Mediernas kulturhistoria
Red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars

Mediernas kulturhistoria
Innehåll

9. SOLVEIG JÜLICH, PATRIK LUNDELL & PELLE SNICKARS
   Mediernas kulturhistoria: En inledning

Perspektiv på fältet

31. ANDERS EKSTRÖM
   Kulturhistorisk medieforskning: Fyra spår

Mediearkiv

47. THOMAS GÖTSELIUS
   Skriftens rike: Haquin Spegel i arkivet

73. LOT TEN GUSTAFSSON REINIUS
   Innanför branddörren: Etnografiska samlingar
   som medier och materialitet

97. PER VESTERLUND
   Tablåhändelser: Mediehistoriska aspekter på långfilm i svensk television
Mediemetodologier

119. ANDREAS NYBLOM
Författarens ansikte: Ett bidrag till litteraturens mediehistoria

145. JOHAN JARLBRINK
Knut Stubbendorffs transmediala strategier 1928: Självhävdelse och självuppförring som journalistiska resurser

167. YLVA HABEL
Den autentiska Joséphine Baker? Om problematiken kring medieringen av ras

Mediemaskiner

193. TORSTEN WEIMARCK
Vardagstingens visuella brus: Mediala aspekter på teknologi- och designhistoria

207. RASMUS FLEISCHER
Kampen mot musikmechaniseringen och makten över högtalarna

225. JAN OLSSON
Terror à la Fox: Tid, rum och teknologi

Medielandskap

249. ÖRJAN SIMONSON
När posten höll tempot i medielandskapet: Postväsendet kring sekelskiftet 1700

275. MAGNUS RODELL
Medier och materiell kultur: Vitryska städer, värmländska skansar och den rumsliga vändningen

293. KARI ANDÉN-PAPADOPOLOUS
Medievetenskapens döda vinkel: Från pantextualism till visuell mediekultur
Kommentarer

319. Johan Fornäs
Medierad kultur: Några gränserfrågor

333. Sven Widmalm
Kulturhistorisk medieforskning: Ett strategiskt alternativ?

343. EFTERORD

347. LITTERATUR

371. MEDVERKANDE

Ett perspektiv som har varit en viktig inspirationskälla för olika mediehistoriska försök att formulera alternativ till teleologiska modeller är Foucaults genealogiska begrepp. Jay Bolter och Richard Gussin hänvisar uttryckligen till den genealogiska metoden i deras ofta citerade bok Remediation som utkom 1999. Istället för att stanna upp vid de tekniska innovationsögonblicken i mediehistorien är de intres serade av hur nya och gamla medier interagerar med varandra över tid
och vilka faktorer som spelar roll i denna process. Poängen är inte enbart att nya digitala medier remedierar äldre medieformer. Äldre medier remedierar också nya medier som när hollywoodfilmer idag efterliknar datorspel genom olika typer av digitala effekter. Den kulturhistoriskt inriktade medieforskningen har på ett produktivt sätt byggt vidare på detta perspektiv, bland annat genom att demonstrera i vilka avseenden även ”gamla” medier en gång uppfattades som revolutionerande nya. Genom att ställa frågor om hur det nya med dessa medier beskrevs – och vilken betydelse detta hade för den användning de kom att få – har det blivit möjligt att studera kontinuiteter i medieutvecklingen och därigenom få större kunskap om vår situation idag.


Den här boken är ett bidrag till mediernas kulturhistoria, och ett huvudsyfte är att ”historisera mera”. Bakgrunden är en mångvetenskaplig konferens som hölls i Vadstena 2007, och diskussionerna i de olika artiklarna förs därför inte inom ramen för en enhetlig historisk modell. Ibland handlar det om att betona kontinuiteten av vissa medieprocesser, men lika ofta om att fästa uppmärksamheten på undertryckta eller bortglömda moment i mediehistorien, eller om att introducera något annat synsätt som visat sig stimulerande för historieskrivningen om medier och kultur. I jämförelse med merparten av ti-
Mediernas framtid som den föreställdes vid 1800-talets slut.
Ur Illustrated Family-Journal, nr 43, 1884.

**Ett brett mediebegrepp**

Denna bok argumenterar för det fruktbare i att förhålla sig öppen, prövande och reflekterande till ett vidare mediebegrepp än det som varit vanligt i mediehistoriska diskussioner. Anledningarna till att vi förespråkar ett brett mediebegrepp är flera, och syftet med denna inledning är att lyfta fram både historiska och samtida skäl. I synnerhet är avsikten att peka på den betydelse som ett vidgat mediebegrepp har haft för etablerandet av en kulturhistorisk medieforskning, och ge exempel på några av de centrala frågor som diskuteras inom detta fält.

medium genom komplexa kulturella, sociala, ekonomiska och materiella faktorer som förändras över tid och rum.\textsuperscript{7}

Det finns alltså en mångfald av mediebegreppliga definitioner, och de flesta medieforskare verkar eniga om att det knappast är möjligt att nå fram till en strikt bestämning av vad ett medium egentligen är. Trots denna relativa öppenhet kan man samtidigt konstatera – och detta gäller i hög grad svensk forskning – att ett formellt och snävt mediebegrepp under lång tid i praktiken hållits för självklart och helt dominerat både inom medie- och kommunikationsvetenskapen och inom de historiska disciplinerna. Den historiska forskning som genomförts har därtill oftast varit inriktad på nyhetsmediernas institutionshistoria och journalistikens utveckling – i medievetenskapens fall med en stark tonvikt på 1900-talet. Tidningspressen har oftast framställts som en startpunkt för mediehistorien, och inte ens boken har i sådana sammanhang särskilt ofta tagits i beaktande som ett medium.\textsuperscript{8}

Ett första skäl till att förhålla sig öppen till mediebegreppet är därför historiskt. Om ”\[m\]edier är kommunikationsteknologier med vars hjälp människor producerar och sprider budskap”\textsuperscript{9}, är det svårt att se varför inte vissa artefakter, apparater och fenomen även före 1900 skulle kunna betecknas som medier. Under 1600- och 1700-talen visades till exempel sinnrikt utförda urverksdrivna och mekaniska automater upp i olika publika sammanhang. Vaucansons mekaniska anka påstods till och med vara förmögen att både kvacka, simma, dricka, åta och smälta maten. Firman Jacquet-Droz’ ”skrivande pojke” var i sin tur en automat som kunde skriva meddelanden som var upp till 40 tecken långa. En annan av tidens publikattraktioner var laterna magican. I Europas storstäder arrangerades föreställningar där spöklika bilder projicerades på väggarna, och på landsbygden ambulerade förevisare med ”trollyktan”. Under 1800-talet fanns ett myller av medieformer varav en del var nya och andra gamla. Ett av periodens verkliga massmedier – vid sidan av pressen – var panoramat som i sina rundmålningsbyggnader kunde ta emot ett stort antal besökare. De fysiologiska laboratoriernas optiska apparater som producerade illusioner av rörelse eller tredimensionalitet införlivades med tiden i attraktionskulturen: fenakistoskop, zootrop, praxinoskop, kalejdoskop och stereoskop.\textsuperscript{10}

Det breda mediebegreppet motiveras alltså av en rikedom av empiriska och historiska exempel. Blickar man bortom den traditionella mediehistoriens inriktning på 1900-talets massmedier framträder


Flera tendenser antyder med andra ord att mediebegreppet behöver diskuteras. Ett exempel är att traditionella medier – ofta i upgraderade former – agerar i själva brämpunkten för den samtida medieutvecklingen. Idag utgörs kanske så mycket som 50 procent av all in-

Ett annat exempel som kan tolkas i riktning mot behovet av en reformation av mediebegreppet är Webbens sätt att fördjupa medieformerna i arkivarisk riktning. YouTube och Flickr kan med fördel beskrivas som mediala ”arkivsajter”, och SVT Play har en bokstavligr arkivdesign: ”Mer än 2.000 timmar TV – när du vill”. Var mediet börjar och slutar är därför inte helt enkelt att avgöra. Å ena sidan har webben skurit ned tevemediets grundstruktur från program till videoklipp, å den andra sidan är tevemediets karakteristiska ”nu” på webben alltid på samma gång ett arkivariskt ”då”.14 Ett annat snarlikt exempel är det alltmer frekventa bruket av ”Open source”. Öppen källkod till en medieprodukt eller till ett datorprogram gör det tillgängligt för modifiering och vidaredistribution. På flera sätt rör det sig här om ett nytt slags användning av medier som medfört att vissa traditionella kategorier håller på att omförhandlas. Det gäller i synnerhet distinktionen mellan producent och konsument, vilken spelat en helt central roll i förståelsen av 1900-talets massmedier.15

gångbar – kommer den digitala konvergenskultur som frodas på internet innebära att mediehistorien helt sonika upphör.\(^1^6\)

Problemet med föreställningar om mediehistoriens slut är bland annat att de tenderar att osynliggöra mediernas roll i den historia som de antas utgöra en drivkraft för.\(^1^7\) I diskussioner kring digitala medier överskattas allt som oftast deras revolutionerande betydelse; äldre medier lever kvar och fortfarande kan man exempelvis sköna de gamla mediernas uttryckssätt och formspråk på webben. Som ett nytt medialt gränssnitt har webben också paradoxalt nog inneburit att gamla medier på nytt uppmärksammas. En webbplats som *Early visual media* ger till exempel ny tillgång till mediekulturer före 1900 med sitt bildarkiv av magiska trick och optiska attraktioner.\(^1^8\)

Som William Uricchio hävdat behöver vedertagna mediehistoriska begrepp och ramverk emellanåt skakas om och prövas på nytt – inte minst i situationer av medial instabilitet. För mediehistoriker idag kan det därför vara produktivt att relatera samtidens osäkerhet kring frågor om mediebegreppet till tidigare perioder präglade av medieteknologisk och kulturell förändring.\(^1^9\) Med en sådan forskningsoptik uppvisar exempelvis skriftkulturens administrativa förändring av statsapparaten kring 1700 en rad mediestrukturella likheter med hur internet reformerat informationsvillkor och demokratiskt medinflytande idag. På samma sätt kan man finna analogier mellan exempelvis mediekulturen kring 1850, med sitt mångskifteutbud av medieformer, och dagens heterogena webblandskap. Vissa forskare har till och med hävdat att uppfattningen av fotografiet och den snabba globala spridningen av detta medium var en minst lika stor sensation som våra dagars internet. På liknande sätt som webben idag förändrat medielskapsk, reformerade fotografiet då på ett genomgripande sätt den tidens bildkultur.\(^2^0\)

I den här boken har Raymond Williams varit en av flera teoretiska inspirationskällor till ett vidgat mediebegrepp. Hans sätt att analysera historien har också varit en viktig påminnelse om att relationen mellan samtid och dåtid alltid är dynamisk och levande. Med stöd hos Williams skulle man kunna argumentera för att mediekulturer rymmer dominanta, frambytande och kverdröjande element. Den frambytande kategorin tar hänsyn till att nya medieteknologier, praktiker, menningar, värderingar och erfarenheter ständigt skapas.\(^2^1\) Den kverdröjande kategorin lyfter fram medieformer och mediebruk som en gång var dominanta i en kultur och trängdes undan men ändå inte
helt försvann. Dessa medier lever fortfarande kvar i någon tappning och är tillgängliga som resurser, vilka ibland kan användas för att utmana den dominerande mediekulturen (om inte annat som alternativ). Skrivmaskiner, självpelande pianon, vinylskivor, videokassetter och persondatorer av den första årsmodellen är alla exempel på medier och mediala objekt som förklarats överspelade eller rentav döda. Men flera av dessa kvadröjande medier har ändå ett kulturellt högsta meningssfullt efterliv – bland annat i form av samlarobjekt på eBay. Med det historiska angreppssätt som Williams visar vägen till är det möjligt att belysa hur både kontinuitet och diskontinuitet spelar en aktiv roll i kulturella processer.22 Mediernas kulturhistoria handlar om ett levande förflytande och en osäker framtid.

Kulturhistorisk medieforskning


Som allt annat har kulturhistorisk medieforskning en historia, och fältet saknar givetvis inte föregångare. För över ett halvt sekel sedan hävdade till exempel Harold Innis att medier kunde delas in i två typer. Den första kategorin kallade han tunga eller tidsbindande medier; de bevarade information under långa perioder. Den andra ka-
tegorin, så kallade lätta eller rumsbindande medier, överförde istället information över stora avstånd. Till de tunga medierna räknade Innis olika former av kilskrift och papyrusrullar, medan moderna medier som press, radio och teve var exempel på lätt medieformer. 


Internationellt sett har det under senare år publicerats flera antologier och monografier som på olika sätt har bidragit till att utveckla det kulturhistoriska medieforskningsfältet. Bland annat har MIT Press startat en bokserie, ”Media in transition”, med avsikten att ge ut böcker med tyngdpunkt på mediehistoriskt komparativ forskning. Vidare har till exempel Lisa Gitelman i sin bok om mediekulturella data, Always already new, frågat sig vad det egentligen innebär att skriva mediehistoria. Genom att diskutera Edisons fonografrullar och olika slags dokument som idag existerar på webben argumenterar hon för de analytiska vinsterna med att söka kontraster och jämförelser mellan...
åtskilda perioder; utan att upprätta enkla narrativer ger detta möj- heter att upptäcka såväl faktiska historiska förändringar som grund-
läggande epistemologiska konstanser i våra försök att förstå det ”nya” med nya medier.29 Även i Sverige har ny litteratur inom området publicerats. Exempelvis var antologin 1897: Mediehistorier kring Stock-
holmsutställningen, som redigerades av Anders Ekström, Solveig Jülich och Pelle Snickars, den första publikationen i ”Mediehistoriskt arkiv”, en serie böcker och cd-skivor utgivna av Statens ljud- och bildarkiv. För närvarande ingår ett tiotal titlar i denna serie.30 ”Mediehistoriskt bibliotek”, som redigeras av Otto Fischer och Thomas Götselius, är en annan publikationsserie som genom främst översättningar och intro-
duktioner har bidragit till utgivningen av litteratur med anknytning medier och kultur.31 Oavsett om man väljer att kalla denna forsk-
nings ”kulturhistorisk medieforskning”, ”cultural history of media” eller ge den någon annan beteckning, kan man ändå konstatera att det handlar om ett livaktigt och expanderande forskningsfält.

Våren 2007 möttes ett femtiotal av dessa forskare på en nationell konferens om ”Kulturhistorisk medieforskning”. Deltagarna repes-
representade en rad humanistiska och till viss del också samhällsveten-
skapliga discipliner, samt ett flertal universitet och högskolor. Även ett antal museer och arkiv fanns företräda. Syftet med konferensen var att samla forskare och doktorander för att presentera, ta del av och diskutera pågående forskning inom fältet, samt få till stånd nya ini-
itiativ och samarbeten. Konferensen utforskade skilda aspekter av den kulturhistoriska medieforskningen i en serie föreläsningar, kommentarer och tematiska sessioner.32 Inom ramen för dessa sessioner pre-
resentades olika föredrag som lyfte fram en mångfald medieformer: film, press, pornografi, fotoalbum, byggnader, litteratur, spiritistiska medier, toalettspapper, reklam, mode, etnografiska samlingar, dans, tåvingar, radio, bandspelare, grammo- fon, skillingsryck, telefon, teater, telegraf, television, karikatyrer, porträttnålingar, förpackningar, personatorer, morfning, teckning, museer, utställningar, webbplat-
sar, försvarsanläggningar, design, post. En del presentationer lade ton-
vikten vid intermediala relationer snarare än enskilda medier: exempelvis beskrevs barockens spectaculi som en förening av litteratur, mu-
sik, dramatik, scenografi, dans, måleri, skulptur, arkitektur, illumina-
tionskonst och pyroteknik. Vidare belyste presentationerna en stor va-
riation av mediepraktiker: alltifrån att samla mädata för vetenskaplig
analys, systematisering och arkivering av historiskt material, kulturminnesvård, bildbruk, brevväxling, läsande, skrivande och musiklyssnande till shopping och varukonsumtion. Flera föredrag tog också sikte på att analysera några specifika mediesystem och mediekulturer: från 1600-talets postväsende till det förra sekelskiftets kändiskultur och kalla krigets atombombskultur på Bikiniatollen. Konferensen som helhet behandlade alltså ett brett register av medieformer, intermedia- la relationer, mediepraktiker, mediesystem och mediekulturer.

Bidrag till mediernas kulturhistoria

I den här boken presenteras 15 texter som utgör bearbetningar av lika många presentationer som hölls vid den ovan beskrivna konferensen. Artiklarna relaterar på olika sätt till varandra, och vi har valt att presentera tolv av dem under fyra tematiska rubriker: ”Mediearkiv”, ”Mediemetodologier”, ”Mediemaskiner” och ”Medielandskap”. Detta block inramas av en inledande historiografisk diskussion samt av två summerande kommentarer. Därefter följer ett redaktionellt efterord.

Under rubriken ”Perspektiv på fältet” spårar Anders Ekström grundläggande kunskapsintressen inom den kulturhistoriska medieforskningen. För det första noteras de diskussioner om behovet av historiserande som tog fart i slutet av 1900-talet kring nya medier. För det andra betonas hur forskningsområdet kan ses som en kritik av etablerade former av mediehistoria, vilka dominerats av ett intresse för de traditionella massmedierna. För det tredje diskuteras de nyhistorismer som under det slutande 1900-talet formulerades inom till exempel litteratur-, film- och konstvetenskapen, och vilka förenades av ett tydligare intresse för studieobjektens materialitet. Ekströms fjärde punkt, vari kulturbegreppets centrala plats i sammanhanget förtydligas, utgörs av kulturteorins utveckling från en fokus på representationernas eller på de kulturella föreställningarnas historia till en kritisk analys av representationspraktikernas mer konkreta historia.

Den första gruppen uppsatser diskutera på olika sätt mediearkiv och system för ordning. Arkivet förstås här inte i första hand som en okomplicerad behållare för det förflutna utan som en uppsättning villkor för hur det förflutna producerades och lagrades. Dessa villkor hade effekter i sin samtid och är samtidigt avgörande för vår historiska förståelse. Perspektiven pekar bland annat på att samlandets och ordnan-
dets såväl villkor som styrende och disciplinerande funktioner måste förstås på flera nivåer, från tekniska till symboliska.


Per Vesterlund analyserar långfilmernas plats i tevetablan. Programmeringstekniken påminner starkt om inslag i filmkulturen i början av 1900-talet med ett antal givna programmärkter förevisade enligt ett på förhand offentliggjort schema. Tevetablan utgör ett uppenbart strukturerande och styrende arkiv. Tablärorna sorterar ett hotande kaotiskt flöde och ordnar såväl dagliga som mer kalendariska rutiner. När de dök upp ackompanjerades de därtill av regelrätta bruksanvisningar, och vad gäller just långfilm fick publiken ta del av olika betygssystem. Den pre-

I den andra tematiska avdelningen förenas visserligen uppsatserna av att de alla fokuserar mediepersonligheter. Att de förts samman här har emellertid att göra med att de diskuterar principiellt och undersöker empiriskt alternativa sätt att studera välkända fenomen på. Studier av företeelser starkt förknippade med vissa medieformer har mycket att vinna på att ta andra, ibland tämligen oväntade, medier i beaktande. Detta öppnar för mer nyanserade kunskaper om hur olika fenomen har representerats historiskt. Samtidigt tydliggörs hur de mediala villkoren i sig är avgörande för såväl produktionen som receptionen av mening.


den uppmärksammade Italiakatastrofen 1928 återskapade Stubben-dorff sin egen romanberättelse, vilken i sin tur givetvis var beroende av såväl en journalistisk praktik som en litterär tradition av journal-
listiska hjältedåd. Greppet pekar på behovet att beakta journalistiken också i andra medieformer än de som traditionellt förknippsats med
nyhetsförmedling. Genom en sådan metod blir det samtidigt tydligt hur också traditionella nyhetsformer skapas och brukas i syfte att legi-
timera specifika journalistiska ideal.

Ylva Habel diskuterar utifrån exemplet Joséphine Baker relationen mellan representationer och medieringsformer. Diskussioner kring
kulturella representationer saknar ofta mediespecifik reflektion och handfast historisering. Att spåra tämligen oföränderliga stereotyper från skilda tider och platser äger sitt värde, men riskerar samtidigt att
dölja snarare än problematisera deras mediala villkor. En fallstudie-
inriktad ansats, att snarare än de generella stereotyp representation-
erna studera medieringen och dess villkor, kan möjliggöra upptäck-
ten av till exempel individualiserade strategier. Men också förståelsen av den publika receptionen fördjupas om den analyseras utifrån medie-
mässiga skillnader i exempelvis tilltal och kulturell situerings. Habel
pekar bland annat på att mötet mellan Baker på film respektive i revy-
uppträdande på flera sätt omförhandlade hennes artistpersona.

Den tredje tematiska delen berör på skilda sätt teknologiska aspek-
ter. Frågor kring huruvida artefakter i sig (traditionella apparatmedier
såväl som föremål i allmänhet) har medierande funktioner, och vilka
slags budskap de i så fall kan tänkas förmedla, förenas med diskussio-
nerna kring medieformer, mediepraktiker och mediepolitik inbäddade i
teknologisk utveckling. Här öppnas bland annat för olika perspektiv
på regelsystem och system för reglering. Medier har reglerande funk-
tioner i sig själva, de har varit underkastade politiskt och ekonomiskt
motiverade försök att styras, och tagits i tjänst för olika former av
övervakning och kontroll.

Artefakters mediala aspekter diskuteras i Torsten Weimarcks ar-
tikel. Artefakter – till exempel badrummets tunna, parallella, mjukt
böjda vattenledningsrör – har eller kan ha andra uttrycksnivåer än de
primärt kopplade till föremålen praktiska funktion. Dessa uttryck och
nivåer grundar sig istället på den visuella upplevelsen av föremålen
som fysiska objekt. De handlar om sådant som formbildningen, ma-
terialet, tyngden, klangen och om hur den teknologiska konstruktio-
nen uttrycks. Till synes helt bestämda av den tekniska konstruktionens krav, har de alltså även ett visuellt retoriskt utseende. Men det som kommunikeras är inga massmediala budskap, ingen information, utan i första hand ett regelsystem, vilket ständigt (samtidigt påstridigt och omärkbart) överförs till mottagarens sinnen. Denna överföring är bokstavligen estetisk, den sker på en kroppslig snarare än en intellektuell eller rationell nivå.

Rasmus Fleischer historiserar i sin tur förhållningssätt till musikmekaniseringen. Förhållandet mellan levande musik och musikens tekniska (re)produktion har varit en omstridd fråga åtminstone sedan ljudfilmens entré. Med Svenska Musikerförbundet och dess tidsskrift Musikern i fokus, diskuterar det långlivade motståndet mot mekaniseringen. Resultaten av denna kamp för arbetstillfällen – och mot uppspelning i radion och i offentliga högtalare och mot elektroniska instrument – präglar alltjämt de institutioner och regelverk som bevakar och reglerar musikmarknaden. Intressant nog övergavs den ursprungliga bevekelsegrunden tämligen snabbt så snart de upphovsrättsliga verktygen fanns till hands, och själva definitionen av musikerns primära verksamhet förändrades. Musikerns huvudsakliga verksamhet och inkomstkälla uppfattades i allt högre grad vara att producera och sälja tekniskt reproducerade inspelningar, inte att framföra sin musik direkt till en publik.


Den fjärde och sista avdelningen tematiskt sammanförda artiklar för- enas genom olika rumsliga infallsvinklar. Utifrån lokala rum till globala medielandskap adresseras frågor kring hur mediering genom rummet
producerar samtidighet – som alltid är relativ och underkastad grundläggande mediala produktionsvillkor – men också kring hur detta på samma gång öppnar för mediala återbruk som över tid omförhandlar rummet. Härigenom aktualiseras även olika spännings som ryms i en rumslig kontinuitet omgärdad av lager av tolkningar och bruk.


Medievetenskapens textfixering och oförmåga att ta visuella aspekter på allvar är utgångspunkten i Kari Andén-Papadopoulos artikel. Trots den bildmässiga vändning som ägt rum har forskning om visuell kultur inte fått något bredare genomslag inom journalistikforskningen. Analysen av samtida medielandskap behöver breddas i fråga om
mediebegrepp och även berikas med perspektiv som tar mer långsiktiga återverkningar i beaktande. Genom att exemplifiera med de amerikanska soldaternas tortyrbilder från Abu Ghraib-fängelset utanför Bagdad och deras mångfasetterade återbruk, visas hur nyhetsbilder, som i kortsiktiga perspektiv må ha obetydliga politiska effekter, över tid bidrar till att underminera officiell retorik och överhuvudtaget förändra grundläggande värderingsmönster. Att anamna och utveckla sätt att studera mer långsiktiga återverkningar i samtida medielandskap framhålls som en av medievetenskapens största utmaningar.


--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------
NOTER
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------


17. Ibid.


27. För en diskussion, se Gitelman, 10.

29. Gitelman.


Perspektiv på fältet


Den kulturhistoriska medieforskningen har ibland utvecklat en liknande analytisk stil och den delar också i några andra avseenden teo-
retiska utgångspunkter med de områden som Liu kritiserade. Jag ska återkomma till den relationen längre fram och ställa frågan hur den kulturhistoriska medieforskningen mer generellt kan relateras till de senaste decenniernas kulturteoretiska perspektivutveckling. Skälet att jag ska avstå från de mer apparatifetischistiska eller anekdotiska ingångarna till mediehistorien är dock inte nödvändigtvis att jag delar Lius uppfattning om riskerna med att romantisera den historiska delen. Däremot menar jag att den utbredda böjelsen för ett sådant angreppssätt gör det onödigt svårt att få syn på de grundläggande kunskapsintressen som trots allt har drivit fram fältet och som också håller det samman. Det är av flera skäl angeläget, speciellt inom mångvetenskapliga forskningsområden, att då och då återvända till en diskussion av de frågor som varit drivande i ett visst områdes framväxt, dels för att motverka illusionen av att det enda skulle bestå av ett lapptäcke av fallstudier, dels för att ställa frågor om i vilka nya riktningar det kan vara fruktbart att utveckla fältet.

Historisera mera!

Under 1900-talets två sista decennier framhölls från flera håll att det fanns ett behov av en historisering av samtidens mediekultur. I första hand syftade detta på de digitala mediernas kulturella etablering och en vanlig tendens att överdriva dessa mediers radikala nyhetsvärde. Av olika skäl blev det samtidigt tydligt att denna utveckling inte utan vidare kunde kontextualiseras av den befintliga historieskrivningen om 1900-talets traditionella massmedier. Istället skulle den historiskt orierterade diskussionen om nya medier inspirera till en återupptäckt av ett äldre medielandskap, och naturligtvis också en återupptäckt av en äldre forskning om äldre medieformer.

Likafullt är det först under de två senaste decennierna som den kulturhistoriska medieforskningen på ett mer samlat sätt börjat undersöka komplexiteten hos de mediekulturer som föregick de klassiska 1900-talsmediernas epok. Det första resultatet av dessa ansträngningar var återupptäckten av en rad medieformer som länge varit mer eller mindre bortglömda. Gömda i arkiven låg inte bara buntar med stereoskopiska bilder, fonografiska ljudspår och sönderklippta panoramadukar, där fanns även mer välkända objekt som hade förbisetts i sin egenskap av medier, till exempel böcker och museiföremål.


Jag vill alltså argumentera för att den kulturhistoriska medieforsk-
ningen till stor del tagit form som en forskning om andra medielandskap och andra tidsperioder än massmediernas 1900-tal. Här finns dock inga givna gränser och förhoppningsvis inte heller några revir att bevaka, men på flera sätt tillförde erfarenheten av ett annorlunda medieumgång i slutet av 1900-talet den fantasi som krävdes för att den äldre mediehistorien skulle framtråda på ett nytt och tydligare sätt – nya medier tycks också i den meningen synliggöra gamla medier.6

Samtidigt har denna historieskrivning, just genom sin utgångspunkt i diskussionerna om nya medier, på ett paradoxalt sätt fört med sig några av de problem som ursprungligen förknippades med bristen på historiska perspektiv i dessa diskussioner. Till exempel översattes intresset för nya medier i samtiden till ett intresse för att undersöka de skeden i det förflutna när gamla och välkända medier varit nya. Ett återkommande argument var att dessa skeden är särskilt formativa, särskilt kreativa och särskilt öppna i ett mediums eller mediebruks historia.7 Och visst ligger det mycket i det. Samtidigt finns det en risk att ett sådant perspektiv dramatiserar själva innovationsskeden, brytpunkterna och därmed också de specifika teknikernas betydelse i mediernas historia – det vill säga precis vad den historiskt orienterade kritiken ansåg vara det kanske största problemet i diskussionerna om samtidens nya medier.

Inflytandet på den historiska forskningen från frågor som väckts i umgången med de digitala medierna har dock även verkat i helt andra riktningar, till exempel i ett utbrett intresse för hur olika medier hakar i, införlivar, imiterar och konkurrerar med varandra. Redan Marshall McLuhan förde fram argumentet att medier får sin betydelse i relation till andra medier, om än på väl teknikdeterministiska grunder.8 Den kulturhistoriska medieforskningen adopterade snabbt sådana begrepp som remediering och intermedialitet för att undersöka dessa relationer, och oavsett terminologi har detta på ett fruktbart sätt fokuserat på en analys av mediekulturer och mediesystem snarare än på studier av enskilda medietekniker.

Det finns en viss sorts historiker som älskar att sticka upp ett pekfinger i luften och påpeka att saker och ting inte är så nya som deras entusiastiska förespråkare påstår. Därför har vi även fått en forskning om till exempel de virtuella världarnas och det interaktiva mediebruks långa historia.9 Historiseringen av den digitala världens egna slagord är nödvändig men löper också risken att återigen förvandla medie-
historien till förhistoria genom att återinföra en teleologisk historie-
syn, vilken resulterar i att fenomen i det förflutna bara får sin betydel-
se av det de pekar fram emot. Men det kan knappast vara en tillräcklig
uppgift för den kulturhistoriska medieforskningen att ständigt påpeka
att det där, ja, det känner vi igen från det förflutna. Istället borde det
vara denna forsknings uppgift att försöka kvalificera analysen av de
förändringar som faktiskt äger rum i medieumgångets historia. För
om inga väsentliga förändringar ägt rum behövs väl knappast heller
någon historisk forskning?

Kritiken mot mediehistorien

Det andra spåret följer på sätt och vis ur det första och handlar om hur
den kulturhistoriska medieforskningen förhållit sig till tidigare och an-
dra former av mediehistorisk forskning. Förhållandet behöver inte nöd-
vändigtvis uppfattas som antagonistiskt, men nya forskningsriktningar
letar alltid upp något att ta spjärt emot och det här fältet är inget un-
dantag. Här går kanske de tydligaste skiljelinjerna i förståelsen av själ-
va mediebegreppet. Den kulturhistoriska medieforskningen har arbetat
med och förutsätter ett bredare mediebegrepp än den mediehistoria som
varit begränsad till erfarenheterna av den klassiska massmedieepoken.

Misstänksamheten mot det kulturhistoriska mediebegreppet har i
sin tur också varit stor: Är en museiutställning att betrakta som ett
medium? Vad är vinsterna med att dra ner boken och skriften i dess
mediala materialitet? Är det verkligt rimligt att förstå ett panorama
eller ett vaxkabinett som ett apparatmedium? Var ändå inte skriften
det enda mediet före 1900-talets audiovisuella massmedier? Ja, oavsett
vilka mediebegrepp vi försvarar och väljer måste väl ändå ett forsk-
ningsfält som gör anspråk på att skriva mediernas och medieumgång-
erts historia på nytt ställa frågan: Vad är ett medium?

Jag har redan tillskrivit den kulturhistoriska medieforskningen en
tendens att sätta fokus på olika former av intermediala utbyten, på
mediesystem eller mediekulturer. Nu vill jag också säga att mycket av
den bästa mediehistoriska forskningen faktiskt har varit mediespeci-
fik: det finns åtskilliga exempel på analytiskt koncentrerade och em-
piriskt omfattande undersökningar av enskilda medieformer under
1800-talet – till exempel panoramat, det tidiga fotografiet eller de ti-
diga ljudmedierna – som just i kraft av sitt ensidiga, ja, kanske roman-
tiska förhållande till en specifik medieform spricker ut i analyser som också får bäring på förståelsen av andra mediepraktiker. Likafullt har en återkommande kritik mot den äldre mediehistorien varit att den prioriterat de mediespecifika perspektiven.  

Det mediespecifika perspektivet har av kritikerna också kopplats ihop med en tendens att tillskriva själva medieteknologierna en alltför stor betydelse. Mediets historia, har dessa forskare protesterat, ligger inte färdig i själva apparaturen. Den bestäms av kulturella definitioner, i det oförutsägbara handhavandet av mediet samt av de relationer som upprättas till andra befintliga mediebruk. Teknikdeterminismen har länge varit ett jagat spöke i de medieteoretiska diskussionerna. Möjligen kan man dock ana att dominansen för de kulturalistiska argumenten nu är på väg att ge vika för ett förnyat intresse för olika aspekter av mediernas materialitet.  

Men det är inte i form av en teknikorienterad innovationshistoria som denna fokus på mediernas materialitet uppstår på nytt. Istället handlar dessa diskussioner om de specifika möjligheter och begränsningar som kan knytas till olika medier, och hur nya mediekonstellationer organiserar människans sinnen på nya sätt. Ett sådant perspektiv hakar oundvikligen i en klassisk diskurs om medieumgångens epistemologiska och maktpolitiska aspekter. ”Att börja använda ett medium”, skrev McLuhan, ”förändrar alltid beroendemönstren människor emellan, liksom det också ändrar relationerna mellan våra sinnen.”  

Oavsett hur vi ställer oss till de kulturalistiska respektive materialistiska argumenten har den kulturhistoriska medieforskningen formulerats i polemik mot en mediehistorisk tradition som mer eller mindre tog för givet att mediebegreppet kunde begränsas till de klassiska massmedierna, att mediesamhället i egentlig mening föddes under 1900-talet samt att mediernas historia bäst kan förstås som en historia om separata tekniker och inflytelserika institutioner. I Skandinavien ägde en formidabel boom rum under 1990-talet för denna senare typ av mediehistorisk forskning. På kort tid utgavs flera nationella mediehistoriska flerbandsverk och i Sverige behandlades den svenska pressens och etermediernas historia i två stora projekt.  

Samtidigt som dessa initiativ på ett väsentligt sätt förstärkte den historiska medieforskningen förstärkte de en sedan länge dominerande inriktning på 1900-talets massmedier, på institutionshistoriska perspektiv och på tendensen att behandla medieformerna i separata historier.  

Vid samma tid ifrågasattes emellertid, speciellt under intryck av dis-
kussionerna om nya medier, själv det mediebegrepp och de mediehistoriska kronologier som låg till grund för en sådan historieskrivning. ”All media are mixed media”, skrev till exempel W. J. T. Mitchell i en hårdciterad artikel i tidskriften *Journal of Visual Culture* 2002.\(^5\) Och några år tidigare hade Robert Darnton deklarerat: ”Varje tidsålder, var och en på sitt sätt, utgjorde en informationsålder.”\(^6\) Den typen av formuleringar är bara några exempel på en diskussion som fördes från olika utgångspunkter och inom flera discipliner, men som sammantaget inspirerade ett sökande efter alternativa kronologier i mediernas historia.

**Bråket med disciplinerna**

Den kulturhistoriska medieforskningens framväxt kan även ses i ljuset av mer disciplinbundna förhållanden. Inom flera humanistiska ämnen, och i synnerhet inom de humanistiska objektsvetenskaperna, formulerades under 1900-talets sista decennier en på många sätt likartad kritik av de estetiskt orienterade forskningstraditionerna, en kritik som hade sin utgångspunkt i olika typer av historiserande och kontextualiserande perspektiv. Inom litteraturvetenskapen lanserades till exempel ”the new historicism”, inom filmvetenskapen utvecklades en liknande historiserande forskning om den tidiga filmen, vad som har kallats ”the new film history”, och inom vissa delar av konstvetenskapen förflyttades fokus från de estetiska traditionerna genom etableringen av det fält som på svenska brukar kallas visuell kultur eller visuella kulturstudier.\(^7\)

Jag vill argumentera för att dessa nyhistorismer bland annat förändades av att de satte en tydligare fokus på studieobjektens materialitet. När den historiska undersökningen i högre grad inriktades på det praktiska handhavandet av de film- eller litteraturhistoriska ”verken”, på deras materiella förutsättningar, deras användning och cirkulation, förvandlades helt enkelt de estetiska objekten till historiska artefakter. Dessa forskningsinriktningar var främst en kritik av traditioner inom disciplinerna, men resultatet var mångvetenskapligt på så sätt att det beredde vägen för en ny typ av forskningsområden som ökade trafiken mellan disciplinerna. De visuella kulturstudierna var ett exempel på det, den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen är ett annat.

Inget fält har i det avseendet varit mer produktivt för en bredare mediehistoria än den filmhistoriska forskningen. Om den nya filmhistorien till en början var ett försök dels att skapa alternativ till ett mer
estetiskt eller stilhistoriskt orienterat perspektiv, dels att etablera mediets ”förhistoria”, utvecklades den snabbt till en kulturhistorisk forskning om de rörliga bilderna som ett medium bland många andra under det sena 1800-talet. När till exempel Tom Gunning och André Gaudreault introducerade termen ”cinema of attractions” för att karaktärisera den tidiga icke-narrativa och exhibitionistiska filmförevisningen, sattes den inte längre i samband med en senare utveckling i filmmediets historia utan placerades istället bland attraktioner och spektakel på världsutställningar och näjesfält. På det sättet skulle undersökningen av den tidiga filmens tillkomst och cirkulation starkt bidra till återupptäckten av en bredare mediekultur. Det innebar också att forskningen om andra medier i filmens närhet, såsom museer, utställningar och vaxkabinett, tog intryck av den filmhistoriska forskningens sätt att analysera frågor om till exempel visningskontexter och publikpositioner. Inom det här empiriska området – det sena 1800- och det tidiga 1900-talets visuellt baserade masskultur – har därför också analysen av olika former av mediala utbyten utvecklats på ett mycket spännande sätt.

Från representation till materialitet

Om den kulturhistoriska medieforskningen på det sättet kan beskrivas som ett av flera mångvetenskapliga fält som bland annat drivits fram av en likartad kritik inom de traditionella disciplinerna, återstår till sist att ställa frågan hur detta fält förhåller sig till en mer övergripande kulturteoretisk perspektivutveckling. Hur kan det förnyade intresset för mediehistorien förstås i ett perspektiv inför kulturhistorien? Eller bör frågan istället formuleras på följande sätt: Vilken väg tog kulturhistorien till mediehistorien?

Under 1980- och 1990-talen blev representationsbegreppet helt centralt inom en rad kulturteoretiskt orienterade forskningsområden. Detta gällde också den renässans som begreppet kulturhistoria fick vid samma tid. Det är rentav möjligt att påstå att den traditionellt kritiska orienteringen inom humanvetenskaperna antog formen av en mer allmän representationskritik under den här perioden. Denna inriktning på representationsbegreppet, på frågor om vad jag vill kalla förmedlingspolitik, på själva representationsteknikernas historia och senare på representationernas materialitet, öppnade vägen mot en förnyad analytisk fokus på just mediehistorien. För att utveckla det argumentet mås-
te jag dock lämna mediebegreppet och rekapitulera några av huvuddraget i den kulturteoretiska vändning som ägde rum inom delar av den internationella historieforskningen under 1980- och 1990-talen.  


För att formulera alternativ till socialhistorien vände sig dessa historiker till en början till den antropologiska kulturteorin och en förståelse av kultur som ett i tid och rum lokalt system av mening och symboler, som kan analyseras genom de språkliga uttrycken, i ritualer, gester och andra former av meningsskapande performativitet. Definitionen av kultur som mening, och av kulturhistoriens studieobjekt som de meningsskapande processerna, inspirerades i synnerhet av Clifford Geertz och vad denne kallade ”thick description”. Syftet var att i analogi med tolkningen av en text avtäcka en ”djupare” betydelse hos de symboler och kulturella praktiker som framstod som främmande för antropologen eller historikern och analysera dem, inte som en reflektion av de sociala villkoren utan som ett sätt att upprätthålla och reformera de relationer som enligt Geertz dramatiserades genom de kulturella praktikerna.


Chartiers kritik spelade en viktig roll för den kulturteoretiska vändningen inom historievetenskaperna. I antologin *The new cultural history*, som hade sin upprinnelse i en konferens om fransk historieforskning som anordnades i samband med att Chartier besökte University of California i Berkeley, beskrevs framväxten av den nya kulturhistorien i relation till den marxistiska socialhistorien, annalestraditionen och den historiska antropologin. I inledningen förklarade bokens redaktör, Lynn Hunt, att det nya intresset för kulturbegreppet bland annat skulle förstås som en reaktion mot olika former av totalhistoria. Här framhölls också att den nya kulturhistorien *inte* var en kulturhistoria som definierades av sitt studieobjekt. Utgångspunkten var istället de metodiska och teoretiska frågor som formulerades genom kulturteorin, och i synnerhet kritiken av tidigare sätt att förstå relationen mellan det kulturella och det sociala.24

Ett av bokens viktigaste bidrag var att den problematiserade och tydliggjorde begränsningarna i det kulturbegrepp som hade förknippats med den historiska antropologin och i synnerhet Geertz. Detta var en analytisk stil som betonade de kulturella ”systemens” relativa enhet, och som gjorde forskaren till en uttolkare av en väv av mening som antogs ha varit gemensam för stora grupper av människor under en viss tid och i en viss miljö. På det sättet förbisågs de skillnader, strider och konflikter som alltid omger de kulturella representationerna. Det var också oklart på vilket sätt Geertz kulturbegrepp kunde användas för att analysera historisk förändring. Mot den bakgrunden kunde Hunt beskriva en kulturanalys som istället för att avtäcka ”betydelsen” hos de kulturella representationerna var orienterad mot frågor
om hur och med vilka effekter representationerna uppstod och förändrades. Chartier, som fördjupat sig i läsningens historia, betonade till exempel det moment av aktivt nyskapande som ägde rum i samband med den individuella läsakten, en analys som även beskrevs i termen av kulturell appropriering. På det sättet försökte den nya kulturhistorien i allt större utsträckning teoretisera och empiriskt utforska meningsskapandets processer. Det innebar på samma gång att representationsbegreppet på ett tydligare sätt än tidigare kopplades till en undersökning av aktörer och praktiker, av politik och makt, av historisk förändring – av vad som kan beskrivas som representationernas materialitet. Den nya kulturhistorien, förklarade Hunt, satte inte i första hand fokus på frågan om "mening" utan på vad hon kallade de kulturella representationernas "mekanik".25

Därför var detta en kulturanalys som ville undersöka de handfasta praktiker genom vilka verkligheten får den mening vi tillskriver den, som ställde frågor om hur mening produceras, och om vad som händer när mening "rekontextualiseras" och transporteras från ett sammanhang till ett annat. Det var på samma gång en kritisk teori som utgick från att det finns en politisk historia i vårt sätt att beskriva och benämnas världen, att till exempel klass, kön och etnicitet är föränderliga kategorier som griper in i och formar de sociala relationerna i samhället, att politiska begrepp och symboler inte ”bara är retorik” utan resurser för politisk handling.


