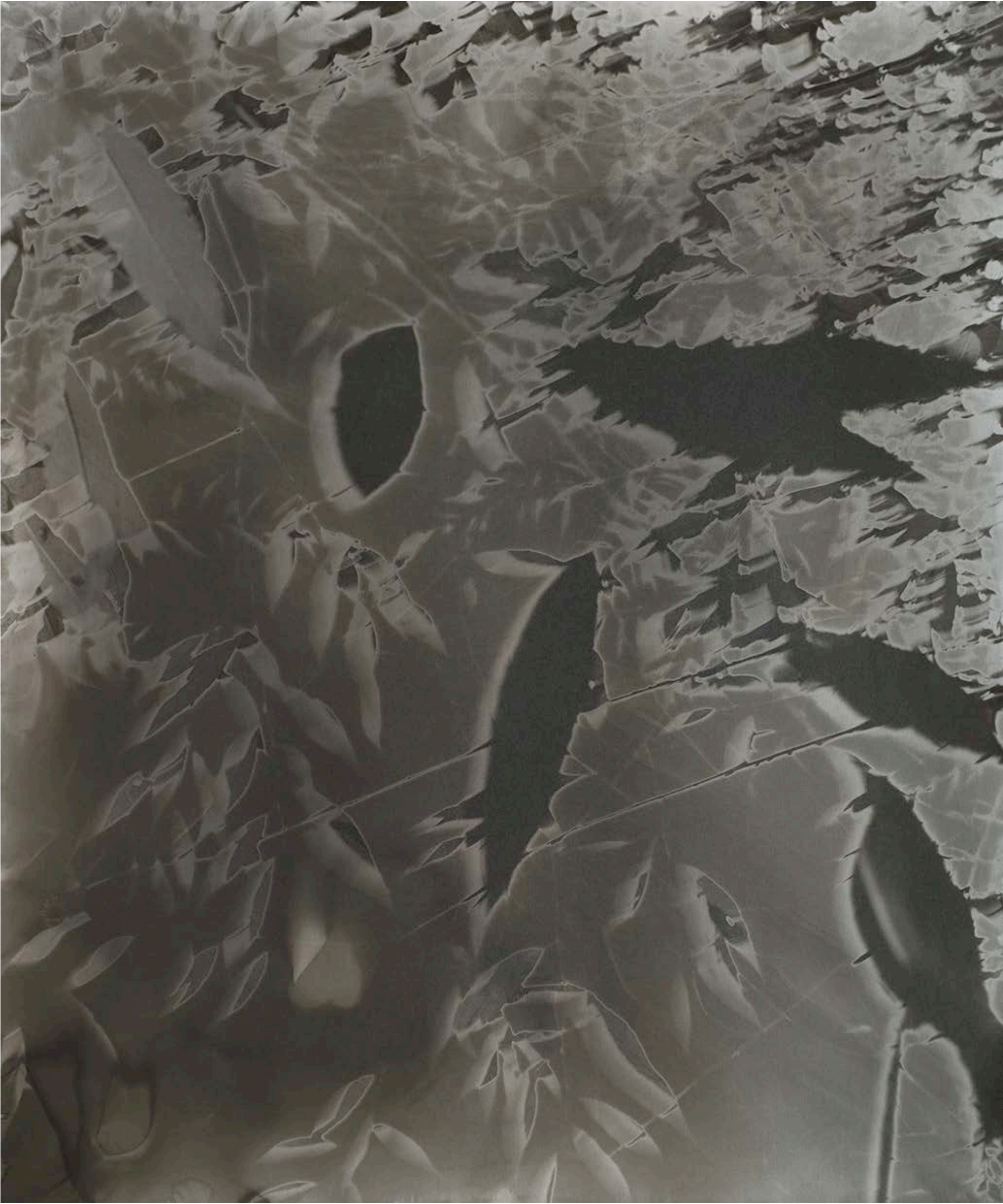




LA TOURETTE, EVEUX-SUR-ARBRESLE, FRANCE. ARCHITECT: LE CORBUSIER. 48,8 x 38,8 CM. PRINT 2004



LA TOURETTE, EVEUX-SUR-ARBRESLE, FRANCE. ARCHITECT: LE CORBUSIER. 