Kulturteorin kunde bara vara en kritisk teori om den samtidigt un-
undersökte representationernas ”mekanik” på ett sätt som inbegrep historikerns egen position. Representationskritiken riktade därför också upp-märksamheten mot historikernas sätt att framställa det förflutna. Den-
na ”reflexiva vändning” ledde bland annat till ett ökat intresse för frågor om stil och form i den historiska framställningen, samt till diskussioner om vilka konsekvenser de retoriska valen har för den historiska analy-
sen. Steget till vad jag tidigare beskrivit som en analys av de historiska arkivens egen medialitet var från den positionen inte särskilt långt.

Oavsett om det handlade om historikerns sätt att framställa det för-
flutna eller om museernas sätt att framställa det främmande, utgick re-
presentationskritiken dessutom från en vilja att problematisera de ob-
jektivitetsanspråk som kunde förknippas med olika representationste-
niker. Teoretiskt hade dessa frågor diskuterats av Roland Barthes redan
under 1960-talet som ett led i dennes försök att historisera realismen
som en specifik framställningsform. Barthes intresserade sig bland an-
nat för historieskrivningen som en realistisk form, men han uppmärk-
sammade också de speciella ”verklighetseffekter” som frambringades av representationstekniker som exempelvis fotografiet och det historiska
monumentet. Inom ramarna för den nya kulturhistorien skulle detta i
första hand leda till en fokus på frågor om förmedlingspolitik. Ett exem-
pel på detta var empiriska undersökningar av de praktiker och urvalsme-
kanismer som präglat tillkomsten av en viss museiutställning, ett annat
exempel var empiriska undersökningar av de villkor och insamlingsruti-
ner som legat till grund för olika typer av historisk statistik, en represen-
tationsform med en sällsynt förmåga att åstadkomma objektivitetseffek-
ter. I detta arbete blev till exempel även Michel de Certeaus diskussioner
av representationsbegreppet en viktig teoretisk utgångspunkt.

Avslutning

Som skisserats ovan har representationsbegreppet varit helt centralt
inom den nya kulturhistorien. Till en början fungerade det främst som
en benämning på de kulturella föreställningarnas och meningsproduk-
tionens historia, men senare har dess innebörder förskjutits i riktning
mot en kritisk analys av representationspraktikernas och representation-
steknikernas historia i en betydligt mer konkret mening. På sam-
ma gång har detta intresse för representationernas materialitet väckt ett
missnöje med själva representationsbegreppet. Det tycks inte helt kun-
na befrias från associationerna till en historia om föreställningar. Det är därför helt följdriktigt att denna kritiska forskning, i sin vilja att överge eller omformulera representationsbegreppet, istället lägger an på ett brett formulerat mediebegrepp.


---

**NOTER**

1. Den här artikeln har sitt ursprung i den föreläsning som inledde konferensen. I denna version har jag lagt till referenser samt ändrat vissa formuleringar.
2. Ett exempel på detta är Friedrich Kittlers mediehistoriska kopplingsscheman, som utan förmedling löper mellan enskildheter i mediehistorien och epistemiska brytpunkter. För en introduktion, se Friedrich A. Kittler, *Ma-


24. Lynn Hunt, ”Introduction: History, culture, and text”, *The new cultural history*.

25. Ibid., 20.


Mediearkiv
Lycklig den man [...] som inte känner till hårt dömande lagar, Forums vanvett och vårt arkiv med offentliga akter.

— VERGILIUS, *Georgica*

I mediernas underbara värld synliggörs, som alla vet och ingen tillåts glömma, även medierna själva. Förr eller senare kommer det ögonblick då varje medium vänder tillbaka till sig självt och blixtnikt exponerar sig inför sina avnämare. I en skrift från det svenska 1600-talet bryts således den löpande framställningen plötsligt av en fråga som fäster uppmärksamheten på skriftens egen framställning: ”Men hwart wil Pennan hän?”

han skriver, ständigt är han redo att belysa nya aspekter av sin syssla. 
Med fog kan man tala om en besatthet av eller fixering vid skriften och 
skrivscenen, en formlig grafomani.

Gudz werk och hwila är en skapelsedikt som på tidstypiskt vis utgör en 
efterbildning av och en tävlan med föregångarna. Bland dem bör 
nämnas framför allt fransosen Saluste Du Bartas’ stilbildande La Prem-
riere septmaine från 1578. För Spegel, som länge saknade direkt tillgång 
till den, blev emellertid en av de många parafraser som den franska 
dikten genererat viktigare. För att skriva in sig i genren använde han 
sålunda dansken Anders Arrebos Hexæmeron från 1661. Men skriften 
om skriften i Gudz werk och hwila är inte något genregivet motiv. På ett 
undantag när saknar den danska dikten förlagor till de textställen som 
just citerats och detsamma gäller för flertalet skrivscener i boken. Att 
Spegel skriver att han skriver medan Arrebo och Du Bartas skriver sig 
runt skrivscenen i en dikt där efterbildningen annars är legio är tanke-
väckande. En så konsekvent avvikelse från den mönsterbildande för-
lagan tyder på att skrivandet om skrivandet inte är någon slump utan 
sin speciella orsaker. Det är dem som vi ska intressera oss för här.
Spegels skrivscener exemplifierar det mediehistoriska fenomen som 
sestan en tid beskrivs under termen ”hypermedialitet”, och som alltså 
avser mediernas tendens att exponera sig själva. I litteraturvetenska-
pen har samma fenomen, då det uppträder i litterära texter, beskrivits 
som litteraturens sätt att belysa pråkets självreferentiella karaktär. 
Men det som intresserar mig är varken den mediala eller den litterära 
självreferexionen som sådan utan det samhälleliga sammanhang den 
oundvikligen är inflätad i. Vi ska således använda barockdikten hyper-
medialitet för att resa frågor om diskursens ordning och mediernas 
makt i det tidigmoderna Sverige.

Att litteraturens skrivscener inte bara tjänar till att belysa frågan 
om litteraturens självreferentialitet finns det trots allt åtskilligt som 
talar för. Ta exempelvis en passage hos den tyske författaren Jean 
Paul, där han konstaterar att ”nicht die Krone, sondern das Dintenfaß 
drückt Fürsten, Großmeister und Kommenturen”.5 Det är alltså inte 
kronan utan snarare bläckhornet som tyger furstarna, stormästarna 
och kommendanterna. I denna sats, där skrivscenen framställs indi-
rekt, via den retoriska figuren synekdoke, frammanas skriftens roll på 
регерингсконстенс omräde. Att härskar var för 1700-talets upplysta desp-
poter inte först och främst förknippat med storslagna ceremonier och
offentliga illuminationer utan fastmer med det mödosamma arbetet vid skrivbordet – ”al tavolino”, som Maria Theresia, drottning av Österrike, formulerade det. Fursteporträttets från 1700-talets slut tycks bekräfta förändringen. De kungar och kejsare som tidigare betraktat sina undersåtar från sin tron eller häst, möter nu deras blick sittande vid sitt skrivbord, med pennan i handen, där de som ”statens förste tjänare” gör sig redo att gå igenom dagens handlingar. Vad Jean Pauls kommentar och dessa målade skrivscener framhäver är med andra ord regenten som en funktion i en växande och alltmer komplex förvaltningsapparat. Att utöva makt är inte längre i första hand en fråga om kroppsligt närvaro eller symbolisk iscensättning, som tidigare varit fallet, det är i stället att verka i en administrativ apparat, där allt handlande så att säga förutsätter skrivandet av handlingar. Inte för inte tallade upprorsmannen Friedrich Schiller med förakt om 1700-talet som det bläckspillande seklet. De papper och händer som allt oftare tedde sig fläckade var maktens.

Litteraturens skrivscener kan med andra ord dokumentera något mer än det blotta skrivandet. Eller, mer precis, eftersom skrivandet som sådant alltid förutsätter en praktik bär varje skrivscen potentiellt vittnesbörd om denna praktiks historiska härkomst. Vad jag vill diskutera här är detta skrivandes betydelse för den storskaliga maktutövningen i stater och riken. Vad vi mer exakt ska undersöka är skrivandet som nyckelpraktik i en specifik tidigmodern administrativ apparat, nämligen den svenska statens decennierna kring sekelskiftet 1700. Vilka var de mediala förutsättningarna för maktutövningen i den svenska stormakten vid denna tid? Vilken var skrivandets funktion och vilka var dess effekter? Och vilken roll hade litteraturen i allt detta?

Skriften och skrivandets betydelse för vad Michael Roberts en gång kallade Sveriges ”imperial experience”, är ett ännu i princip outforskat problem, förmodligen för att svenska historiker i allmänhet betraktat skriften som ett transparent medel för makten, snarare än ett medium vars tekniska prestanda medverkar till att forma samhälleliga maktrelationer. Ändå är redan de arkiv historiker utgår från i sitt arbete otänkbara utan sin mediala infrastruktur. Metodologiskt är det därför inte bara möjligt utan också rimligt att vända på historieforskningens gångse förfaringssätt vad det gäller arkivet: inte studera det som en transparent behållare för ett förflutet sakinnehåll som låter sig åter-
kallas av den flitiga forskaren, utan snarare som en samling tekniska villkor för vad som är möjligt att skriva och lagra vid en viss tidpunkt. En sådan ansats är snarlik Michel Foucaults definition av ”arkivet” i *Vetandets arkeologii*. Men snarare än att förstås metaforiskt och diskursanalytiskt, som ”lagen för vad som kan sägas”, bör detta arkiv analyseras mediarkeologiskt, som ett högst reellt, högst materiellt nätverk av minne och makt.9 Arkivet blir därmed en konkret angelägenhet i denna undersökning och det finns två skäl till att så är fallet. Arkivet är för det första epistemologiskt avgörande i så måtto att det anger de tekniska villkoren för vad som kan lagras vid en bestämd tidpunkt – och följaktligen också villkoren för det vetande historikern kan framställa. Historiska data är såtillvida alltid redan arkivprodukter, präglade av sina arkivs historiska mnemotekniker. För det andra är arkivet avgörande för maktens konkreta, historiska utövning i egenskap av att vara den ort där skriftmediet får bestämda makteffekter. Tillgången till arkiverade data möjliggör, som vi ska se, en särskild sorts mnemotechniskt imperativ. Den mediarkeologiska uppgiften består i att fremlägga detta arkiv i den tidigmoderna svenska historien, vilket i sin tur kan ses som ett försök – låt vara endast i form av en antydan – att formulera en alternativ berättelse om det moderna mediesamhällets begynnelse, sådan den ter sig då den betraktas utifrån några obemärkta utsagor i en ålderstigen barockdikt.

**Skriftens makt**


En annan grupp utsagor anknyter till latinpoesins klassiska metapoetiska repertoar. I den tjänade som regel de mytologiska represen-
urationerna av diktandet till att täcka över poesins praktiska tillkomstförhållanden och mediala materialitet. I Gudz werk och hwila kontamineras tvärtom detta fördöljande genom att teknologin aktualiseras i mytologins mitt. Brutalt slår författaren fast att ”iag een Penna giorde | Utaf the Wingarna som Pegasus haar twagit | J Cyrrhae Brun” (133). Samma instrumentella attityd till mytologin återkommer i följande utsaga: ”Om alt thet Watnetz Fors som Helicon utgiuter/ | Och all Permessi Ström som Tenedon bespruter | Förwandlades i Bleck så kunne thet ej hinna | Til at beschrifwa thet som man wil mig påminna | Om Jordens många Berg/ ty låter iag thet blifwa | Och wjsar Läsaren til thet som andre schrifwa” (174). Om floderna Cyrrha och Permessus i latinpoesins tradition är mytologiska representationer av skapandets källor, den inre kraft som flödade och så möjligjorde diktens tillkomst, har de här uppenbarligen omdanats till någonting långt mer konkret, nämligen till den vätska och det bläckhorn som gör det möjligt för skrivandet att flyta på. Som tydligast blir denna kontaminering av den poetologiska mytologin i en formulering som den följande, där musans klassiska roll som sjungande inspiratör fullständigt negligeras. I stället gestaltas hon som något i stil med skrivarens materialförvaltare, eller sekreterare, vars initierade kännedom om den teknik och det handlag som är skrifterns gör det möjligt för skrivaren att skriva: ”Kom Musa fölg nu med/ skiar Pennan wäl til rätta | Tag schrif-Tyg/ Papeer/ Blek och hwad som höfz til thetta” (144). Formuleringen är slående men knappast tillfällig. Samma intresse för skriftteknologi återkommer på andra ställen, till exempel detta, där alternativa skriftteknologier diskuteras apropos papyrustillverkning (!): ”Helt tun och ther til een subtilig Jern-Styyl hweßas/ | Seen schrifwer man så nätt som med then besta Penna” (158).

I en formulering som ”Maronis Hand och Flacchi Penna” (271), det vill säga Vergilius hand och Horatius penna, aktualiseras åter traditionen, samtidigt som latinpoesins klassiker inte på det vanliga sättet fixeras i termer av ”poesi” eller ”dikt” utan tvärtom såsom teknologi (pennan) och praktik (handen). Och åtskilda skrivscener fixerar just handens arbete, den grundläggande men sällan uppmärksammade motoriskt intränade och internaliserade teknik förutan vilken skrivandet vore omöjligt. Hur mödosamt skrivandet är för handens reflekteras gång på gång: ”Ther borde schrifwas meer men si min Hand nu trotnar” (100) eller ”Dock tystnar iag ej än/ än wil iag meer beschrifwa
Omskönt med tröttna Hand” (223). En egendomlighet i många av dessa referenser till författarens hand är hur självständig den tycks te sig. I en passage som ”min Hand som thata schreff hon biuder mig och schrifwa | Til it behagligt slut then Lärdom hon kan gifwa” (368) förtydligas en föreställning som rent av tycks ligga latent i hela detta grafomaniska komplex, nämligen den om teknikens och teknologins autonoma roll i skriftproduktionen. Det är ”handen” som är subjekt i satsen och inte det ”jag” som man kunde förvänsta sig. Det är den skolade handen som skrivit dikten och inte någon poet som framsjungit den, och det är handen som bjuder författarjaget hur detta fortsättningsvis ska gå till väga.


Här måste vi vidga perspektivet. Ligger det inte nära till hands att anta att det är den mäktigaste av alla skrifter, sett med biskop Spegels ögon, som så att säga utgör grafomanins alstrande modell i en kapselsedikt som Gudz werk och hwila? Enligt 5 Mosebok 5:22 ”skref” ju Herren lagen på ”twå steentaflor”. Emellertid är detta också det enda ställe där bibeln omnämner Gud som skrivare; handen som skriver på väggen i Daniel 5:5, ”Mene Mene/ Thekel”, är enligt Daniel 5:24 inte Guds, den är endast ”sänd” av honom. Och innan Moses i 5 Mosebok 5 konstaterar att Gud ”skref” ned lagen har han sex gånger använt uttryck som ”talade” eller ”sade” om Herren, som därtill får uttala alla budorden i direkt anföring. Det är symptomatiskt: de gudomliga instanserna i Gamla och Nya testamentet meddelar sig genomgående


Militärstatens medium

Sveriges nyvordna stormaktsstatus under 1600-talet var i mycket en konsekvens av att man, med rikskanslern Axel Oxenstiernas ord, kunde ”nyttja occasionen” då ett plötsligt maktvakuum uppstod i Nordeuropa. Eftersom riket var glest befolkat och resurserna knappa kunde bara innovationer på styrningsformernas område göra framgångarna bestående. Resultatet blev militärstaten, det vill säga en stat där de militära behoven fick avgörande betydelse för statsmaktens uppbyggnad och resursernas fördelning. Den tog form i två distinkta skeden. En första statsreform eller reformfas ägde rum omkring decennieskiftet 1620, då en rad administrativa innovationer ledde till ett effektiviserat resursuttag av råvaror, skatter och manskap. En andra reformfas inleddes på 1680-talet, då makten centraliserades ytterligare i syfte att möjliggöra en framgångsrik mobilisering. Därmed kan man för första gången tala om en förvaltningsapparat värd namnet på svensk botten. ”Under stormaktstiden or-
ganiserades Sveriges förvaltning och det var en förvaltning i skriftliga former”, konstaterar Anna-Brita Lövgren.\(^{17}\) Intill 1600-talet hade riket i princip styrt av en kung vars administration snarare bestod av personliga rådgivare än av ämbetsmän inom ramen för en organiserad och i viss mån autonom statsapparat. Det var denna lösa och personaliserade organisatationsform som under 1600-talets första hälft ersattes av en förvaltningsapparat, vilken sköts in mellan den beslutande och de exekutiva instanserna, i vilka ämbetsmän inom nynästtade kollegier och kansli kom att ansvara för olika specialområden.\(^ {18}\)

Som en direkt följd av detta fick skriftmediet en utvidgad betydelse i staten. I den nyligen organiserade förvaltningen gällde principen att ”granneligen notera och opschrifwa, deth som proponeras och handlas, så att hwadh [...] framdrages, måge richtigdt till papperet föras”.\(^ {19}\) Allt skulle alltså skrivas ned. I nästa led gällde det att försäkra sig om ”at icke thet ringaste theraf [det nedskrivna] warde förlorat”.\(^ {20}\) Allt i denna stora nedskrivning skulle således även arkiveras. I Kongl. Maj:ts kanslistadgor, det vill säga i samma stadgor som kodifierade det nya förvaltningsystemet, påbjuds inrättandet av ett ”Rijkzens Archivum”. Militärstaten och Riksarkivet är med andra ord jämnämna fenomen, vilka båda bär statsbyggaren Oxenstiernas prägel. Apropå inrättandet av arkivet skriver kanslerns levnadstecknare att den förre ”begrep kontinuitetens värde redan när staten var ung”, vilket är detsamma som att kanslern insåg betydelsen av den koppling mellan skrift och makt som arkivet möjliggjorde.\(^ {21}\) ”Det finns”, som Jacques Derrida påpekat, ”ingen politisk makt utan kontroll över arkivet”.\(^ {22}\) Det tidigmoderna Sverige, med sin förvaltning, sitt arkiv, sin kyrka och sitt universitet, antog genom kanslerns reformer alltmer skepnaden av ett informationssystem, där all lagring, överföring och bearbetning av information baserades på skriftmediet. Vad en formulering som Lövgrens ovan anförda om ”en förvaltning i skriftliga former” inte utsäger – men underförstått – är därför att maktutövningen i detta nätverk fullt ut gjordes beroende av skriftmediet, och att statens funktioner händaefter var avhängiga sådana blott tillsynes självklara ting som ögons kapacitet att avkoda alfabetiska tecken och händer förmåga att hantera pennor. Skriftens praktiker blev, kvantitativt liksom kvalitativt, bestämmende för statens styrelse. Kongl. Maj:ts kanslistadgor förordnade inte för inte om ”gode skrifuare, som hafua een sköö handh i skrifuande”.\(^ {23}\) Att den skrivande handen var direkt förbunden med makt betydde omvänt att den som inte kunde skriva
(väl) inte heller kunde utöva makt. Ett talande exempel från seklets slut finns man i den åldrade Erik Dahlbergs korrespondens, där han, i egenskap av Livlands guvernör, med en mycket darrig stil konstaterar att "Jagh nu mehr icke ärh Capabel, att rätt kunna skrifwa mitt Nambn [...] och alltså dergenom incapabel mehr att kunna förätta, mitt Embete och function".24 Tydligare än så kan det knappast beläggas varför skrift och makt omkring 1700 inte längre kan tänkas oberoende av varandra.

Under seklets andra hälft kom denna nya skriftbaserade förvaltningsapparat att växa kraftigt i såväl omfattning som betydelse. Militärstaten utvecklades alltmer till en stat där ämbetsverken och ämbetsmänna utgjorde de centrala funktionerna; man har uppskattat tillväxten på central och lokal nivå till 45 procent mellan 1650 och 1730.25 En direkt följd av denna utbyggnad var en ständigt eskalerande produktion av dokument inom alla statliga instanser. Skriftpraktiken under Karl XI gav, enligt Michael Roberts, upphov till en formlig pappersflod:

Det är nu [på 1680-talet] arbetsgången börjar fastna i de osunda vanor som gör riksdagens historia under 1700-talet till någonting beklämdare för forskaren: den allt översvämnande floden av papper, den obarmhärtiga mångordigheten – och allt noterat i ordagranna protokoll – det ständiga överstendadet av en församlings protokoll för debatt i en annan församling, vanan att läsa enorma dokument högt i timmar (man blir frestad att tro att boktryckarkonsten var okänd i Linnéns Sverige), det väldiga slöseriet med parlamentarisk arbetstid på att undersöka utomstående myndigheters förhållanden och på trivialiteter av personlig natur – allt detta tycks börja under Karl XI.26

Det envälde Karl XI etablerade var sålunda, med Roberts ord, inte bara teokratiskt utan också byråkratiskt.27 I syfte att vidmakthålla rikets gränser och dess stormaktsstatus inledde konungen en statsreform som trängde in i statens allra minsta beståndsdelar. I det som kommit att kallas ”den karolinska revolutionen” rationaliserades och centraliserades makten över rättssväsendet och kyrkan, krigsmakten och jordegendomarna, städerna och manufakturerna – allt i syfte att maximaera resursuttaget och förbereda riket på det krig som förr eller senare skulle komma. Staten kom därmed att likna ett häräger i väntan på strid, vilket kanske också är skälet till att svenska städer vid denna tid anlades med det klassiska romerska härägret som modell. Någon pompa och ståt av det slag
som mer resursstarka envälden ägnade sig åt kom bara undantagsvis i fråga för Karl XI. ”Den monark som introducerade absolutism i Sverige framstår på många sätt snarast som en duktig ämbetsman, flitig i sina offentliga värv, sparsam och religiöst disciplinerad i sitt privata liv”, konstaterar en handbok.\[28\] I militärstatens nya förvaltning var en regent som Karl XI inte bara en konung av Guds nåde utan också de nya ämbetsmännens högsta beskyddare och främste företrädare. Anders Florén har visat att dessa ämbetsmän var en direkt produkt av den nya militärstaten, eller närmare bestämt av den disciplineringskampanj som bedrevs gentemot individerna, för att de bättre skulle motsvara de nya roller och nya krav som byråkratiseringen av samhället medförde.\[29\] Effekterna av denna korskoppeling av disciplinering och byråkratisering framträder tydligt i en skrivscen som skildrar en kanslist i karriären omkring 1700:

Jag blef […] anbefalld att alltid föra protocollent emot eendhera af de [ordinarie kanslisterna], och böd iag fuller till att i början hvar affton jemföra mitt med dheras, men sedan desse mine begge cammerater tyckte mig vara denne sysslan försvarligen wahl wuxen låto dhe hela arbetet uppå mig allena ankomma, och blef sedermehra inga jemföringar af. Som dheras Excellencier kommo mäst alla dagar uthi Rådet tillsammans, och hvar dags protocoll den följande morgonen skulle justeras så uthmattade denne sysslan mig så hällst iag dertill måste använda icke allenast dagarne uthan äfwen största dhelen af nätterna att om det länge hade så warat hade iag måst uppgifwas.\[30\]

Den stora nedskrivning som militärstatens uppkomst förde med sig innebar uppenbarligen ett skrivarbete utan slut. För att optimera prestationerna nyttjade disciplineringskampanjen moraliska och andliga medel, exempelvis den innerliga fromhet man finner i predikningar riktade till just ämbetsmännen.\[31\] I dessa predikningar visar det sig intressant nog att den fromma tuktan inte särskiljer regenten och hans tjänstemän. Så manas menigheten i en av Spegel författad predikan att bedja att konungens råd, hans krigsfolk, hans prästerskap samt han själv måtte ge avkall på ”egen nyttygheit” och ”privat intresse” och i stället arbeta för att ”thet almenne wäsendet kan förbättras” genom att man ”vpwachtar then almenne tienst som man hafwer tagit sigh på”.\[32\] Disciplineringen av ämbetsmännen inbegriper därmed även en disciplinering av regenten. Det är inte bara för eftervärlden monarken
”framstår” som en ämbetsman, ”flitig i sina offentliga värv, sparsam och religiöst disciplinerad i sitt privata liv”, även hans samtida ville uppenbarligen se honom så. Vad den svenske konungen gjorde, som sitt rikes ”förste tjänare” och som ett levande exempel på den flitige ämbetsmannen, var mycket riktigt att varje morgon slå sig ned vid skrivbordet och underteckna de dokument hans sekreterare förberett. Vad kunde då falla sig mer naturligt i karolinska skapelsedikter än att utrusta gudomen med maktens faktiska redskap, pennan, så att denne likt verklighetens mäktige ämbetsmannakonung kunde ”schrifva” till ”Riksdag”? Karl XI efterlämnade rätt nog tusentals signaturer. Just denna signatur – en bland många andra som i enlighet med arkivstadsföran finns bevarade i Riksarkivet – är hämtad från ett brev, kontrasignerat av det kungliga rådet Erik Lindschiöld, där konungen beviljar tryckbidrag till en bok som skall ”tiena hvar gudhfruchtig siähl till underwijsningh, till uppbyggelse, till gledie och förnöyellse”. Boken var Gudz werk och hwila.
Arkiv och alfabetisering

Karl XI:s intresse för Spegels skapelsedikt var ingen tillfällighet. Få saker låg suveränen varmare om hjärtat än undersåtarnas religiösa fosstran. Som ett led i statsreformen lät han således 1686 instifta en ny kyrkolkag i vilken präster, klockare och husbönder åklaggs att ”drifwa med flikt ther på at Barn/ Drängar och Pijgor/ lära läsa i Book, och se med egna ögon hvad Gud i sitt helige Ord biuder och befaller”.34 Som första nation i historien genomförde Sverige en allmän alfabetisering, vilket ytterligare befäste skriftens ställning som militärstatens medium. Egil Johansson har visat att lagen följdes av en framgångsrik läskampanj: inom loppet av ett par generationer hade man i princip uppnått allmän läskunnighet.35 Drivkrafterna bakom denna alfabetisering av riken är debatterade. Medan Johansson hävdat att läskampanjen framför allt avsåg befästa och konsolidera den rätta tron hos befolkningen har andra invänt att det snarare var envåldet som konsoliderades i kampanjen, då det ideologiska innehållet i de lästa skrifterna betonar lydnad för överheten.36

Emellertid kan man argumentera för ett tredje perspektiv, där varken den religiösa självförståelsen eller den ideologiska indoktrineringen betonas, utan där lästräningen i stället uppmärksammas som en subjektsbildande praktik.37 Detta perspektiv har sin styrka i att det tar fasta på ett samtida fenomen vi redan berört, nämligen den disciplinära maktformens utbredning i den svenska militärstaten. I likhet med andra disciplinära praktiker har alfabetiseringen en individualiserande effekt. Vittnesmål från läskampanjens pådrivare visar att läsförhör var ytterst effektiva när det gällde att bryta upp det folkliga kollektivet. Ingen tillåts gömma sig i mängden, alla tvingades att agera individuellt, vilket konstituerade de förhörda som individer. Den disciplinära maktform som tillämpades i de svenska läsförhören kategoriserade individen i enlighet med en norm – för mågan att läsa innan- respektive utantill – och märkte denne med en individualitet baserad på den egna prestationen.38

Men den disciplinära makten drog inte bara nytta av examinationer för att övervaka och individualisera. Lika viktiga var de praktiker som är förbundna med arkivet. Som en passage ur Skarabiskopen Jesper Swedbergs levernesbeskrivning visar, så utrustade den disciplinära makten alfabetiseringskampanjens funktionärer med små
tekniker lämpade för att lösa storskaliga problem. Swedberg hävdar att han under sin tid som regementspastor vid elitförbandet Kungliga livgardet till häst förhörde soldaterna ”på thet fogligaste och lindrigaste” vis, det vill säga i enlighet med den disciplinära maktens produktivitetssträvanden, ty ”så måste man vmgås med sina åhörare, och inga lunda bry och plåga dem med torra och magra frågor och spörsmål”.39 För att skynda på alfabetiseringen lovar han att alla som kan läsa vid nästa förhör ska få en egen katekes. Han blir mer än nöjd när det visar sig att 600 av 1 200 man klarar provet. ”Så måste man komma rytaren och soldaten; intet med hot och trug, intet med spö och påla, att läsa”.40 När han sedan vänder sig till kungen för att få medel till de utlovade böckerna, tar redogörelsen en intressant vändning:

Konungen frågar mig, wid Hans Majestet gaf mig Docaterna; om the alle äro så flitige och willige til at läsa? Nu hade jag ifrå then tiden jag först kom till regementet vpteknat allas läsning och lefwerne. Jag fick en stor hop, som woro genstörtige och genstrefwige, hollande sig vndan från förhöret, och them som förde ett liderligt lefwerne. Vptekningen tog Konungen af mig, och befalte Öfwerstan Fägerschöld at alle skulle slås på pålan.41

När den disciplinära makten inte ger effekt är den auktoritäre apparatus genast redo att ta över, vilket antyder att det inte rådde någon motsättning mellan disciplinär och suverän makt i 1600-talets absoluta stat.42 Vad som är väsentligt här är emellertid att denna sammankoppling sker på en strikt teknisk nivå, nämligen arkivets. Alltsedan Swedberg inleddes sin tjänst vid regementet har han noggrant ”vpteknat allas läsning och lefwerne”. Han har med andra ord förhört 1 200 man, noterat samtligas prestationer och sparad dokumenten i ett förändamålet upprättat arkiv för att kunna bruka dem vid behov. Detta arkiv utgör en teknisk förutsättning för den disciplinära makten, dels för att individualisering i sådana stora tal skulle vara omöjlig det förutan, dels för att dokumentation i sig själv befordrar individualisering. Som Foucault visat i Övervakning och straff producerar examinationens ritualer från och med 1600-talets detaljerade dokumentsamlingar om varje individ.43 Sådana dokumentsamlingar introducerar inte bara ”individaliteten i ett dokumentärt område”, understryker Foucault, utan rullor och arkiv ”utformar” även ”individen som ett resultat av och ett föremål för makt, ett resultat av och ett föremål för vetande”.44
Läspedagogens väldisciplinerade hand, som arbetat så flitigt från första början, var en integrerad del av detta individualiserande maskineri. Kyrkolagen 1686 tog den disciplinära makten i anspråk även i så måtto att den avkrävde varje lokal präst att, vid sidan av det gamla registret över födda, gifta och döda, dokumentera allas katekistiska kunskap och läsfärdighet: ”Presterna skola hålle wisse lengder på alle sine åhörare, Huus ifrån Huus, Gård ifrån gård, och weta besked om theras framsteg och kunskap”. Registrerade skarvarhänder och arkivet vilade i sin tur på förekomsten av folk utbildade i arkivets medietekniker. Tränade skrivarhänder var ett villkor för att någonting sådant som ”dokumentationens område” alls skulle kunna uppstå.

**Skrivkampanjen**

Men var det något folk inte behärskade att skriva. Läskampanjen drev fram läskunnighet – inget annat. Kunskapen om hur mediet skulle brukas aktivt hölls, som så ofta är fallet, utom räckhåll för undersåtarna. Detta sammantaget med det i samtiden ofta påpekade förfallet i skolorna konfronterade kyrkan med frågan om prästerskapets skicklighet med pennan. Den plötsliga expansionen av dokumentationen sammanföll med en uppmärksamhet på skriftpraktiken och de skrivkunniga händerna. I analogi med läskampanjen kunde man därför tala om en **skrivkampanj** bland läskampanjens funktionärer, det vill säga prästerna. Den betingades direkt av lagen, som fungerade som dess specifiserande styrdokument. Huvudföreskriften i 1686 års kyrkolag om den kyrkliga bokföringen bestämde att följande skall införas i kyrkoböckerna under vissa blad och titlar: 1) kyrkans inventarium; 2) en redogörelse för kyrkans olika inkomstkällor; 3) prästgårdens inventarium med tillhöriga ägor; 4) bänklängd; 5) ”Räkningen på inkomst och utgift, för hwart åhr särskilt, under Credit och Debet rätteligen författad, samt underskrifvin af Kyckioherden och Kyckiovärdarna, sedan hon i Församlingens närvaro är upläsen och sanfärdig befunden.”; 6) sockenstämmobeslut angående kyrkans nödtorft; 7) ”Hwad sälsamt i Sochnen sig tilldragit hafwer, bestående af ens...
eller annans synnerlige gode eller onde bedrift, eller och thet, som utom Naturens ordentelige skickelse, i Elementerne, eller på quicht och dödt, sig teer och wijisar, som wärdt är at upteckna.”; 8) visitationsakterna; 9) ”Alle Brudefolk, med dheras och Föräldrarnas Namn, samt underrättelse, hwadan the äre komne, och hwad Witnesbörd the haft hava.”; 10) ”Alle Barns, så ächtas som oächtas, med dheras Föräldrars och Faddrars Namn, födelse- och dopelse Dag, så och Orten ther the födde äro.”; 11) ”The aflednas Namn, som i Kyrckian eller på Kyrckiogården äre begrafne, med kort underrättelse om theras Lägerställen, stånd, wilkor, lefwerne och älder.”; 12) ”Theras Namn, som tid efter annan flyttia in uti, eller utur Församlingen, med efterrättelse, hwadan the komne äro, huru the sig förhållit, och hwart de fara.” Slutligen föreskrivs att ”skrifteboken, eller den förteckning på Sochnefolket, under By och bolag, för de eld i wisse Columnner, ther uti hwars och ens, som läsa kan, framsteeg i Catechismi lära beskrifwit warder” skall inrättas särskilt och av prästen med sina titlar ställas i behörig riktighet emellan den dag, då biskopsvistationen kungörs och då den hålls.46

Den nedskrivning som blev följden av denna utförliga stadga konkretiserar dokumentationens utvidgade fält omkring 1700. Områden som tidigare ansetts ointressanta eller bara undantagsvis dokumenterats läggs mer eller mindre över en natt under skriftens diktat, då den kyrkliga bokföringen genom lagen förvandlas till en statlig ämbetsplikt. Prästens ämbetssyssla framträder mot bakgrund av den som en institutionaliserad skriftpraktik – en grafomani i arkivets element – som foga förvånande blev till en besatthet för somliga av ståndets medlemmar och till en plåga för andra. Klagomål på oskickligt förda böcker, ofullständiga register och bristfälliga handstilar återkommer standigt hos nitälskande biskopar omkring 1700.47

På lokalplanet drevs skrivkampanjen av stiftsheferna, vilket blir synligen i de olika påbud och rundskrivelser de utarbetade i syfte att sätta lagen i verket. Av särskilt intresse för vår del är Linköpings stift, där Spegel tillträdde som biskop 1693. Hans insats där karakteriseras på följande sätt av stiftsarkivaliernas utforskare Arnold Sandberg: ”Redan ett ytligt studium av den tidens kyrkliga material ger […] vid handen, att han med energi och stor sakkunskap tog befattning med stiftets mångahanda angelägenheter. Hans håg och fallenhet för administrativa göromål framsträdde på flerfaldiga sätt, bl. a. i det stora intresse han städde visade för stiftsstyrelsens och kyrkornas expeditions-
arbete och arkivbildning.”

I Sandbergs undersökning framträder Spegel som en grafoman och arkivarie för vilken inte den minsta papperslapp får gå förlorad. Allt måste skrivas ned och alla papper ordnas. Alla kladdar måste dessutom sparas i kopieböcker samtidigt som renskrifter ovillkorligen måste framställas. Att alla dessa skrivuppgifter verkligen utfördes kontrollerades av Spegel själv, vars årliga visitationer i stiftet i sin tur dokumenterades i noggrant förda och vederbörsligen arkiverade visitationsprotokoll. Den kontrollerande makt som utgår från arket kom därmed själv att arkiveras i samma arkiv, och denna återkoppling öppnade i sin tur för en kontroll av kontrollanten, vilket illustrerar hur den disciplinära maktens ”panoptiska” struktur tränger in i institutionerna omkring 1700.

Spegels nitiska ämbetsutövning förklaras i första hand av den nya kyrkolagen, men även av det förhållande att det tydliga inte var självklart att den lokale prästen var förmögen att skriva (på önskvärt sätt). Det står klart när Spegels efterträdare på biskopsstolen i Linköping, Andreas Rhyzelius, apropå prästernas ”styl”, det vill säga handstil, meddelar följande anvisning för kyrkobokföringen:

Emedan hvar och en kyrkioherde eller Cappelan, som kommer til at skrifwa i thenna bok, icke giör thet så mycket för sin skul, som fast mer androm, enkannerligen efterkommandom, til vnderrättelse, så bedes mycket tiensteligen, at han, om han icke äger någorlunda wacker, nätt och behaglig styl eller skrifart, icke sielf vti någonthera af thessa flockar [avdelningar] inskrifwer thet, som inskrifwas bör; vtan tå anlitar eller skaffar någon annan, som thet til gagn, heder och prydnad kan, twå å tre gånger om året, af the kladdar eller specialförteckningar, hwilka alltid böra til hands wara til at theruti intecknas, hwarje Prediko-dag eller elliest hwad inskrifwas bör om barndop, begrafningar etc.

Dessa ”välementa råd” återkommer i flera kyrkoböcker och befäster uppenbarligen bara en sedan tidigare inarbetad praktik. Spegels sekretäre hade exempelvis för vana att efterbilda hans piktur, vilket inte bara innebär att den hölls för att vara ”wacker” utan också att skriften i själva sin materialitet var förknippad med ämbetets auktoritet. Rhyzelius, som inte heller han hyste några tvivel angående sin ”styles” behaglighet, kunde inte upphöra att skriva och lade därför även upp stiftets församlingsböcker, ett arbete som normalt föll på församlingsprästen eller nå-
gon kopist. På ett pryldigt textat titelblad i en av dessa, där vissa ord enligt Sandberg ”snarare målats än skrivits”, meddelas, att boken inrättats och indelats efter kyrkolagen som ersättning för en äldre, som var fullskriven och illa medfaren, men som borde väl förvaras. Den grafomane arkivarien, som alltså *kalligraferade* lagparagrafer rörande alla tings nedskrivning, undvek i det längsta att anlita skrivhjälp, men resignerade till sist, åldrad och utarbetad. Den sjuttonde och sista församlingsboken inrättar han ”med min nu darrande hand och tröga penna”.52

Att skrivkampanjen bedrevs med ett sådant allvar hänger i sista hand samman med dokumentationens betydelse för statsbygget. Bakom folkbokföringens införande under 1600-talets första hälft skymtade statens kamerala och militära motiv. Det var, skriver Sven A. Nilsson, militärstatens behov av att säkra resurser i form av skatter och soldater som ledde till ”denna så kusligt väl utbyggda statliga och kyrkliga kontrollapparat, en apparat som skulle och i ganska hög grad också gjorde det möjligt att fånga in befolkningen, att tränga ner till individer och hushåll och utnyttja all denna samlade information”.53 Med de komplementära läs- och skrivkampanjerna omkring 1700 fullbordades denna kontrollapparat genom att varje undersåte ovillkorligen infördes som en individuell post i arkivet. De ledande kyrkomännen, till vilka Spegel hörde, såg här uppenbart inga motsättningar mellan (militär)statens intressen och kyrkans. Spegel ingick i den 1682 kungligt tillsatta kommission som utarbetade förslaget till den nya kyrkolog vilken införlivade kyrkan med staten och förvandlade prästerna till statliga tjänstemän. På detta vis medverkade han själv till att initiera den utvidgning av dokumentationens område som skrivkampanjen avsåg säkerställa.

Kroppen och litteraturen

Vad betyder skriften för maktens utövning? Vilken är dess funktion, och vilka är dess effekter? Under de senaste decennierna har historiker, filosofer, sociologer, antropologer och andra utforskare av statens uppkomst fokuserat de nya styrningsformer som uppstår i Europa omkring sekelskiftet 1700. Foucault har betonat ”alla dessa smärre tekniska hjälpmedel för notering, registrering, upprättande av dossiér, uppställningar i kolumner och tabeller.”54 Pierre Bourdieu har riktat uppmärksamhet mot hur staten eftersträvar ”enhetliga kommunikationsformer, särskilt inom byråkratin (till exempel formulär, blanketter).”55 Anthony
Giddens har påmint om att ”alla stater har varit ’informationssamhäl- len’ eftersom skapandet av statsmakt förutsätter en reflexivt övervakad reproduktion, vilken innefattar en reglerad insamling, lagring och kontroll av information tillämpad i administrativa syften.”

James C. Scott beskriver hur statsbyggnad medför ”en rationalisering och standardisering av det som var en social hieroglyf, vilket förvandlar det till ett läsbart och administrativt sett mera tacksamt format”. Tack vare dem och andra som arbetat med snarlika perspektiv har vi i dag tillgång till inträngande och klargörande redogörelser för hur det blev möjligt för staten att inkassera och spendera, administrera och expandera, övervaka och straffa, förklara krig och sluta fred.

Men även om dessa arbeten har visat att statens fenomen inte låter sig tänkas utan dess praktiker, väntar dock själva skrivpraktiken ännu på sin rättmätiga belysning. Alla dessa småre tekniker för notering och registrering, alla dessa homogena former för byråkratins kommunikation, alla dessa reglerade tekniker för insamling, lagring och kontroll av administrativ information, alla dessa anpassade format för standardisering och rationalisering – i korthet, alla dessa former för statsmakt vilar ytterst på vad skrivarhänder förmår prester. I det föregående har vi visat på den svenska militärstatens beroende av dessa händer. Skrivscenerna har emellertid inte bara vittnat om skriftens makt utan även om olika hinder som hämmar skrivandet. I de skrivscener som uppmärksammar återkommer nattliga arbetspass och slitna skrivare, darrande händer och tröga pennor. I själva verket ter sig skrivarens kropp som skådeplats för den nya skrivpraktikens effekter. Av militärstatens skrift om skriften framgår det att utvidgningen av dokumentationens område underförår en disciplinering av den skrivande kroppen. Den mest ingående dokumentationen av den stora nedskrivningens effekter på händer och ögon återfinner vi i Gudz werk och hwila, där den karolinske ämbetsman- nen å ena sidan ter sig som en grafoman, programmerad för fullständig dokumentation: ”iag schrifwer | Så mykket som iag kan om alt” (146). Å andra sidan framträdde där också en otillräcklighet som det i princip uttömliga dokumentationskravet blottar hos samma kropp:

Om iag med Hundrade rät slöge Händer skrefwe […]
Och med Jthundrade skarpsynte Ögon sågo/
Så wore thet lijkwäl utöfwer min Förmågo
At schrifwa som sig bör (95)
Införd som en traditionell kristen ödmarkhetstopos vittnar denna utsåga ofrivilligt, genom att ta skrivandet till stoff, om kroppens öde i skrifrens institutioner. Omkring 1700 oscillerar arkivet mellan en vision om konstant nedskrivning, det vill säga en skriftpraktik där dokumentation och värld i sista hand sammanfaller, och en smärtsamt insikt om samma visions omöjlighet, vilken konkretiseras av de kroppar som ständigt svider sin skrivare.

NOTER


8. En ansats föreligger i Anna Maria Forssbergs avhandling, där ”information” fattas som ”maktresurs” i det ”informationssystem” staten upprättar. Medierna som sådana ägnas dock relativt liten uppmärksamhet och i stället är Forssbergs studie inriktad på informationens innehåll, det vill säga propagandan, se dens., *Att hålla folket på gott humör: Informationsspridning, krigspropaganda och mobilisering i Sverige 1655–1680* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 2005).


11. Haquin Spegel, ”Min siäl du måste nu glömma”, citerat i Bernt Olsson,


20. För instruktioner om arkivets organisation och handhavande, se Förord ning huar efter Kongl. Maij:tt Nådigast will at Cantzljet skall beställas, så wij-

25. Se Gaunt, 86.
33. Likvidationer 66:4, Kammararkivet (Riksarkivet).
34. *1686 års kyrkolag* (Stockholm: Samfundet Pro fide et christianismo, 1936), kap. II, § X.
35. Se Egil Johansson, *En studie med kvantitativa metoder av folkundervisningen i Bygdeå socken 1845–1873* (Umeå: Univ., 1972) samt Johanssons samlade ar-


38. Se ibid., 68ff.


40. Ibid., 123.

41. Ibid., 124.


43. Ibid., 216–225

44. Ibid., 221, 225.


46. Ibid., kap. 24, § 8.


48. Se Sandberg, 125. För de följande uppgifterna om Spegel, se 123–133.

49. Ibid., 145.

50. Se ibid., 140, not 7.

51. Ibid., 144. Uppgiften rör kyrkolagen, kap. 24, § 8.

52. Ibid., 400.

53. Sven A. Nilsson, ”Krig och folkbokföring under svenskt 1600-tal”, *De stora krigens tid*, 56–80, citatet på sidan 76. Om kyrkolagen och arkivens kontrollerande makt under Karl XI, se även Niléhn, 112.


Att gå ner i museernas föremålsförråd är att lämna frontstage. Utställningsmontrarnas exklusiva urval förbyts mot en mer svåröverskådlig mångfald, men också mot andra system för ordnande. På specialbyggda hyllor och i rum som klimatanpassats för olika materialkategori­r finns platser också för sådant som aldrig eller sällan visats offentligt: för det oansenliga, trasiga, obegripliga och alltför obehagliga. De bomb­säkra och fönsterlösa lokalerna väcker associationer till psychoanalysens teorier om det omedvetna, också för att här saknas kronologi; fragment från olika tider och platser ligger sida vid sida, obundna och öppna för möjliga roller i alternativa berättelser.

ett vårdkrävande, ojämnt dokumenterat, delvis sönderfallande och dessutom – i många fall genom sin tillkomsthistoria – moraliskt mine-
rat sisyfosprojekt.

I magasinet visade det som ibland brukar kallas föremålsberget den bortvända sidan av sitt mäktiga ansikte! Tidigare generationers stor-
hetsdrömmar och ansträngningar närvarade som ett slags morbida öar
av frusen tid, inte helt olika de spår av olycksdrabbade alpinister, som
i utrustningar från olika decennier, lär kunna beskådas på väggarna
av vissa av världens mer bokstavliga berg. Prydliga rader av mänskli-
gana kranier och en vägg, helt täckt av spjut från flera kontinenter, förde
ofrivilligt tanken till en väldig, avväpnad armé. Mängder av vardagliga
ting, som korgar och kokkärl, omgav det oerhörda med en mer lugn-
ande men också bitvis bedövande monoton.

Flertalet av de museisamlingar, som skulle inventeras, fördes till Sve-
rige av personer verksamma i Kongostaten (1885–1928). Under senare
år har missförhållandena i detta, den belgiske kung Leopold II:s när-
mast privata kolonisationsprojekt, fått förnyad internationell uppmärk-
samhet.1 Den nordiska delaktigheten i en process som involverade or-
ganiserat tvångsarbete och kostade miljontals kongoleser livet har också
blivit mer allmänt känt.2 Till skillnad från tidens nationella kolonier
var Kongostaten en fristat, som åtminstone i planeringsfasen och i re-
toriken, var tänkt som öppen för missionerande och ekonomiska pro-
jekt från alla ”civiliserade nationer”. I de av ekonomiska förändringar
och unionsupplösning försvagade nordiska länderna tog över ett och ett
halvt tusen personer chansen att resa dit.3 Bland svenskarna fanns fram-
förallt sjömän, men också officerare som värvats aktivt till Kongosta-
tens armé.4 De över hundra missionärer som byggde upp sitt fält i nedre
Kongo hade mer fristående, och i vissa fall konfliktfyllda, relationer till
kolonialmakten.5 I de svenska museisamlingarna finns förvärv, gjorda av
personer ur alla dessa grupper.

Den kollega jag gjorde inventeringen med, Carl-Axel Silow som
fältarbetat i Centralafrika och också har mångårig museierfarenhet,
riktade in sig på frågor om föremålsens funktioner och provenienser
i Kongo medan jag fick ansvar för kulturhistoriska perspektiv på den
svenska kontexten.6 För att avgränsa arbetet gjorde vi mer noggranna
fallstudier av ett mindre antal samlingar, skapade av personer av oli-
ka kön och med olika roller i kolonisationsprocessen. Ett komparativt
perspektiv föresvävade oss; själv var jag nyfiken på om de olika grupp-
erna samlade olika saker och på så sätt skapade skilda berättelser om Kongo och sig själva. Av de cirka 10 000 föremål från Kongostaten som idag bevaras vid de statliga institutionerna Etnografiska museet i Stockholm och Världskulturmuseet i Göteborg, kommer jag bara att uppehålla mig närmare vid ett mycket litet urval. I den här artikeln fokuseras en knapp handfull, delvis förvånande, förvärv ur samlingar av officeren Axel Svinhufvud, missionären Ruth Walfridsson och sjökaptenen Ludvig Selander.

De föremål jag kommer att diskutera befinner sig alla i olika stadien av förslitning och fysiskt förfall; de är nötta, trasiga och uttorkade. Visuellt är de knappast särskilt anslående och mig vetterligen har inget av dem visats för en större allmänhet. De ingår alltså inte i utställningar utan tillhör det välbevakade och sällan beskådade stoff som bidrar till att ge museerna trovärdighet och auktoritet. Som registrerad statsegendom får de inte lämna magasinen utan särskilda tillstånd och säkerhetsåtgärder. I praktiken är de klassade som mer eller mindre obehörbara. Ytterligare något som förenar mina exempel är att de tidigare burits av människor, som smycken eller plagg. Kanske gör detta att de ovanligt tydligt illustrerar en aspekt av museiföremålen – att de omplacerade tingen genom sin fysiska närvaro kan fungera som ställföretträdare, inte bara för avlägsna platser och sammanhang utan också för frånvarande människor och kroppar.9

Etnografiska föremål utmärks just av att de skilts från sina ursprungliga sammanhang och funktioner för att foga in i nya kontexter.10 Barbara Kirshenblatt-Gimblett upphåller sig vid vad man kanske kan kalla en morbid aspekt av detta, nämligen att den första kontextens död och försvinnande ofta är en förutsättning för och intimit förknippad med upprättandet av det nya livet som museiobjekt.11 Vad som kan låta som en rörelse från en tydlig meningsprovins till en anan faller vid närmare betraktande sönder i större komplexitet. De som försökt följa tingens biografier har funnit att det ofta rör sig om närmast stafettliknande serier av betydelseväxlingar och rörelser mellan skilda värdesfärer.12 Också jag kommer att uppehålla mig vid hur föremål växlar betydelse på ett sådant sätt att de tidiga funktionerna underordnas nya. I andra sammanhang har jag intresserat mig för hur den expressiva kraften hos kongolesiska bruks- och kultföremål fått ge näring åt berättelser om primitivitet och hedendom på svenska utställningar.13 Här är det i första hand föremåls roller i de helheter de
fogats in i av individuella samlare som står i fokus, samt hur dessa roller konserverats, förtydligats och i vissa fall förskjutits genom museets hantering. Bland annat intresserar jag mig för hur samlandet kodats av kulturella föreställningar om klass, ras och kön, samt hur samlingarna i linje med detta skapat och rollbesatt mänsklig agens och trovärdighet. Eftersom mina exempel rör fenomen som konstruerats och laddats med mening vid olika tillfällen är artikelns perspektiv diakront och rörligt snarare än tydligt avgränsat i tid och rum. Tyngdpunkten ligger på den etnografiska samlingen som en medieform, präglad av den intensiva europeiska kolonisationsperioden kring sekelskiftet 1900 men jag intresserar mig också för dess kontinuerliga effekter in i det skrivande nuet.


Mediets materialitet, som på sätt och vis är en utgångspunkt, är också något jag tänker problematisera, av rent empiriska skäl. Museernas sätt att hantera sina förvärv ger flera anledningar att bli konfunderád över relationen mellan logos och materia. De insamlade föremålen närvarar i hög grad i museiarkivens dokument och kataloger, ofta i flerfaldig form, som teckningar, fotografier, måttangivelser, unika nummer och skriftliga beskrivningar. Som fysisk realitet är de betyd-

**Försvunna samlare, försvinnande objekt och samlade försvinnanden**

Ett av de samlingsobjekt som inspirerat mig trots – eller kanske rättare delvis på grund av – att jag aldrig fick möjlighet att undersöka det för hand, var ett kvinnoplagg från nedre Kongo. Av en ritning i arkivet kunde jag ungefärsligen sluta mig till hur de små skinnbyxorna var tänkta att bäras. I generalkatalogen beskrevs deras funktion i en diskret parentes, som om någon försiktigt sänkte rösten: ”Troligen kvinnligt skydd för könsorganen.”

När jag ville beställa fram plagget till studiemagasinet förklarade konservatorn tålmodigt att det inte gick för sig. Objektet skulle inte tåla en sådan hantering och dessutom skulle det knappast vara värt besvärret: ”Det kan du väl tänka dig själv Lotten, hur ett litet stycke läder ska se ut efter hundra år?” Det var bara att gilla läget: vad som en gång varit ett smidigt vardagsplagg hade genomgått ett antal förvandlingar som gjorde det oåtkomligt för mig som fysisk realitet. Den materialitet som ytterst gav legitimitet åt beskrivningen, teckningen och föremålssnamnet var inte bara oåtkomlig utan gradvis på väg att försvinna. Och ändå skulle dess medierande verkan bestå, säkred som den var av isolering och refererande kopior. Museiföremålet framlevde en kluden existens med skilda grader av materialitet; det närvarade dels i flera varianter i arkivet, dubblerat som detaljerad teckning och skriven beskrivning refererande till föremålet i ett tidigare tillstånd, dels som förtrönsat och giss-
ningsvis oigenkännlig materia i en avlägsen del av det väldiga magasin (där det troligen skulle förblivit tills det pulveriserats helt).


Som många av de första kvinnliga missionärerna kom Walfridsson till Kongo i egenskap av fru, hon var en så kallad missionsbrud, gift med den förste läkaren inom Svenska Missionsförbundet. På ett typiskt sätt togs hon i bruk som lärare för kvinnorna och barnen. Som kvinna i missionen förväntades man egentligen inte evangelisera utan istället bidra till att allmänt höja civilisationsgraden. Walfridsson lät sig nu inte begränsas till detta utan gav sig också av till byar i miss- ionsfältets periferi, ensam och med planscher av Jesus i packningen. Hennes samling skiljer sig från de manliga missionärernas på flera sätt. Här finns få av de objekt från andliga och rituella sfärer som ofta do- minerar missionärssamlingar och desto fler från en intim och kvinn-
ligt kodad vardagssfår. Utöver några slöjdalster av Walfridssons elever präglas den av textilier, plagg, kokkärl och smycken, som flätade armringar av gräs.

Som helhet speglar samlingen hennes aktiviteter och intressen på flera sätt. I ljuset av hennes missionsgärning framstår det insamlade läderplagget snarast som en trofé i ett slag om normalitet och genus. I brev till missionsvännarna i Sverige framgår att Walfridsson var ytterst engagerad i att förändra den kongolesiska arbetsfördelningen mellan kvinnor och män och i att korrigera, eller hjälpa som hon såg det, de kongolesiska medsystrarna att bli ”anständigt skylda”. Omgivningen skulle ändras tills olikheten mellan henne själv och de andra försvann och ett svenskt 1890-talsgenus stämplas över ett dito kongolesiskt. I ett brev tackar hon en svensk syförening, som sånt enkla men rejäla rutiga klänningar till missionsstationen:

Jag delade ut och Augusta Andersson hjälpte dem att sätta på sig, och det blev ett provande och skrattande, så att aldrig har väl någon av er sett maken. Till slut hade de alla fått sina klänningar och de satte sig ned igen. Men vilken förvandling! Jag kände mig som i en annan omgivning och kom ovillkorligen att tänka på mannen, som hade varit besatt, sittande klädd och vid sina sinnen, så anständiga och trevliga sågo de ut mot förr.  


Ett heroiskt självporträtt och dess signatur


De enda föremål i samlingen som först förvånade mig var ett par slitna skor. Hur i hela friden förtjänade dessa nöta och visuellt föga imponerande don sin plats i den praktfulla samlingen? Varför hade man valt att spara och senare också att donera (och för museets räkning att ta emot och konservera) de avlagda skorna, som enligt en notering i arkivet burits av samlaren själv under hans tid i övre Kongo? Till skillnad från plagget som Walfridsson hade samlat – och som hon troligtvis aldrig provat själv – vittnade skorna med sina uppåtböjda täspetsar om att bäraren anpassat sig till det lokala arabiska modet. I det här fallet var jag oförhindrad att undersöka föremålen själv. Trots handskarna av bomull – som konservatorn instruerat mig att bära – kunde jag känna det
slitna skinnet på ophansidan och sulans segre yta med sprickor i. En ut-
tunnad doft av läder och svett kunde till och med anas. Mer omedelbart
och drabbande än något annat i samlingen förmedlade skorna samlar-
rens närvaro som kropp och resan som fysisk erfarenhet. I kontrast till
de bländande pjäser som de förts samman med verkade de slitna skod-
nen närmast som en ställföreträdande men intim beröring.

I en diskussion om hur museiföremål kan eller inte kan göra från-
varande kroppar närvarande, utskiljer Jeffrey Feldman två typer av så-
dana kontaktpunkter, metonymiska och mimetiska. Officerens skor
– där foten lämnat ett negativt avtryck och slitaget på sulan skvaltra-
de om gångarten – verkade samtidigt på båda sätt: samlaren anades
både som en del av en större gestalt och som en imitation av kroppens
form. Som ett konkret och fysiskt spår av samlaren och hans agens lyf-
tte de slitna persedlarna in en namngiven huvudperson i objektteatern.
Skorna kan ses som ett slags signatur genom vilken samlaren gav sin
samling trovärdighet och autenticitet: ett avtryck av hans personliga erfarenhet. Genom att inlemmas i museets auktoritet fick det individuella också dignitet som en nationellt giltig hjälteberättelse.


Konsten att lämna och hålla kvar

Som många påpekat spelade det svenska sjöfolket en central roll i koloniseringen av Centralafrika.33 Den väldiga Kongofloden var som en pulserande aorta där kolonisatörerna och deras tveeggade redskap (prefabrerade hus, skjutvapen, järnvägsräls, biblar, tryckpressar, mynt och mediciner) fördes in och där ofantliga mängder av rågummi, elfenben, bruks- och kultföremål fördes ut.34 Från 1880, när trakterna kring floden och dess delta som bäst höll på att intecknas för kung Leopolds räkning, och fram till 1908, när Belgien tog över den allt sämre beryktade kolonin, arbetade inte färre än 340 svenska sjömän där, i tjänst som lotsar, sjökaptener, maskinister och skeppshantverkare. Ludvig Selander, som verkade i Kongostaten 1893 till 1896 och under tiden förvärvade en av de föremålsamlingar jag analyserat, var en av dem. I likhet med Svinhufvud var han relativt ung när han kom till Kongo, 30 år gammal, och tjänstgjorde under en så kallad terme.
Korrespondens mellan Selander och museet visar hur kaptenens föremålsamling donerats i omgångar, inte beredvilligt utan under ivrigt tjat och smicker från dåvarande intendenten Gerhard Lindblom. Ett sätt att förstå varför det krävdes närmast övertydliga vinkar och övertalningsförsök för att förmana sjökaptenen att agera som bland andra Svinhufvuds änka gjorde spontant är att betrakta samlingsmediet som kodat av klas. Den status som tillkom en donator utgjorde troligen en mer etablerad och givna beståndsdel i tidens aristokratiska (och i linje med tidigare resonemang maskulina) identitet. Som vi ska se tycks tveksamheten i det här fallet också ha haft rent personliga skäl. När det gällde Selander tycks museimannen ha känt sig föranled att bli mycket explicit om vilken form av ersättning museet tänkte erbjuda:

det vore givetvis av värde för oss att för framtiden få i museets annaler bevara namnet på ytterligare en av de svenskar, som i Kongo hedrat sitt land. Stanley omnämner ju även i ett av sina arbeten att svenskarna voro bland de främsta av hans medhjälpare vid uppbyggandet av den nya staten. [---] Redan nu tar jag mig friheten att fråga, huruvida Kapten har något emot att jag för pressen omnämner denna gåva till Statens etnografiska museum.

varen betonade att han nu inte hade något mer, som Lindblom kunde fika efter. Innehållet beskrevs av kaptenen som ”sådant som jag ej ville främst avstå”.

Om Selander nappade på de smickrande lockropen eller om han kapitulerade inför museets auktoritet är förstås inget vi vet. Frågan om vad som fanns i den sista försändelsen – och som enligt utsago hade ett särskilt värde för samlaren – kan däremot besvaras.

Bland annat låg där ännu ett par slitna skodon, som också i detta fall burits av samlaren! Kollegorna på Etnografiska museet skrattade lite åt min iver över det. Utgångna skor, intygade de, förekom inte bara hos Svinhufvud och Selander utan i mängder av samlingar, där manliga resenärer fogat in dem som en dokumentation av sin egen metamorfos under den långa resan. Den etnografiska samlingen framstår i ljuset av detta än tydligare som en tidstypisk genre, där individuell erfarenhet böjts efter delade framställningskonventioner. Att skorna tillhörde det sista Selander avstod från förefaller földriktigt: med dem gav han slutgiltigt bort sin version av en ”Kongosamling”.

Ett annat objekt som Selander skildes från med tvekan var ett halsband med olikfärgade pärlor av glas och porslin uppträdda i flera varv. Det måste en gång ha vilat med viss tyngd runt sin ägares hals. Selander tycks ha känt sig sliten mellan impulsen att berätta och att förtiga någonting om det. ”Sådana pärlhalsband förfärdigades ofta av vit mans svarta ’fru’, då ävenfibertråd i brist på annat användes. Såväl de små som de stora pärlorna äro sådana som bl.a. användes som betalningsmedel vid inköp av proviant m.m. Det överlämnade pärlbändet har en tid använts som halsband av en ombord å ett av mig föran- de ångfartyg anställd svart kvinna.”

mellan europeiska tjänstemän och så kallade *menagères* accepterades och till och med uppmuntrades av regimen under Kongostatens inledningsskede. Med tiden blev de emellertid föremål för upprepade sanktioner och förbud, vilket av formuleringar i skrivelserna att döma inte enbart tycks ha berott av omsorg om kvinnorna och de många illegitima barnen utan också av ett eskalerande rasistiskt tänkande.


Halsbandet som kapten Selander avstod ifrån med tvekan. Föremål nummer 1934.9.139. Etnografiska museet.
kelt genom att principerna för att ordna tingen i samlingen underordnar det som talar med en annan röst än samarens. På så sätt konserveras och kommunikeras också den maktasymmetri som en gång präglade insamlandet. Med inspiration från nätverksteoretikern Bruno Latour, kan man notera hur en arbiträr storleksskillnad mellan aktörer ges hållbarhet och självklarhet genom relationer som upprättas mellan – i detta fall – museiinstitutioner, mänskliga individer, bevarande- och sorteringspraktiker, texter, bilder och insamlade ting.\(^{46}\)

**Ett sammansatt medium av varierande hållbarhet**


Johannes Fabian har påpekat att föremål som kommit att ingå i samlingar har fått behålla bara precis så mycket materialitet som krävs för att de, för den stora allmänheten, ska kunna tjänstgöra som tecken i representerande system.\(^{48}\) Samtidigt och paradoxalt kan de kulturellt avskilda och upphöjda ting som visas på utställningar upplevas som materiellt förtätade. Som Daniel Miller påpekat bör en antropologisk förståelse av materialitet inbegripa det materiellas upplevda relativitet: just sådant som tillerkänns en hög grad av andligt eller symboliskt värde, tillskrivs ofta en särskilt kondenserad och påtaglig fysisk närvaro.\(^{49}\) Att vissa ting närmast tycks vibrera av oåtkomlig sensualism bakom monterglasen, hör i ljuset av ett sådant resonemang samman med att de är tabuerade och värdemässigt kondenserade, ungefär som en kungakropp eller helgonrelik. Men kanske blir museiföremålnens sinnliga dimensioner också särskilt pochande för att de presenteras visuellt


Det nämnda kryssandet – mellan arkiv, texter skrivna av samlarna själva, utställningskataloger, korrespondens mellan samlare och museer och föremålsförrådet – förde mig genom årtionden av skiftande konserveringsprinciper, utställningsestetiker och vetenskapliga paradigmer. Det gick inte att leta fritt utan bara att beställa utvalda ting via konservatorerna vilket gjorde att jag var i händerna på deras gränsdragningar. Även om jag fick hjälp att ta fram och fysiskt undersöka merparten av de föremål jag önskade var det också ett faktum att jakten på samlingarna – som de individbundna performanser jag bestämde mig för att förstå dem som – så fort jag envisades med att få tillgång till dem som något materiellt existerande skapade luckor och frustrerande upptäckter av utlånade, bortbytta, alltför svårflyttade eller helt enkelt sammanfallande, förstörda eller försvunna ting.

Ett resultat av det envisa försöket att undersöka samlingarna som fysisk realitet var insikten att de, om man ska hårdra det, bara existerade som fullständigt sammanhållna och individbundna helheter i arkiven och det muntliga referenssystemet. Det var också där som de tydligast föremålsbeskrivningarnas erfarenhet och identitet, ofta på sätt som mer eller mindre uppenbart var präglad av samtida berättelser om raser, klass och kön. Mediet, som tycktes omvandla föremål från olika delar av världen till anonyma representanter för folkgrupper och svenska (företrädesvis manliga) samlares bevarade och namngivna identitet, fick legitimitet genom att hänvisa till de insamlade föremåls materialitet, men verkade samtidigt paradoxalt i någon mån oberoende av denna. Samlingens medialitet är snarast effekten av ett nätverk av ömsesidigt refererande medier. Föremålsbeskrivningarna sätta att närvara på museet – som objekt, teckningar, fotografier, måttangivelser, unika nummer och skriftliga och muntliga beskrivningar – besitter allamaterialitet även om den upplevs som graderad genom att de olika medierna kommunikerar det insamlades fysiska egenskaper och befintlighet på skilda sätt. Till trots av de många dubbleringarna kvarstår en grundläggande sårbarhet.

NOTER


11. Ibid., 131–200.


17. Föremål 1897.8.9, Etnografiska museet i Stockholm.


21. ”Översikt över samlingar från Kongo vid Etnografiska museet i Stockholm”, upprättad 2004 av artikelförfattaren, i Etnografiska museets arkiv samt i författarens ägo.

22. Ruth Walfridsson, ”Från Kongo”, *Missionsförbundet 1896, 259.*

23. Walfridsson, 261.

24. Ibid.


26. Ibid., 47.

27. Ibid., 79.

28. Jämför Erik Nagels resonemang om hur denna tematik i den homeriska hjälteberättelsen också vandrar in i och strukturerar svenska sjömäns, till Nordiska museet, skrivna berättelser, se dens., avhandlingsprojekt ”Berättare i helfigur: Svenska sjömäns brev till allmänheten under det kalla kriget”.

29. Svinhufvud, 221.
30. Föremål 1943.1.41, Etnografiska museet i Stockholm.
35. Korrespondens mellan Gerhard Lindblom och Ludvig Selander bestående av 11 brev och två lappar, daterade mellan 26/2 1934 och 7/1 1935, arkiverade bland Lindbloms övriga korrespondens i Etnografiska museets arkiv.
36. Lindblom till Selander 8/2 1934.
38. Lindblom till Selander 22/2 1934 samt 14/3 1934 (där han framför sitt tack för en sändning som uppenbarligen anlänt däremellan).
40. Selander till Lindblom 17/12 1934.
41. Föremål 1934. 9.139, Etnografiska museet i Stockholm.
42. Selander till Lindblom 7/1 1935.


51. Förenklat avser Latour med svart låda något som för tillfället inte behöver tas under prövning; se till exempel Latour, 19.
När svenska folkets kulturaktiviteter inventerades av kulturrådet i betänkandet *Ny kulturpolitik* 1972 kom en kategori av aktivitet att stå i numerär särklass vad gällde den årsvisa kulturkonsumtionen för genomsnittssvensken. Långfilm i teve var med 30 beräknade tillfällen per år och individ 1970 års mest frekventa kulturaktivitet, därefter följde teater i teve med 11 tillfällen per person. Boklån på folkbibliotek placerades med sina sex lån per år och person på tredje plats. 1. Denna statistik berättar inte bara intressanta saker om vardagsliv och medieanvändande vid en specifik historisk tidpunkt. Själva kategoriseringen av kulturaktiviteterna är också talande för hur kulturbegreppet vid tidpunkten i fråga relaterades till olika visuella medier. Tevetittande finns exempelvis inte specifikt representerat som kategori; om man väger samman utredningens båge kategorier långfilm i teve och teater i teve skulle redan dessa två kategorier, sammanförda till en, ge en än större dominans för tevemediet än vad som framkommer i den presenterade statistiken. Upppenbarligen fanns i utredningens sätt att resonera kring visuella medier och kultur en självklar föreställning om att tevetittande ”i sig” inte utgjorde en särskild kulturell aktivitet. Inte heller utgjorde film avsedd för biograf tillräcklig grund för en sådan egen kategori (biografbesök redovisas separat med fem besök per individ och är som femte mest populära aktivitet). Det är istället just att se ”lång” film avsedd för biograf, men

---

**Per Vesterlund**

**Tablåhändelser:**
Mediehistoriska aspekter på långfilm i svensk television

---

7
visad i teve, som enligt utredningens statistiska underlag utgör svens-

dens mest frequenta kulturkonsumtion 1970.

När televisionen inkorporerar audiovisuella produkter initialt pro-
ducerade för en annan medial kontext – biografen – i sina tablåer kan
det ses som ett exempel på det som senare kommit att kallas medie-
konvergens. Biografens filmer sätts in i ett nytt medialt sammanhang
– en kontext som radikalt skiljer sig från biosalongen vad gäller vis-
ningspraktik, teknologi och åskådarpraktik. Samtidigt lever biografer-
na kvar sida vid sida med televisionen – såsom gamla medier ofta ge-
nom mediehistorien inte ”dödats” av nya medier utan samexisterat i
gemensamma mediesystem, men ofta i hierarkiska positioner visavi
varandra. Således är det inte förvånande att en rad statushöjande as-
pekter förknippade med filmmediet ser dagens ljus vid tiden runt tele-
visionens intåg: auteuren som beteckning på konstnärskap i mediet;
den diskursiva sfär som ibland kallats konstfilmsinstitutionen; och
kanske rentav det institutionaliserade akademiska studiet av mediet.

Ett receptionsperspektiv anlagt på långfilmer visade i teve skulle så-
ledes sannolikt kunna problematisera de diskussioner kring både ka-
non och kult som annars förts kring specifika filmgenrer, auteurer eller
filmkulturer. Biografpublikers attityder och användande av filmkatego-
rier är ett återkommande tema i historiska receptionsstudier. För senare
epokers filmåskådare tillkommer nya lagringsmediers (vhs, dvd, webb)
områden som grundlägga subkulturer och kult. Långfilmer inplacera-
de i vardagens tevetablar implicerar andra frågeställningar. Medförde
exempelvis de medvetna satsningarna i svensk allmännyttig television
på det man kallade kvalitetsfilm ett inleemmande i de värderingsgrunder
som konstfilmsinstitutionen bars upp av eller kom den upphöjda film-
konsten istället att utsättas för ett mer vanvördigt tittande? Hur mot-
togs de biograffilmer som en nu miljonhövdad filmpublik kunde möta
i ett nytt medium? Kan tevevisningar bidra till films kultstatus? Kan
filmstjärnor, auteurer eller populära genrer få nya betydelse eller värde-
ras på nya sätt infogade i en ny medial kontext?

I en tidigare text har jag anknutit till flera av dessa frågeställningar
med syftet att diskutera långfilm i teve som en förbisedd filmkulturell
och filmhistorisk faktor. I denna artikel är min ambition i högre grad
mer generellt mediehistorisk än specifikt filmhistorisk. Av alla po-
tentiellt fruktbare spörsomal kommer jag därför fortsättningsvis att mer
direkt ta mig an långfilmernas plats i tevetablan för att diskutera fil-

tablåhändelser — 99
mens roll och funktion i det nya mediet. Jag kommer därför i det följande att göra några nedslag kring fenomenet långfilm i teve, med utgångspunkt i svensk tevepraktik från 1950-talet till idag.

**Konstverket i televisionsåldern**

Tär man sig an betänkandet *Ny kulturpolitik* kan man göra flera intressanta mediehistoriska iakttagelser. Televisionens relativa frånvaro är en sådan. För att definiera tevetittande som en kulturaktivitet krävdes uppenbarligen att man då tittade på teveprogram som innebar mediering av konstnärliga verk avsedda att framföras i andra sammanhang. Lägner på listan hittar vi exempelvis både ”opera/balett i tv”, samt ”höra på konsert i tv”. Däremot är fiktionsserier producerade för teve sannolikt inte inbegripna i begreppet ”teater i tv”, och huruvida den svenska televisionens vid tiden livliga dokumentärfilmsverksamhet överhuvudtaget kan tänkas ta plats i tänkbara kulturaktiviteter lämnas inget svar på i utredningens statistik. Ån mer för televisionen mediespecifika format som nyheter, sport eller underhållningsprogram av typen *Hylands hörna* finns inte heller representerade.

Tevemediets frånvaro i inventeringen är dock som sagt högst relativ – de fyra kategorier som innefattar medierade kulturprodukter i teve (film, teater, konsert, opera/balett) dominerar stort. Tillsammans utgör de runt femtiotalet årsvisa tillfällen av ”kulturaktivitet”, att ställas mot de övriga kategorierna (biograf, teater, boklån, kulturcirke, koncert, köpa grammolkskiva) som sammantaget ger ungefär 12 tillfällen per år och individ. Utredningens måtenhet ”tillfälle” är i sammanhanget ingen oskyldig komponent. Framför allt syns den vara sällsynt illa avpassad för det nya mediet teve. Hur räknas exempelvis en enda tevekväll med (exempelvis) sammantaget en film, en konserter och en teaterpjäs – alls ingen osannolik tablå i svensk teve 1972? Som ett tillfälle av kulturkonsumtion eller tre?

Raymond Williams välkända begrepp ”flow” – en beteckning på televisionens gränslöshet vad avser både relationen mellan texter i mediet och åskådarens potentiella svårighet att läsa dessa texter som separata – kan visserligen med all rätt ifrågasättas som beskrivning av allmännyttans enkanaliga television som till och med 1969 var Sveriges.3 Med flöde avsåg Williams främst tendensen att stycka upp program med infogade avbrott (trailers, reklam etcetera) samt att osynligöra skarvarna
mellan programmen. Teve tenderar på så sätt att uppfattas som en enda text istället för som flera texter. Begreppets applicerbarhet på små nationers tidiga allmännyttiga teveutbud är problematiskt av flera skäl. Tevekvällarna var korta, programmen var inte uppstyckade av avbrott och de var dessutom tydligt åtskilda genom långa pauser bestående av testbilder och/eller utförliga programpresentationer.

Ändå kan flödesbegreppet just i detta sammanhang förtjänstfullt användas för att problematisera det nya mediets relation till äldre medier och konstformer, inte minst med utgångspunkt i den aktuella tabellens (och utredningens) svårångade diskursive horisont. Som framgår av utredningen finns å den ena sidan just en sådan diskrepans mellan begreppet flöde och svensk public service-television som skisserats ovan. Utvalda programpunkter betraktas med självklarhet som just enskilda kulturprodukter – inte som delar av ett gränslöst flöde. Å den andra sidan syns resten av teveutbudet överhuvudtaget inte i undersökningen. I den föreställningsvärld som ges uttryck för består televisionen alltså dels av medierade kulturprodukter, dels av något osynligt annat. Dessa för kulturpolitiken osynliga delar av mediet betraktas således rent av som just ett anonymt flöde mot vilket biografens, teaterns och konserthusens traditionella utbud kontrasteras.


Fram till 1969 hade den enda kanalen genom ett gentlemen’s agreement med filmbranschen visat runt 75 filmer per år. Av dessa filmer skulle enligt samma uppgörelse inte mer än omkring 20 stycken vara svenska. Hur biograffilm under 1960-talet blir ett stående inslag i tablåerna framgår i slutbetänkandet från 1968 års statliga filmutredning,


Tevetablån: En tidsmaskin

Om vi återvänder till Raymond Williams så kan hans flödesbegrepp användas för att problematisera synen på kulturkonsumtion som bunden vid enstaka tillfällen och särskilda medier. Dessutom kan det bringa i ljuset de kanske mest pregna bevarade uttrycken för tidens nationella tevekultur – televisionens tablåer. Tevetablån fungerar instrumentellt och organisatoriskt som ett slags styrningsinstrument för tevebolagens programplanerare. Den utgör ett programmeringsverktyg med vars hjälp man kan sortera in televisionens hotande kaotiska flöde i en jämn igenkännlig ström, en funktion som inte minst är viktig när flera kanaler ska samordnas. Även i den enkanaliga televisionen fyllde ta-
blåerna en uppenbart styrande funktion. En programmeny där tittaren kunde orientera sig i vana mönster blev tidigt en central komponent i televisionens design. Paddy Scannell har i boken Radio, television and modern life poängterat tablåernas funktion i vardagslivet. Tablåerna, menar han, är en del av tittarnas liv – ja, de är rent av en central komponent i erfarenheten och upplevelsen av tid i det moderna samhället. I symbios med radions och televisionens tablår inträttas vardagen, och vice versa.


dignitet (sporvenemang, ceremonier, begravningar etcetera). En av mediehändelsens mest tevemässiga egenskaper är dess samtidighet – dess nu. Vardagens flöde bryts också av helger och högtider. Scannell påtalar hur ”the broadcasting calendar” skapar en förväntningshorisont; ett temporalt ramverk för upplevelsen av tidens gång.\textsuperscript{13} Med radions och televisionens kalendariska rutiner följer ritualer, specifika för mediernas publiker. Ritualerna förändras över tid, men är i många avseenden förvånansvärt slitstarka. Scannell lyfter till exempel fram hur ”the royal Christmas Day broadcast” sedan 1930-talets början varit en integrerad del av den brittiska julritualen.\textsuperscript{14}

Televisionens och radions tablåer kan således ge oss historisk kunskap såväl om det typiska som om det atypiska vid olika tidpunkter i det gångna seklets vardagsliv. Det atypiska kan förstås som oväntade avsteg från det planerade och invanda, men det kan samtidigt beteckna mer väntade ritualer avbrott i vardagens konforma flöde. En titt på en tevetaftå från 1970-talet kan således på ett omedelbart sätt kasta oss tillbaka i en värld vi trodde att vi hade glömt. Samtidigt kan tablåer ge vid handen hur olika programpunkter getts varierande dignitet i vardagens flöde. En sådan programpunkt är i många avseenden just långfilmer. Spelfilmer för biografbruk är definitivt inga mediehändelser i Dayan och Katz’ bemärkelse. Snarare än att betona televisionens ”nu” representerar de ett ”då”; med en given hemhörighet i det förgångna som kan framstå som främmande för mediets egenart. Som avsteg från televisionens flöde blir de dock tveklöst ändå en sorts händelser i tablåerna. Långfilmer är till skillnad från den stora mängden teveproduktioner enskilda solenner verk som bryter mot tevegenernas standardiserade format avpassade efter tablåernas upplägg.\textsuperscript{15}

Långfilm i teve

Film avsedd för biografbruk blir alltså tidigt frekventa inslag i tevetablaerna. Vad för då detta mer specifikt med sig, det faktum att texter först avsedda för visning i en audiovisuell publik kontext flyttas till ett annat medium? Är televisionen och biografen sinsemellan så annorlunda att detta innebär att något nytt händer med filmer när de byter kontext – eller är ”långfilmer” självlara och oproblematiska inslag i televisionens flöde? Ur ett bourdieuskt perspektiv skulle mötet mellan film och teve kunna ses som ett intrikat och komplext utbyte av symboliskt ka-

Redan en hastig blick på hur långfilmer programsätts och hur de behandlas i kringmateriel – framför allt i Röster i Radio/TV eller i dagstidens tevesidor – visar att de blir upphöjda och utpekade inslag i den nationella svenska televisionens utbud. En upphöjning som med bourdieuska ordalag skulle kunna benämnas som konsekran – filmer blir möjliga konstverk till skillnad från teveprogram.16 Långfilmer ges till skillnad från de flesta andra teveprogram småre förhandsreceptioner. Detta är en verksamhet som sedermera intensifieras – framför allt efter kanalklyvningen, då exempelvis tidningen Expressen i sin nya tevebilaga inför getingbetyg på alla långfilmer som visas, något som dock inte kommer fiktionsfilm producerad direkt för tevemediet till del. Teve kommer därför snabbt att anta formen av ett teviserat cinematek, en landsomfattande filmstudioverksamhet där man redan 1957 kan visa retrospektiva serier med sovjetisk montagefilm, svenska avantgardefilmer eller filmer av europeiska regissörer som Jean Cocteau, Helmut Käutner eller Mark Donskoj.17

En speciell ”filmvecka” i den enda kanalen i månadsskiftet juni-juli 1958 – med företrädelsevis (vad som med ett senare språkbruk kallas) europeisk art-cinema – görs bland annat till en tevehändelse; en värdefull manifestation av succén med sändningarna från den inhemska VM-turneringen i fotboll veckorna innan, och också en ironisk pendang till Sandrews omtalade tevevecka på biografer fyra år tidigare.18 När presentatören Gunnar Oldin timmarna efter finalen mellan Sverige och Brasilien presenterade seriens första film – William Dieterles Inled oss icke i frestelse, vilken också var seriens enda amerikanska bidrag – inledde

Filmen som tevehändelse


Inte minst långfilmstittandet är något man vill hjälpa till med. Lagom till julhelgen 1971 får *TV-Expressen* läsare en julklapp. Man ”utökar sin filmservice” genom att införa ett betygssystem, grafiskt formgiven med tidningens getinglogotyp. ”Titta på getingarna först”, uppmanar man i en bruksanvisning för det nya systemet, där man berättar om hur tidningens ”filmexpeter” genom en femgradig skala ska hjälpa tittaren att ”få en snabb uppfattning om filmerna i TV”. Att långfilmer ses som attraktiva program för publiken bekräftas inte bara genom den emfas med vilken nyordningen presenteras. Tevekritikern Hemming Steen för i en intilliggande krönika allmänna resonemang om tittarsiffror och programpolitik och spekulerar kring kommande helgs tittarsiffror. Hans tips är att Stig Björkmans film *Jag älskar, du älskar* skulle ses av ”omkring tre miljoner eller 37 procent av TV-publiken”.

Hur många tittare som såg Björkmans film förtäljer inte historien. Det är dock tydligt utifrån Stens kolumn att film i teve är ytterst populärt, samt att denna popularitet inte är helt okontroversiell. Som framgått ökar också mängden långfilm i televisionen markant efter kanal-

Långfilm som icke-teve

Långfilmer är inte teveprogram. När kritiker som Steen och Nilsson ställer filmer i kontrast till parallellt visade talkshows eller jazzkonserter handlar diskussionen inte bara om kulturell prestige och programpo-


Kalendariska nedslag

Hur förhåller sig då filmvisningarna till den andra sortens brott mot flödet, de kalendariska höjdpunkterna? Vad händer om man i linje med Paddy Scannell funderar över almanackans återkommande avbrott – jul,


Avslutning

Filmer får i televisionen en central roll som bärare av symboliskt kapital. Deras funktion blir inledningsvis att fungera som extraordinära avbrott i tablorna, ömsom med högkulturella, ömsom med populära förteck- en. Filmernas funktion i förhållande till samtida filmkultur, kulturde-
batt och socialt liv är svårfångad och undflyende. Att långfilm i teve är ett samtidigt utbrett och kontroversiellt nöje i den svenska televisionens första decennier bör dock vara ställt utom allt tvivel.


således i mötet mellan film och television en transformationsprocess som återanknyter biograffilmen till en svunnen programmeringstradition samtidigt som den placerar dess texter i nya publika och estetiska kontexter.

---

### NOTER


6. Ibid., 139f. Av statistiken framgår också att fördelningen mellan produktionsländer förändrats sedan kanalreformen. Andelen filmer producerade i


14. Ibid.

15. Situationskomedins 22–25 minuter eller följetongens 50 minuter är sådana exempel på standardformat anpassade till hela och halva klockslag i kommersiella tevekanalers tablär.

16. Pierre Bourdieu har använt det sakralt färgade begreppet konsekrering (”consecration”) för att beskriva hur aktörer, produkter eller estetiska ideal vinner

17. Se Vesterlund, ”Det televerade cinemateket”, för en vidare beskrivning av de tidigaste visningarna av långfilm i svensk television.


20. Ibid.


25. Ibid.

26. Ibid. Steen polemiserar mot en programpolitik som låter underhållning slå ut seriositet: ”I den parodi på konkurrens som existerar i Sverige så vet man också att en svensk långfilm drar till sig tre, fyra, fem miljoner tittare, och att man om man mot en sådan ställer t ex ett program från Stockholms jazzdagar så får man nästan inga tittare alls.”