48,7 x 39 CM. PRINT 2004

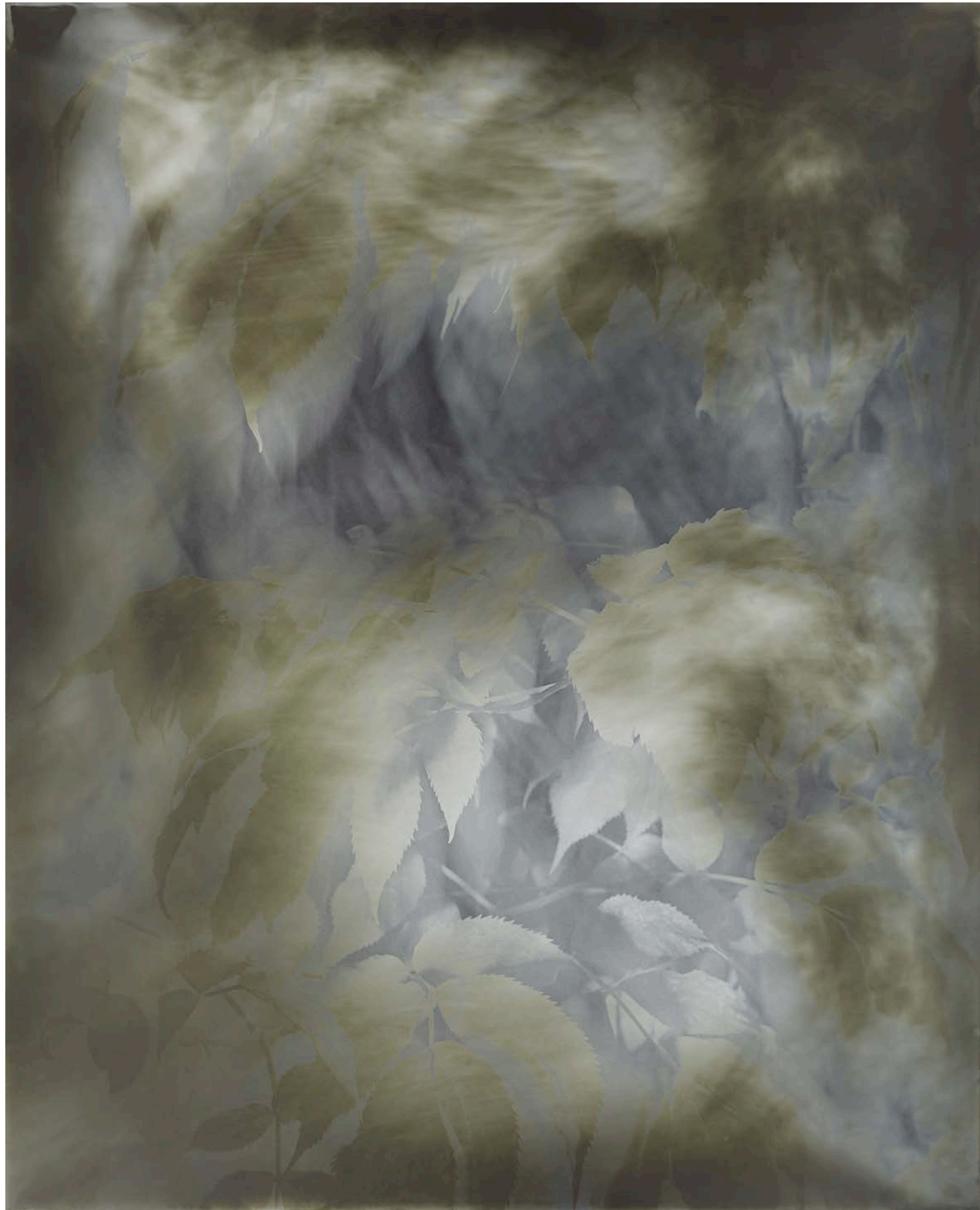




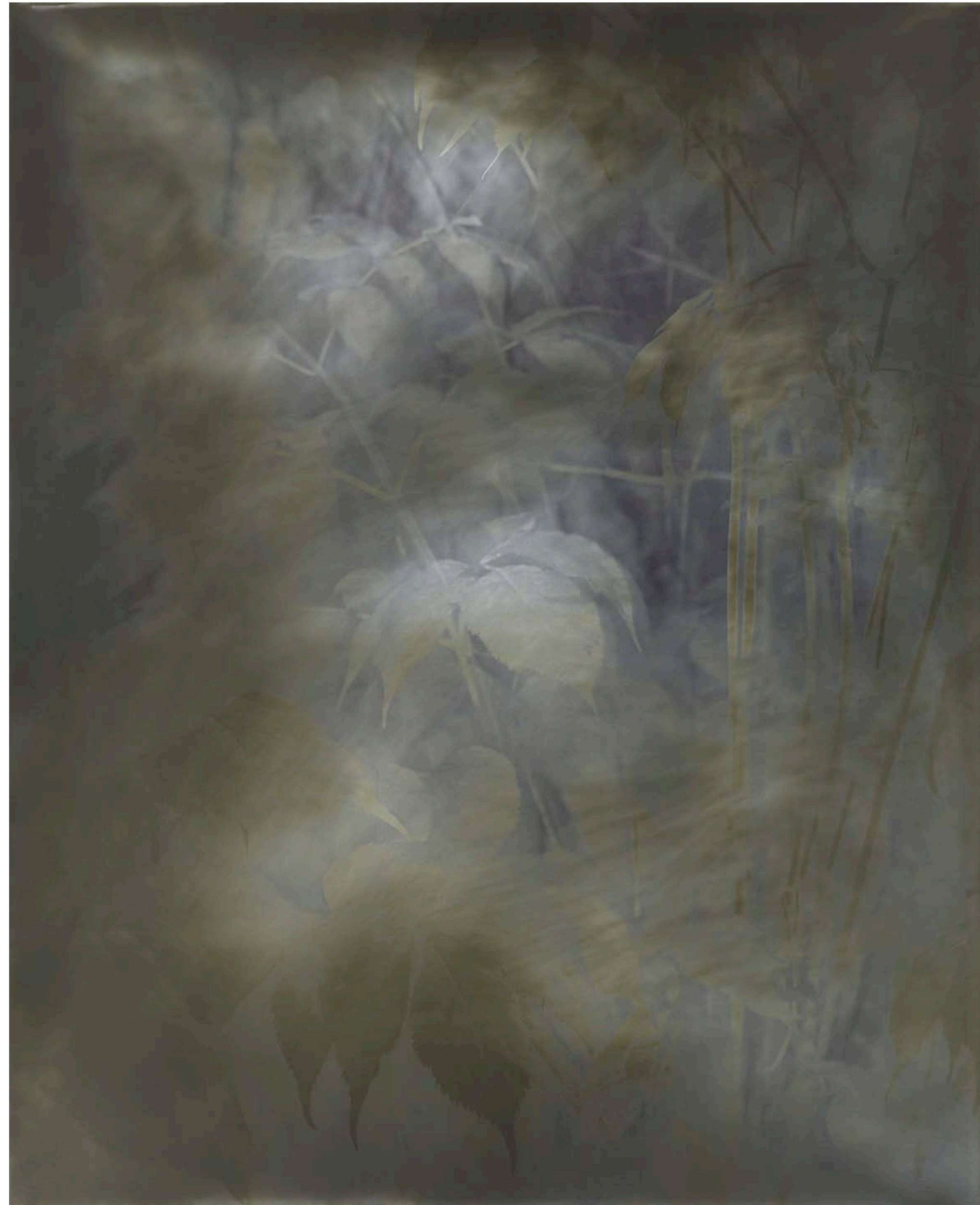
LINGOTTO BUILDING, TURIN, ITALY. 48,6 x 38,8 CM. PRINT 2004



VILLA CIMBRONE, RAVELLO, ITALY. 397 x 49.6 CM. PRINT 2017



NATURALIS U.T. # 5. 49,3 x 39,4 CM. PRINT 2014



NATURALIS U.T. # 4. 49,6 x 39,5 CM. PRINT 2014