31. Självfallet sker vad gäller bildestorlek, bildestformat, färg, bildkvalitet, ljud etcetera en rad förändringar när filmer visas i teve istället för på biograf.


34. *Aftonbladet* 30/4 1959.


39. Vad gäller frekvensen av långfilmer i televisionen har en svensk tittare av idag potentiellt sett tillgång till ungefär lika många filmer dagligen som visades under åren i den nationella televisionen under 1950- och 1960-talen.
Mediemetodologier
Famous people glow, it’s often said, and it’s a glow that comes from the number of times we have seen the images of their faces, now superimposed on the living flesh before us – not a radiation of divinity but the feverish effect of repeated impacts of a face upon our eyes.

— Leo Braudy, *The frenzy of renown* (1986)


---

Andreas Nyblom

Författarens ansikte: Ett bidrag till litteraturens mediehistoria
Så blev författarna odödliga. Vididan av helgon, upptäcktsresande, vetenskapsmän och publicister bereddes de plats i en nationell kändiskanon som materialiserades i form av museer, statyer, namn på båtar, gator och torg. Studier av litteraturens sociala och historiografiska förutsättningar bör med andra ord behandla mycket mer än bara böcker och litteratur.


I den här artikeln, vars empiriska exempel och övergripande resone-
mang kommer från min avhandling *Ryktharhetens ansikte*, vill jag slå ett slag för en litteraturens mediehistoria. Med utgångspunkt i ett brett mediebegrepp kan en sådan historia åskådliggöra andra betydelsefulla sammanhang, utöver litterära och vetenskapliga texter, i vilka mening kring litteratur och författare producerats och kommunicerats. Inledningsvis tecknas en bakgrund till den medie- och kändiskultur som kring sekelskiftet 1900 utgjorde en förutsättning för författarens genomslag i offentligheten. Utan att ifrågasätta värdet i de kulturprodukter som såg dagens ljus för hundra år sedan, kan det vara viktigt att reflektera över andra bidragande orsaker till att just sekelskiftets konstnärer, författare, ingenjörer och humanister i så stor utsträckning förnarande är välkända i en allmän mening. År det en självklarhet att denna tid skapade sällsynt värdefulla och tidlösa verk på alla områden, eller i vilken mån beror vår tids föreställningar om denna ”guldålder” på de många medel som då stod till buds för att föreviga, mångfaldiga, sprida och hylla dessa verk och deras skapare? Det exemplar som artikeln därefter koncentreras till handlar om visuella representationer av Verner von Heidenstam (1859–1940) kring sekelskiftet 1900. Med tanke på bildernas kvantitet och spridning kan Heidenstam sägas ha varit ett namn och ett ansikte i högre grad än en författare vars betydelse bestämdes av hans litterära verk och deras fåtaliga läsare.

Om man ska tro litteraturhistorien ligger en författares främsta betydelse på djupet av honom/ henne själv – i verken, tankarna, livet och breven. Men många gånger har bilden av författaren själv, mediepersonligheten, skandalerna och skvallret på ett uppenbart sätt påverkat och berört den samtida publiken så mycket mer än de bästa dikterna och de innersta tankarna. Eftervärldens litteraturhistoriska bild av Verner von Heidenstam har framför allt grundats på vad han själv sade, gjorde och skrev, och på mycket av vad *ledande* kritiker, forskare och andra författare skrev om honom, offentligt såväl som privat. Tidigare obekanta källor och öppnade brevsamlingar har lett till nya tolkningar och ”avslöjanden” om hur Heidenstam var *egenligen*. Detta intresse för ”Sanningen”, för att utreda och offentliggöra sådant som i det förflutna var okänt, har lett till att Heidenstams samtids föreställningar om honom – det som då var självklart och uppenbart – har trängts undan. Medan samtiden sällan såg Heidenstam annat än i profil, har eftervärlden ansträngt sig för att visa upp honom i helfigur.

Det är ingen enkel sak att ta sig bortom den historia som förmed-
lats, men någonstans finns spåren av det ”obetydliga” som glömts bort
till förmån för berättelsen om det värdefulla. Bildningsideal och före-
ställningar om kulturarv, kvalitet, civilisation och nation skymmer all-
tid en mer komplicerad historia om de sammanhang som var aktuella i
samtiden. Litteraturhistorien handlar om böckerna (litteraturen) och
deras skapare, men sällan om de andra medier som försett dem med
mening. En författarens ryktbarhet är till exempel aldrig ett resultat
bara av hans/hennes litterära prestationer. Publiciteten är det som gör
författare och verk synliga och meningsfulla. Om litteraturen är förfat-
tarens entrébiljett till offentligheten, så kan själva synligheten där-
efter komma att betyda mer än det som från början gjorde författaren
intressant. Marknadsföringen och medialiseringen hör med andra ord
till de obetydligare som på ett mer påtagligt sätt än litteraturen själv
formar förestållningar om författare och deras verk. De mediala repres-
sentationerna skapar mening. De upprättar tolkningar och berättelser
som formar de de beskriver.

Författaren och medierna

År 1907 påpekade signaturen Purre att en ”bland de märkvärdigaste af
de många villfarelser, som förmörka människors själ, är föreställningen
att man måste utföra stordåd för att vinna ryktbarhet”.

Kändisskap är ingen senmodern företeelse intimt sammanlänkad med uppkomsten
av medieformer som film och television eller kategorier som skådespelare
och popartister. Det är bara en historiskt bristfällig förståelse av tidigare
medielandskap som möjliggör en sådan föreställning. Lika lite som för-
fattarens berömmelse uppstiger bara ur deras egna böcker, emanerar film-
stjärnornas glans ur filmmediet i sig. Boken eller filmen ger tillträde till
offentlighet men det fordras andra medieformer för att tillskriva fram-
trädandet och aktören mening. Thomas Baker har i sina studier av 1850-
stalets litterära kändiskultur påpektat att 1900-talets stora drömfabriker –
Hollywood och televisionen – inte uppfann fascinationen för kändisar
utan förde vidare en tradition från åtskilliga decenner tillbaka.

Inom brittiska och amerikanska kulturstudier är celebrity studies se-
dan ett par decenner ett växande forskningsfält. Till skillnad från tidi-
ga arbeten som Daniel Boorstins The image från 1961, där kändisskap
framställdes som något i grunden fakta och vulgärt, och storhet betraktades
som en egenskap hos speciella individer, utgår senare forsk-

Genom en övertro på författaren som individ har kritiker och litteraturforskare osynliggjort sin egen, mediernas och publiikens betydelse för författarnas karriärer och berömmelse. Leo Braudy konstaterar i sin omfångsrika studie över berömmelsens historia, *The frenzy of renown*, att litteraturhistoriker alltför ofta tror sig skriva litteraturens historia när de i själva verket berättar om litterär berömmelse. Och Joe Moran påpek i *Star authors* att själva logiken bakom litterärt kändisskap handlar om att osynliggöra och dölja den sociala process som leder till berömmelse genom att författaren hyllas som en överlägset begåvad individ eller ett geni. Ordet ”geni”, menar också David Higgins, tenderar att motarbeta undersökningar av hur konst och kultur förses med mening.

**Litteraturens ansikte**

Då frågan om författares berömmelse någon gång tangerats i svensk forskning har det på förhand förutsatts att den berott på deras bokliga produktion snarare än på representationer av dem själva i andra medier. Författare har uppfattats som ett slags hjältar av en högre ordning, med välenommerade namn men anonyma ansikten. En sådan förstellung vittnar om ett fortfarande inflytande från den självbild som det sena 1800-talets intellektuella celebriteter torgförde. Kulturens stora män försökte bevara sin exklusivitet gentemot kvinnan och den så kallade massan. Smakdomarnas fördömande av det visuella – reklam,
film och dagspress – var inte minst ett uttryck för inbillningen att kvin-
nor tänker i bilder medan män ”höjer” sig till abstrakta begrepp.\textsuperscript{12} Men föreställningen om en rent boklig berömmelse är också en fortsättning
på vad August Strindberg redan 1884 benämnde ”Kulturarbetets över-
skattning”. Ingening, menade han, var så överskattat som de sköna
konsterna. En författare kunde sedan länge vara ryktbar i huvudstaden
men ändå förblö okänd på landet. Och om någon kände till namnet där,
så var det inte på grund av författarens skrifter utan för att de hade sett
smädelser om författaren i tidningarna, ”som är det enda folket läser,
och som säljas på 1,785 postkontor, under det att vi endast hava om-
kring 150 bokläxor, och dessa i städerna”.\textsuperscript{10}

Författarporträtt – målningar, teckningar, litografier och fotografier – har länge haft en avgörande betydelse i litteraturens marknads-
föring. De författare som under modern tid utskilts som stora person-
ligheter och klassiker, som blivit en del av en litterär kanon och histo-
rieskrivning, har sällan haft anonyma ansikten. Fotografier och andra
visuella representationer av författare har, som John Cawelti påpekat,
en mer omedelbar kommunikativ förmåga att sprida intryck än deras
litterära verk.\textsuperscript{12} Den ökade användningen av bilder i tryckta medier
gjorde att människors ansikten spreds snabbare än deras idéer.\textsuperscript{13} Före
vår egen tids medier och stjärnor var böcker, tidskrifter och dagstid-
ingar de dominerande medierna och författarna en grupp som ofta
blev föremål för mediebevakning, kändisskap och personkulter.\textsuperscript{14}

Kommersialiseringen av fotografiet gjorde det möjligt för ”vanliga”
människor att omge sig med samtida berömmheter. I \textit{Karakterens värde}
från 1872 menade den skotske författaren Samuel Smiles att ett por-
trätt av en ädel och berömd man, upphängt i ett rum, kunde vara ett
slags sällskap: ”Då vi betrakta hans drag, förefaller det oss som kände
vi honom bättre och stode i närmare förhållande till honom. Det [por-
trätten] är en länk som förenar oss med en högre och bättre natur än
vår egen.”\textsuperscript{15} Porträttbilderna var ett medel för att komma nära en rykt-
bar människa. Det fanns en föreställning, inte bara hos Smiles, om
att sådana medierade möten med stora personligheter satte ”vanliga”
människor i förbindelse med högre krafter som kunde inspirera till
framåtanda och arbetsamhet.

Somliga fotoateljéer erbjuder sina kunder möjligheten att med hjälp
av kläder, rekvisita och andra attribut framställas som godsägare, ar-
bisk shejak eller som någon av tidens kända konstnärer eller politiker.\textsuperscript{16}


Förläggare och författare utnyttjade naturligtvis mediekulturens fördelar. Samuel Clemens, känd under namnet Mark Twain, var en av de mer uppfinningsrika. Han registrerade sitt namn som varumärke, inte bara för att skydda rättigheterna till sina böcker utan också till
de många produkter som bar hans namn, bland annat vykort, cigarrer, tobak, whisky, ett brädspel och en klippbok avsedd att klistra in tidningsnotiser om honom själv i. Även i Norden förvärvade sekelskiftets författare ryktbarhet genom en mängd medier utöver de egna litterära verken. Bortsett från fotografier, målningar och monument kunde deras utseende avbildas på allt från medaljer till tändsticksaskar. Platser, båtar, kakor och cigarrer kunde bära deras namn och storslagna födelsedagsfester, statinvigningar och begravningar var offentliga händelser som skildrades i ord och bild i tidningar och tidsskrifter.

I samband med firandet av hundraårsminnet av Runebergs födelse 1904 publicerades, både i Finland och i Sverige, flera biografier, otaliga hyllningsartiklar och temanummer av tidsskrifter. På Runebergsdagen den femte februari hölls i de flesta större orter i Finland medborgerliga fester med illumination, flaggning, utställande av porträtt, botor och prydnader. Vid statyn och graven i Borgå nedlades kransar, framfördes musik och sång och hölls tal som sedan trycktes i dagspressen. Runenbergstatyn i Helsingfors uppvaktades av delegationer från hela landet. Butiksfönster var dekorerade med Runebergs porträtt och till jubileet präglades en Runebergmedalj som fanns till salu i brons. En karamellfabrik tillverkade särskilda Runebergkarameller fyllda med choklad, och Fazers chokladfabrik saluförde medaljonger med Runebergs profil i relief. Bokhandlare sålde miniatyrbyster i olika storlekar och repliker av statyn i Helsingfors i terrakotta och brons. I skaldens hem i Borgå, som blev museum redan 1882, finns bland annat Runebergbakelser, ett sällskappspel med Runebergmotiv och Runeberg som sprattelgubbe.

lade på andra författares porträtt tycks också ha varit en vanlig förete-
else. I August Strindbergs *Svarta fanor* från 1907 beskrivs exempelvis en
kakelugnskrans, hemma hos en författare vilken sägs spekulera i rykt-
barheter, som ”belamrad med fotografier av alla samtidens stora författ-
tare, både in- och utländska”. Strindbergs eget hem lär vid samma tid ha
varit fyllt av fotografier i olika storlekar, föreställande honom själv
och fotograferade av honom själv. Liksom det själviografiska skrivan-
det syftade de egenhändigt tagna fotografierna till att påverka den off-
fentliga bilden av honom själv. En sådan kontroll, inte bara över det vi-
suella, tillmätte såväl Strindberg som andra författare en reell betydelse
för sin ekonomiska och personliga framgång.

**Verner von Heidenstams grafiska profil**

Efter debuten med diktsamlingen *Vallfart och vandringsår* 1888 blev
Verner von Heidenstam snabbt ett namn i den svenska offentligheten.
Inom några få år hade han etablerat sig som en central personlighet
i sekelslutets kulturliv och han skulle komma att bli en av det tidiga
1900-talets mest exponerade personer i dåtidens medier. Han skildra-
des i andra författares romaner, kunde slås upp i uppslagsböcker och
hans utseende avbildades i markerad profil på fotografier, porträtt-
målningar, karikatyrteckningar och spelkort. Liksom barn i vår tid får
namn efter filmens, musikens och tevens mest lysande stjärnor döptes
pojkar i Heidenstams samtid i större utsträckning än någonsin till Ver-
ners. Att namnets starkaste period sammanföll med Heidenstams var
knappast en tillfällighet.

Uppmärksamheten kring Heidenstams person gjorde hans namn
och utseende välbekanta för en större allmänhet samtidigt som hans
verk lästes och uppskattades av en elitpublik. Han fick betydelse dels
som ”kulturskald” inom ett begränsat litterärt fält, dels som personligh-
et i en bredare medieoffentlighet. Detta var ett förhållande som ofta
illustrerades i samtiden, inte minst i skämttidningarna. I en satirisk dia-
log från början av 1900-talet formulerades det på följande sätt:

- Nå, hvad tycker du om Heidenstam?
- Å, förtjusande! Idealisk! Härlig alldeles!
- Har du läst honom då?
- Nej, men han sitter ju i hvartenda boklådsfönster!
Skyltfönstret, en av 1890-talets stora innovationer, blev en återkommande metafor för den offentliga synlighet som alltmer definierade litteraturens och författarnas livsvillkor. Sekelskiftets författare fann sig inlåsta bakom det genomskinliga glas som sålde deras böcker och gjorde dem själva kända. När Svensk Författareförening anordnade ett litterärt lotteri antog en satiriker att det skulle bli en succé, det vill säga ”om författarne och inte böckerna lottas ut.” På en tillhörande teckning syns ett par ivriga damer trängas i entrén till en butik i vars skylsfönster ”de värdefulla vinsterna” står uppställda. De bildsköna kvinnotjusarna Heidenstam och Daniel Fallström är första- respektive andrapris medan den knubbige Lubbe Nordström är nittonde vinst!

Synlighet och kändisskap var ofrånkomliga inslag i den medieoffentlighet i vilken litteraturen marknadsfördes.

"De värdefulla vinsterna". Verner von Heidenstam, Daniel Fallström och Lubbe Nordström lottas ut i Författarföreningens litteraturlotteri. Övralidsarkivet.
Heidenstams utseende blev snabbt känt från fotografier, målningar, teckningar och skönlitterära skildringar. Redan i ett reportage från författarens spektakulära bröllopsfest på Blå Jungfrun 1896 konstaterades det att ”Verner von Heidenstams markerade drag äro välbekanta.”

Det som gjorde Heidenstams drag välkända var inte bara mängden representationer utan också det sätt på vilket han avbildades. Med få undantag gestaltades han i profil. Karikatyrenas allt enklare och mer stiliserade silhuetter demonstrerar att en spetsig näsa, mustascher och uppkammad toupé var signalement nog för att identifiera den porträtterade. Så kunde Heidenstams drag också fångas i form av ”siffergubbe”, som ofullbordad karikatyr, som stjärnbild och i kubistiskt...
uttryck. Profilbilderna fastställde en offentlig identitet som genom sin förenkling, mängd och spridning bidrog till skaldens ryktbarhet. Författaren Walter Hülphers hade genast känt igen Heidenstam då han första gången mötte honom öga mot öga. Han såg en högrest, elegant gestalt med något ensamt och nobelt över sig och noterade särskilt ”den starkt skurna näsans djärva stridslinje.” Naturligtvis, berättade Hülphers, ”var jag ej okunnig om vem jag hade sett. De porträtt av honom som då och då hade kommit under mina ögon hade varit sanningsenliga”. Den aristokratiska profilen förstods ofta som ändamålsenlig, den förmedlade en symbolisk innebörd av stil, värdighet och nobless till Heidenstam själv liksom till hans litteratur.

Att Heidenstams ansikte även i andra sammanhang kunde användas som ett varumärke i reklammyfie visade pappershandeln Esping & Lundell i Norrköping som 1909 utgav kortleken *Svenska Litteraturspelet*. Heidenstams profil exponerades såväl i tidningsannonser som på spelkorten och på förpackningen. Ett annat exempel är att Aktiebolaget O. P. Andersson & Son marknadsförde ”Taffelpärlan” med en annons i vilken Heidenstam avbildades på sedvanligt vis.


Professorn och historiemålaren Gustaf Ceder-
ström fanns förvisso representerad med flera verk på utställningen men inte med något porträtt av Heidenstam. Men genom att anspela på Karolinerna, vars första band hade utkommit några veckor innan utställningen öppnade, och på Heidenstams förevisade utseende, antydde Söderberg att likheterna var stora mellan Heidenstam och Karl XII på Cederströms målning ”Den 30 november 1718”. Utöver karolinertemat påminde bilden också tydligt om hur Heidenstam avbildats på exempelvis Paulis och Ackes målningar. Kungen poserar stolt med slängkappa och stav och med huvudet i markrad vänsterprofil.\(^{37}\)

Att Paulis och Ackes porträtt, tillsammans med fotografier och karikatyrer, gjorde Heidenstams profil till ett karakteristiskt och populärt utseende i tiden visade en annan av Stockholmsutställningens konstnärer, nämligen Richard Bergh. Det av hans verk som tilldrog sig störst uppmärksamhet var ”Riddaren och jungfrun”. Målningen, och särskilt riddarens utseende, kritiserades emellertid. Andreas Hasselgren menade till exempel att målningen ”skämmes av den anskrämligt långe riddarens skepnad och skäligen intetsägande fysionomi”.\(^{38}\) Bergh tog till sig kritiken och när han omarbetade målningen formades riddarens ansikte efter Verner von Heidenstams – ett ridderligt och aristokratiskt utseende som med andra ord var motsatsen till intetsägande, inte minst då det hade representerats i åtminstone två porträttmålningar på utställningen.\(^{39}\)

Både explicit och implicit påverkade olika visuella representationer av Heidenstam varandra. Målningar och fotografier kommenterades ofta i teckningar och satiriska texter i skämtpressen, vilken därigenom också gjorde förlagorna mer bekanta för sina läsare. Oscar Björcks nationalromantiska målning av Heidenstam vid Djurholmsvillans pe-
larförsettad balkong och sjöutsikt bidrog ytterligare till det etablerade bildspråket kring Heidenstam, inte minst genom de karikatyrer som uttolkade porträttets symbolik. Målningen, som 1901 visades på Konstnärsföreningens utställning vid Kungsträdgården, ansågs av en skribent ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.  

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I Söndags-Nisses kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporträtt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvarläs annars ansågs målningen ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.  

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I Söndags-Nisses kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporträtt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvarläs annars ansågs målningen ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.  

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I Söndags-Nisses kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporträtt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvarläs annars ansågs målningen ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.  

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I Söndags-Nisses kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporträtt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvarläs annars ansågs målningen ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.  

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I Söndags-Nisses kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporträtt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvarläs annars ansågs målningen ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.  

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I Söndags-Nisses kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporträtt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvarläs annars ansågs målningen ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.

---

FÖRFATTARENS ANSIKTE — 135
damer och herrar, och det fastän jag sade honom, att ännu ingen skådat Heidenstam annat än i profil.” Att det första de fick se när de gick på premiär var Heidenstam stående i profil mot en pelare i teatervestibulen behöver väl knappast sägas.


I någon mening formades även visuella representationer av Heidenstam i andra författares skönlitterära och journalistiska texter. I Axel Lundegårds roman från 1892, *Titania: En kärlekssaga*, var huvud-


Att Heidenstams person och utseende hade haft en mer genomträngande betydelse än hans litterära verk poängterades också av andra. ”När jag minns ’Karolinerna’, skrev till exempel Erik Håkansson, ”kommer jag alltid genom en underlig idéassociation att tänka på, att bokens författare har en ovanligt lång och dekorativ näsa – jag kan inte hjälpa det, jag bara konstaterar faktum”.49 I ett kåseri i Afton-Tidningen framhölls också att bland de stora diktare och ”skaldeprofiler” som stockholmarna kunde betrakta på gator och torg framstod Heidenstam som särskilt attraktiv.
Signaturen Lill-Klas konstaterade att ”Heidenstam har en profil, som verkligen gör sig om man tänker sig den med Stockholms berömda södra aftonhimmel som bakgrund.” Walter Hülphers betonade också betydelsen av Heidenstams ”litet poserande snabbseglareprofil” som ögonblickligen framträdde ”för det inre ögat, när talet föll på diktion”. När konstnären Sigge Bergström, som dessförinnan själv avbildat Heidenstam i profil på grafiska blad, teckningar och målningar, 1914 kommenterade den Heidenstamska ikonografin genom att demonstrativt avbilda författarens ansikte rakt framifrån, var det ett undantag som skulle bekräfta regeln. På träsnittet hade han, under modellens hakspets, textat orden: ”EN FACE”.

Avslutning

Några recensenter beskrev genast Heidenstams debutsamling som litteraturhistoriskt betydelsefull, andra såg till att den så småningom blev det. Vallfart och vandringssår har länge varit vattendelaren mellan epokbeteckningarna åtti- och nittital i den svenska litteraturens historia. Till den samtida historien om diktsamlingens betydelse hör emellertid upplysningen om att det tog 12 år innan förstaupplagan (1 500 exemplar) hade sålt slut. Till och med 1900 hittade diktsamlingen omkring hundra nya köpare varje år. Under tiden hade Heidenstam själv sänts ut i betydligt större upplagor till en betydligt vidare publik, inte minst i populära och bildrika publikationer.

Allan Ranius, som arbetar med att sammanställa en förteckning över karikatyrer föreställande Heidenstam, har hittills registrerat mer

NOTER

I noterna hänvisas i några fall till publicerat material som saknar uppgifter om upphovsmann och publikation. Förkortningen ÖA betyder att materialet finns i Övralidsarkivet i Linköpings Stiftsbibliotek. Beteckningen Hernmarck anger att artikeln eller bilden i fråga finns i någon av Övralidsarkivets fyra atlasvolymer med uppklistrade pressklipp som en gång förvaltades av Heidenstams vän Arvid Hernmarck.

1. Andreas Nyblom, Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige (Stockholm: Atlantis, 2008), särskilt kapitel 1, ”Sekelskiftets kändiskultur”, och kapitel 4, ”Namnet och ansikte”.
2. Sign.: Purre, ”Vägen till ryktbarhet”, Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 19/1 1907.
23. Moran, 23.
27. Annons i *Svenska Dagbladet* 22/10 1906.
32. Pressklipp (ÖA) Hernmarck.
33. Pressklipp (ÖA) Hernmarck: ”Ett bröllop på Jungfrun”, [Oska
shamns-Tid
ningen?].
34. E. Walter Hülphers, ”Några minnen”, Smålends Fol
kblad 6/7 1909; Social
Demokraten 6/7 1909.
36. [Hjalmar Söderberg], ”Tuppy i konstihallen”, Svenska Dagbladet 28/5 1897. Här cit
erat efter Hjalmar Söderberg, Martin Bircks ungdom & Vers & Stock
ningen i ord och bild öfver Allmänna konst- och industriställningen (Stockholm: Frö
léen, 1897), 490.
närskall, red. Brummer (Stockholm: Carlssons, 2002), 34.
40. Pressklipp (ÖA).
41. Jean Sagne, ”All kinds of portraits”, A new history of photography, red. Frizot, 109f.
affär, Stockholm. Se Hvar 8 Dag 20/10 1901.
43. Pressklipp (ÖA): Sign.: Alc. ”Hvad som aldrig kan hända”.
44. Leif Furhammar, ”Från pionjärår till storhetstid”, Svensk filmografi, 1, 1897–
1919, red. Lars Ål
ander (Stockholm: Norstedts, 1986), 16.
46. Axel Lundegård, Titania: En kärlekssaga, andra upplagan, del II (Stockholm: Bonniers, 1895), 50f.
47. Heidenstam till Ellen Key 3/12 1892. (ÖA).
er (Staffanstorp: Caveförs, 1968), 74ff.
52. Sigge Bergströms träsnitt (1914) publicerat i *Ord och Bild* 1919.
Johan Jarlbrink

Knut Stubbendorffs transmediala strategier 1928: Självhävdelse och självuppofting som journalistiska resurser


Utgångspunkten för forskningen om journalistik och nyhetsmedier har ofta varit att betydelsefulla händelser och andra ”nyheter” är viktiga saker som det är journalistens uppdrag att rapportera om. Även om
nyheter mer och mer har kommit att betraktas som mediala konstruktioner, snarare än som givna viktigheter, har detta sällan påverkat synen på journalisten och dennes uppdrag och drivkraft att rapportera om det som är viktigt.

Jag tänker mig emellertid att man kan vända på utgångspunktarna och därigenom synliggöra journalisten s roll och agerande i nyhetsrapporteringen: Att en av journalistikens främsta funktioner och drivkrafter varit att framställa journalisten som viktig och riktig journalist och att han eller hon därför använt händelser och förhållanden som resurser i ett skapande av sig själv som en viktig journalist värd erkännande. Precis som Jan Ekcrantz och Tom Olsson vill jag hävda att till ”makten att producera information hör också möjligheterna att producera bestämda föreställningar om vad verksamheten går ut på – vad dess uppgift och funktion är”. Journalisterna har emellertid inte bara använt tidningsspalten för dessa syften – som exemplet Stubbendorff är tänkt att visa har fler medier stått till bud.

Syftet med detta bidrag är att utifrån fallet Stubbendorff 1928 lyfta fram hur journalisten som aktör kan analyseras, hur journalisten har använt nyheter som resurser i skapandet av sig själv och hur andra medier än de direkta nyhetsmedierna har använts i den egna marknadsföringen.

Vetenskapshistoriska och vetenskapssociologiska studier har visat hur vetenskapen aktivt har anpassat sig till mediala situationer för att få legitimitet och för att stärka sina positioner, och att detta inverkat på hur vetenskap har bedrivits. Kommunikationen av vetenskap har sällan varit enkelriktat linjär från forskare till publik och allmänhet. Den publika relationen har snarare införlivats som en del av vetenskapen, vilket påverkat det vetenskapliga arbetet. Journalisten har själv varit med och format nyhetsmediernas innehåll, men som i fallet med medierna och vetenskapen kan man också tänka sig att dessa medier format sina aktörers agerande, det vill säga hur journalister arbetat. Rapporteringen som journalisten arbetat med är i så fall samtidigt en rapportering om journalisten som legitim och trovärdig rapportör. Detta är en tanke jag vill pröva på Stubbendorffs ishavsrapportering. En analys av journalistiken enligt sådana utgångspunkter innebär att nyhetsmedierna ses som en arena där journalistikens regler förhandlats och etablerats och där journalisten har kunnat visa att han eller hon spelat rollen enligt konstens alla regler.

Något jag vill lyfta fram är också att journalister ofta använt sig av

Om Knut Stubbendorff är ihågkommen idag är det knappast för sin bevakning av Italiakatastrofen eller för sin skön litterära produktion. Däremot nämns han ofta i samband med en annan ballongkatastrof i nordpolsregionen – Stubbendorff var nämligen den journalist som bokstävlig grävde fram S. A. Andrées kvarlevor ur isen 1930. Också denna händelse blev en stor nyhet som spred Stubbendorffs rykte som bragdjournalist. Per Rydén tecknar Stubbendorffs bakgrund och analyserar hans journalistik i Den svenske Ikaros. Rydén gör en viss poäng av att Stubbendorff gjorde ”sig själv till huvudperson” under sökandet efter Andrée 1930 och att de ”egna strapatserna på vägen till Vitön bildar fond för redogörelsen”. Rydén är dock mer intresserad av vad som berättas om Andrées öde och kvarlevor; ”det var trots allt berättelsen om vad som hände trettiotre år tidigare som det gällde att gräva sig ner till.” Det finns ändå flera paralleller mellan Stubbendorffs journalistskildringar 1928 och hans rapporter från Vitön 1930. En viktig skill-
Knut Stubbendorffs besvärliga reportageresa gick med båt från Tromsö till Kings Bay, därefter med båt vidare till Murchison Bay och med flyg tillbaka till Kings Bay igen.

Ur Stockholms-Tidningen 11/7 1928.

nad som kommer att belysas här är emellertid att han själv använde sig av fler medieformer 1928. Och där Rydén främst intresserar sig för vad som berättades om ballongfararna, är jag intresserad av hur Stubbendorff använde ballongfararna för att berätta om sig själv.

Italiakatastrofen – händelseförlopp och mediebevakning

Uppmärksamheten var stor kring luftskeppet Italias kraschlandning, sökandet efter de överlevande och deras räddning sommaren 1928. ”Man kan gott påstå”, skrev krönikören Ansgar Roth i Svenska Dagbladets årsbok, ”att ingen föregående polarexpedition eller forskningsfärd till andra delar av jordklotet någonsin väckt så stort och allmänt uppmärksamhet som denna”.9 Undsättningsexpeditioner skickades ut från Sverige, Norge, Finland, Sovjetunionen, Frankrike, USA, Danmark, Holland och Italien. Världspressen var på plats, och genom radions sändningar kunde allmänheten följa dramat dag för dag. Minnet av Andréés misslyckade ballongexpedition trettiofem år tidigare bidrog säkert till svenska mediers intresse för Italiakatastrofen. Svenska tidningar hade rapporterat om färden redan då ballongen passerade Sverige tidigare under våren. För Sveriges del var det också betydelsefullt att en av besättningsmännen ombord på Italia var polarforskaren Finn Malmgren, docent i meteorologi i Uppsala, och att Malmgren var en av dem som omkom på isen. Säkert bidrog även Roald Amundsens deltagande i sökandet efter Italiakatastrofens förlorade människor till det allmänna intresset. Italiakatastrofen kom att bli också den polarforskares död; i juni störtade han i havet med sitt flygplan och en ”heroisk levnadsbana fick härmed sin heroiska avslutning”.10 Följande försök till sammanfattning av katastrofens förlopp bygger helt på artikeln i Svenska Dagbladets årsbok.

Den 23 maj startade Italia under ledning av general Umberto Nobile sin färd från Spetsbergen mot Nordpolen. Under natten nådde man sitt mål: ”Den italienska flaggan och det av påven välsignade stora korset på trä nedkastades genom hyttdörren, på grammofonen spelades ’Giovinezza’, fascisthymnen, och ’Bella Italia del mio cuore’ (Sköna Italien, mitt hjärtas land).”11 Morgonen därpå påbörjades återfärden, men vid middagstid nästa dag tappade luftskeppet plötsligt höjd och slog i isen några kilometer öster om Foyöns norr om Nordostlandet. En av gondolerna kilades fast i isen, medan resten av skeppet med
sex man ombord försvann. Tio man, varav en död, befann sig nu på
isen vid nedslagsplatsen, bland dem Nobile och Malmgren. Mat och
andra förnödenheter hade spritts över isen och bland annat hittades
en fungerande radiosändare. Genast började den medföljande telegra-
fisten att sända ut ett SOS-meddelande, men det skulle dröja till den
sjätte juni innan signalerna uppfattades av omvärlden. Då hade redan
Finn Malmgren och två andra besättningsmän sänkt över isen efter
hjälp. Malmgren dog efter två veckors vandring, men de två andra
plockades upp levande en månad senare av en sovjetisk isbrytare.
Under tiden hade omvärlden börjat skicka undsättningsexpeditioner för
att hämta hem de sex personer som var kvar vid nedslagsplatsen. ”En
formlig kapplöpning till Spetsbergen etablerades”, heter det i årsbo-
ken.11 Italienska och svenska flygare var de första som lokalisere
Nobiles läger, men eftersom de inte hittade någonstans att landa fick de
nöja sig med att kasta ner matpaket. Den 23 juni lyckades den svenske
flygaren kapten Einar Lundborg landa på isen och undsätta Nobile.
När manövern skulle upprepas misslyckades Lundborg med sin land-
ning, flygplanet gick inte att reparera och han tvingades att stanna hela
14 dagar på igen tillsammans med Italiemannen innan han räddades
av en annan svensk flygare, löjtnant Schyberg. De kvarvarande deltag-
arna på den fascistiska expeditionen räddades slutligen, något snöpt-
ligt, av en sovjetisk isbrytare.
Att uppmärksamheten kring katastrofen var stor och att ishavsdra-
mat antogs locka läsare över hela världen märks inte minst på den
copyrightangivelse som avslutar flera av Stubbendorffs artiklar, exempelvis den tionde juli:

(COPYRIGHT: Stockholms-Tidningen/Danmark: Politiken/Norge: Af-
tenposten./Finland: Uusi suomi./England: Exchange Telegraph./Österri-

En del av Stubbendorffs artiklar publicerades senare i bland annat den
amerikanska familjetidskriften *Liberty Magazine* och i den danska bo-
ken *Det store polardrama*. De fotografier som illustrerade tidningstexter-
na var till en början antingen porträttbilder från arkivet eller bilder av
det vindpinade arktiska landskapet. Återkommande kartbilder möjlig-
gjorde för läsarna att orientera sig bland de öar och hamnar som Stubb-
dendorff nämnde i sina texter. Senare köpte *Stockholms-Tidningen* rättig-

150 — JOHAN JARLBRINK
heterna till kapten Lundbergs privata bilder som han tagit under tiden på isen. Utöver tidningsrapporterna kunde publiken ta del av två journalfilmer med sekvenser från räddningsarbetet. En första film visades nonstop på stockholmsbiograferna från den sista juli. Den andra filmen hade premiär en månad senare, enligt annonsen innehållande ”bilder som i väsentliga delar skilja sig från pressens skildringar”.13

Sökandet efter Nobile – och hjälterollen


Nobile för en intervju, var detta ett erkännande åt både reportern och hans tidning: ”General Nobile har beviljat mig en intervju ombord på Citta di Milano”, inledde Stubbendorff artikeln. Han fick dessutom ta ett fotografi vilket enligt samma källa visade ”att han icke ville vägra den ende svenska journalisten på Spetsbergen någonting”.17


Seriens inledande artikel, ”Min biljett till Spetsbergen”, handlar om ”de besvärheter, som ibland kunna möta en journalist, vilken å dragande kall och tjänstens vängr måste ta sig fram över Norra Ishavet”. I fyra spalter beskrivs hur Stubbsendorff nekas plats ombord på flera ishavsskutor men till slut lyckas finna en som kan ta honom till Spetsbergen.20 Journalistens besvärheter blir emellertid värre för varje artikel. Den andra artikeln, ”En sommarfärd över Ishavet”, pu-
bliceras i tidningens söndagsbilaga och handlar om den plågsamma resan från Tromsö till Ny Aalesund nere i fångstfartyget Balsfjords hytt som stinker av spillångor från maskinrummet: ”Ett dygn hade det tagit, innan jag blev förgiftad, ett dygn tog det innan jag övervunnit helvetets fasor”. Återkommande i de tillbakablickande reportagen om det stora reportaget beskrivs färden över Ishavet som en resa in i det okända där journalisten utgör civilisationens främste representant och påskyndare. Om de isolerade Spetsbergen heter det att ”om tiotusen år skall ögruppen ha ett hygligt klimat – begåvad med järnvägar och luftlinjer, telegraf och telefon och tillförlitliga kommunikationer för det närmärmsta civilisationsmedlet – nyhetsförmedlingen och dess finare variationer.” Utan dessa fulländade kommunikationer var den resande reporteren utlämnad åt naturens makter och andra människors goda vilja – och sig själv inte minst. För journalisten innebar det främsta civilisationsmedlet en ständig nyhetsjakt. 

det hans tidning och han tidnings läsare behöver veta.” 27 Att de vilda Spetsbergen var en männens värld utan flickaktig blygsamhet framgår också då de bofasta invånarna skildras – däribland lotsen Voldemar Kræmer ”med en basrööst, härdad i mandomsprov och brännvin”. 28 I sina skildringar gjorde sig Stubbendorff till en del av denna de härdade manliga sjömännens och jägarnas skara, samtidigt som han iscensatte nyhetsförmedlingen som en civilisationens ljusbringare.

I en historisk reflektion jämförde han Spetsbergen nu och då och konstaterade att det funnits fångstman i trakten i flera hundra år. Nu-tiden hade också sina fångstman: gruvarbetare, polarsöker – och journalister inte minst. Till dessa fångstman kan även läggas de militära räddningsstyrkorna som skickats norrut av bland annat Italien, Norge, Sverige, Finland, Frankrike och Sovjetunionen och som kämpade om äran att få vara de som räddade de nödställda ute på isen. Stubbendorff skrev utförligt om prestige och andras uppskattning som journalistens primära drivkrafter. Detta hade journalisten och militären gemensamt: ”om det finns två yrken som leva på vad den yttre framgången ger för det hela, så är det soldatens och journalists”. När han jämförde sitt eget arbete med de militära räddningsstyrkorna drog han sig emellertid inte för att framhålla sig själv som tillhörande den viktigare kategorin:

\[De\] är utsända av svenska staten för att uträtta någotting. Till gagn för det svenska namnet. […] Jag är utsänd av en mångdubbelt större makt än den svenska staten, min herre i denna alldeles särskilda situation är hela den civiliserade värld, som är intresserad av dramat uppe på 80:e breddgrader, och hur dess upplösning blir. Jag ser i detta uppdrag, som gynnats av gyllene, lyckliga omständigheter, min egen chans! 29

Journalistikens regler under förhandling

Journalistik handlade och handlar naturligtvis om att rapportera och förmedla nyheter, men den var och är också en jakt på den åtråvärda belöningen i form av andras beröm och erkännande. Dramat uppe på åttonde breddgraden var Stubbendorffs chans att bli erkänd som en riktigt bra journalist av andra. När Stubbendorff iscensatte sig själv som hjälte-modig journalist som uppoftade sig för läsarnas bästa, byggde han till stor del vidare på föreställningen om reporter som upptäcktsresande.


I en tid då det rådde osäkerhet kring journalistikens regler var Stubbendorff med och skapade dem i enlighet med sitt eget agerande – regler utifrån vilka läsare och andra journalister sedan hade att bedöma honom, för att helst komma fram till att han var genrens mästare. Karakteristiskt är att han också gav exempel på hur en journalist inte borde uppträda. Två mellaneuropeiska journalister och Stubbendorffs medtävlare i jakten på ishavsnyheter beskrevs som ständig klagande och så oförmöga att anpassa sig till ölivets enkla förhållanden att de till slut skickades tillbaka till fastlandet av det lokala styret i Kings Bay. Riktiga journalister klarade av strapatser utan att kąda, tycks ha varit Stubbendorffs budskap. Samtidigt var den egna skild-
ringen full av just klagan – det gällde nämligen att framställa nyhetsjäktan som besvärlig. En bra nyhet skulle vara svår att hitta och svårighetsgraden utgjorde därför ett mått på reporterens förmåga. Ett sätt att göra nyheten och sig själv större var därför att framställa sökandet efter den som förknippat med stora svårigheter. Ett avskräckande exempel på samma tema utgjorde den amerikanske dollarjournalist som hann göra en intervju med Nobile före Stubbendorff – han hade mutat sig förbi vakterna och var därför inget föredöme: " jag ämnade komma in till general Nobile utan uppgörelse med hans vakter. Det var min sport!" 

Berättelsen om ett reportage i bokform

Flera av dessa artiklar om reporterens mödosamma väg till den stora nyheten trycktes något redigerade i boken Ishavsreportaget senare samma höst. Texterna försågs där med en inledning där syftet angavs vara att visa ” hur ett tidningsmannauppdrag – ett reportage – kan te sig som ett ämne för en berättelse, vilken har vissa likheter med en kortare historia eller en novell”. Dramatiken och vem som är berättelsens huvudperson slogs fast redan från början.

– När då?
– Åh, helst i kväll.

Redan här, i bokens andra stycke, knöt Stubbendorff an till en reportertradition enligt vilken det gällde att som scouten vara alltid redo och beredd att kasta sig ut på nya uppdrag. Att ansatsen ingick i en genre med anor framgår om den jämförs med hur Stanley inledde sin berättelse Huru jag fann Livingstone, som översattes till svenska 1873. ”Den 16 Oktober 1869 befinner jag mig i Madrid, nr oo, Calle de la Cruz, skonad undan blodbadet i Valencia. Klockan 10 f.m. väcker mig Jacopo med ett telegram; öppnande det, finner jag att der står: ’Kom till Paris för en vigtig sak.’ Telegramet är från James Gordon Bennett, jun., New York Heraldss unge styresman.” Väl i Paris får Stanley ordern ”tag reda på Livingstone!”

Romanporträttet av den flygande journalisten


Stubbendorffs gestalt visar att ”för en reporter är ingenting omöjligt” (14). Han kan skriva om vad som helst, när som helst, med vilken vinkel som helst. Men det omöjliga i romanen består inte bara av fysiska hinder. Decennierna kring sekelskiftet diskuterades ofta vad som hände med den unika personligheten och den egna viljan när tidningsmedarbetarna i en industrialiserad press hade att underordna sig redaktörens förhållningssidor och redaktionskollektivets värderingar. Få skribenter tillåts nu att vara den som likt 1800-talets publicist, med Anders Fryxells formulering, ”varmt och enligt bästa övertygelse talar för sanning, rättvisa och dygd”.45 Sigfrid Siwertzs roman Jonas och Draken, utgiven samtidigt som Den flygande, behandlar just detta dilemma, vad som hände när ”gåspennans och sanddosans ideal konfronterades med rotationspressen”.46 I Siwertz’ roman klarar den publicistiske hu-

d k colleagues och chefer blir han istället satt att redigera telegram. Denna förnedrande situation utmynnar emellertid inte i någon kritik – bara i en frustra
tion över att inte få möjlighet att visa sig duglig: ”Det finns ingenting på en tidning så farligt som att vara i onåd och man inte får njuta arbetets framgång och eggelse” (314). Den flygande reportern orkar inte med pressen det innebär att inte få uträtta de omöjliga uppdraget. Det hela slutar med att han får en kollaps och läggs in på sjukhus. Beslutet att begära avsked från tidningen hänger nu i luften. Men när läsaren tror att detta är ytterligare en roman om hur pressen förbrukar och suger ut sin arbetskraft och att hjälten ska komma till insikt och hoppa


Recensenterna klagade nästan samfälligt på att de 346 sidorna var alldeles för många och tättryckta, men Den flygande fick annars mycket god kritik. Enligt Gotlands Allehanda var den den främsta av höstens tidningsromaner49 – samtidigt utkom, förutom Siwertz’ redan nämnda Jonas och Draken, även Karin Fagerholm-Petres Orons barn. Många recensenter kände igen sig i den tidningsverklighet som Stubbendorff beskrev. På Västervikstidningen visste anmälaren precis hur det kändes att slita i den miljö ”som torde vara den livligaste av alla det moderna livets brännpunkter”.50 I Östgöten tycktes berättelsen ha ett ”skimmer av sannsaga” och i Skånska Aftonbladet trodde recensenten att boken särskilt skulle intressera pressfolket som kunde känna igen åtskilligt av de egna erfarenheterna.51 I Skånska Dagbladet hette det även att författaren givit uttryck för ”mycket sunda och riktiga funderingar över
ämnet journalistik”, vilka i hög grad var ägnade ”att väcka en tänkande läsares förundran och – få vi hoppas! – respekt för ett yrke, om vars väsen folk i allmänhet torde ha rätt vaga begrepp”.52

Romanen *Den flygande* och reportageboken *Ishavsreportaget* utkom båda lagom till julhandeln 1928. Detta gjorde det naturligt för flera recensenter att göra kopplingar mellan hjältejournalisten i romanform och skildringen av Stubbendorffs egna bedrifter i *Stockholms-Tidningen* och *Ishavsreportaget*. Recensenten i *Skånska Aftonbladet* skrev om romangestalten att man ”vore nästan frestad tro, att den bild han tecknat är ett självporträtt”.53 I *Falu Läns Tidning* gjordes ingen distinktion alls mellan fiktion och verklighet: ”’Den flygande’ är mindre tänkare och mera skildrare i sin bok ’Ishavsreportaget’.”54 I *Sundsvalls Tidning* hette det emellertid att romanförfattaren berättat ”med sig själv placerad alltför mycket i centrum”.55 Åter andra tycktes se närheten mellan författare och romangestalt som en garant för att skildringen var trogen verkligheten.56

Avslutning – det transmediala projektet

Samma reportergestalt går igen i rapporterna om Italiakatastrofen, i reportaget om reportagen, först i tidningen och därefter i bokform, samt i romanen *Den flygande*. Genrerna och medieformerna innebar olika möjligheter och begränsningar, men det var ändå i någon mening samma berättelse som förmedlades: En viss reporterotyp med ett visst journalistiskt ideal definierades som den främsta och mest eftersträvansvärda. Genom att skildra journalisters jakt efter det stora scoopet i olika medier erbjuds publiken flera ingångar till samma tidningsvärld. I centrum av denna transmediala värld stod hjältejournalisten. Den inledande rapporteringen från Ishavet förankrade hjälten i verkligheten, medan skönlitteraturen erbjuder vidare inblickar i hjältens arbete och tankevärld.

Det är lätt att se *Den flygande* som en återanvändning av Stubbendorffs journalistroll i tidningen. Romanen skrevs emellertid redan innan författaren hade satt sin fot på Spetsbergen och ishavsskutorna. Man kan därför istället se Stubbendorffs tidningsjournalistik som ett återskapande av romanberättelsen: en inscensätting av Stubbendorff som en litterär hjälte i tidningspalterna. Under mellankrigstiden var journalisten etablerad som populär huvudkarakter i skönlit-

Ett annat tydligt exempel på hur litterära journalister fick betydelse i samtiden utgör Elin Wägners roman *Pennskaftet* från 1910, vars huvudkarakter både sågs som verklig och fick verkliga konsekvenser. En skribent i *Stockholms Dagblad* menade strax efter att romanen kommit ut att ”[ö]verallt har man hälsat Pennskaftet välkommen, men i ingen krets har hon väl hälsats med en sådan glädje som bland sina kollegor, de unga kvinnliga journalisterna. Jag vet icke, om fru Wägner vet det, men för oss har hon tagit kött och blod som för inga andra.”60 Roman-karakteren av kött och blod fick konsekvenser också genom att framkalla en ”Pennskaftsfeber” som lockade unga kvinnor till det äventyrligt spännande journalistyrket. ”Vanligen brukar det vara ’Pennskaftet’, som väcker unga flickors håg till journalistiken”, hette det 1919 i yrkesvägledningen *Kvinnliga yrken och deras förutsättningar*.61 I fallet *Pennskaftet* är det tydligt att den fiktiva karaktären också bidrog till att etablera positionen som kvinnlig journalist i det allmänna medvetandet, något som skulle återkomma i senare yrkesvägledningar. ”Som journalist har kvinnan erövrat sin plats i solen sedan den dag, då den oförgjällda Pennskafften tog sina första stapplande steg inom yrket”, påstods det i *Vi nutidskvinnor* 1939.62

Även om *Den flygande* inte fick samma genomslag som *Pennskaftet* kan den betraktas på ett liknande sätt, som en del i skapandet av vad en journalist var och borde vara. Romanen var journalistikens fortsättning med andra medel – men reporterjaget i tidningsjournalistikten var samtidigt också en fortsättning på en lång rad fiktiva journalisters hjältedåd. De transmediala berättelser som Jenkins studerar är fiktiva. Stubbendorfss berättelser överskred gränserna mellan fiktion och verklighet genom att han utnyttjade både fiktions- och nyhetsmedier.
Stubbendorffs transmediala strategier 1928 är exceptionella på många sätt, men de tydliggör samtidigt nödvändigheten av att även beakta journalistiken i andra medier än de direkta nyhetsmedierna när frågor som rör ideal, roller och föreställningar ska studeras. När journalisten själv snarare än de rapporterade nyhetshändelserna sätts i centrum tydliggörs också hur nyheter skapas och används för att framhäva journalistens egen insats.

---

NOTER

2. Jan Ekecrantz & Tom Olsson, Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia (Stockholm: Carlssons, 1994), 11f.
10. Roth, 211.
11. Roth, 213.
12. Roth, 221.
22. Knut Stubbendorff, "Uppehållet i Kings Bay", *Stockholms-Tidningen* 31/7 1928.
24. Knut Stubbendorff, "Uppehållet i Kings Bay", *Stockholms-Tidningen* 31/7 1928.
33. ”Vidareutbildningen”, Pressens Tidning, nr 22, 1921; ”Ny sorts fil. kand. vid Högskolan i höst”, Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 1/3 1938.
37. Ibid., 9.
38. Ibid.
41. Sign.: C. S-g., ”Cause célèbre”, Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 15/12 1928.
42. Sign.: Ek., ”En journalist”, Falu Läns Tidning 29/11 1928.
43. ”Ny litteratur”, Journalisten, nr 12, 1928, 5.
49. ”I bokhandeln”, Gotlands Allehanda 4/12 1928.
52. Sign.: -ooth-, ”En flitig författare”, Skånska Dagbladet 4/12 1928.
53. Sign.: N. Lgn. sign.: L.
54. Sign.: Ek.
56. Se till exempel sign.:-ooth-, och sign.: N. Lgn.
60. Sign.: Domar, ”De som gjort årets succéböcker”, Stockholms Dagblad 27/11 1910.

Sedan drygt ett årtionde har det akademiska intresset för Joséphine Bakers artistskap vuxit. I dans-, musik- och arkitekturstudier, performance-, litteratur-, konst- och filmorienterade analyser – ofta med fokus på de transatlantiska utbytena mellan Harlemrenässansen och Parisprimitivismen under 1920-talet – betraktas Bakers artistgärning och mediala produktion utifrån ett brett kulturteoretiskt och kultur-
historiskt perspektiv.4 Skrivandet om henne går å ena sidan i en alltmer interdisciplinär och contextualiserande riktning, vilket bidragit till en mångfasetterad bild av de mediearenor på vilka hon framträdde. Å den andra sidan diskuterar gestalten och gestiken hos hennes tidiga artistpersona ofta utifrån ett relativt snävt textuellt intresse för stereotypa representationer av svartethet.


Även Richard Dyer påminner om att kritiken av representationer bör samsas med en känsla för komplexitet. För det första, skriver han, är representationer nödvändigtvis inomdiskursiva, det vill säga de bygger på ”de koder och konventioner som kulturen ställer till buds [och som] begränsar och formar vad som kan sägas av någon eller om någon inom ett givet samhälle vid en given tidpunkt”. För det andra signifierar inte kulturella former entydiga, fastställda meningssamband: ”människor tillåtnar sig och förstå dem på olika sätt, i enlighet med de kulturella (inklusive subkulturella) koder som är tillgängliga”. En tredje aspekt han pekar på är att representationens förbindelse till den omgivande världen ofta går via en intertextuell dialog med andra representationer.7
Världspremiär i Stockholm för Fresterskan från tropikerna. Ur Nya Dagligt Allehanda 3/12 1927.

Som postkolonial forskare med en mediehistorisk optik på kultur, medier och kontexter, kan jag ibland fundera över ännu en problematik som så att säga kan läsas mellan raderna på den ovanstående kritiken, och som ofta visar sig när kulturella representationer diskuteras i termer av stereotypi, nämligen bristen på mediespecifik reflektion och

I Vetandets arkeologi formulerade Michel Foucault en kritik mot historieskrivningens strukturering i kausala kedjor av ”traditioner”, ”influenser” och ”kontinuiteter”. De historiska objekten, menade han, måste åtminstone delvis brytas loss från dessa för att nå en ny teori om villkoren för deras framträdande:

Dessa förutfattade kontinuiteter, alla dessa synteser som man inte finner något problematiskt hos, utan som man tillerkänner självtäta giltighet, måste alltså tillfällig upphävas. Man bör inte för den skull de finitivt underkänna dem utan nöja sig med att ruska om den trygghet med vilken man godtar dem; visa att de inte är självtäta, att de alltid är resultatet av en konstruktion vars regler det gäller att ha reda på och vars berättigande det gäller att kontrollera.

Min tanke med denna artikel är att på liknande vis försöka bryta upp de på förhand givna diskursiva regelbundenheter som utgör förutsättningen för diskussionen om svarta stereotyper. Samtidigt vill jag peka på det analytiska problematiska i att se framställningen av dessa stereotyper som kulturella representationer och istället förespråka att de betraktas utifrån sina lokala och disciplinärt åtskilda eller sammankopplade medierings former.

Bakers framträdanden ägde visserligen rum inom medieframställ-
ningar som ingick i en övergripande och exotiserande upplevelsekultur, där svarta artister nästan undantagslöst stereotypifierades. Jag vill dock hävda att upplevelserna av henne i både visuell och audiovisuell bemärkelse organiserades i enlighet med olika perceptuella strategier, vilka kanaliserade syn- och hörselupplevelser enligt olika dramaturgier, visualiseringstroper, sammanställningar eller associationsspann. Genom att fästa uppmärksamheten på hur olika medieringssammanhang spelat en väsentlig roll i hur exotisk svarthet förmedlats, upplevts och förståtts av (i synnerhet) vita mellankrigspubliker, kommer jag först att diskutera forskningen kring Parisprimitivismens lokala historia och dess mediala framställningar av det ”afrikansa” respektive det ”afroamerikanska”. Därefter förs ett kortare resonemang kring de sätt på vilka Bakers exotiska gestalt kan placeras, beroende på om den diskuteras utifrån ett representations- eller medieringsperspektiv. Slutligen ges ett stockholmskt exempel på kulturkritikernas diskussioner kring mediala återgivningar av det svarta hos Joséphine Baker.

Två nyanser av fransk negrofili


Nyare forskning om den afroamerikanska närvaron i Paris erbjuder dock en del nya insikter. Framför allt har den kommit att ställa frågor kring huruvida det så kallade tumulte noir som utbröt vid 1920-talets mitt, innebar genomslaget för något nytt och hur betydelsefullen ”afrikan” och ”amerikan” därefter förstods och samspelede på ett annorlunda sätt. Låt mig ge några exempel på hur denna diskussion

I sin diskussion om ras som etnografiskt och kulturellt spektakel drar Hobson historiska kopplingar mellan uppvisandet av sydafrikanen Baartmann under 1810-talet och den afroamerikanska Bakers scenframträdanden mer än hundra år senare. Hennes studie visar framför allt hur diskursproduktionen om rasmässig skillnad etablerades i ett samspel mellan professionaliserad kunskapsproduktion och allmän visualitetskultur. Jämförelsen mellan de två kvinnorna och deras respektive kontexter reduceras emellertid till en fråga om representationen av ”svart Andrahet” som ett slags spektakel i vid bemärkelse. Flera andra forskare har tidigare använt sig av samma jämförelse för att visa på historisk kontinuitet. Att både Baartmann och Baker inordnades i koloniala fantasier om primitiv svart kvinnlig sexualitet är välkänt, men i viss mån bidrar historiska paralleller som dessa snarare till att dölja än att resonera kring de mediala representations- och maktvillkoren för deras respektive uppvisande.

Petrine Archer-Straw har i sin Negrophilia påpektat att den franska
negrofilin hade två samtidiga uttryck som delvis stod i konflikt med, delvis understödde varandra: fascinationen för det afrikanska respektive det afroamerikanska. Hon påminner om att samlandet av ”primitiv afrikansk” konst började ta fart kring sekelskiftet 1900, och att det föregicks av en intensiv medial produktion kring Frankrikes framstående plats i världen som imperienation.15 I likhet med Fatimah Tobing-Rony s bok *The third eye*, visar hon på den mediala, disciplinära och genremässiga konvergens som, några årtionden före sekelskiftet, ägde rum kring uppvisandet av ”Afrikas primitiva folk”. ”I Paris konverterade koloniala bilder, akademisk teori och reklamstarka i de etnografiska utställningar och evenemang som hylade det franska imperiet. Det största av dessa evenemang var de allmänna utställningarna, med start 1855, som styrkte allmänhetens uppfattning om Frankrikes ödesbestämda roll som kolonialmakt”.16 Mellan 1870 och 1910 exponerades till exempel grupper från zulu- och ashantifolk både inom etnografiska, nöjesrelaterade och pedagogiskt-kulturella sammanhang som Musée ethnographique, teatern Folies-Bergères och le Jardin zoologique d’acclimatation. Under samma period figurerade också de karibiska och afrikanska koloniernas exotiskt mörkhyade gestalter i reklam för rom, kaffe, skokräm och tvättmedel.17

I motsats till Tobing-Rony – som beaktar samtidighetsaspekter och intermediala kopplingar mellan dessa arenor – redovisar Archer-Straw snarare den allmänna cirkulationen av en mångfald stereotyper. Hon visar hur föreställningar om det afrikanska och det afroamerikanska flöt in i varandra – exempelvis i amerikanska minstrel-shows på turné i Europa.18 Det fanns emellertid en betydelsefull skillnad mellan de affektiva och mediala relationer som upprättades med det svarta Andra från den afrikanska kontinenten respektive USA. Den franska negrofilin för det ”afrikanska” innebar att folk och föremål togs i anspråk – utan någon avsedd ömsesidighet i relationen mellan dem och europeiska impressarier – och cirkulerades och kombinerades på museer och utställningar, inom spektakelkultur och konstsammanhang. I den välkända kontext Archer-Straw beskriver, släpptes ”afrikanerna” själva inte in som medaktörer till de iscensatta betydelsesfärer de infogades i utan betraktades som undemänskligt staffage.

Tobing-Rony ger ett belysande exempel på hur dessa relationer åtminstone tillfällig kunde destabiliseras genom att västvärldens voyeuristiska position stördes. När franska utställningsbesökare kom till
En jordannominad, 60 cm lång docka, som dockade "sympathiskt" med besökarna, utfördes "sympatiskt" docka. Denna docka var smärvt av den "sympatiska" dockan. Den fann på sina "sympatiska" dockor och blev "sympatiska" dockor.

Låt oss tala om "sympatiska" dockor.

Joséphine Baker som docka. Annons för NK.


Till skillnad från de importerade "sympatiska" dockorna betraktades de "sympatiska" dockorna som "sympatiska" dockor.

Detta "sympatiska" docknamn ska ge en "sympatisk" docknamn som "sympatiska" dockorna.

Detta "sympatiska" docknamn ska ge en "sympatisk" docknamn som "sympatiska" dockorna.
amerikanernas historia, deras kulturgärning och samtida villkor, vilket han tilldelades guldmedalj för. Syftet var att genom bilder, diagram och modeller framställa afroamerikanernas egen epistemologi över det svarta amerikanska samhällets tillstånd och framsteg.22


Representationer eller medieringar av Joséphine Baker?

En fråga som återkommer i flera diskussioner om Parisprimitivismens kultur är hur maktbalansen mellan de franska negrofilerna och de populära afroamerikanerna bör förstås. Vad innebar detta välkomnande? Vilka rasialiserade villkor förde det med sig? Michael Fabre menar att Frankrike under 1920-talet betraktades som en intellektuell och kulturell fristad för svarta amerikaner.25 I jämförelse med USA och dess Jim Crow-strukturer framstod Frankrike som ett ”tolerant, färgblint land”
där svarta kunde röra sig fritt och självständigt. Terri Francis, som skrev om Joséphine Bakers och andra afroamerikaners kulturella betydelse i Paris i ett mer melankoliskt tonläge, hävdar att staden retrospektivt har idealiserats av just Fabre och andra som ett ”rasmässigt himmelrike” för svarta amerikaner. Den kreativa frihet som dessa svarta artister åtnjöt var enligt Francis kringskuren av koloniala föreställningar. ”I hög grad”, skriver hon, agerade både ”svarta amerikaner och vita pariserare för att dölja verkliga rasistiska praktiker och erfarenheter bakom ett begär efter vad de hoppades skulle kännas som frihet, och bakom bilden och retoriken om ’raslöshet’”. Archer-Straw har ett ännu kärvare perspektiv på detta möte, och menar att ”relationen mellan negrofilen och den Nye Negern [the New Negro] byggde på det faktum att han var tillgänglig på ett sätt som hans afrikanska motsvarighet aldrig kunde bli. Den Nye Negern var en vandrande motsägelse, som kombinerade kraften och exotismen från Afrika med en medvetenhet om vad som krävdes för att accepteras av vita”.

Fler forskare har också pekat på att parispublikerna efterfrågade en specifikt inscenerad ”Afrikaprimitivism”, som skulle fylla dem med ny livsenergi – en blandning av fara och lockelse.

När Joséphine Baker debuterade i Paris med La revue nègre 1925 blev hon över en natt populär med sina vilda, fiktivt afrikanska improvisationer och sina charlestonnummer. Ofta utgår den retrospektiva förståelsen av hennes tidiga artistskap från att hon genom sin höga energi och starka scennärvaro på ett strategiskt sätt både infriade och drev med parispublikernas förväntningar på den ”ursprungliga”, svarta kroppslighetens erotiska laddning. Något som sällan diskuteras mer än i förbigående är däremot hur hon sammanfogade sin motsägelsefulla artistpersona av element från olika genrer och sammanhang. Baker saknade dansutbildning, men började tidigt bygga ihop steg och stilar i en mycket egen mosaik av kontrasterande uttryck och ”kubistiska” strategier för att komponera kroppsrörelser i isolerade delar. För sina komiska framträdanden kombinerade hon ”minstreltradionens blackface” med bland annat vaudevillekomikern Ben Turpins vindögdhet och artisten Mama Dinks djurhärande komik. Under 1920-talet var hennes signum att med kvicksilveraktig snabbhet skifra från den läckra showflickans framtoning i modedanserna Charleston, the Blackbottom och the Shimmy, till det mer komiskt vindögd framförandet av Trucking, the Mess Around och the Itch. I de senare danserna infogades gångarter som imiterade giraffer och höns. Enligt
Wendy Perron ingick också rörelserscheman influerade av afrodiasporisk religiös extas i Bakers repertoar.12 Av hennes filmade scenframträdanden att döma kunde den halsbrytande strukturen i hennes improviserade dans liknas vid dadaisten Walter Mehrings sätt att beskriva jazzens väsen, dess förmåga att ”snudda lätt vid hundra idéer på en och
Samma gång utan att namnge dem”. Snabbheten i hennes vändningar har tolkats både som en encyklopedi av svart virtuositet och som en kurragömmalek med och förkroppsligad kritik av stereotyper.


Denna markering handlar inte främst om att retrospektivt försöka ringa in hur litet eller hur stort utrymme som funnits för svarta amerikaners aktörskap i sig, eller att söka sig bortom de stereotypa representationernas domän (v'ilket inte är möjligt). Snarare är poängen att åtminstone tillfälligt vända intresset från redan bekanta kulturella ramverk, och vara beredd på att exempelvis upptäcka specifika mediesituationer och kanske till och med framställningar som kan erbjudas verktyg för individualiserade maktstrategier innanför denna domän. I sin diskussion kring individens plats inom ett diskursfält frågar sig Foucault just om man inte borde söka

i spridningen av de valmöjligheter diskursen lämnar öppna? Dessa principer kanske består i de olika möjligheter den erbjuder att blåsa liv i redan existerande teman, framkalla motsatta strategier, lämna plats åt oförenliga intressen och tillåta olika partier att utspeles med en och samma uppsättning av bestämda begrepp? Borde man inte avstå från att söka efter det sätt varpå teman, bilder och åsikter fortlever genom
en autentiska Joséphine Baker? — 179

tiderna, och från att återge dialyptiken i deras konflikter för att individuallisera olika mängder uttalande, och istället kartlägga valmöjligheternas spridning och bortom alla alternativ och tematiska preferenser definiera ett fält av strategiska möjligheter?16

En del av den afroamerikanska forskningen erbjuder retrospektiva förhållningar kring individuellt svart aktörskap och stereotypi. I enlighet med Homi Bhabhas tänkande fokuserar sådana diskussioner stereotypens ambivalenta status och de möjliga formerna av motmakt den erbjuder. Däremot har få tagit i beaktande hans argument att ”ambivalensens analytiska utgångspunkt är att ifrågasätta dogmatiska och moralistiska förhållningssätt visavi diskrimineringens och förtryckets mening.”37 Istället för att uppehålla oss vid negativa eller positiva representerationer, och söka autentiska gestaltningar och subjektspositioner bortom stereotypen, borde vi enligt Bhabha snarare se på ”de subjektiveringsprocesser som möjliggörs (och blir rörliga) genom [den].”38 I likhet med Foucault, vars intresse alltså inriktas på att ”definiera fält av strategiska möjligheter” inom det diskursiva, menar Bhabha att vi borde studera dess instrumentalitet.

Ofta är det dock just svårlosta moraliska frågeställningar som kommer till ytan i forskningen kring Bakers tidiga artistskap, framför allt för att man på ett problematiskt sätt placar aktörskap i opposition till rasialiserande diskurser. Även om man som till exempel Terri Francis, Benetta Jules-Rosette, Janell Hobson och Samir Dayal komplicerar diskussionen genom att visa hur Baker lekte med och fiktionaliserade framställningen av ras, infogar de sig i en forskningstradition där man utifrån dagens horisont granskar historiska stereotyper av afroamerikaner. En av de knepigaste frågorna som regelbundet återkommer i de här sammanhangen är i hur stor utsträckning, och med vilken grad av medvetenhet Baker medverkade i allt detta. Ibland framträder i de här perspektiven en ahistorisk impuls att i efterhand avgränsa ett slags ansvarsområde för Baker; resonemang förs som om det vore möjligt att dra gränser mellan stereotypa och autentiska framställningar, mellan egen, fiktionaliserad, eller tillskriven svart identitet, och mellan frivilighet och nödvändighet i performanserna av svarthet.39

Ovanstående är en premiss som oftare anförs än uttalas, och som rymer mer av diskussioner kring afroamerikansk identitet än jag här har utrymme att gå in på. I artikeln ”Blackness as symptom” hävdar
Samir Dayal att man i diskussionen om Bakers stereotyper bör beakta de lokalhistoriska förutsättningarna för den franska primitivismen, det vill säga de tydligt uttalade förväntningarna på Baker att framföra en på förhand inskriven bild av svarthet för parispublikerna. Ändå försöker Dayal finna något avgörande i Bakers framträdanden som retrospektivt skulle kunna avslöja något om hennes egen position i relation till den rasrepertoar hon framförde. Å ena sidan hävdar han att Baker riktade en lågmäld ironisk udd mot vita publiker och kritiker som ibland identifierade henne som ”afrikan” snarare än som afroamerikan; en ”falsk igenkännning” underbyggd av okunskap och fantasmatiskt begär. Å andra sidan menar han att Baker ”lånade sig” åt den här diskursen. ”Givet de villkor som gällde vid den här tiden, hur mycket självreflektion ingick i Bakers förhållningssätt till gestaltningen av den överdeterminerade, excessiva svarthet som interpellerade henne?”

och, tillägger han, ”exakt hur stor andel av Bakers show var ’bedrägeri’ och ’sken’?” Även om hans reflektion utmynnar i antagandet att Baker skiftade mellan att ömsom dekonstruera, ömsom anamma de stereotyper hon spelade upp, så skyntar en önskan om att kunna finna en sammanhållen position av något autentiskt bortom dessa gestaltningar.

Arbetshypotesen för min pågående studie om Bakers mottagande i Sverige är att mediemässiga skillnader i tilltal, tillägnelseformer, format och, inte minst, kulturell situering av medier och publik bör tillskrivas större betydelse för diskussionen om framställningen och receptionen av hennes artistpersona. En användbar utgångspunkt är Lisa Gitelmans mediehistoriska tänkande kring mediernas olika disciplinära historier, framför allt hennes påminnelse om att mediernas materiella egenskaper, specifika inskriptionsformer och sociala cirkulation har betydelse för hur de studeras. Medier har olika vidsträckta aktionsradi, vilket kan säga något om hur publiker nås av dem, och hur medier också kan fås att betyda situationellt.

I sin bok *Always already new* menar Gitelman att den medierande dimensionen i etablerade medier ofta glöms bort; i synnerhet de medier som används i vardagens sociala sammanhang framstår som transparenta. I svenskt receptionsmaterial kring Baker finns exempel på att filmmediets etablerade medietransparens i någon mån upphävs eller måste omförhandlas när det rasmässigt Andra gestalts. I kritikers och kulturskribenters skrivande synliggörs på olika sätt själva medieringsinstansen på nytt, vilket till exempel kan innebära att den mediala överföringens specifika kvaliteter eller upplevda brister kommenteras på liknande sätt som när mediet var nytt. Gemensamt för många svenska kritikers recensioner av Bakers filmroller, är att de ger uttryck för ett begär efter en direkt, nästan haptisk upplevelse av henne; något som filmmediet antingen ansågs kunna förmedla eller ställa sig i vägen för.

Snarare än att se på de generellt urskiljbara stereotypa representationerna av Baker, vill jag alltså studera medieringen och dess premisser, och se på hur begäret efter autenticitet produceras av såväl mottagare, publiker och kritiker som artisten själv. I enlighet med Foucaults uppmaning att bryta loss studieobjektet från det bekanta i dess historiska sammanhang, kan en mediespecifik fokus bidra till att, om inte upphäva, så i alla fall destabilisera den givna förståelsen av svarta stereotypa gestaltningar som historiskt generaliserbara. En metodologisk utgångspunkt för en sådan strategi kan vara att anamma den specifiserande och fallstudieinriktade fokus Gitelman förespråkar kring studiet av medier, det vill säga att vi betraktar dem som ”partikulära platser för mycket partikulära, socialt såväl som historiskt och kulturellt specifika upplevelser av mening”. I en sådan lokal dynamik, häv-
Filmediet och den autentiska gestaltningen av det svarta

Modernitetens upplevda påfrestningar och faror har ofta diskuterats i sensoriska termer, till exempel hur den nya tidens tempo och de starka hörsel- och ljudintrycken tog sig förbi den mänskliga stimulusskölden och in i kroppen. På ett liknande sätt kunde både det direkta och mediala mötet med de föreställt primitiva raserna formuleras som något sensoriskt riskfyllt, rentav farligt för de vita västerlänningar som var känsliga. Johan Fornäs har visat hur det svenska mottagandet av den amerikanska jazzen genomsyrades av en ambivalent moralpanik över moderniteten, gestaltad som primitiv och starkt infektion ”negerkultur”. Jazzens ”framåtdrivande puls och synkoperade rytmer passade ihop med storstadens mekaniska och sönderslitande flöden. Dess volym och påträngande fråna sound påminde likaså om städernas maskinbuller och massornas brus”.

Denna oro var också diskursiv i diskussioner om afroamerikaner på film. År 1931 hade Hallelujah!, den första hela amerikanska spelfilmen med direktupptaget ljud, stockholmspremiär; det var också en film med en helsvart rollbesättning. I Fölkets Dagblads recension av filmen skrevs: ”Hallelujah mottogs av publiken med blandade känslor, och många reagerade så starkt att de lämnade salongen, vilket dock säkerligen icke berodde på missnöje med filmen, utan fastmer var ett utslag av nervös överspänning”. I SF Veckoprogram påpekades också att närheten till, och samarbetet med, de svarta skådepelarna vid filminspelnings varit så nervpåfrestande att en del av de vita i filmmäket nästan blivit sjuka av utmattning. Regissören själv, King Vidor, hade berättat hur påfrestande filminspelningen varit på grund av den ”glödande hänförelse och intensitet varmed de färgade skådespelarna tog sin uppgift. I de stora camp-meetingsscenerna hade han svårt att inte så helt låta sig ryckas med av masshänförelsen att han icke kunde sköta upptagningen av filmen. Man förstår det när man ser dem […] Hallelujah är ingen vanlig film, utan ett stycke stark och levande rashistoria.” Blandad med den ängslan som uttrycktes i dessa formuleringar fanns en önskan om att via ljudfilmen få en så närgången gestaltning
av det fascinerande svarta som möjligt. Enligt *SF Veckoprogram* erbjud denna film ett ”pitthål” rakt in i de svartas egen värld.⁵¹

Liknande associationer mellan svarthet och medietransparens kan ses i fler europeiska sammanhang. I den engelska filmtidningen *Close-Up* ägnade man 1929 ett helt nummer åt temat ”The Negro in Film”. Kenneth Macpherson argumenterar där för att ”negern” – som sägs vara ”underbart fotogenisk” – har en förmåga att med sin närvaro revolutionera filmmediet, trots att ljudets genombrott nu ”berövat filmen dess essens”. ”Talfilmen” skriver han vidare, ”har givit oss en glimt av [negern] frammanande något helt och hållet nytt, som inte enbart utvecklas genom det negroida, utan genom den internationella filmens rationaliserade värld.”⁵² I ett tyskt sammanhang ansågs den svarta kroppen på liknande vis skänka filmmediet en förhöjd upplevelse av autenticitet.⁵³


DEN AUTENTISKA JOSÉPHINE BAKER? — 183

I *Vecko-Journalen* gick denna polaritet igen, och tidskriften hävdade att man ”tycker verkligen om denna färgade kvinna med det löjliga lilla ansikten och de vackert modellerade benen.” *Social-Demokraten* talade i sin tur om att Baker ”spelar på sin kropp, sin röst, sina rullande ögon och sitt temperament – ömsom ledsn, ful och utan smink, ömsom fager och glad”.

Förutom att förlusten av Bakers ”chokladbruna” hudton inte togs väl upp av kritikerna, uppstod inför deras ögon kanske också en motsatt närvaroproblematik. Den hade med avstånd och skala att göra. Den påstådda fulheten kan ses som ett tecken på att det invanda avståndet – som umgången med Bakers intagande helfigur på revysscenen inneburit – nu drastiskt överträddes i och med films närbilder. I biosalongens närbilder växte hon i storlek och blev mer påtagligt ”negroid”. Bakers exotiska drag, det vill säga tefatsögonen och den stora munnen, hade vuxit från charmerande och bedårande till något närmast monstruöst. Även denna reaktion påminner om tidigare möten med film. I likhet med Yuri Tsivians iakttagelser om tidig filmreception, har Jan Holmberg i sin diskussion om närbildens tidiga mottagande visat att publikernas och kritikernas tillvänjning till films närbilder var en utdragen process, under vilken ansiktsbilder och halvbilder snarare betraktades som groteska förstoringar av kroppen, än intima gestaltningar av själfulla ansikten. På 1910-talet sågs närbilden ofta som en smaklös överträdelse av films etablerade konventioner för hur kroppen borde avbildas i mediet: det man tyckte sig se var inte förändringar i avstånd från de avbildade aktörerna utan skalförändringen av deras kropp. Skådespelarna förstorades, och framstod därigenom som ”en ras av jättar och jättinnor”. I Tsivians regörelse citeras kritikern E. Stark, vars negativa reaktion inför närbilden formuleras med en snarlik vokabulär som användes när de rasmässiga skillnaderna mellan civiliserade och primitiva folks anletsdrag skulle beskrivas: ”Tänk er hur det är att se en ofantlig näsa, en enorm mun, monstruösa ögonvitor, onaturligt utskjutande läppar som alla sneglar ner på er. Och när alla dessa bitar av ansiktet på en besökare från yttre rymden börjar röra sig – ju sorgligare scenen är avsedd att vara, desto groteskare och totalt löjlig blir effekten”.

Avslutning

Fascinationen inför ”ras” tycks i stockholmsmottagandet av Joséphine Bakers Zou Zou ha förändrat det invanda umgången med filmmediet. I tidningarnas spalter kan man sköna en återupptäckt av filmmedieringsens specifika karaktär; detta i en övergripande mediesituation där det rasialiserade Andra ofta var kopplat till förväntningar på autentisk närvaro. Sammankopplingen mellan mediering, ”ras” och nyhet som jag
här har visat exempel på är naturligtvis inte unik, i synnerhet inte om man betraktar Bakers framträdanden ur ett längre tidperspektiv. När en av det sena 1930-talets teveexperimentella sändningar genomfördes av Philips och Stockholms-Tidningen under en vecka, bjöds Baker, som var i Stockholm på ett av sina turnébesöck, in för att visa sig i rutan.\textsuperscript{64}

Intressant nog figurerade Baker också i en av de tidiga reguljära teveutsändningarna i mitten av 1950-talet. Och även här reflekterade en recensent över autenticiteten hos själva förmedlingen av artisten – som några dagar tidigare uppträtt på Berns. ”Josephine Baker i TV kunde ju inte bli annat än succé. Även om hon måste vara ännu mycket mer charmerande på Berns, så var hon strålande i TV-rutan och gjoerde [programmet] ’Café Caprice’ för första gången till den verkliga nattklubben”. Den entusiastiska recensenten skrev med att påpeka att hon verklig ”bergtog oss helt med sitt fulländade artisteri vare sig hon dansade mambo eller sjöng ’J’ai deux amours’ och var inte minst strålande i närbilderna, där inga TV-tekniska störningar rådde.”\textsuperscript{65}

För den som korsläser de biografiska texterna om Baker mot hennes scenstrategier (främst tillgängliga genom teveklipp), blir det efterhand tydligt att hon med tiden alltmer tog sina scenframträdanden som tillfällen att ta makten över sin egen mediering; dels genom elaborerade iscensättningar av sina entréer, dels genom sina alltmer figurskulpterande, glamoriserande kostymer, genom sitt genomstude-rade, feminint gracila rörelseschema och – sist men inte minst – sitt sätt att under första numret säkerställa att publikens älskade henne. När färgteve introducerades 1968, var just Baker en av de första färg-attraktionerna som visades, filmad på Olympia i Paris.\textsuperscript{66}

NOTER


11. Ibid.


14. Hobson, 87–97; Borshuk, 46; Stuart, 78f; Sharpley-Whiting; Francis, 831; Archer-Straw, 122; Dayal, 38–39.
17. Ibid., 30–37.
18. Ibid., 40–43.
21. Fabre, 126.
25. Fabre, 122ff.
27. Francis, 830.
28. Archer-Straw, 97.
29. Se till exempel Regester, 1; Stuart, 89f.
32. Perron, 27f, 34.
34. Se till exempel Borshuk, 51–55.
35. Francis, 830.
36. Foucault, 53.
37. Homi Bhabha, ”The Other question”, The location of culture (1994; London: Routledge, 2006), 95.
38. Ibid.
39. Hobson, 96; Jules-Rosette, 3, 48f; Francis, 833ff.
41. Ibid., 43.
42. Ibid., 45.
45. Ibid., 6.
46. Ibid., 8.
48. Fornäs, 45.
49. *Folkets Dagblad* 24/3 1931.
51. Ibid., 8.
54. En utförlig diskussion om stockholmsmottagandet av Baker finns i Habel.
55. *Aftonbladet* 16/7 1932.
56. *Svenska Dagbladet* 13/1 1935.
58. *Social-Demokraten* 13/1 1935.
63. Tsivian, 131. En kortare, något annorlunda översättning hittas i Holmberg, 58.
Mediemaskiner
för att säga det direkt: exempelvis telefoni är förstås ett medium, liksom radion och televisionen är massmedier. Men kan också själva telefonapparaten ses som ett medium, alltså inte bara som ett redskap för telefonsamtal utan som ett (mass)medialt visuellt objekt i sig själv? Och gäller det på motsvarande sätt, radio- eller televisionssapparaten? Produceras och sprids det några budskap från telefonen, radion eller teven – när de inte är påslagna och inte används på avsett sätt då de ”förmedlar information eller underhållning” (som det bland annat heter i Nationalencyklopedin om massmediernas uppgift)?1 Om så är fallet, hur går denna transmission till och vad är det för slags budskap som emanerar från de i övrigt avstängda apparaterna?

Å ena sidan, frågan är här lite retoriskt ställd till medieforskare, ty från mina utgångspunkter är svaret självfallet ja. Det är bland annat dessa de praktiska bruksföremålsens mer eller mindre latenta uttrycks- och budskapsnivåer – de som skapar affiniteten med konstföremålsens ofta mer renodlat estetiska verkningssätt – som gör dem till objekt för humanistisk designforskning.2 Men å andra sidan, för mig som bild- och visualitetsforskare kan det innebära vissa fördelar att betrakta också dessa vardagens ting och bruksföremål (som i egenskap av artefakter här betecknas som ”designföremål”) som visuella medier och i förekommande fall som massmedier. Det blir då självklart att se de-

Torsten Weimarck

Vardagstingens visuella brus: Mediala aspekter på teknologi- och designhistoria
sign som ett integrerat element inom den visuella kulturens område, i stället för att betrakta dessa objekt bara som en funktions- och uttrycksanspekt i förhållande till enskilda objekt. Och jag föreställer mig att det också kan vara upplysande för massmedieforskare att inte bara uppmärksamma själva medierna och deras informationsöverföring, utan även de i ett mediesammanhang mer obeaktade, indirekta budskap som likt ett visuellt och taktilt brus emanerar från sådana objekt.

Jag tänker här inte enbart på föremål avsedda för kommunikation av olika slag, utan på allt från tekniska ting – redskap, maskiner och apparater – till inredningar, möbler och prydnadsföremål från både äldre tider och idag. Adrian Forty påpekar inledningsvis och mer i förbigående i sin designhistoriska studie *Objects of desire*, att den som beklagar sig över till exempel televisionens massmediala roll som skapare av ideologi, fiktion och upplevd verklighet, gärna glömmer den enorma visuella och ideologiska retorik som emanerar från föremålsdesign och grafisk design i olika former. Det är precis detta faktum som min artikel vill belysa något ytterligare.

**Medier hos McLuhan**

McLuhans utbyggnader och utsträckningar – alltså medier i hans mening – omfattar inte bara olika slags offentligt tillgängliga kommunikationsmedel för information och underhållning; det handlar lika mycket om konkreta verktyg, redskap och hjälpmedel, alltså vehiklar av olika slag: utvidgningar, hjälpkonstruktioner, tekniska såväl som symboliska hävstångar och mer eller mindre provisoriska förlängningar av den mänskliga kroppen. Sedan de lämnat den omedelbara förbindelsen med sin upphovsman, blir de ofta egendomligt självständiga, avskilda och efterhand svåra att identifiera och härleda till de kroppar eller kroppsdelar som de en gång varit eller emanerar från. McLuhan säger i själva verket att det är vår kropp tillsammans med dess kontext av konstgjorda delar och medierade utsträckningar, substitut och mer eller mindre artificiella erfarenheter, som helt enkelt utgör den mänskliga världen, som alltså är en medierad representation av den så kallat naturliga världen.

Denna definition av medier är betydligt vidare än den som traditionellt har brukats avsatts, där man huvudsakligen har betraktat medierna som uttrycksmedel eller kanaler för förmedling av information och underhållning till en större eller mindre publik. Men ser man på den här bokens olika artiklar finner man att medier och massmedier i dagens forskning glädjande nog på ett helt annat, intressant och fruktbart sätt kan spänna över ett mycket bredare spektrum av områden.

**Designobjekt som social materia**

Att betrakta vardagens designobjekt som medier eller massmedier innebär att på ett självklart sätt betrakta sådana ting som först och främst formade av ett slags *social* materia snarare än fysisk. Eller rättare sagt: den fysiska materien lånar sig till, eller tvingas på intrikata sätt, att underkasta sig de historiska produktionsförhållandena så att materien helt enkelt formas till ett visuellt uttryck för dessa – och därmed själv bli till en del av dem. Detta tar sig förstås även uttryck i samhällets flora av grafisk design, av visuella tecken och signaler, med vars hjälp samtidsens
politiska, vetenskapliga och existentiella verklighetsuppfattningar kommunikerar. Jag vill alltså med utgångspunkt i McLuhan gå ett steg vidare och argumentera för att detta sker inte bara via de traditionella massmedierna utan även i högsta grad via designobjekt av olika slag.


Funktionalistiska doktriner har som bekant renodlat denna tanke och menat att objektens visuella uttrycksnivåer idealt helt enkelt bör sammanfalla med den tekniska och praktiska ändamålsenligheten, en tanke som under efterkrigstiden problematiserats i allt högre grad, där funktionalismen ibland kan framstå närmast som en kommandofilosofi för social ingenjörskonst. Under alla omständigheter blir slutsatsen att det självfallet ofta finns ett mångdimensionellt samband mel-
lan ett objekts praktiska funktion och dess visuella uttryck, men att det samtidigt också finns ett ganska stort spelrum dem emellan: alltifrån förstärkande visuella artikuleringar och dekorationer av olika slag, till mycket medvetna, fria narrativa och associativa lekfullheter. Och rör vi oss med gamla föremål, exempelvis vapen, kan skillnaden mellan dekorativ utsmyckning och jaktmagiska bildtecken, överhuvudtaget inte upprätthållas.

De tekniska tingens symboliska kommunikation

Min utgångspunkt här är ett annat i estetiken närliggande, och i och för sig välkänt fenomen: att en artefakt, avsedd för ett visst praktiskt ändamål, därtöver även har eller kan ha andra uttryck och uttrycksnivåer än de som har med föremålets praktiska funktion att göra. Istället är de baserade på den visuella perceptionen och upplevelsen av själva föremålet i dess faktiska närvaro som materiellt objekt, givetvis individuellt tolkat och inte som medel för andra syften, praktiska eller symboliska. Bruksföremålet har andra, visuellt åtkomliga sidor än de som har direkt med den praktiska funktionen att göra (även om dessa synliga formegenskaper självfallet kan ha en rad uppgifter som ligger i närheten av och på olika sätt understöder den praktiska funktionen). Det rör sig då om bland annat formbildningen, materialet, materialbehandlingen och färgen, doften, tyngden, klangen, men också om hur den teknologiska konstruktionen kommer till visuellt uttryck. Redskap och verktyg kan därför ses som medier i utvidgad mening – i syfte att åstadkomma eller kommunicera det ena eller andra. Men så länge som föremålet också visuellt huvudsakligen kan tyckas signalera eller uttrycka sin praktiska funktion, lägger man ofta inte ens märke till de andra uttrycksnivåerna, särskilt som det finns en inneboende tendens i varje medium att dölja sig självt i egenskap av medium och förvandla detta till en andra natur, vilket gör själva medieringen mer eller mindre osynligt. Man kan, som Niklas Luhmann inledningsvis skriver i *Die Realität der Massenmedien*, ”genomskåda effekten och man kan reflektera över den teoretiskt. Men det rör sig inte om en hemlighet, som upplöses när man lär känna den. Snarare kan man tala om ett ’egenvärde’ eller ’egenbeteende’ – alltså om retroaktivt stabiliserande faktorer, som fortsätter att vara stabila, även när deras uppkomst och funktionssätt uppdagas.”

Men en sådan process återfinns också i annan och omvänd form.
Till exempel hos ett objekt eller en apparatur vars formbildning, konstruktion, material och materialbehandling framstår som helt bestämd av föremålets tekniska funktion. Jag syftar då inte på exempelvis radi-
on, teven, telefonen eller datorn; de har en mellanställning här i och med att de är så starkt konkurrensutsatta på varumarknaden och där-
för på olika sätt ofta är föremål för intrikata varuestetiska åtgärder. Snarare avser jag sådana trivialiteter som badrummets tunna vatten-
ledningsrör – som i mjuka, parallella slinger följer rummets väggar – eller hela det väldiga, mörklagda, upphovsvända orkesterdiket av
fläkrör och ventilationstrummar som trängs under varhusets tak, eller ackumuleringen av till varandra fogade formelement i en trafik-
maskin – vägars, bangårdars och flygplatsers uppenbart kartografiskt bestämda system av filer, spår och rullbanor – som förvandlar platsen
och jorden och hela det tidigare landskapets självförglömmende dröm-
meri till vad som skulle kunna kallas ett logistiskt kommandoställe för till-
lättna rörelser, i full skala och i stort sett utan möjligheter till alternativa
vägar, därför att de enda sådana utrymmen som finns kvar är icke-plat-
ser, platser som bara existerar som ett slags visuellt och topografiskt
brus, vilket trots detta kan vara nog så ögon- och öronbedövande.

Det är alltså fråga om ting och system, som kan tyckas vara helt be-
stämda av den tekniska konstruktionens och effektivitetens krav. Det
jag här vill fästa uppmärksamheten på är att dessa liksom ”stumma” eller ”osynliga” kommunikationsobjekt eller medier – vilkas påstå-
da syfte inte är att kommunicera utan att verka – också har ett visu-
ellt retoriskt utseende, som så att säga ständigt har varningslampans
”Sändning pågår” tänd. Det vill säga: i själva verket kommunicerar de
oupphörligt med omgivningen, gestikulerar och talar påstridigt sitt
ordlösa, visuella språk. Det som kommuniceras är inte några mass-
mediala meddelanden eller påståenden, inte någon information eller
ersens underhållning, utan det som först och främst skickas ut är ett änd-
löst regelsystem, ett visuellt språk: en självinstruerande handledning i
en socialt bestämd kommunikationspraktik, en åskådlig och automa-
tiskt implementerande bruksanvisning till en förment fullständig vi-
suell grammatik eller harmonilära, som kontinuerligt och omärkt
överförs till mottagarens sinnen, vilka i sin tur omedelbart, och oftast
omedvetet, införlivar den med sina egna syften och tar den i autentiskt
bruk i sitt eget liv.
Tingens visuella språk

Jag betecknar lite oprecist detta visuella regelsystem som ett ”språk” eller ett ”bildspråk”, detta i brist på en bättre term. Visserligen brukar ”språk” ställas i motsats till just ”bild”, eftersom det förña består av en kontinuerlig följd av tecken, som utvecklar en språklig utsaga i ett mer eller mindre rationellt meningssammanhang. Bilden däremot är uppbyggd i rymmiskt komponerade sviter med diskontinuerligt placerade och fritt ordnade teckenelement, vilkas innebörder inte heller är fixerade på samma sätt eller med samma slags parametrar, som verbalspråkets ord (det är egentligen bara i fråga om föreställande bilder som betydelsen byggs upp på ett sätt som har vissa, men bara vissa, beröringspunkter med det verbala språket). Men jag har här ändå talat om visuellt ”språk” eftersom jag menar att det som överförs är ett slags bildmässig förmlåra med en rad konventioner om hur teckenelementen kan formas, ordnas och relateras till varandra. Det är alltså fråga om konventioner för bildelement om hur dessa kan kombineras som ingår i det visuella instrumentarium vi använder, såväl för att förstå världen och oss själva med, som för att skapa kroppsslig utbyggnader, medier och representationer, alltså ytterst – för att skapa verklighet.


Denna till sinnena överförda kunskap betecknades i äldre kunskapsteori som estetisk (som också är den ordagranna betydelsen av ordet: alltså sinnlig kunskap, till skillnad från den rationella, teoretiska, respektive den praktiska kunskapen). Här finns just en viss, men tyd-
lig överensstämmelse även med den nutida betydelsen avbegreppet es-

tetisk.¹¹ Den sinnliga kunskapen innebär att ha en viss benägenhet och

inställning till något, medan den praktiska kunskapen är mer instru-

mental och inriktad på enskildheter. Den sinnliga kunskapen utgör

av ett socialt producerat, kroppsligt vetande, en benägenhet, ett rörel-

semönster, en praktisk livskonst, en kunskap som avsatt sig som ett fys-

iskt reaktionssätt i den egna kroppens muskler, organ och nerver och

som nästan inte går att stå emot: det är ett organens fysiska svar som

kontinuerligt avkrävs oss på de sociala, psykiska och existentiala situ-

ationer som vi hamnar i.

Metoden för att överföra olika former av kunskap kallades i det ar-

kaiska Grekland för mimesis, ett ord som senare kommit att få en del-

vis annorlunda, snävare betydelse som avbildning – särskilt då av ett

objekts yttre drag. Begreppet hör numera nästan enbart till konstar-

ternas område. Men tidigare tycks mimesis främst ha varit en term som

var knuten till härmande kroppsrörelser i dans, sång och musicerande

i samband med riter, och i överförd betydelse användes termen vidare

i förbindelse med lärande och pedagogik. I barnuppföstran handlade

det om att locka barnet att imitera och göra efter den äldre genera-

tionen, ja att bli vuxen genom att leka vuxen, härma de vuxna. Detta

skedde förstås inte genom att barnet meddelades något slags ”infor-

mation” utan genom att barnet imiterade och avbildade den äldre ge-

nerationens sätt att vara. Denna pedagogik bygger helt på exemplets

makt, inte på abstrakta kunskaper, än mindre på disciplinär kontroll.

Sitt modersmål lär sig till exempel alla barn överallt på detta mycket

elementära och effektiva sätt, och alls inte genom språkstudier. Det

var på detta vis som barnen efter hand lärde sig att klara sig på egen

hand: man lärde sig sitt modersmål och de praktiska och intellektuella

tekniker man behövde genom att imitera och på det sättet successivt

erövra de metoder som krävdes för livsuppehållet i den värld man lev-

de i. Kunskapsöverföringen skedde imitativt, sinnligt, från kropp till

kropp, och barnen härmade de äldre och låt deras förebilder eka och så

småningom rota sig och utvecklas i sin egen kropp.¹²

Budskap och estetik

Här har jag försökt att beskriva två olika slags meddelanden och arter

av kunskaper. Den ena – den mimetiska – bygger i det typiska fallet på
imitation av ett beteende, en elementär, fysiskt och kroppsligt speglande reaktion på en annan kropps uttryck – som när vi samtalar med en person och stödjer henne eller honom (eller vägrar att göra det) på ett liknande imitatibit sätt i vår egen kropp, som när vi skrattar och gräter med skådespelaren och empatiskt imiterar dennes belägenhet i en filmberättelse. Den mimetiska reaktionen på en människokropp är primär och uppenbart exemplarisk i den meningen att den lockar till imitation, men motsvarande tycker vi oss ofta kunna spåra i våra sinnliga och as sociativa reaktioner på tingens fysiska uttryck av proportioner, formbildning, färgegenskaper, materialkvaliteter av olika slag och de bilder och minnesbilder som dessa skapar eller väcker. Vi kan i viss utsträckning viljemässigt styra våra efterbildande reaktioner, men de upplevs snarare ofta som nästan ofrivilliga, automatiska. Den ”information” som i en sådan kroppslig och gestisk kommunikation överförs från en person till en annan eller från ett objekt till en betraktare eller brukare, bygger i första fallet på medkännande, empati och imitation i vid mening, respektive känsla av existentiell, identitetsmässig igenkänning, behaglig och lustfylld hanterlighet och inbjudande materialkänsla. Informationens ”innehåll” är en upplevd emotionell samstämmighet som rör attityd, stil, grundläggande värderingar och det språk eller kodsystem som används för att uttrycka detta. Det andra slaget av meddelande är sak-, funktions- och faktainriktat, och bygger på rationalitet och kalkylerad prestanda, intellektuella övertyganden och/eller teknologisk ändamålsenlighet.

Dessa distinktioner återfinns i många sammanhang. I reklamen är de ofta mycket tydliga, där det att ena sidan finns ett budskap som mer eller mindre rationellt argumenterar för att exempelvis köpa en viss produkt, och den andra sidan att med estetiska medel – alltså egentligen kroppsligt och sinnligt – försöka övertyga betraktaren om att denne har ett emotionellt, existentiellt eller identitets- och livsstilsbehov som kan tillfredsställas genom innehavet av en viss produkt, eller genom igenkännandet och åsynen av dess logga eller motsvarande. Det förra budskapet kan man, om man så vill, stå emot med rationella medel, medan det senare kan vara svårt, ibland nästan omöjligt att värja sig mot, eftersom det berör en helt annan och mer elementar nivå: det är en upplevelse som härstammar från det sedda, och som sådan tar den plats i den egna kroppen och blir en del av denna. I traditionella, normativa uppfattningar om figurativ bildkonst i Västerlan-
det finns det ett motsvarande glapp i synen mellan *linjens* avbildande figurationer, som ansetts stå tankens och textens rationalitet nära, och *färgen*, som liknats vid musik med sin mer omedelbart sinnliga, materiellt grundade verkan på betraktarens sinnen.

I de praktiska bruksföremålen vårt kan dessa nivåer också för det mesta tydligt erfasas, eftersom vår reaktion på omvärldens ting också är mimetiska, utöver att de ofta ingår i mer instrumentala och praktiska sammanhang för oss. Sådana ting kan framställa sig som ändamålsenliga för det ena eller andra – det är den rationellt sakliga aspekten (som motsvaras av det avbildade motivet hos föreställande bilder). Därutöver kan de alltså ha intrikata, assosierande egenskaper som gör dem till visuella, men likväl ofta i praktiken till ”osynliga”, estetiska objekt och aggregat för överförande av ideologi i stora, sammanhängande sjok. Upplevelsen av sådana kan skapa allt mellan stark vikänsla och samtidsviktiga, till – om man inte samtycker – djupt främingskap.

Epilog kring medier och performativitet

Niklas Luhmann har påtalat att han ”med begreppet massmedier avser alla inrättningar i samhället som vid spridningen av kommunikation använder sig av tekniska medel för mångfaldigande. Särskilt avses böcker, tidskrifter och tidningar som framställs med tryckpress; men också varje form av fotografisk eller elektronisk kopiering, i den män de producerar produkter i stort antal utan begränsning av adressaterna.” Vidare hävdar Luhmann att utbredningen av kommunikation via radio och teve också ”faller inom begreppet såvida de är allmänt tillgängliga och inte bara tjänar som telefonförbindelse mellan enskilda mottagare. […] Under alla omständigheter består det avgörande i att det inte kan förekomma någon samtidig interaktion mellan sändare och mottagare.”


Men här framkommer något som skulle kunna kasta nytt ljus även på massmedierna i mer traditionell mening. Det är nämligen tydligt att vad som är ett massmedium enbart brukar definieras ur produktionens och producentens synvinkel. Detta är otvivelaktigt fråga om ett förlegat perspektiv, framför allt om det används som det enda. Förutsättningarna för detta betraktelsesätt torde historiskt vara skapade av offentlighetsformer som är förknippade med de historiska massmedierna. Men om man i stället provar att (även) låta betraktaren och brukaren och dennes performativa, mycket egna upplevelse och bruk av objektet stå i centrum, vilket skett med allt starkare eftertryck i bildvetenskaplig forskning, är frågan om det tekniska mångfaldigandet av mycket begränsad betydelse. Sett ur betraktarens synvinkel spelar det då ingen roll om objektet är ett unikt original eller en masstillverkad kopia. Det har inte heller någon betydelse om objektets avsedda funktion, innebörd eller budskap, sett ur upphovsmannens eller beställarens synvinkel, missförstås eller vantolkas. Till sist inte heller om det
är fråga om ett människogjort, socialt objekt eller om det är skapat av naturen eller slumpen.

Den upplevande människan har tolkningsföreträde, även om de mimetiskt överförda, historiska, kulturella och gruppbundna estetiska koderna i viss mån begränsar och anger vad som är möjligt att tänka, känna och uppleva i en viss historisk situation. Det som gör detta faktum så viktigt är – som jag framhållit ovan – inte i första hand att det skulle handla om vad som exempelvis upplevs som vackert utan om hur upplevelsen av det sanna, ja, det verkliga skapas.

---

**NOTER**


3. Forty, 9.

4. Se referenser under not 2.


7. Om ornamentik i detta perspektiv, se till exempel Jörg Jochen Berns, *Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllemachine* (Berlin: Wa-


13. Luhmann, 10.
Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalarna


Syftet med den här artikeln är att historisera dagens situation genom att lyfta fram några exempel från 1900-talets olika strider om
”musikmekaniseringen”. De visar på lite olika sätt hur de mediehistoriska farhågor som tidigare motiverade dem skiljer sig från hur vi är vana att förstå dem idag. Uppfattningen att det i ”tekniken” fanns en generell tendens att ersätta mänskliga insatser – det som i industriella sammanhang kallats för rationalisering – var bland annat länge framträdande i diskussionen om musikens mediering. Många musikforskare, liksom musikernas fackliga företrädare, befarade att den teknologiska utvecklingen och uppfinandet av ständigt nya ljudmedier och musikbärare, på sikt hotade att fullständigt uttradera efterfrågan på musiker – och därigenom ödela musiken som konstform. ”Teknologin kan rycka loss musiken från den väv av mänskliga relationer där den traditionellt varit rotad”, som en musiksociolog drastiskt uttryckte det så sent som 1989.¹

Tanken att den tekniska reproducerbarheten helt skulle kunna tränga undan levande musikframföranden kan idag framstå som överdriven, för att inte säga paranoid. På senare år har snarare motsatsen börjat rapporteras: att konsor och musikfestivaler omsätter allt mer pengar, samtidigt som färre är villiga att betala för inspelningar.² Försöken att från musikerfackligt håll motverka ”musikens mekanisering” har därför idag övergivits. Men de strategiska val som en gång gjordes har givetvis präglat de institutioner och regelverk vars fortsatta öden i dag ter sig tämligen ovisa.


Musikens mekanisering

Vid 1900-talets början var musikerns uppgift att leverera levande musikframträdanden. De nya teknikerna för ljudinspelning – fonograf och grammofon – saknade länge en reell praktisk betydelse för yrkesutövan-
det. Ännu under 1920-talet föreföll det faktiskt som om tidens audiovisuella medier snarare utvidgade arbetsmarknaden för frilansande musiker, än begränsade den. Genom radion efterfrågades till exempel musiker för direktsända framföranden, men framför allt var det den snabba utbredningen av biografer som ledde till en kraftigt ökad efterfrågan på musikernas tjänster. Stumfilmen var som bekant aldrig tyst utan förevisades så gott som alltid tillsammans med musikackompanjeman.


”bidragit till den fullständiga utraderingen av musikern”. Likväl ansåg han det som utsiktslöст att sätta sig till motvärn mot vad som sågs som teknikens allmänna framåtskridande.8


Efter ett års strejk accepterade skivbolaget Decca en kompromisslösning och skrev på ett avtal med facket, vilket senare följdes av andra skivbolag. För varje skiva som såldes i USA, skulle en viss royaltiesumma betalas till en speciell fond, vilken i sin tur skulle ge pengarna vidare till lokala fackavdelningar, som på så vis kunde finansiera gratiskonserter där arbetslösa musiker kunde få sysselsättning.10 James P. Kraft må ha rätt i att kompromissen var unik för sin tid. ”Inget fackförbund hade någonsin tidigare tvingat arbetsgivarna att betala till en fond som skulle ge anställning och inkomst för arbetare som gjorts övertaliga genom tekniken.”11 Samtidigt övergavs i praktiken den kvalitativa ambitionen att begränsa den inspelade musikens utbredning. Trots att nästa inspelningsstrejk i slutet av 1940-talet ledde till ett nederlag för facket, kunde fonden överleva med sanktion från den federala regeringen.12 Och än idag inhämtar faktiskt Music Performance Trust Fund en liten avgift för varje såld skiva, och finansierar därigenom enligt uppgift 11 000 offentliga gratiskonserter varje år.13

Svenska Musikerförbundets strategier

Utvecklingen i Sverige var på flera sätt snarlik den i Amerika – om än i en annan omfattning. Ungefär samtidigt som James Caesar Petrillo påbörjade sin offensiva verksamhet, lade Svenska Musikerförbun-
det fram ett liknande förslag. År 1930 hade de fullkomligt underskat-
tat ljudfilmen, och man var nu ytterst angelägen om att inte göra ett
nytt misstag. Förbundet uppvaktade politiker i hopp om en skyddslagstiftning för att förebygga ytterligare mekanisering av musiklivet. Intressant nog var det emellertid inte främst grammofonproduktion-
men man riktade sin kritik mot – utan högtalarna. Hoppfulla fackför-
eningsmän tänkte sig en lag där allt offentligt bruk av högtalarmusik
belades med olika avgifter, så pass höga att efterfrågan på levande mu-
siker åter skulle börja stiga. Framgången lät vänta på sig, men den
skulle komma – efter nästan ett halvsekel.

Traumatiska minnen av ljudfilmens konsekvenser för musikeryrket
levde länge kvar inom musikerfacken och präglade deras strategier. In-
ternationala musikerfederationen FIM drog exempelvis slutsatsen att
"mekanisering" kunde hota musikeryrket själva existens. Grammo-oner och bandspelare, radio och television, jukeboxar och diskotek
kom därför från fackligt håll att ses som delar av en och samma oro-
väckande mekaniseringstendens. Dess resultat skulle "obönhörli-
[bl] att en allt mindre elit betjänar en allt större publik." Grundsy-
en delades av FN-organet International Labour Organization, vilket
i början av 1970-talet rent av uttalade sig officiellt om denna mediali-
tendens: "Utvecklingen bringar berömmelse och pengar till den mi-
noritet av utövare som gör inspelningar eller förekommer i radio eller
TV; för återstoden av yrkets utövare betyder det osäkerhet inför fram-
tiden och arbetslöshet."

Enligt argumenten ovan skulle ökade möjligheter att reproducer-
inspelad musik alltså leda till ett slags degenerering av den offentliga
sfären; i slutändan hotade en passiv och alienerad kulturkonsumtion.
Att i möjligaste mån försvara det levande musikutövandet mot att helt
trängas ut av inspelad musik, blev särskilt under 1970-talet därför en
högprioriterad kulturpolitisk uppgift för Musikerförbundet. Med glö-
dande patos utvecklades resonemanget av Yngve Åkerberg, en man
som tidigare spelat kontrabas i Radiosymfonikerna. Åkerberg var vice
ordförande i musikerinternationalen FIM och framträdde alltmer som
Musikerförbundets främste ideolog – detta redan innan han valdes till
förbundsordförande 1976. Det var en post som Åkerberg innehade
till 1984, och hans hjärtefråga var just att värna den levande musiken
mot ”anstormningen av konkurrerande alternativ”. På en ledarsida i
Musikern 1977 kunde därför grammofoner och kassettband beskrivas
som ”strejkbrytare” – en ganska udda formulering som erinrade om fackliga positioner ett halvsekel tidigare. För om musiker gick ut i strejkt, men muzak och jukeboxar fortsatte att klinga, skulle då någon sakna deras insatser? Fanns det inget sätt att få maskinerna att tysta, så att strejkvapnets kraft kunde återerövras? Åkerberg menade sig dock samma år ha funnit ett sådant sätt, formulerat i ett förslag kring en utbyggd upphovsrättslag. ”All offentlig användning av bandinspelningar, skivor, kassetter osv måste medföra kostnad för nyttjaren”, hävdade han, annars ”kommer tekniska återgivningar att på olika områden ersätta levande framföranden i mycket större omfattning än hit-tills.”

Upphovsrätten beskrevs alltså inte som en ”intellektuell egen dom”, med ett potentiellt marknadsvärde för individuella upphovsmän, utan som musikerkollektivets vapen mot mekanisering. Snarare än att kapitalisera på marknaden för inspelningar, ville man från förbundets håll förändra musikkonsumtionens sociala former – bort från inspelade slutprodukter och tillbaka till livemusik. Om man genom lagändringar kraftigt kunde fördyra olika nöjeslokals användande av ”mekanisk musik”, skulle förstås efterfrågan på levande musik åter öka.

Stim, Sami, Ifpi – och ABBA


Ett av problemen var dock att lagen inte gav rätt till ersättning när


Musikerns redaktör nämnde just ABBA som ett exempel på ”spekulativ” musik som ”manipulerar” publiken, med ”snabba, stora, lättför tjänta pengar som primärt motiv”.27 När Musikerförbundet i slutet av
1979 höll ett symposium kring ”dansmusiken inför 80-talet” avfärdade också ledande medlemmar diskomusiken som ett slags ”coca-cola-kultur” och ”importerad sörja”.

Något paradoxalt var en handfull discjockeys närvarande vid samma symposium. De hade just beviljats medlemskap i musikernas fackförbund, och invände naturligtvis att deras yrkesmässiga skivspelande också var en form av levande musik. Många av de närvarande musikerna betackade sig dock för sällskapet. ”Ni DJ’s skapar ett behov som inte finns. Ni är verktyg åt grammofonbolagen”, lär någon ha påpekat. Eftersom diskotek var billigare än dansband ur arrangörsynpunkt, representerer discjockeys också en orättfärdig konkurrens, menade några dansbandsmusiker. Dessutom uttrycktes åter en farhåga som under det gångna decenniet återkommit i Yngve Åkerbergs kolumner. Om ungdomar endast lyssnar på och dansar till ”perfekta” studioproduktioner riskerar de att helt tappa känslan för ”den atmosfär som uppstår i utförandeögonblicket [vilken] är den livlina som vi måste bygga framtidens musikliv på”.

Teknikens återkomst


”Äntligen!” ska Yngve Åkerberg ha utropat 1986, när hans mångåriga lobbying uppnådde sitt mål. Upphovsrättslagen ändrades detta år så att Sami fick rätt att ta ut licensavgifter från diskotek och alla andra offent-


Även i Sverige kunde de som ville utforska ljudsynthesens möjligheter bli uthängda av sin egen fackförbundsledning. ”Tekniken har
Upprört tillade han att musikerna ofta själva stod för investeringskostnaderna. "Hur länge ska vi spela med i detta ödesspel?"77 Musikerförbundets nye ordförande fruktade 1985 att musik i framtiden möjligen kunde bli en "dataprodukt utan insats från spelande musiker".88 På fackmöten restes därför krav på att få staten med sig på en motstrategi – "straffskatt på synthesizers, ungefär som den famösa kassettskatten." Om varje såld synthesizer belades med en lagstadgad avgift, tänkte man sig, kunde de insamlade pengarna användas för att ”kompensera” det utrotningshotade släkte som trakterade ”riktiga” instrument, eller delas ut som ”stöd för större orkestrar”.39

När Svenska Musikförbundets ledning och ombudsmän samlades sensommaren 1988 för att skissera ett handlingsprogram, rådde dock skilda meningar om synthskatten. Förslaget avfärdades till slut – framför allt av hänsyn till de band som helt byggde sin musik på elektroniskt skapade ljud.40 På bara några få år tycks den musikaliska utvecklingen med andra ord ha gjort det omöjligt att avfärda dem som industrilakejer. Hur snabbt det fackliga motståndet mot syntharna gav vika illus-

**Mot en ny högtalarekonomi**


Länge hade Sami fått huvuddelen av sina intäkter från radion. När
218 — RASMUS FLEISCHER

dessa 1993 passerades av de snabbt växande licensintäkterna från offentlighetens högtalare, beskrevs det som en rent sensationell framgång.\textsuperscript{45} Fördelningen av den allt större kakan baserades dock alltjämt på olika listor över den musik som SR-koncernen spelade.\textsuperscript{46} Idealet att betala varje individuell musiker i proportion till det faktiska musikanvändandet hade vid det här laget i praktiken övergivits. Eftersom det saknades pålitliga sätt att mäta vilken musik som spelades offentligt, såg sig upphovsrättskollektiven tvungna att förlita sig på etermedierna för en ungefärlig uppskattning. Resultatet är välkänt – en orimligt stor andel av dessa pengar delas ut till topplistemusikens rättighetsinnehavare. Till ett fåtal stjärnor utbetalas betydande belopp, medan den stora majoriteten av yrkesmusiker på sin höjd kan räkna med struntsummor.\textsuperscript{47} Kompensationssystemet som var tänkt att utjämna

"I'm a sex machine baby!!!"
Med hjälp av modern samplingsteknik kan du knycka hela kompet från din favoritplatta!
Är du dessutom duktig och har talang kan du på detta sätt skapa något nytt och eget med hjälp av gamla mästerverk.

musikers status och motverka elitisering, tycks alltså ha fått rakt motsatt verkan.


Avslutning

Musikerrollens ambivalens kan med fördel fångas med det begreppspar som Aristoteles använder för att särskilja två former av mänskligt handlinge: dels poiesis som syftar till att frambringa en beständig (materiell eller immateriell) slutprodukt, dels praxis som förverkligar sin mening i ögonblicket.51 Musikalisk kreativitet kan vara av båg se slagen. Medan kompositörens nedskrivande av noter är ett slags poiesis, har musikerrollen i alla tider definierats med utgångspunkt i levande framföranden, det vill säga som praxis. Under 1900-talets sista decennier rubbades denna ordning, åtminstone om vi ser till diskursen hos dominanta
institutioner inom musikekonomin. Musikalisk kreativitet började likställas med produktion av inspelade slutprodukter, medan den levande musikens *praxis* försöks till en sekundär position. Paradoxalt nog tycks skiftet ha fullbordats med hjälp av den upphovsrättsliga nyordning som Svenska Musikerförbundet inte långt dessförinnan hade föreställt sig som ett sätt att försvara den levande musikens existensbetingelser mot det förestående hotet från tekniskt massreproducerade slutprodukter.


innebär att leva som musiker har genomgått drastiska förändringar, vilka ibland skett mycket långsamt, ibland mycket snabbt.

Erfarenheten av den massarbetslöshet som ljudfilmen förorsakade bidrog till att musikernas fackförbund intog en defensiv hållning gentemot nya ljudmedier, för en lång tid framöver. Ändå hade kanske Petrillo och Åkerberg rätt, när de frenetiskt framhöll det levande framförandet, ögonblickets praxis, som något för musiken fundamentalt. Om inte annat har denna historia visat att idén om att musiker främst ska försörja sig på att sälja inspelningar länge var helt frånvarande bland musikernas fackliga representanter.

--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

NOTER

--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4. Edström, 69. Enligt uppskattningar i *Musikern*, nr 19, 1929; nr 1, 1930; och nr 14, 1930 var andelen biografmusiker i förbundet snarare uppemot 50 procent.
6. Tyska musikerförbundets kortvariga optimism återges upprepade gånger i *Musikern* under 1929. Alla gånger kontrasteras europeisk högkultur mot amerikansk kulturlöshet. Den senare kunde även stämplas som judisk, som när tidningens redaktör Gustaf Gille uppmanar läsarna att notera det ju-
diskklingande efternamnet hos en representant för den amerikanska filmin-
dustrin, vilken upprörande nog ska ha uppmanat cellister att byta yrkesbana
till vedsågning. Se Gustaf Gille, ”Orkesterdödaren’ lär vara mindre farlig än
sitt rykte: År tonfilmen på tillbakagång?”, Musikern, nr 5, 1929, 53f.
7. Hösten 1930 skriver Musikern, nr 16, 1930, att ”lika väl som en natur-
skyddslag var ofrånkomlig” behövs nu en ”musikerskyddslag”, som ”en
enkel åtgärd mot en naturförödelse”, ”den katastrof som hotar från den
mekaniska musiken”.
8. James P. Kraft, Stage to studio: Musicians and the sound revolution, 1890–1950
10. Ibid., 137–161.
11. Ibid., 160f.
12. Ibid., 162–192.
13. http://musicpf.org/AboutUs.html; http://musicpf.org/AboutUs2.html;
http://musicpf.org/AboutUs3.html (senast kontrollerade 30/5 2008).
14. SMFs förbundsstyrelse, ”Åter en attack mot den levande musiken”, Mu-
sikern, nr 6, 1939, 81f; Ulf von Konow, ”Rättsskydd för utövande konsträ-
er”, Musikern, nr 6, 1939, 86f; Gustaf Gille, ”Biinstrumenten och arbets-
lösheten”, Musikern, nr 8, 1939, 113f; Gustaf Gille, ”Teatermusik genom
mekanisk reproduktion: Skall grammofonplattan utkonkurrera musiker-
na?”, Musikern, nr 2, 1940, 21f.
15. Yngve Åkerberg, ”Teknisk utveckling på gott och ont”, Musikern, nr 8–9,
1984, 10f.
17. Hans Ekheden, ”Att lägga sig i”, Musikern, nr 10, 1970, 16f; Leif Dom-
nérus, ”Åkerberg, Yngve: Musikarbeteare”, Musikern, nr 10, 1975, 8f.
18. Yngve Åkerberg, ”Ej på våra medlemmars bekostnad”, Musikern, nr 4, 1977,
8f.
19. Yngve Åkerberg, ”Ideologi och praktik”, Musikern, nr 6, 1977, 3f.
20. Yngve Åkerberg, ”Ej på våra medlemmars bekostnad”, Musikern, nr 4,
1977, 8f.
21. Kjell Ivri, ”Inför nya uppgifter: Yngve Åkerberg ger sin syn på förbundet
och dess framtid i samtal med Kjell Ivri”, Musikern, nr 2, 1977, 8ff.
22. Henry Olsson, Copyright (Stockholm: Norstedts Juridik AB, 2006), 23; Lag
1962:729 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk; se även förarbeten i
Auktorsrättskommittén, Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk,


32. Yngve Åkerberg, ”Nya rättigheter – äntligen!”, *Musikern*, nr 8–9, 1986, 26f.

33. ”Utlandsnytt”, *Musikern*, nr 14, 1939, 207f.


41. Per Boysen, ”Moderna tider del 2: Syntar, sampling & sånt”, Musikern, nr 8–9, 1990, 16f.
42. ”25 år med SAMI”, 19f; ”Musik och idrott”, Intermezzo, nr 1, 2000, 28f.
43. ”Frågespalten”, Intermezzo, nr 3, 2000, 21.
44. Susanne Rudblad, ”Hur olika branscher får vetskap om SAMI”, Intermezzo, nr 1, 1999, 18f; Susanne Wallin, ”En dag som konsulent”, Intermezzo, nr 1, 2000, 11.
45. Hedlund, 13f.
48. Kraft, 160f; Malm, 51.
'You admit it was planned abroad?'
'Theoretically. Theoretically only, on foreign territory; abroad only by a fiction.'
— JOSEPH CONRAD, The secret agent (1907)

We do follow the post-9/11 world, and our show has become part of that world.
— JOEL SURNOW, radio intervju (2006)

EFTER ATT HA reflekterat en smula över 1800-talets historiemani och dess ackumulering av kriser, cykler och döda härskare vänder Michel Foucault i en berömd, postumt publicerad föreläsning blicken mot samtidens och konstaterar att vi rör oss i rumslighetens tidsålder. ”Vi befinner oss i samtidighetens epok, vi befinner oss i sidoställandets epok, i epoken för det nära och det avlägsna, för det som befinner sig sida vid sida, för det utspridda. Jag tror att vi befinner oss i ett ögonblick då vi erfär världen mindre som ett långt liv som utvecklas genom tiden än som ett nätverk som knyter samman punkter kors och tvärs.”

Låt oss hålla detta i minne och se vad det kan betyda i mediesammanhang. Men innan vi börjar nysta i nätverkens trådar kan vi erinra oss vad Gilles Deleuze och Félix Guattari skriver i sin komplexa plattåbok, Mille plateaux, apropå vad de uppfattar som två interrelaterade spatiala regimer: det släta och jämna å ena sidan, och å andra sidan det räfflade eller veckade. Termerna är svåröversatta; franskans ”l’espace
Rummet i bitar


Finansdistriktet runt Wall Street, också de två kollapsade tornen förutan, är den tydligaste representationen på spatial nivå av den annars osynliga kapitalismens ständigt föränderliga landskap. I en essä kring bilbombens historia – fyndigt kallad den fattiges flygvapen – påminner Mike Davis oss om en pionjär, nämligen anarkisten Mario Buda som en septemberdag 1920 mer eller mindre uppfann fordonsbomben när han parkerade sin bryggarhäst i hörnet av Wall Street och Broad Street utanför J. P. Morgans kontor. Lastad med dynamit som pepprats med metallskrot exploderade kärran i ett eldklot – 40 dog, hundratals skadades, dock icke herr Morgan. Trots att Buda distribuerade flygblad som varnade för smällen hann ingen avvärja faran.

Budas publiceringskultur och dess indirekta tvilling, det vill säga information hämtad på underrättelsevägar och dess relation till terrorbekämpning, såsom det framställs av amerikansk teve, ger intresseanta nycklar till representation av rumslighet med tydliga mediehistoriska länkar. Teves mest emblematiska program i detta avseende är

Kartbilder över geopolitiska, kulturgeografiska och trosgeografiska ”landskap” och deras överlappningar har fått regeringar att uppradera gränsskydd och underrättelseverksamhet för att avvärja terrorattacker men också för att hindra fattiga att ta sig in EU eller USA. Samtidigt, och på trots av den globala kapitalismens fortsatta triumfer och den nya styrkan i Kina och Indien, tycks den typ av sekulär kapitalism som representerades av World Trade Center alltmer sårbar i kraft av sin resursförbrukning och den hotbild som terrornätverken utgör. När terrorism förvandlades till teveunderhållning på bästa sändnings-tid efter den elfte september – med 24 som riktmärke – kom Los Angeles att bli det ständiga målet för attacker. Och då och inte bara i 24, även i en episod av Numb3rs (CBS) och genomgående i teveserien Sleeper cell (Showtime) – alltså på behörigt avstånd från det känsliga området runt Ground Zero och det intilliggande Wall Street.

Lanseringen av 24 inleddes strax före den elfte september 2001, och det första avsnittet fick faktiskt senarelägga sin premiär till november månad. Som Kiefer Sutherland formulerade det: serien var långt mera överklig den tione än den elfte september. 24 mottogs som formatförnyare, främst för dess kronotopiska dimension, det vill säga den intrikata spatio-temporala berättarstrukturen. Howard Rosenberg i Los Angeles Times beskrev exempelvis pilotavsnittet som en tickande spänningsbomb, medan David Thomson pregnant fångade seriens modus i titeln på sin essä ”Shock around the clock.” Representationen av
tid, rum och karaktärer mot bakgrund av hot om ofattbar ödeläggelse driver berättandet i 24. Digitala klockor är korrelerade med deadlines, medan tidsfrister i seriens temporalitet snarare mäter tittartid än strikt diegetisk tid.

Varje årgång är uppdelad på 24 entimmesavsnitt, där den digitala klockan integrerar reklamen i varje avsnitts tidsutdräkt. Tid har här den containerkvalitet som många förknippar med det euklidiska rummets tomhet – eller jämna släthet – i kontrast till platser och landskap som är koordinatbestämda i kartografiskt hänseende. Samtidigt som tiden är utmätt genom deadlines på makronivå för det övergripande hotet löper vägen dit via en hel serie av mikrodeadlines. Tidsrymder gestaltas således med timglasets obeveklighet, och nedräkningen timme för timme fortgår till det mer eller mindre bittra slutet. På grund av tidskompressionen ges ingen tid för återhämtning för karaktärerna, tiden måste nyttjas fullt ut för att rädda landet och dess medborgare.

seriens kölvatten, kanske mest begåvat i *The Simpsons* jubileumsepisod 2007, nummer 400, som helt byggde på 24:s berättarmodell.


Representation i rörliga bilder har övert ett drygt sekel förändrat vårt sätt att förstå och se verkligheten. Överföring till olika sorts skärmar abstraherar den räfflade fenomenvärlden till ett ”mediascape” för att använda Arjun Apadurais pregnanta term. Abstraktionen skapar en form av loop där lättidentifierbara ikoniska bilder cirkulerar.⁹ Kar-
tering och kartläggning är frekventa metaforer för spatial figurering med abstraktion i fokus, något som i filmsammanhang utmanar gäng- se föreställningar om ikonicitet och indexikalitet. Spatial övervakning i militärt syfte eller i brottssammanhang har länge varit en del av filmhistorien. Spänningseffekterna därvidlag är avhängig klipptekniken och kinematografin behandlings behändiga metoder för att såväl separera som förbin- da spatiala utsnitt. Suture var en gång i tiden en favoritterm för filmens närma fogfria blockering av läckage mellan tagningar oberoende av deras heterogenitet.


I digitala sammanhang är fortfarande åskådarens blick positionerad på toppen av informationspyramidens flöde, där abstraktioner samsas med närmast haptisk information. Höggradig audiovisuell \textit{liveness} och realtidseffekter driver denna medieinbäddade typ av \textit{hands on}-television. Denna förmåga är så självklar också utanför fiktionens område att CNN har lagt sig till med militärt språkbruk för ett av sina signa-
turprogram, ”the Situation Room”. Här, menar man, konvergerar nyhetsflödet från hela världen och som en påminnelse om de stora nyhetskanalernas sändningar dygnet runt och bokstavliga breaking news fungerar också tevekanalen Fox News, som en inbäddad aspekt av de många skärmarna som uppdaterar oss i 24.

Berättandets geografi

Den amerikanska tevevärlden efter den elfte september är besatt av berättande som drivs via datorers gränssnitt. Här har 24 varit en uppenbar trendsättare. I teveserien hanterar en svär av underrättelseagenter i the Counter Terrorism Unit (CTU) – inrymd i en bunkerliknande byggnad i downtown Los Angeles, via satelliter, övervakningsutrustning och allsköns databaser – information som slutligen hamnar i händerna på agenter på fältet via portabla enheter. Dessa teknologiska prylar förutan och den information som laddas upp och ner mellan datorer, mobiler och små portabla handdatorer – Personal Digital Assistants (PDA’s) – skulle världen sådan vi känner den inte överleva. I kommandocentralens och bunkerns halvdunkel, lyser en djungel av skärmar som används för att greppa den rörligt undflyende, om än abstrakt räfflade geografin; ett arbete som i dialog med fältagenter så småningom leder fram till en precis lokaliserings av massförstörelsevapen.


Kartläggning och övervakning förutsätter kommandocentralens tillgång till lagrad information och realtidsdata. Brandväggar korsas behändigt när så krävs främst tack vare en av seriens favoriter, det nödiga datasnillet Chloe O’Brian. Integrationen mellan kommandocen-


Efter att Jack har samtalt med försvarsminister Heller och fått veta att konfrontationen med presidenten misslyckats ringer Jack till (den


I detta segment är terrorhotet temporärt förpassat till bakgrunden; fokus ligger istället på att avslöja president Logans förrädiska intrigerande. Som alltid är tidsaspekten kritisk och avgörande skeenden är genomgående kopplade till olika deadlines. När väl seriens tidsmekanism implementerats är frågan om när glasklart definierat, hur avslöjas gradvis medan var utgör en förskjuten horisont fram till själva upplösning-

**Televisuella landskap**


Dagens Los Angeles och Orange County är en av de prototypiska stadsregioner som enligt kulturgeografer driver den globala kapitalismen, här dock med öknen en bit bort som påminnelse om den tidigare topografins släthet och åt andra hållet finns oceanen. Genom sin
Medieexponering är området nerlusat med världen över igenkännbara inslag i stadsbilden. Utifrån globaliseringens komplexa scenario är Los Angeles därför en ideal arena för de terrorattacker som 24 baseras på. Områdets komplexitet och ogenomskinlighet, igenkännbarheten till trots, lämpar sig väl för den abstrakta geografi som är förutsättningen för seriens berättarstruktur, mångkanaliga bildstil och skärmöverdåd.


I Jacobs analys är det städerna som är naveln i den moderna ekonomin, nationalstaten har allt mindre betydelse. Henne teorier har vidareutvecklats av Edward W. Soja, vars tes är att den globala kapitalismen drivs i konkurrens mellan drygt 300 stadsregioner utspridda över alla kontinenter men i en ekonomi som alltfort primärt är industriell. Soja hävdar att Los Angeles, som är sammanväxt med Orange County, är USA:s mest tätbefolkade region och att staden konkurrerar med andra liknande stadsregioner som Silicon Valley, Shanghai, Istanbul, eller Ruhrrområdet i dess nya skepnad. På flera sätt bygger Jacobs såväl som Sojas arbeten på Henri Lefebvres studium av rumslighet, och Soja har hävdat att denna fokus givit upphov till ett spatialt paradigm – en
rumslig vändning om man så vill – vilken innefattar alltifrån kartografisk analys av litterära texters rum eller en renässans för Heideggers rumsligt förankrade filosofi till nationalekonomi och kulturgeografi. Lingvistikens roll som mönsterdisciplin och den senare dominansen för visuella studier är, menar han, passerade studier i kulturnanalysen.\(^1\)


**Kriggerik metaforik**

Hur relaterar då ovanstående exposé till modernitetens teoretiker och deras mediefilosofi? Många såg för snart hundra år sedan filmen som själva inbegreppet av moderniteten där allt fast förflyttningsligen.för förmodrado.


Den logik som länge drev förståelsen av krigets \textit{modus operandi} fick

För Benjamin är det inte bara medieteorin som fotas på krigsmetaforik, detsamma gäller för flera grundpassager i hans historiefilosofi. I de historiefilosofiska teserna förkroppsligas historien av Paul Klees målning Angelus Novus där ängeln kastas mot framtiden med blicken fäst på det förflutna. Benjamin använder stormen som staplar skräp framför ängeln för att illustrera idén om framsteget. Ängeln inkarnerar historiematerialismens unika erfarenhet av det förflutna, madeleinekakan, som spränger bort den kronologiska historien som Benjamin på andra ställen betecknar som historicismens bordell. Istället för att länka historiska ögonblick med hjälp av begrepp fokuserar materialisten det närvarande som nuets tid som beskrivs som ett slags chips av messiansk tid, det vill säga en konstellation där en spatialisering av förflyttningen sammanlänkar historien som en närvarande aspekt av nuet. Fragment och allegori är instrumentella för den benjaminska historiefilosofin.17 Jag ska inte försöka bena upp det judiska tankegodset, bara notera att det jag här kallar chips, som är grunden för maskinminne, genom ständig uppdatering effektivt suddar ut gränserna mellan då och nu. ”Chips” – som jag hämtat från den engelska översättningen av Benjamins text och också är en god term på svenska – lyder i det tyska originalet ”Splitter”. Chips fångar våra mediemaskiner som förmåga att hantera, fragmentera eller alle-


Mediehistoriskt har dädet – om det nu var det det var – odödlig gjorts av Joseph Conrad i romanen The secret agent. Conrads bok är i sin tur basen för en hel serie av Hitchcock-filmer, främst Sabotage från 1936, där observatoriet är eliminerat (alternativt uppraderat)


Avslutning

I min frivola och lätt hjärtlösa diskussion av 	extit{24} har jag på ett flagrant sätt helt blundat för seriens dagspolitiska implikationer. Sådant som: är serien bara ännu ett uttryck för tevekanalen Fox’ högeraktivism? Är Jack...
Bauer en ultrakapabel allegori över George W. Bushs kompromisslösa politiska agenda? Könspolitiskt: varför är så många infiltratorer kvinnor, detta gällde särskilt under de första säsongerna? Är detta ett utslag av misogyni? Är serien xenofobisk och fantasilös i sin förutsebara gestaltning av hotbilder, även om det i slutändan visar sig att attackerna drivs av inhemska krafter? Kiefer Sutherland skickades vid ett tillfälle rent av fram med ett budskap till amerikanska muslimer:

I would like to take a moment to talk to you about something that I think is very important. Now while terrorism is obviously one of the most critical challenges facing our nation and the world, it is important to recognize that the American Muslim community stands firmly beside their fellow Americans in denouncing and resisting all forms of terrorism. So in watching 24, please, bear that in mind.


---

**NOTER**

---


Medielandskap
Den unge kornetten spränger häst efter häst när han skyndar fram mot Stockholm med bud om segern vid Helsingborg. Han lämnar den sista död efter sig vid slussen i Stockholm och vacklar in till hovet och den spänt väntande änkedrottning Hedvig Eleonora i Wrangelska palatset. I sin ”Stenbocks kurir” frammanar Carl Snoilsky budbärandets dramatiska nerv och jämställer till slut ritten med fältherrens hjältebragd vid slaget: ”En sådan ritt ej heller / i mannaminne gjorts”.¹


Mot Snoilskys uppdktrade kurir kan ställas en postal historia där organisation, rutiner och regelmässighet var nyckeln till framgång. Stenbock utnyttjade vid sin förändelse 1711 möjligheten att i undantagsfall skicka extraordinarie post, det vill säga post som inte avgick vid ordinarie postdag och timme. Därför inledde också postmästaren i Malmö postpasset med en förtydligande befallning:


Ingressen bekräftar bara det berättigade i kravet på extra tjänstgöring och begär i övrigt varken mer eller mindre av postförarna än det vanliga. I ett annat postpass från oktober 1713, där samma sträcka avklärades på 94 timmar, konstateras torrt att det gått illa långsamt mellan Malmö och Helsingborg, men att det i övrigt väl gått an. Inte var det heller någ-

250 — ÖRJAN SIMONSON
ra kornetter som sprängde fram på vägarna – fast postpasset från 1711 innehåller den ovanliga uppgiften att en överste Bennet åtagit sig postföringen mellan Helsingborg och Ängelholm natten till den 14 augusti. Det var postbönder som under påminnelse om sitt svåra ansvar manades att förö posten genom natt och dag, utan dröjsmål och försämring. Postbönderna red sällan själva utan överlät det till drängen. På delar av sträckan mellan Malmö och Stockholm användes sannolikt särskilt anställda postiljoner för att höja farten.6

Ofta utfördes dessa ritter av ännu inte utvuxna pojkar och flickor, de som kunde avvaras på gården och som till skillnad från kurirer och postiljoner skonade hästarna från alltför svår tyngd. Det berättas att dessa barn inte ens orkade lyfta postväskorna om de föll från hästen.7 De bar upp det kommunikationssystem som förmedlade information om segrar och nederlag, bröllop och begravningar, om märkliga händelser och om utsikter till goda affärer någonstans långt borta. Jag kommer att i det följande argumentera för att postväsendets funktion i ett tidigmodernt mediesystem var att skapa samtidighet mellan geografiskt avlägsna platser, som till exempel mellan Stockholm och Helsingborg. För att åstadkomma detta blev kravet på hastighet i brevbefordran grundläggande, vid sidan av kravet på tidsmässig regelbundenhet.

Det tidigmoderna postväsendets kännetecken

Det tidigmoderna postväsendet kan beskrivas som ett expertsystem bestående av tillämpningen av olika institutionella och tekniska resurser, en kår av experter på hur systemet skulle administreras och med uppgift
att förmedla skriftlig information. Stenbocks extraordinarie post presenterar flera grundläggande element i expertsystemet: institutionella anordningar som ordinarie post och extraordinarie post, stafettssystemet, postpassen, postmästarna och postförarna som två nyckelgrupper i expertkåren. Till de tekniska resurserna hörde ridhästarna med sin utrustning och väghållningen som också den sköttes av bönderna. Postjakter som byggdes för sjöposten var avancerade fartyg, särskilt utvecklade för att möta kraven på hastighet.

Vid sidan av funktionen att förmedla skriftlig information var posten också en del av det övriga transportväsende som förflyttade varor och människor. På den europeiska kontinenten och de brittiska öarna förenades under 1600-talet brevbeskrivningar med postskjutser som mot ersättning gav service åt resande. I Sverige innebar istället inrättandet av Postverket 1636 ett åtskiljande av särskilt utsedda postbönder som ansvar för postgången från övriga bönder impopulära plikt att skjutsa resande, sådana som Stenbocks kurir. Poststräckor med båt över Östersjön förenade emellertid postföring med passagerartrafik och varufrakter.


Redan det konglomerat av länder som utgjorde kejsar Karl V:s rike mellan 1519 och 1556 gav familjen Taxis verksamhet en ”internationell” prägel (några nationer i modern bemärkelse fanns ännu inte), vilken förstärktes efter Karl V:s abdikation och uppdelningen av det habsбурgska riket i en spansk och en österrikisk del. Kejsarposten knöt samman stora delar av Europa i ett nätverk som bland annat innefattade det urbana bältet från norra Italien till lågländerna och Europas starkaste politiskt-militära centrum på den iberiska halvön. Från slutet av 1500-talet och decennierna framåt utvecklade andra stater sina postorganisationer och skapade förbindelser mellan dem. Sue-
rige anslöt sig omkring 1620 till detta framväxande europeiska nätverk av nätverk, när en reguljär linje mellan Stockholm och Hamburg etablerades.15

Det europeiska postväsendet bestod på ett plan av flera samverkande postverk. På ett annat plan agerade de sociala nätverken av experter, främst postmästarna, för att utveckla och upprätthålla standarder och för att underlätta enskilda försändelser. Postmästarkåren hade tydliga kopplingar till de urbana köpmannanätverken, eftersom det var vanligt att postmästarna hade en sådan bakgrund eller rentav fortfarande i huvudsak fungerade i någon borgerlig näring.16

Papper, press och post

Ur den synpunkten är det lämpligare med det illustrativa uttrycket ”medielandskap” för att markera att det förvisso finns en medial helhet, men att den inte självklart har systemkaraktär. Werner Faulstich har liknande ambitioner som Bastiansen och Dahl, men menar sig istället sammanfatta olika historiska epokers ”mediekulturer” – en term som också med fördel kan användas.


Den medieteoretiska traditionen från Harold Innis och Marshall McLuhan distanserar sig från en inriktning mot det meningsskapande i studier av medier. Ett grundläggande antagande i Innis Empire and communications är sambandet mellan å ena sidan ”tunga” medier som sten och pergament med stor varaktighet och stabila regimer grundad på religiös makt och manifesterad i monumental arkitektur, och å andra sidan ”lätta” medier som papyrus och papper med sämre varaktighet men med större förmåga till spridning i rummet och som ger understöd åt regimer baserade på handel och administration. Pergamentet, som var det dominerande lagringsmediet i Europa under medeltiden, präglades genom sin hållbarhet av varaktighet över tid. Genom att vara en agrar produkt (beredda djurhudar) var pergamentet också ett medium som var anpassat till en decentraliserad administration och till landtransporter. Användning av papyrus däremot krävde för Europas del fungerande sjöförbindelser med den centraliserade produktionen i Egypten. Övergången från medeltiden till renässansen innebar enligt Innis därmed ett skifte från en decentraliserad re-
ligiös regim med pergamentet som medium, till en militär och kommersiell regim med papperet och tryckpressen som medium.\textsuperscript{23} McLuhan följer Innis i spåren när också han i sin bok *Gutenberg-galaxen* utgår från introduktionen av tryckpressen som epokgörande.\textsuperscript{24}

Framför allt Innis framhåver lagringsmedier för skrivna information. Mot detta ställer Wolfgang Behringer, en av de mer framträdande tyska posthistorikerna under senare år, posten i centrum för det tidigmoderna kommunikationsväsens och infrastrukturen.\textsuperscript{25} Boktrycket handlar bara indirekt om förmedling, menar Behringer. I första hand är det en teknik för att spara och mångfaldiga information, medan det var postväsendet som förmedlade informationen. McLuhan borde hellre ha talat om ”Taxis-galaxen”, ironiserar Behringer.\textsuperscript{26} Behringers synpunkt saknar visserligen den insikt Innis visar om betydelsen av förmedling över tid, men har nyttan att lyfta fram distributionen.

I själva verket var trycket, papperet och postväsendet tre hörnstenar i ett mediesystem som hanterade skriftbaserad kommunikation. Ett sådant uppstod senast under 1000-talet i Korea och i den kinesiska Songdynastin.\textsuperscript{27} När det i modifierad form spreds till Europa sänkte det väsentligt kostnaderna för skriftlig kommunikation. Medeltidens pergament var betydligt kostsammare än papper, som vid denna tid framställdes av lump.\textsuperscript{28} Tryckpressen sänkte den tidsåtgång som krävdes för kopiering av en text jämfört med att en skrivare gjorde detta för hand.\textsuperscript{29} I den meningen är tryckpressen lika mycket ett uttryck för det medeltida samhällets strävanden för arbetsbesparande mekanisering. I det romerska riket skyggade man inte för arbetsintensiva lösningar så länge arbetskraftsbehoven kunde tillgodoses med slavar. I Alexandrias skrivarstugor skrev upp till hundra slavar samtidigt böcker efter diktamen.\textsuperscript{30}

Posten utnyttjade på motsvarande sätt den resursvinst som bestod i att samma budbärare tog med sig flera brev i ett paket. Denna sänkning av kostnaden var säkert av lika stor betydelse som den hastighetsökning posten kunde erbjuda. Stenbocks rapportering med kuriren Hammarberg efter slaget vid Helsingborg 1710 var mycket resurskravande, även fast Snoilskys uppgift om dussintals döda hästar (”en häst för varje håll”) bara är en poetisk sanning. Fem år tidigare kostade en resa mellan Stockholm och Ystad genom det då fredligare Skåne 24 daler och 12 öre kopparmått, oräknat priset för mat och härbärge på gästgiverierna.\textsuperscript{31} Enligt den portotabell som gällde sedan 1693 kostade ett brev om ett lod mellan Stockholm och Helsingborg 18 öre koppar-
mynt. Det motsvarade ungefär priset för två kannor öl 1710, medan Hammarberg kunde ha njutit närmare 100 kannor öl för det han betalade skjutshällen. Idag skulle vi betrakta priset för två starköl på krogen som ett högt men överkomligt porto, om brevet var tillräckligt viktigt. Postverket hade å sin sida erfarenhet av att portots storlek märkbart påverkade efterfrågan. För Stenbock var det hur som helst gratis eftersom han som guvernor hade fribrevssätt.


**Posten, flödesrum och platsrum**

Eftersom Innis koncentrerar sin framställning på fysiska lagringsmedier ligger metaforiken med ”tunga” och ”lätt” medier nära – rent av förledande nära – mediernas faktiska förmåga att i det första fallet bevara över tid, och i det andra fallet sprida information i rummet. Stentavlor är verkligen tyngre än papyrus, varaktigare och svårare att flytta. Sambandet blir vanskligare om mediet är ett expertsystem som posten. Det är förstås förmågan att förmedla i rum och över tid som är det avgörande och inte mediets densitet. Det är tydligt redan i Innis resonemang om det ”tunga” pergamentet och den ”lätt” tryckpressen.

Posten var mer än tryckpressen ett ”lätt” medium. Både förmedling över tid och rum stärckes i det tidigmoderna medielandskapet, men postväsendet var den del av systemet som tydligast kan kopplas till rummet. Tryckpressarnas duplicering av text innebar nämligen inte bara spridning i rummet utan ökade också chansen till textens överlevnad och användning i oförändrat skick över tid. Tryckpressarna byggde bildligt talat nya katedraler när den heliga skriftens oförändrade ord spreds. I sitt arbete om nätverkssamhällets uppkomst och villkor, talar Manuel Castells om de flödesrum som etablerats vid 1900-talets slut. Flödes-
rummen är de kanaler för informationsflöden som skapats av den nya kommunikationsteknologin och som i och med denna blivit den dominerande samhällsformen. Den interaktion som försiggår i dessa flödesrum och i reaktionerna på dem i de platsrum (ungefär: lokalsamhällen, livsvärld) som påverkas, särskilt genom formandet eller förstärkandet av kollektiva identiteter, är det huvudsakliga temat i Castells arbete. Den motsättning Castells ser i nätverkssamhället påminner mycket om Innis distinktion mellan regimer med tonvikt på tid (varaktighet) och regimer med utsträckning i rummet. Det är nätverk av pengar, teknologi och makt som organiseras i nätverkssamhällets flödesrum, medan samhällsinstitutioner baserade på kultur och historia finns i platsrummen. Meningsbärande identiteter uppstår som en reaktion på de globaliserade flödesrumsflöden påverkan utifrån.

Sådana förskjutningar mellan flödesrum och platsrum som Castells beskriver är dock inget nytt för det sena 1900-talet utan hör till hela civilisationshistorien. Skillnaden mellan livet i det klassiska Greklands små stadsstater och de hellenistiska imperierna har ofta på liknande sätt utgjort en fond för att förklara kulturella förändringar mellan epokerna. I 1600-talets Sverige skedde motsvarande processer av politisk centralisering och ökad inkorporation i ett globalt ekonomiskt system. Posten hade en avgörande roll för att hålla samman 1600-talets flödesrum. Uppbyggnaden med postvägar och postkontor hade samma struktur som vår tids tekniska lösningar med ledningar för elektroniska impulser och med relästationer.

Postens hastighet – kommunikationsrevolution eller *la longue durée*?

Posten hade till uppgift att överbrygga distans i rummet och av det skälet var det av avgörande betydelse att expertsystemet bemästrade tiden; men inte tid i betydelsen varaktighet som Innis associerar till – postväsendets administratörer strävade efter så korta tidsrymder som möjligt. Gerhard Dohrn-van Rossum, som har skrivit om klocktids samhällshistoria, menar att postväsendet under tidigmodern tid bidrog med två nya drag i den moderna tidsuppfattningen. Dels förändrade det uppfattningen om hastighet, dels ställde postväsendet nya krav på koordination, eller synkronisering.

Synkronisering ställer inte framför allt krav på högsta tänkbara
hastighet utan på regelbunden, förutsägbar hastighet vars yppersta uttryck är tidtabellen. Den bidrar också till en tidsuppfattning där klocktid fungerar som den refererande tidpunkten, som linjär, ”tom” tid. Postryttarnas skulle rida genom natt och dag; postmästarna måste vara redo att expediera posten vid vilken tidpunkt som helst på dygnet. Postpassen visar också verkligen att mörkrets inbrott inte avbrutit postföringen eller ens märkbart dragit ned på takten, liksom även att väder och vind trotsades för att följa budet att leverera utan dröjsmål. När det gällde vilodagens helgdag, var det endast tiden för själva gudstjänsten som respekterades.

Kring postväsendet på 1500-talet utvecklades en diskurs som var besatt av hastighet och fartprestationer. Den uppmaning postinspektorn i Malmö Carsten Olofsson riktade till postbönderna i postpasset 1711, att fortskynda genom dag och natt och att utan dröjsmål befordra posten, var samma formellartade uppmaning som följt postpassen sedan 1400-talet. Den ekade även i 1636 års förordning om postbuden. Maningen var mildare i formen än i Italien där tecknade galgar kunde pryda postpassen för att för postryttarna understryka församlighetens följd. Hastighetsdiskursen hörs ännu i Snoilskys ”Stenbocks kurir” och för all del i vårt globaliserade tidevarv.

århundraden tidigare. Braudels redovisning av ett brevbefordringens *longue durée* förefaller därför berättigad. Före de snabbare postskjutsarna och de förbättrade vägarna som uppträde vid 1700-talets senare del hade den tidigmoderna postens hastighet snabbt nått en platå på sju och en halv kilometer per timme.


**Svenska Postverkets långsamma brevbefordran**

På kartan presenteras hastigheter som enligt bevarade postpass förekom på de viktigare postlinjerna från Stockholm i slutet av 1600-talet och i början av 1700-talet. De bevarade postpassen före 1700-talet är fåtali- ga men å andra sidan visar, med undantag för Stockholm–Riga tur och retur 1688, postpassen så pass tydliga tecken på regelmässighet att va- riationen inte bör ha varit alltför stor. Materialet är tillräcklig stort för att säga att de vanliga hastigheterna mellan postkontoren låg inom inter- vallet tre till sju kilometer per timme, och endast i något enstaka fall översteg tio kilometer per timme. Hastigheter under tre kilometer per timme berodde oftast på något längre uppehåll vid ett postkontor.

Det var endast på postlinjen söderut genom Sverige och vidare till Pommern och Hamburg som breven befordrades med en hastig- het som närmade sig den föreskrivna normen. Under 1680-talet hade tidsåtgången nedbringats väsentligt på denna sträcka. År 1683 etable- rades en regelbunden posttrafik med postjakter mellan Ystad och Wit- tow på ön Rügen.\(^5^7\) År 1689 löstes de segslitna förhandlingarna om att tillåta ridande post genom Danmark, vilket minskade tidsåtgången på

De västgående postlinjerna mot Bergslagen, Värmland och Göteborg gick något långsammare. Mätt i dagar låg också Helsingborg nå-

de hade en annan sträckning än sommarvägarna. Särskilt i norr kunde snömassor korka igen vägarna, men dåligt väder verkar trots allt ha påverkat hastigheten ganska måttligt. Ett postpass från april 1710 rapporterar om svårt menför mellan Torneå och Härnösand, men genomsnittshastigheten på drygt fyra kilometer per timme är inte lägre än hastigheten på de avsnitt mellan Sundsvall och Tierp som saknar anmärkningar om menför.61

Demografin och samhällsstrukturen hade stor betydelse för hastigheten. Kartan visar hur posten gick snabbare genom de mer urbaniserade delarna av riket (i de mer tättbefolkade provinserna Estland och Livland 1688 var medelhastigheten på vägen förhållandevis hög, drygt sex kilometer per timme) medan det gick långsammare i de gles befolkade Norrland och Finland. Där var det betydligt svårare att upprätthålla god väghållning. De fåtaliga och små städerna erbjudde inte heller det ”kundunderlag” (termen är anakronistisk, men tankegången som sådan var fullt utvecklad) som kunde ge lönsamhet åt linjerna – de upprätthölls av rent strategiska skäl. Dessa regionala variationer ger en ledtråd till hela det svenska Postverkets strukturella underläge gentemot sina systerorganisationer i norra Italien, sydvästra Tyskland och lågländerna.

William H. McNeill menar att statsbildningar i principl har haft tillgång till två olika vägar att organisera storskaliga projekt: genom att utnyttja marknadsmekanismer eller genom ordergivning.62 Thurns och Taxis postverk var en lyckad kombination av organisering genom utnyttjande av marknadsmekanismer under statligt beskydd. Det var en affärsrörelse som i hög grad levde på den urbaniserade och kommersiella sektorens behov av att kommunicera. Det svenska Postverket hade delvis samma villkor för sin finansiering, och Postverkets ledning upprätatte och uppgav tillfällen näsa för det affärsämässiga, men saknade det ekonomiska underlag som Thurn och Taxis hade tillgång till i det europeiska tättbefolkade och urbaniserade bältet. Postverket hade inte råd med kostsamma investeringar, och 1685 anordnades också ekonomin så att Postverket ställdes inför kravet att vara självbärande, men utan att självt förfoga över eventuella vinster som gick utöver den fastställda poststaten.63

I det svenska postväsendet fanns ett större inslag av styrning via kommando enligt liknande mönster som i stora delar av den övriga statliga förvaltningen. Tydligaste uttrycket var användningen av postbönder som pålades uppgiften som brevdragare. Systemet var billigt, men brast
i effektivitet. Postbönderna hade inte råd att hålla annat än åkerkampan-

som också kunde utnyttjas i jordbruket, och vid ritten fanns ett starkt

interesse av att spara de inte särskilt starka djuren. Postbönderna skicka-

des som nämnts ofta barn som brevdragare. Bristen på medel innebar att

man ibland inte hade råd med ordentliga postväskor eller sadlar till häs-

tarna.\(^\text{64}\) Från slutet av 1600-talet försökte Postverket att motverka dessa

problem genom att låta särskilt anställda postiljoner rida mellan post-

kontoren på böndernas hästar, samtidigt som de övervakade hur post-

bönderna skötte sina skyldigheter. Systemet var emellertid för dyrbart

för att komma i allmänt bruk under fredstid.\(^\text{65}\)

Postpassens uppgifter visar också hur posten kunde sinkas på

grund av att postmästarna väntade in anslutande post. Posten från

Stockholm till Falun tog ett och ett halv dygn på ditvägen men fyra

dygn på återvägen, eftersom postmästaren i Västerås inväntade den

anslutande posten från Göteborg innan falupaketet skickades vidare.

Av samma skäl blev posten från Karlskrona den femte december

1714 liggande i 31 timmar och en kvart på postkontoret i Linköping,

innan den kunde skickas tillsammans med posten från Helsingborg.

När synkroniseringen av postens flöden inte klaffade fanns det en

hierarki av postlinjer, där de så kallade sidoposterna från Karlskro-

na och Falun fick anpassa sig till huvudlinjerna, vilka alla löpte mot

Stockholm i systemets centrum – så som en gång det romerska väg-

nätet alltid bar till Rom.

Både för att få upp hastigheten i systemet och minska stoppen vid

anslutande post, krävdes också avancerade tekniker för att måta tid

och avstånd. Angivelsen om ”en timme milen” bör länge ha varit ett

mycket grovt närmevärde. När postinspektören Johan Lange 1688

gjorde en beräkning av hur lång tid postföringen från Riga till Stock-

holm egentligen borde ha tagit, gjorde han ingen skillnad på milen,

trots att den livländska och estniska milen var omkring tre fjärdedelar

den svenska milen norr om Finska viken.\(^\text{66}\) Mycket talar annars för

att Postverkets möjligheter att kontrollera hastigheten stärktes väsent-

ligt vid slutet av 1600-talet och början av 1700-talet. Samma år som

Lange gjorde sina beräkningar, färdigställdes lantmäteriverket en ny

generalkarta över hela riket – kallad Gripenhielms karta, efter lantmä-

teriets chef. Sedan 1640-talet hade lantmäteriet ägnat sig åt kartläg-

ning för att åstadkomma tillförlitliga geografiska kartor över Sverige.

Arbetet intensifierades under 1680-talet, framför allt i de baltiska pro-

vinserna. Den efterföljande generalkartan 1706 är mer detaljerad, inte minst på grund av att lantmäteriet under mellantiden koncentrerat insatser på att kartlägga vägnätet. Lantmäteriinstruktionen från 1688 har också normerat avståndsangivelser till den stockholmska skalan på alnen och milen till den svenska milen.

Den arbetsgrupp inom kansliet som sammanställde 1693 års portotabell har av allt att döma haft tillgång till de geografiska uppmätningar lantmäteriet genomfört för att kunna differentiera porton efter avstånden mellan städerna. Förtryckta postpass från 1700-talets början har en kolumn där antalet mil mellan postkontoren anges. Distanserna ligger nära dem man kan mäta upp på moderna kartor, även om de alltid överskattats på den öst-västliga sträckningen från Åbo till Vi-
borg. Det kan vara ett tecken på att Postverket uppskattat avstånden på kartor istället för att ha haft tillgång till noggranna direkta uppmätningar av vägarna mellan städerna. Positionsbestämning i öst-västlig riktning (longituder) var ett större problem än i nord-sydlig riktning (latituder), vilket på generalkartorna från 1700-talets början märks i en märkbart utdragen kartbild – inte minst i den mer glesbefolkade och södra områdena.68


Det gjorde inte alltid klockorna. Postmästaren i Nyköping kommenterar 1705 om sin kollega i Södertälje att kanske han har en egen klocka som visar korrekt tid, men han bedrar sig om han litar på kyrkklockan i staden.73 Postmästaren i Halmstad, Rickard Olofsson, påpekade i ett brev till överpostdirektören 1699 problemet med otillförlitliga kyrkklockor i de mindre städerna Laholm och Ångelholm och
meddelade att han bett landshövdingen i Halland att beordra städerna att reparera klockorna. Han återkom till frågan några år senare vid utredningen av en långsamt postgång mellan Halmstad och Jönköping, där han varnade för att postpassens noteringar om klocktider kunde vara otillförlitliga.74

Trots Olofssons varning ger inte de bevarade postpassen från 1710-talet och framåt intryck av sådana kraftiga svängningar i hastighet som en klockslagens anarki skulle ha orsakat. Däremot är det sannolikt att just Richard Olofsson och andra postmästare, som varje vecka fyllde i de postpass, vars information om klocktider kunde resultera i kännbara löneavdrag för postbönderna, med kraft tryckte på för att landets kyrkklockor skulle gå i takt. Vid det laget hade förbättrad upp- mätning av tid och rum förvandlat hastighetspåbudet från en allmän uppmanning att inte söla på vägen till en betydligt mer exakt och beräkningsbar angivelse.

Hastighetens och samtidighetens betydelse

Man kan med stöd av Anthony Giddens säga att postens hastighet helt enkelt hade avgörande betydelse för ett samhälles eller sociala maktförhållandenäs utsträckning i rummet.75 Hemmaregeringen i Stockholm gavs tillfälle att agera i Skåne tack vare kommunikationen med Magnus Stenbock, och att det kunde bli bråttom är begripligt om man beräknar att motspelaren befann sig i det närliggande Köpenhamn. Under 1710-talet var det mest märkvärdiga exempel på postens möjligheter och begränsningar till rumslig utsträckning av politisk makt den enväldige Karl XII:s styre från sin mångåriga vistelse i Bender i Osmanska riket. Från denna avlägsna plats styrde han sitt rike med ett flöde av förordningar. När Karl XII fick besked om att hemmaregeringen 1713 inkallat en riksdag, förbjöd han den, och den redan påbörjade riksdagen upplöstes utan vidare.76 Karl XII var tillräckligt närvarande för att behålla sin auktoritet, men för avlägsen för att kunna avstyra denna för enväldet så farliga åtgärd innan den var ett faktum.77

Om posten skapade en samtidighet mellan åtskilda platser visar exemplet med hemmaregeringen i Stockholm och Karl XII i Bender att samtidighet är ett relativt tillstånd, och att det är relativt förmågan att kunna ingripa i eller reagera på ett skeende. Idag uppfattar vi en reaktionstid på 24 timmar efter att en tsunami sköljt över Sydasiens strän-
der som outhärdligt lång. Trots det hade regeringen 2004 långt större möjligheter att ingripa med insatser i Thailand, än vad dess företrädesmora hade när den efter 90 timmar eller mer fick besked om slaget vid Helsingborg 1710. Samtidigheten var emellertid betydligt större än de 30 dagar som 1688 kunde förflyta innan Stockholm fick besked om vad som timat i Riga.

Ett stort flöde och ett hastigt flöde av information ger vissa platser ett informationsövertag. Excellensen Edvard Ehrensten gav 1685 tydligt uttryck för denna insikt när han i Kanslikollegiet yttrade att innan den svenska posten inrättats i Hamburg var ”Sverige lika såsom i en säck inneslutet, och hade ingen korrespondence utanifrån”, varvid kanslipresidenten Bengt Oxenstierna instämde att ”de kommo då in och lögo oss sulla”.78 Allan Pred har visat hur New York efter frigörelsen från England fick sin dominerande position i nordöstra USA:s urbana system, mycket tack vare att nyheter från Europa nådde New Yorks hamn först. New Yorks tidningar mötte till och med atlanttrafiken ute till havs för att försäkra sig om att vara först med nyheter. Köpmännen instruerade sina agenter om bomullsuppköp i den amerykanska södern innan plantageägarna nått de europeiska prissvängningarna.79 Samma gynnade position intog Amsterdam i Nederländerna på 1600-talet.80 Hamburg var också ett av norra Europas främsta nyhetscentra, vilket förklarar varför det svenska Postverket gjorde extra ansträngningar för att posten skulle löpa snabbt på den sträckan. I annat fall hade man likt en avsigkommen plantageägare i sydstaterna blivit ljugen full.

Avslutning

Under 1600- och 1700-talet angav postväsendet med vilken hastighet information kunde medieras i rummet. Den låg idealt sett på sju och en halv kilometer per timme, men i det svenska riket kunde hastigheten ligga betydligt lägre: ned mot tre till fyra kilometer per timme. Sannolikt gjorde posten under det karolinska enväldet väsentliga uppbyggnader genom att öka kontrollen av postmästarnas och posträttarnas prestationer vid brevföringen. Kunskapen om avstånd och större precision vid tidmätningen hjälpte till. Framgången begränsades av Postverkets resursebrott – en brist som ytterst berodde på att Sverige var ett glesbefolkat och agrart land, med långa postlinjer som skulle upprätthål-
las och ett begränsat antal korresponderande vid sidan av den byråkrati som fordrade ett nät av postlinjer över hela riket.


Ett lämpligt mått på samtidighet är en mottagares möjlighet att utnyttja informationen i sitt eget handlande. Alla typer av information flödade genom posten, men de som främst hade behov av samtidighet i sitt agerande var de politiska och kommersiella aktörerna. Därför främjade posten en europeisk integration baserad på politisk, militär och kommersiell makt. Ideologiska maktordningar som religionen hade större behov av sammanhang än av samtidighet och fungerade integrerande i lokala sammanhang. Harold Innis har uppmärksammat detta samband mellan regimers maktbas och de medier som stött till förfogande i termer av lätta medier (medier med stor förmåga att spridas i rummet) och tunga medier (medier som bevaras över tid) och kopplat de förta till politisk och ekonomisk makt, de senare till religiös makt. På motsvarande sätt kopplar Manuel Castells våra samtida elektroniska medier i flödesrummen med ekonomisk och politisk makt, medan identiteter och förnimmelser av mening till stor del finns i platsrummens kontextuella sammanhang. Under tidigmodern tid var det postväsendet mer än något annat medium som höll tempot uppe i flödesrummen.
NOTER

3. *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi, ny reviderad upplaga*, band 6 (Stockholm: Nordisk familjeboks forlag, 1907), uppslagsordet ”Distansridt”.
5. Postpass, Malmö 21 oktober 1713, Fasc. 1, Postpass 1702–1762, Overpostdirektörens arkiv, Huvudarkivet, RA.
15. Behringer, 117; Forssell, 31f.
17. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”I mediearkivet”, 1897:
19. Kommentarer till en tidigare version av denna text av bland andra Kenneth Awebro, Christina Douglas, Anna Rosengren och Martin Wottle på ett seminarium på Södertörns högskola 13/9 2007 har uppmärksammat mig på detta.
22. Ibid., 138.
23. Ibid., 166.
25. Behringer, 42.
29. Innis, 164.
30. Ibid., 127.
33. Lagerqvist & Nathorst-Böös, 76.
35. Behringer, 305–322.

När posten höll tempot i medie landskapet — 271
38. Ibid., 22f.
41. Faulstich, 118.
45. Castells definierar plats som ”a locale whose form, function and meaning are self-contained within the boundaries of physical contiguity”, se Castells, *The information age*, vol. I, 423.
52. Behringer, 54–56.
54. Behringer, 61.
55. Forssell, 283.
57. Rudbeck, 24.
63. Forssell, 75f.
67. Den svenska milen var 18 000 alnar eller cirka 10,6 km. Alfred Örback, ”Lantmäteriet och dess äldre kartarbeten”, *Sveriges kartor*, Sveriges Nationaltälas, [band 1], red. Ulf Sporrong & Hans Fredrik Wennström (Högananäs: Bra Böcker, 1990), 127f.
73. Postmästare Leonhard Törnebom till överpostdirektören 17/10 1705, Teodor Holms excerptsamling, RA.
78. Citaten från Kanslikollegiets protokoll, återgivet i Holm, *Sveriges allmänna postväsen*, IV:1, 312.
**Magnus Rodell**

**Medier och materiell kultur: Vitryska städer, värmländska skansar och den rumsliga vändningen**

_Under 1800- och 1900-talen invigdes tusentals minnesmärken, monument och monumentalbyggnader runt om i världen. De materiella, rumsliga och mediala aspekterna av dessa uttryck är ytterst påtagliga. Materiella spår återfinns också på platser där olika historiska händelser har utspelat sig. Inte minst slagfält har under de senaste tvåhundra åren utgjort populära besöksmål; i det tidiga 2000-talets upplevelseturism används slagfält, befästningsverk och andra historiska platser aktivt av olika aktörer för att bland annat mediera berättelser om det förflutna._ I Västergötland är den Arn-turism som etablerats i kölvattnet av Jan Guillous böcker ett illustrativt exempel.

Ett rumsligt mediebegrepp


Två exempel

I det följande står två exempel i fokus, dels monumentalarkitekturen i vitryska Minsk, dels en skans i värmländska Eda nära gränsen till Norge. Det dessa exempel har gemensamt – trots olikheterna – är att de tydligt visar hur bruk, praktiker och specifika aktörers ageranden gjort olika former av materiell kultur till kommunicerande medier. I geo-
grafisk och historisk forskning har rummets organisering och symboliska laddning uppmärksammat alltmer under de senaste decennierna. Uppförandet av monument och minnesmärken, men också olika typer av byggnader har ofta syftat till att formulera eller omformulera stadsrummets och i förlängningen nationens betydelse. De nationella enhetsverkens politiskt-symboliska agendor skrevs under 1800-talets andra hälft genom monumentalarkitekturens olika former successivt in i stadsrummet. Politiska systemskiften och revolutioner under 1900-talet fick också konsekvenser för uttolkningen och användningen av materiella artefakter.8

Detta har inte minst varit tydligt i de länder som uppstod efter Sovjetunionens upplösning i början av 1990-talet. I de flesta fall har det funnits en tydlig vilja att distansera sig från kommunisttiden, vilket resulterat i en omfattande förstörande av den materiella kultur som på olika sätt högtidliggöll kommunismens och Sovjetstatens portalfigurer och seger i andra världskriget. I Minsk i Vitryssland återfinns dock intressanta exempel på hur man snarare omformulerat och återkopplat till det befintliga stadslandskapet på olika sätt. Detta ligger till grund för mitt val av detta exempel.

Historieförmedling och identitetsskapande är intimt förbunden med de materiella lämningar som finns kvar av det förflutna.9 I flera fall gjorde bruket av olika materiella artefakter att de laddades med kulturella betydelser redan i sin samtid. Den nya forskning som finns kring första världskrigets materiella kultur exemplifierar hur såväl olika artefakter som de stora slagfälten kan uttolkas som en mångdimensionell materiell kultur.10 Det som en gång var agrara landskap – åkrar och fält som ofta minde om en lång historia av jordbruk och det lilla agrarsamhällets stilla gång – mötte genom första världskriget de moderna industriella vapenteknologierna på det mest våldsamt sätt. Dessa landskap, som återfanns från belgiska kanalkusten ner till schweiziska gränsen, kom att genomkorsas av skyttegravar, taggtråd och minfält; giftgas sköljde fram och artillerield förvandlade marken till ett sterilt månlandskap.

Genom kriget skapades nya landskap, vilket ställde tidigare framställningsformer under förhandling.11 Från kriget fram till våra dagar har dessa slagfält och de materiella spår kriget lämnade efter sig uttolkats på en rad olika sätt. ”Varierande men samtidiga uppfattningar av en plats kännetecknar kulturella landskap”, konstaterar antropologen
Nicholas Saunders. Slagfälten utgör inte bara de platser där slag ägde rum utan också landskap vars topografi och materialitet genom olika aktörer blir föremål för ett pågående meningsskapande, som i sin tur får konsekvenser för uttolkningen, visualiseringen och betydelsen av rummet. Här spelar inte minst de pilgrimsfärder och den slagsfälts-turism som ägt rum alltsedan krigets slut en central roll, samt alla de aktiviteter som kan knytas till dessa praktiker.


Den rumsliga vändningen

Oavsett om det rör sig om den kulturhistoriska medieforskningens rumsligt orienterade informella mediebegrepp, etnologins fenomenologiska intresse för platser eller historiskt orienterade forskares vilja att förstå den historiska organisationen av rum och plats, kan det växande intresset för varierande aspekter av rummet relateras till den senaste decenniets tal om ”the spatial turn”, eller ”den rumsliga vändningen”.

Denna vändning kan ses som en del i den övergripande nyorientering som ägt rum inom human- och samhällsvetenskaperna från framför allt slutet av 1980-talet och framåt och som brukar sammanfattas i termer av ”den språkliga” eller ”den kulturella vändningen”. Innan jag diskuterar mina exempel ska jag behandla den teoretiska grundsyn som kommer till uttryck i olika rumsligt orienterade perspektiv.

Denis Cosgrove påtalar att under moderniteten förblev synen på rummet, i såväl teori som praktik, cartesiansk och absolut. Rum, liksom tid, behandlades som ett objektivt fenomen som existerade obe-
roende av dess innehåll. Den rumsliga vändningen handlar om att ifrågasätta detta förhållande. Rummet ses sålunda inte längre som något absolut, som står utanför historiska sammanhang, utan som sammanvävt med de objekt och processer varigenom det konstrueras och observeras.16 ”Geografiska ’platser’ behandlas idag som ett exempel på processer snarare än som något ontologiskt givet.”17 För att konkretisera och synliggöra rummets historiska föränderlighet diskuterar Cosgrove hur ordet landskap formulerats på olika europeiska språk.

Det tyska ordet *Landschaft* och dess motsvarigheter i skandinaviska språk används fortfarande för att beskriva administrativa områden i delar av nordvästra Europa, bland annat i dansk-tyska Schleswig-Holstein. För att förstå hur ordet använts i detta sammanhang måste naturen i dessa låglänta områden tas i beaktande: sumpmarker, hedar och kustnära öar. I dessa tämligen fattiga områden, förhållandevis ointressanta för centralmakten, signalerade beteckningen *Landschaften* en viss föreställning om samhällelig organisation snarare än ett territorium av en bestämd storlek. De sceniska aspekter som de flesta idag kopplar till landskap var inte alls en del av det tyska ordet.18

Detta bruk av ordet står i en tydlig kontrast till engelskans *landscape*. Ordet började används i England vid 1600-talets början och betecknade då en viss typ av målningar. Landskapsmålningar var en genre som importerades från Holland, och de blev speciellt populära bland godsägare som ville framställa sina nyligen konsoliderade egendomar. Landskapsmåleriet utgjorde på så vis en central del av mönstringen och kartläggningen av större egendomar, och många av konstnärerna var också kartritare. Vad som först var ett sätt att framställa rummet på blev efterhand en möjlighet att beteckna faktiska fysiska rum. De beskrevs som landskap och betraktades med den distanserade och estetiserande blick som hade uppövats genom målningar och kartor.19 Landskapsmålningar och kartor blev redskap genom vilka en viss idé om rummet kunde medieras, men också strukturerande strategier för hur rummet samtidigt kunde betraktas.20

På detta sätt visar Cosgrove hur historiskt orientoade geografer betonat att rummets betydelser måste förstås i relation till samhälleliga och kulturella sammanhang. Den teoretiska nyorientering den rumsliga vändningen innebär formuleras av Cosgrove med följande ord: ”*Landschaft* förstås bäst i relativa och inte i absoluta termer.”21 Inom medie- och kommunikationsvetenskapen har den rumsliga vändning-


Liksom Cosgrove konstaterar Falkheimer och Jansson att rummet inte längre ses som något givet utan som en förhandlingsbar och medierad struktur. En av deras huvudfrågor är: ”vilken betydelse har medieproduktion, representation och konsumtion i skapandet av olika rum?” Studiet av hur olika typer av kommunikation producerar rumslighet och hur varierande former av rumslighet producerar kommunikation gör att den åtskillnad som tidigare gjorts mellan text och kontext inte längre framstår som hållbar. Även om utgångspunkterna, exemplet och anförd litteratur är olika betonar såväl Cosgrove som Falkheimer och Jansson att rummet inte bör tas som något givet utan som skapat i ett ömsesidigt växelspel genom begrepp och medi-

Vitryska identiteter: Rummet berättar

Enligt Anna Brzozowska har produktionen av vitrysk identitet efter sovjetsystemets kollaps påverkats av landets geopolitiska position mellan två religioner (ortodoxi och katolicism) och två gamla nationer (Polen och Ukraina) och deras respektive språk. Vitryssarna har dragits österut, mot en rysk identifikation, eller västerut, mot en centraleuropeisk.


För att inskärpa respektive berättelse har olika aktörer försökt skriva in sin ”sanning” i det fysiska rummet. Materiella artefakter används som ett slags ”objektiva” bevis för att legitimera ett visst budskap. En explicit återkoppling till den monumental arkitekturen i Minsk blir ett bevis för kraften i det sovjetiska civilisationsprojektet. Staden har präglats av modernism och rysk konstruktivism, stilar som inskärper
det nya i den vitryska historien. Dessa fungerar som en rumslig materiell manifestation av den postsovjetiska berättelse som högtidlighåller Sovjetunionen och skapandet av den vitryska republiken.30

För många av dagens vitryssar berättar den monumentala arkitekturen om en förlorad storhet och en tid då de var en del av ett mächtigt imperium, något som skiljer Vitryssland från hur fysiska lämningar frånsovjettiden uttolkats i exempelvis de baltiska länderna. Den materiella kontinuiteten från en sovjetisk förluttenhet blir tydlig i Minsks tunnelbana som innehåller marmorbystar av Lenin, genom statyer som i andra forna östländer sprängdes bort för flera år sedan och genom gatunamn. En uppskattning ger vid handen att endast en procent av platser och gator har bytt namn. En återkommande kommentar om Minsk är enligt Brzozowska att staden är ren och präglad av ordning och säkerhet. Flera av byggnaderna i stadens centrum har också renoverats, även detta ett sätt att symboliskt och materiellt inskråpa Lukashenkos budskap att han och hans parti skapar ordning. Idén om ordning vävs samman med byggnadernas storlek som därigenom framställer den enskilda människans svaghet, betydelselöshet och behov av ett starkt ledarskap.31

Återkopplingen och renoveringen av dessa byggnader utgör ett slags återvändande till och en betydelseladdning av en redan befintlig stadsmiljö. Byggnader tillsammans med byster, monument och välskött gator gör sammantaget delar av Minsk till ett kommunicerande medium. Här vävs fysiska manifestationer (byggnader, byster och monument) och stadsrummets organisation (välskött och ren gator) samman med den dominerande politikens berättelse och används därigenom som symboliska verktyg för att skapa legitimitet för denna berättelse.

Skansen i skogen: Ett mediemateriellt kulturarv

Utanför det lilla samhället Eda i Värmland, nära norska gränsen, ligger en skans. Den uppfördes som en fältbefästning under andra hälften av 1600-talet, som en del av gränssövsvaret mot Danmark-Norge.32 Den blev riksbefästning efter Karl XII:s krig, utvidgades åren 1808 till 1809 och demolerades efter att Norge ingått i union med Sverige 1814. Skansen restaurerades under andra världskriget och återinvigdes 1949 som ett historiskt minnesmärke.33 Eda skans utgör ett tydligt exempel på den svenska militär- och krigshistoriens materiella kultur. Den som besö-
ker skansen slås av de varierande medieformer från olika tidpunkter som rumsligen kommunicerar platsens betydelser, såväl konkret som symboliskt.14


Vid parkeringsplatsen framför skansen är ytterligare en minnessten rest. Den är av ett senare datum och den mörka texten är enkel: ”Eda skans till minnet av de svenska och norska män som här kämpat och fallit restes denna sten 1954”.36 Mellan minnesstenen från 1814 och denna sten har en union både ingåtts och fredligen upplösts, två världskrig har ägt rum och under 1950-talet var Norge och Sverige i färd med att bygga en identitet som norra Europas välfärdsdemokratier.37 De forna stridigheterna blev i detta sammanhang möjliga att lyfta fram och erkänna. Detta grundade sig inte minst på samarbetet under andra världskriget, som sedan dess har problematiseras, men
284 — magnus rodell

som på 1950-talet var en del av den officiella svensk-norska politiska kulturen. 18


En bit till vänster om minnesstenen från 1954 finns en informationsstavla som består av en text och en målning. I texten beskrivs skansens historia tämligen utförligt: alltifrån 1640-talets stridigheter i Dalsland och Värmland och hur dessa synliggjorde bristerna i det västra gräns-
medier och materiell kultur — 285


Flera av informationsskyltarna i skansen tillkom i samband med att hundraårsmarkeringen av unionsupplösningen högtidlighölls 2005. Skansen som plats och symboliskt gränsrum laddades i detta sammanhang med nya innebörder som återigen fäste uppmärksamheten på vad som här en gång utspelats. Informationsskyltarna blev också ett sätt att mediera skansen som en del av jubileumskulturen kring hundraårsmarkeringen; en jubileumskultur där teman som fred och samver...
kan var ständig återkommande, inte minst i Sverige. Skyltarna min-
de ännu en gång om det krigiska förflytta som de norska och svenska
samhällena lämnade bakom sig i takt med att välfårdsdemokratierna
växte fram, för Norges del framför allt efter andra världskriget.

Att skansen på detta sätt knöts till jubileet 2005 gjorde att den trots
sitt ursprungliga militära syfte framställdes som en del av en nordisk
fredskultur. Detta intyck förstärks av en tredje minnessten som åter-
finns vid skansens utgång. På den kan man låsa vilka år skansen var be-
mannad. Årtalen synliggör 150 år av ofred, men inskärper liksom stenen
från 1954 att krigen för Sveriges del tillhör den historia den modena na-
tionsbygget under 1900-talets gång successivt fjärmade sig ifrån.

Avslutning

I diskussionerna ovan har jag visat hur det breda mediebegreppet kan
fungera i analysen av den rumslighet som skapas genom olika former
av materiell kultur. Vidare menar jag att det är fruktbart att relatera
detta breda mediebegrepp till den teoretiska nyorientering som kall-


När Eda skans uppfördes under 1600-talets andra hälft var målet att skapa en försvarsanläggning som skulle förbättra gränsförsvaret. Som sådan brukades den till och från fram till att den raserades 1814. Redan i egenskap av militär fortifikation medierade skansen vissa rumsliga betydelser: den utgjorde inte minst en materiell manifestation av den svenska stormaktens vilja att försvara sina gränser. Restauratio-

Idag medierar de olika minnesartefaktarna i skansen – minnestenkarna, informationstavlan, bataljframställningen, skansöversikten, avgjutningen, kanonerna och informationsskyltarna – platsen och dess
historia på olika sätt. De fungerar som rumsliga medieformer som lad-
dar skansen med varierande historiska innebörder. Analysen av detta
minnesmärke och dess medieformer gör det möjligt att avtäcka olika
historiska lager vilka ger rummet skiftande innebörder.

Genom att använda det rumsliga mediebegreppet som ett verktyg
kan man studera den arkitektur och de byggnadsverk som tornar upp
sig i Minsk eller de minnesstenar och informationstavlor som möter
besökaren vid Eda skans. Vad dessa exempel så tydligt visar är att den
materiella kulturen och rummets betydelse är upplösligt samman-
vävda med de historiska processer som omger dem. Den materiella
kulturen används på varierande sätt av olika aktörer för att kommu-
nicera berättelser och budskap. År 1814 representerade minnesstenen
uppförd i närheten av Eda skans den nya dynastin och att tiderna av
ofred mellan Norge och Sverige var förbi. Nästan 200 år senare vävdes
dess krigiska historia samman med hundraårsmarkeringens retoriska
refräner om de skandinaviska ländernas fredstradition.

När relationerna mellan historiskt situerad rumslighet, medie-
former och materiell kultur studeras möts flera forskningsområden.
I mina diskussioner har inspiration hämtats från forskning kring his-
torieförmedling, kulturhistorisk medieforskning, antropologi, kultur-
geografi, medie- och kommunikationsvetenskap och historia. Fältet
medier och materiell kultur innebär stora möjligheter och nödvändiga
disciplinöverskridanden.

---

NOTER

1. Se exempelvis Stuart Semmel, ”Reading the tangible past: British tour-
isim, collecting, and memory after Waterloo”, Representations, nr 69, 2000,
9–37; Jim Weeks, Gettysburg: Memory, market, and an American shrine (Prin-
tourism: Pilgrimage and the commemoration of the Great War in Britain, Aus-
2. Se exempelvis Peter Aronsson, Historiebruk: Att använda det förflutna (Lund:
Studentlitteratur, 2004), 140f, 228, och Carina Renander, ”Jan Guillous
historiska romanserie i svensk historiekultur 1998–2005”, Historieforskning
medier och materiell kultur — 289


9. Se exempelvis Kyrre Kverndokk, Pilegrim, turist og elev: Norske skoleturer til døds- og konsentrationsleirer (Linköping: Univ., 2007); Magnus Rodell, ”Monuments as the places of memory”, Memory work: The theory and practice of memory, red. Andreas Kitzmann, Conny Mithander & John Sund-


14. För en kortare diskussion kring hur olika inslag i den svenska militär- och krigshistoriens materiella kultur skulle kunna studeras se Magnus Rodell, ”Från gotländska bunkrar till bosniska broar”, 70–74.


18. Ibid., 60.

19. Ibid., 61f.

20. Se också Kenneth Olwig, Landscape, nature and the body politic: From Britain’s renaissance to America’s new world (Madison: University of Wisconsin Press, 2002) som Cosgrove i hög grad bygger sin diskussion på.


23. För en diskussion av den linjära spridningsmodellen se exempelvis Anders Houltz, Teknikens tempel: Modernitet och industriav på Göteborgsutställning-
25. Ibid., 14f.
26. Ibid., 16, 19.
30. Brzozowska, 18f.
31. Ibid., 19.
34. Det följande bygger på ett besök i maj 2005.
35. Furtenbach, 212.
36. Ibid., 220.


Försöken att bredda mediebegreppet och bryta fixeringen vid mediespecifica perspektiv har samma relevans när det gäller att utveckla analysen av samtida såväl som historiska medielandskap. Lika givande som det är att historiskt fokusera en bredare mediekultur och undersöka utbytet mellan olika medieformer och mediepraktiker, lika viktigt är det att vidga perspektiven när det gäller studiet av samtida medielandskap. Därmed inte sagt att kritiken mot medievetenskapens tendens till historielöshet är grundlös. Tvärtom, ett centralt argument i den här artikeln är att de kortsiktiga perspektiven i traditionella studier av samtida medietutbud missar att ta med i beräkningen mediernas långsiktiga återverkningar när det gäller formandet av vårt politiska och historiska medvetande.

Syftet med detta bidrag är att visa hur visuella kulturstudier – som delvis överlappar den kulturhistoriska medieforskningen – kan bidra till att utveckla analysen av samtidens globaliserade medielandskap.1 Mitt intresse är framför allt orienterat mot nyhetsjournalistik. Trots diskussionerna om en ”bildmässig vändning” i vår samtid och en allt starkare dominans av bildflöden och visuella teknologier så har paradoxalt nog teorier och forskning om visuell kultur inte fått något märkbart genomslag inom journalistikforskningen. Om medievetenskapen historiskt sett har varit utpräglad logocentrisk, och huvudsak-
ligen behandlat mediernas visuella aspekter som underordnade eller sekundära i förhållande till verbala narrativ, kan man konstatera att en disciplinar uppgörelse med detta intellektuella arv ännu återstår. Frågor om det visuella – om visualitet, seendepraktiker och det intrikata samspelet mellan visuella och verbala diskurser – befinner sig fortfarande till stor del i medievetenskapens döda vinkel.

Jag kommer inledningsvis att diskutera några centrala begrepp och teorier inom forskningsområdet visuella kulturstudier samt argumentera för att journalistikens och journalistikforskningens ambivalens visavi bilder kan härledas och relateras till en djupt liggande ikonoklasm i den västerländska kulturen. Därefter resonerar jag mer i detalj kring hur medieforskningen traditionellt hanterat mediernas visuella aspekter och hur de teorier och metoder som utvecklats inom forskningsområdet visuellt kultur kan bidra till att utveckla analysen av samtida mediekulturer. Avslutningsvis visar jag hur visuell kulturanalyser i praktiken kan tillämpas inom medieforskningen; detta genom en fallstudie kring hur de amerikanska soldaternas tortyrbilder från Abu Ghraib-fängelset utanför Bagdad remedierats i samtidens medielandskap. Artikelns principiella argument – som jag försöker motivera både teoretiskt och empiriskt – är att perspektiven från visuella kulturstudier kan ge nya svar på de mest grundläggande frågorna för medievetenskapen: hur ska vi förstå mediernas roll i den sociala och kulturella (re)produktionen av mening, makt och minne?

Visuella kulturstudier

Framväxten av ett särskilt forskningsfält kring visuell kultur kan ses som en reaktion mot den långvariga dominansen av textbaserade förklaringsmodeller inom human- och samhällsvetenskaperna. I samband med denna omorientering myntade W. J. T. Mitchell begreppet ”the pictorial turn” som en beteckning på det han identifierade som humanvetenskapernas förnyade intresse för visuallitet, samt en insikt om att visuella representationer kanske inte fullt ut kunde förstås med lingvistiska modeller. En central förutsättning för formeringen av detta forskningsfält var också upplevelsen av en genomgripande historisk förändring av den (sen)modern kulturen vilken i allt högre grad kommit att domineras av bilder. Via nya medieteknologier kan dessa bilder skapas och spridas i en omfattning och hastighet som aldrig förr. Vi har också, menar vissa av
fältets förespråkare, i allt större utsträckning kommit att lita till visuella representationer för att skapa mening i snart sagt alla delar av våra liv.

Idén om att den samtida kulturen skulle vara unik i sin besatthet av det visuella är visserligen omdiskuterad, både inom och utom fältet. Inte minst har den ifrågasatt av Mitchell själv, som i en senare artikel framhåller att hans avsikt inte alls varit att argumentera för en bildmässig vändning som specifik eller särskiljande för vår tid. Istället betonar han att det handlar om ”en trop, ett talesätt som har upprepats många gånger sedan antiken”. Han påpekar här misstagen i att konstruera ”en storslagen binär modell av historien” där man fokuserar på en andra ”vändpunkt” och ser denna som (i det här fallet) en radikal övergång från textualitetens till visualitetens tidevarv. Det är förvisso lätt att skriva under på Mitchells efterlysning av en mer kritisk och genuint historisk tillämpning av begreppet visuell vändning. Som han påpekar använder man dit bäst som ett analytiskt redskap för att studera olika historiska situationer då nya sätt att skapa bilder på tycks markera en kritisk kulturell vändpunkt. Med detta i åtanke kan man ändå konstatera att den samtida kulturen tycks genomgå just en sådan avgörande transformation där nya informations- och kommunikationsteknologier i grunden förändrar människors världsuppfattning och sociala relationer. Vidare kan man instämma i att en av kulturanalysens mer angående uppgifter är att försöka förstå och utvärdera hur denna pågående omvandling griper in i människors existens och föreställningsvärld.

Visuella kulturstudier kännetecknas framför allt av en grundläggande omorientering när det gäller studiet av bilder: från en fokus på själva bilden, den materiella artefakten, till att undersöka de visuella praktiker och kognitiva och perceptuella strukturer som formar vår erfarenhet av bilder. Studiet av visuell kultur tar således sin utgångspunkt i och undersöker hela det visuella fält som konstituerar seendet: betraktaren, det betraktade, seendets konventioner och dess fysiska ritualer och historiska kontexter. En central utgångspunkt är att syna idén om att vårt seende är socialt konstruerat. Lika viktig är dock insikten om att det sociala är visuellt konstruerat. Vad och hur vi ser betingas inte bara av den visuella kulturen utan också av den visuella naturn. Vårt sociala liv har de former och strukturer det har därför att vi faktiskt i viss utsträckning är ”seende djur”, med en genetiskt programmerad предпочens för, och kapacitet att tolka, visuella stimuli. Denna förståelse öppnar för ett studium av seendet och visuell erfarenhet som en fundamen-
tal mänsklig aktivitet, vilken inte nödvändigtvis låter sig reduceras till språk eller text. Bilder kommunicerar betydelse på sina egna, visuella villkor. Snarare än att enbart förlita oss på förutbestämda teorier, metoder eller ”diskurser” för att förklara visuella representationer ligger utmaningen i att också, som Mitchell framhåller, ”låta dem tala för sig själva”. Eller som han elegant summerar saken: ”Bilder vill ha samma rättigheter som språket, inte bli förvandlade till språk”.


Ikonoklasmens retorik

En rad teoretiker som kan räknas till visuella kulturstudier har visat i hur hög grad den västerländska kulturen genomsyras av ett förakt för det visuella och visuella representationer. Denna tradition kan spåras tillbaka till Platon och den låga moraliska och kognitiva status som han tillskrev bilden. Typiskt för denna ikonoklastiska kritik är att man stigmatiserar bilder som ytliga, bedrägliga, irrationella och ointellektuella samt att man förknippar dem med simpla sensationer och tom voyeurism. Inte minst har detta intellektuella arv präglat såväl journalistiken som journaliskt forskningen, vilka båda i hög grad kännetecknas av ett logocentriskt tänkande som förutsätter att verbal diskurser föregår, dominerar och motstår visuella representationer.

Den journalistiska institutionen rymmer i själva verket ett ambi-
valent förhållande till bilden. Å ena sidan har fotografiska bilder – i kraft av deras sociala status som ”transparenta” fönster mot världen – fungerat som en garant för nyhetsförmedlingens objektivitet och sanningsvärde. Å andra sidan – eftersom bilden i egenskap av visuellt medium antas kringgå intellektet – har den utgjort ett hot mot den journalistiska nyhetsinstitutionen med dess rötter i den rationalistiska upplysningen. Nyhetsbilder har följaktligen tenderat att ses som textens ”andra”. De har fränkänts kapaciteten att förmedla substantiell information eller artikulera komplexa idéer, annat än genom ett parasitårt beroende av den verbal rapporteringen.

Som Mitchell påvisar är det starka föraktet för bilden förbundet med en lika stark rädsla för bildens speciella makt att direkt kunna påverka våra känslor och tankar. En sådan rädsla har inte minst kommit till uttryck i samtida reaktioner på det ökade flödet av nyhetsbilder från krig och katastrofer runt om i världen. Allt fler och allt mer brutalas bilder av våld och död har lett till en offentlig debatt, ofta med inslag av moralpanik, om bildens förmodade makt över vårt medvetande. Man kan här urskilja två, och i grunden motsägelsefulla, föreställningar om nyhetsbildernas verkningskraft. Å ena sidan finns antagandet om en ”CNN-effekt”, som gör gällande att nyhetsbilder har så starka effekter att de kan utlösa en känslosmässig reaktion hos världsopinionen och därmed tvinga makthavare till handling och politisk omorientering. Å andra sidan figurerar tesen om ”compassion fatigue”, som argumenterar för att det ökade bildutbudet har trubbat av våra sinnen och skapat ett nytt syndrom av ”medlidande-leda”, av kollektiv passivitet inför andraS lidande.

Som kontrast till de populära föreställningarna om bildens makt att antingen uppväcka eller döva vårt kollektiva samvete är majoriteten medieforskare skeptiska till alla teser om att nyhetsbilder skulle ha egna, oberoende starka effekter. De hävdar istället att kontexten och den narrativa inramningen av journalistiska bilder har större betydelse och inflytande än bilderna själva. De räknar således inte med bildens potential att förmedla betydelse på sina egna, visuella villkor och att kunna ”störa” – eller faktiskt styra – betydelsen av verbal narrativ. Ytterst kan man se både den populära diskursen om bilders omnipotens och den medievetenskapliga diskursen om deras impotens som manifestationer av vad Mitchell kallar ”ikonoklasmens retorik” – ett sätt att tala (och tänka) som avspeglar och befäster en kulturellt konstruerad hierarki mellan det intellektuella ordet och den primitiva bilden.
Journalistikforskningens döda vinkel

Trots den historiska framväxten av och diskussionerna om en samtida globaliserad mediekultur som i någon mening tagit en ”bildmässig vändning” så har teorier och forskning om visuell kultur fortfarande en marginell ställning inom medievetenskapen. Karin Becker konstaterar att bilden fortsätter att vara en problematisk och underteoretiserad del i flertalet medieforskares arbeten, och att lösningen på detta dilemma oftast är att man i sina analyser bortser från mediernas (audio)visuella aspekter. Samtidigt betraktas de forskare som faktiskt fokuserar sådana aspekter som ”smala” och deras forskning som ”perifer” i förhållande till fältets kärna.

I den mån medieforskare valt att fokusera mediernas visuella dimensioner är det traditionella greppet att ”kompletttera” studiet av verbala diskurser med bildanalys. Detta sker dock ofta utan att ha någon teori om hur det komplexa samspelet mellan visuella och verbala representationer ska förstås. På så vis bidrar man ytterligare till att befästa förlegade föreställningar om ”visuell essentialism”, vilka förutsätter att det ”rent” visuella kan isoleras från och står i direkta motsats till det textuella. Idén om att bilder illustrerar texten, eller att orden ”förklara” bilderna, missas helt samtidig medan både texter och bilder opererar i kraft av de gåtfulla diskrepanserna mellan dessa två huvudregister. Benägenheten att separera, polarisera och hierarkisera visuella och verbala diskurser gäller inte bara analyser av pressen utan även av televisionen. Studier av tevenyheter har traditionellt fokuserat på verbala narrativ, och hur dessa ger mening och sammanhang åt bilderna. Tendensen har varit att man betraktar tevenyheternas audiovisuella formationer som triviala illustrationer underordnade budskapet i de verbala kommentarerna.

Även de pressforskare som specifikt har intresserat sig för relationen mellan nyhetsbilder och journalistikens narrativa diskurser argumenterar för att pressfotografier typiskt är utformade som enkla symboler vilka tjänar till att stödja de dominerande nyhetsnarrativen. Michael Griffin vidhåller exempelvis att bilder i pressen framför allt fungerar som ”enkla, tematiska signaler”, och ”okomplicerade symboliska markörer” som ”höjer effekten av och förstärker förhärskande nyhetsnarrativ”. Däremot bidrar de sällan med ”specifika detaljer eller substan-
Kulturteoretiska perspektiv på nyhetsbilder

Det finns uppenbarligen fog för slutsatsen att merparten nyhetsbilder faktiskt är utpräglat konventionella och många gånger fungerar som ett slags allmängiltiga illustrationer till journalistikens verbala diskurser. Men samtidigt är det otillfredsställande att hejda analysen av nyhetsbilders betydelser och effekter vid att i stort sett avfärda dem som obe tydliga markörer utan egen betydelse och verkningskraft. Det är just på denna punkt som jag tror att vissa av de perspektiv och teorier som har utvecklats inom visuella kulturstudier kan ge oss nya, mer adekvata in sikter i hur vi ska tolka förhållandet mellan journalistikens bilder och berättelser. Inte minst kan de bidra till att förstå vad som händer med dessa bilder betydelse och funktion när de börjar cirkulera och åter användas i en globaliserad mediekultur. För att sammanfatta min kritik av den traditionella journalistikforskningen, och specificera på vilket sätt visuella kulturstudier kan utveckla studiet av nyhetsbilder och deras verkan, vill jag lyfta fram följande tre punkter.

För det första: en aspekt som den kritiska analysen av nyhetsdiskurser måste väga in är att bilder är representationer i egen rätt och som sådana aldrig så okomplicerade och kontrollerade av verbala diskurser som man kan frestas att tro. Om vi vill få en mer nyanserad förståelse av hur nyhetsbilder fungerar, är det helt avgörande att utgå

---

26 På liknande sätt argumenterar Barbie Zelizer när hon framhåller att krigsrapporteringens nyhetsbilder tenderar att vara ”mer schematiska än detaljerade”, samt ”konventionella och förenklade”. Enligt Zelizer används inte bilder så mycket för att dokumentera specifika händelser som för att illustrera och legitimera förhärskande myter om kriget som ett heroiskt, patriotiskt och humanitärt företag.


28 Kulturteoretiska perspektiv på nyhetsbilder

Det finns uppenbarligen fog för slutsatsen att merparten nyhetsbilder faktiskt är utpräglat konventionella och många gånger fungerar som ett slags allmängiltiga illustrationer till journalistikens verbala diskurser. Men samtidigt är det otillfredsställande att hejda analysen av nyhetsbilders betydelser och effekter vid att i stort sett avfärda dem som obe tydliga markörer utan egen betydelse och verkningskraft. Det är just på denna punkt som jag tror att vissa av de perspektiv och teorier som har utvecklats inom visuella kulturstudier kan ge oss nya, mer adekvata insikter i hur vi ska tolka förhållandet mellan journalistikens bilder och berättelser. Inte minst kan de bidra till att förstå vad som händer med dessa bilder betydelse och funktion när de börjar cirkulera och åter användas i en globaliserad mediekultur. För att sammanfatta min kritik av den traditionella journalistikforskningen, och specificera på vilket sätt visuella kulturstudier kan utveckla studiet av nyhetsbilder och deras verkan, vill jag lyfta fram följande tre punkter.

För det första: en aspekt som den kritiska analysen av nyhetsdiskurser måste väga in är att bilder är representationer i egen rätt och som sådana aldrig så okomplicerade och kontrollerade av verbala diskurser som man kan frestas att tro. Om vi vill få en mer nyanserad förståelse av hur nyhetsbilder fungerar, är det helt avgörande att utgå
från att de i en viss utsträckning ”talar” ett eget språk och att de faktiskt har potentialen att motsäga texten. Nyhetsforskningen har till stor del dominerats av vad som kallas framing analysis. Det innebär att man studerar hur en viss händelse eller fråga ”ramas in” av journalistiken, hur rapporteringen väljer ut och betonar vissa aspekter framför andra och därmed premierar en viss tolkning. Med begreppet framing har man främst undersökt textkontexten och utgått från att det är den som i första hand styr hur vi uppfattar en viss nyhet. En mer adekvat modell för hur betydelse skapas i nyhetsdiskurser måste dock ta med i beräkningen att bilder inte bara passivt ramar in av utan också själva aktivt kan invadera och rama in, eller re-frame, det dominerande nyhetsnarrativet. Relationen mellan verbala och visuella nyhetsdiskurser bör i detta perspektiv definieras och studeras som ett dialektiskt kraftfält av omösesidigt utbyte och motstånd.

För det andra: en teori eller modell för hur nyhetsbilder fungerar måste också väga in potentialen hos vissa, särskilt anslående bilder att ”överrösta” den kanske mer slätstrukna majoriteten av nyhetsbilder. Journalistikforskningens traditionella förkärlek för kvantitativ innehållsanalys har per definition inneburit att man konstruerar bilder som abstrakta och fattiga på information. Detta har blivit fallet eftersom man analyserar och klassificerar dem på grundval av deras ”manifesta” innehåll. Därmed bortser man från att större delen av den information som fotografier bär på inte ligger så mycket i vad som hur de föreställer. Kvantifierande metoder är ”okänsliga för visuella konventioner som kan ge en specifik bild avsevärd makt”. Istället förutsätter de ett samband mellan antalet bilder som publiceras och deras effekter på publiken. Mot detta antagande kan man alltså framhålla det faktum att en unik bild kan ha en extraordinär laddning och få ett avgörande politiskt och kulturellt inflytande. Likaså kan man peka på att de vanligaste och mest frekventa typerna av bilder kan passera relativt obemärkta förbi. Fenomenet med bilder som snabbt skiftar från en mer marginell position i nyhetsmedierna till att bli centrala kulturella symboler och hylade ikoner behöver kort sagt beaktas vidare av medieforskningen.

För det tredje: om vi är intresserade av att studera nyhetsbilders makt och politiska verkningar måste vi också analysera dem både ur ett bredare kulturellt och mer långsiktigt historiskt perspektiv. Det räcker inte med näranalys av hur de ramar in och fungerar på tidningssidan, eller i en nyhetssändning, utan vi måste studera vad som
händer med dem när de börjar cirkulera i andra culturella sammanhang, både högkulturella och mer populära-kommersiella. Ikoniska nyhetsbilder plockas ofta omedelbart upp och remedieras i och mellan olika specifika kulturer. Än så länge vet vi förhållandevis lite om vad som händer med bildernas betydelse och funktion när delar av allmänheten beslagtar (reclaim) dem från nyhetsflödet – och från de inramningar som den journalistiska och politiska makten gett dem – och börjar använda dem i nya, subkulturella kontexter. I det avseendet kan man påpeka att David D. Perlmutters argument om ikoniska nyhetsbilder ringa eller inga politiska effekter är begränsat, i den meningen att han huvudsakligen studerar hur dessa bilder fungerar inom ett snävt kretslopp av politiska och journalistiska eliter. Vidare ställer han den kategoriska frågan om huruvida bilderna har några direkta och absoluta effekter på medborgarnas attityder, i det här fallet deras inställning till krig. Därmed sällar han sig till den traditionella forskningen om medier och opinionsbildning, vilken i stort sett avfärder varje teori om nyheter som antar att de har starka effekter på publiken. Daniel C. Hallin framhåller dock att detta kan vara en missledande slutsats, eftersom survey-undersökningar av den allmänna opinionen ”sager förhållandevis lite om vad kriget betyder för delar av publiken”. Hallin och Todd Gitlin argumenterar vidare för att vi från ett kulturanalytiskt perspektiv har förklarat väldigt lite vad gäller opinionsbildande processer om vi inte tar reda på hur publiker faktiskt tolkar och använder nyhetsinnehållet i sina vardagliga liv. Deras slutsats är att ”de viktigaste effekterna av mediernas mytspande är förmodligen de långsiktiga, inte kort siktiga, återverkningarna – dess inflytande på vår allmänna kulturella förståelse av krig”. Även om det alltså är svårt att påvisa att sådana här bilder har några mätbara effekter när det gäller opinionsbildning och politiska beslut, utesluter inte det att de kan ha mer långsiktiga återverkningar när det gäller förandet av vårt historiska medvetande och kulturella minne.

För att ge ett konkret exempel på hur perspektiven från visuell kulturstudier kan ge oss nya insikter i förhållandet mellan bilder, nyhetsnarrativ och politiska verkningar presenterar jag i det följande en fallstudie av den uppmärksamade skandalen med tortyrbilderna från Abu Ghraib-fängelset i Irak. I ett traditionellt medievetenskapligt perspektiv har betydelsen och effekterna av dessa bilder beskrivits som ringa eller inga. Ledande medieforskare har sett Abu Ghraib-fallet som...
ytterligare ett belägg för tesen om dominerande nyhetsdiskursers makt att ”tämja” bilder potentiellt subversiva betydelser.38 Vad händer då om vi istället applicerar ett bredare kulturteoretiskt perspektiv på skandalen och väger in bilder potential att motsäga officiella nyhetsnarrativ och i någon mening etablera sina egna autonoma referensramar? Och framför allt: vad blir slutsatsen om vi i analysen väger in det fakturn att ikoniska nyhetsbilder har ett varaktigt kulturellt ”efterliv”, utanför nyhetsmedierna och den politiska elitens kretslopp?

Tortyrskandalen i Abu Ghraib


Tortyrbildernas betydelse och verkan var dock långt ifrån given eller självlilar när Abu Ghraib-storyn lanserades. Även om de spektakulära fotografierna snabbt blev världsberömda ikoner, bröt det i USA ut en bitter politisk kamp, ett ”framing contest”41, om hur man skulle förstå fotografierna och om hur omfattande fängelseskandalen egentligen var

Han argumenterade för att det var ett beslut fattat på högsta politiska nivå att använda brutala och förnedrande förhörstekniker på irakiska fångar. Därmed riktade Hersh det kritiska sökljuset bortom själva fotografierna och bortom de individer som poserar i dem. Han fokuserade i stället på de vidare anklagelserna om – och bevisen på – systematiska övergrepp på fångar av amerikanska soldater i direkt strid mot Genèvekonventionerna.

Fotografier och tolkningsramar

Idén om att Abu Ghraib-bilderna över en natt skiftade allmänhetens fokus och förändrade det politiska klimatet i USA är förstås överdriven och förenklad. Det är mer relevant att fråga sig vilka specifika politiska krafter och förändringar i detta klimat som bidrog till att föra fram tortyrbilderna och göra att de hamnade i centrum av den politiska debatten. I den meningen kan man säga att bilderna fick den uppmärksamhet de fick därför att de spelade på, och bidrog till att utkrystallisera, en politisk opinion – kritik till USA:s utrikespolitik – som faktiskt redan existerade. Men även om fotografierna hjälpte till att rikta allmänhetens uppmärksamhet mot vidare frågor om hur Bush-administrationen hanterade fångar i ”kriget mot terrorismen”, så har framstående kritiker pekat på att bilderna också har tjänat syftet att avleda uppmärksamheten från dessa frågor.

Den amerikanska författaren och kritikern i New York Times, Mark Danner, framhåller att Bush-regeringen har varit väldigt effektiv i sina strävanden att begränsa de politiska effekterna av Abu Ghraib-skandalen. Framför allt pekar han på att man har använt själva fotografierna för att marknadsföra skandalen som om den endast handlar om en serie sjuka övergrepp som initierades och utfördes av de individer som syns i bilderna. Vad som hittills har ställts inför rätta är de handlingar som avbildas i fotografierna, och dessa handlingar har man definierat som militära frilansaktioner och noggrant isolerat dem så att de inte kan sättas i samband med beslut och ansvar hos politiska maktavhavare. I det perspektivet kan man inte säga att bilderna har fungerat som självklara bevis för Bush-regeringens misslyckade utrikespolitik utan snarare att de har bidragit till att peka ut de unga amerikanska soldaterna som smilar mot kameran som syndabockar. Paradoxalt nog tycks alltså fotografierna haft funktionen att både hjälpa till att rikta
offentlighetens uppmärksamhet mot anklagelserna om övergrepp på fångar och samtidigt avleda denna uppmärksamhet från frågor om det vidare politiska ansvaret för dessa övergrepp. En viktig slutsats är där- för att detta ser ut att vara ett fall där makthavare strategiskt har ut- nyttjat den populära tron på nyhetsfotografer transparens och doku- mentära objektivitet till att bokstavligen sätta dit – frame – de fångel- sevakter av lågsta rang som poserar i fotografierna, i syfte att undvika kritik av makthavare högre upp i beslutskedjan.

Men även om det är svårt hitta bevis för att Abu Ghraib-bilderna har haft några direkta eller avgörande effekter på administrationens policy eller på den allmänna opinionen i USA, betyder inte detta att de inte kan ha mer långsiktiga och indirekta politiska återverkningar. Jag tror att Mark Danner missar att ta med i beräkningen de sätt på vilka bilderna faktiskt har hjälpt till att bevara frågan om fångövergrepp i det allmänna medvetandet. Fotografer som dessa utgör en brännande form av bildbevis som är mycket svårare att förneka eller förklara bort än händelser där det inte finns några materiella vittnesbörd. Och det är fullt möjligt att vänta på Mark Danners argument och hävda att de här fotografierna, tack vare den inneboende groteska kraften, tvingar oss att ställa frågor som går bortom själva bilderna. Det som framför allt tycks ha upprört omvärlden är det faktum att de amerikanska sol- daterna kunde lyfta kameran och ta bilder av de brutala övergreppen, utan minsta tecken på skam eller skuld, och till och med se ut att njut- na av det. Soldaternas smil och självbelätna gester intill sina offer vitt- nar om en känsla av berättigande som starkt pekar mot att dessa övergrepp faktiskt var sanktionerade av deras överordnade och även av en bredare militär kultur. Därmed kan man säga att bilderna oundvikli- gen väcker frågor om bredare ansvar, kännedom och skuld.

Hershs försök att utmana Bush-administrationens tolkning av Abu Ghraib-bilderna och lansera en kritisk ”motinramning” av skandalen fick visserligen inte något direkt genomslag i den officiella politiska diskursen. Hans tyngsta argument – att USA antagit en ny policy vad gäller tortyr av fångar i kriget mot terrorismen – plockades inte upp på något framträdande eller konsekvent sätt av de nationella amerikanska nyhetsmedierna. Dessa föll i stället snabbt in i mönstret från CBS:s lansering av Abu Ghraib-storyn och presenterade de avbildade övergreppen som isolerade fall av ”misshandel”. I ett kortssiktigt perspektiv tycks alltså Bush-administrationen ha vunnit den politiska kampen om

För det första kan man konstatera att de kontroversiella bilderna från Abu Ghraib – trots Bush-administrations aggressiva PR-kampanj för att ”tysta” dem – har fortsatt att dyka upp i och påverka den politiska debatten i USA. Fotografierna har envist påmint om de frågor som förblivit obesvarade om övergreppen i Abu Ghraib, framför allt den om hur högt upp i beslutskedjan ansvaret för dessa övergrepp ytterst sträckte sig. För det andra kan man också konstatera att dessa bilder snabbt spreds och har fortsatt att cirkulerar i vidare (sub)kulturella kontexter. I kraft av sin sinnliga konkretion har de etablerat bilden av amerikansk militär i rollen som sadistiska torterare som en central referenspunkt i den populära förståelsen av Bush-administrationens ”krig mot terrorismen”. De ofta kritiska betydelser som Abu Ghraib-bilderna fått i den bredare kulturella receptionen av dem vittnar om deras inneboende subversiva kraft – men också om den kreativa roll som olika publiker spelar i uttolkningen av kontroversiella bilders innehåll.

Abu Ghraib i den visuella mediekulturen

Tortyrbilderna från Abu Ghraib fick ett omedelbart genomslag i den samtida visuella mediekulturen, och de har fortsatt att remedieras och spridas i form av affischer, muralmålningar, annonser, tecknade serier, konst och tableaux vivants på populära webbsjäler. I många fäll har de omvandlats till utpräglade budskap mot krig och mot USA, där bilderna ”tillåts fungera som rum för motstånd mot själva de handlingar de representerar”. Fotografiet av den irakiske fången som står på en låda utmärker sig som den mest emblematiska bilden av fångskandalen. Den har återanvänds i en mängd olika konstverk och bilder som på olika sätt protesterar mot Irakkriget. Fången slår ut med armarna i en gest som påminner om Kristus på korset och som refererar till en lång historia av bilder för tillbedjan – avbildningar av torterade helgon och

Ett annat exempel kan hämtas från Iran, där fotografierna av fången på lådan samt av den kvinnliga soldaten Lynndie England med en irakisk fång är reproducerade sida vid sida som en muralmålning på en offentlig vägg i Teheran. Placeringen av de två bilderna intill varandra ställer den kvinnliga fångvaktarens ovärdiga behandling av den irakiske internen i skarp kontrast till den upphöjde ”man of sorrows” och hans nobla offer. Återigen tycks idén här vara att den offentliga exponeringen transformerar fotografierna från privata troféer som hyllar amerikansk överhöghet till anti-ockupationsbilder som opponrerar mot själva den världsbild de var avsedda att bekräfta.


Fången på lådan blev också huvudperson i en politiskt laddad debatt som rasade i staden New York under sommaren 2005. Den handlade om förslaget till ett minnesmärke över offren för attacken...
den elfte september vid World Trade Center. Man planerade att flytta ett konstgalleri i Soho, the Drawing Center, till Ground Zero och inkludera det i monumentet. Förslaget orsakade dock ett ramaskri från anhöriga till offren för den elfte september och från debattörer på högerkanten. Man menade att galleriet visade konst som var ”kränkande” och ”antiamerikansk” och att det skulle vara ett ”slag i ansiktet på 3 000 oskyldiga döda” att låta galleriet flytta in vid World Trade Center. Som exempel på galleriets depraverade konst anförde man en teckning av Amy Wilson, med titeln ”A glimpse of what life in a free country can be like”. Wilson har inkorporerat den irakiske fången på boxen i sin teckning och låter honom hålla en tagtråd som formar ordet ”Frihet”. Denna teckning blev snabbt ett slagträ i debatten och fungerade i mycket som en projektionsduk för den konservativa reaktionen på Abu Ghrai-skandalen. Bland annat gjorde New Yorks dåvarande borgmästare Georg Pataki ett uttalande som vittnar om den reaktionära rädslan för tortyrbildernas kraft att underminera den officiella diskursen om kriget mot terrorismen: ”Vi kommer inte att tolerera någonting som vanhelgar Amerika, vanhelgar New York eller friheten, eller vanhelgar det offer och det mod som hjältarna visade den elfte september”. I slutändan lyckades man också avstyra planerna på att inkludera the Drawing Center i det planerade monumentet vid World Trade Center. Det är talande att en annan institution, the International Freedom Center, som också var projekterad att ingå, undvek ett liknande öde genom att offentligt försäkra att man avsåg att följa guvernör Patakis riktlinjer. Centret framhöll att man skulle driva en programverksamhet som ”på ett lämpligt sätt hyllar vår nation och dess ledande roll i den globala kampen för frihet”.

Det finns ytterligare exempel på hur olika publiker har rekontextualiserat Abu Ghrai-bilderna på radikala sätt för att framhäva USA:s anspråk på att dominera Irak – politiskt, kulturellt och rasmässigt. Men jag vill avslutningsvis ta upp ett mycket mer tvetydigt och störande exempel på hur populärkulturen har anammat de famösa fångbilderna. Detta avser jag att göra genom att diskutera hur de har återvändt i en subkulturell community på den populära webbsajten Doing a Lynndie. Denna specifika sajt uppmuntrar människor att skicka in sina egna fotografiska versioner av den kvinnliga fångvaktaren Lynndie England som pekar mot de utpixlade könsorganet på en naken irakisk fånge: fotografiet av ”den fula pojkflickan […]” har satt igång fantasin

Lynndie Englands gest har approprierats och återinskrivits på sajt-en i en anda av dolda kameran och practical jokes. Att ”göra en Lynndie” på någon är att försätta honom eller henne i en förödmjukande situation utan att vederbörande är medveten om det och i hemlighet fånga detta med kamerans hjälp. Detta görs med det uttryckliga syftet att publicera och cirkulerera fotografierna på webbsajten, ett slags subkulturellt offentligt forum. Den avgörande frågan är hur vi ska förstå denna härmlek. Varför agerar dessa unga människor som de gör? Det finns ingenting som tyder på att de vill distansera sig från eller kriti-sera de amerikanska soldaternas beteende i Abu Ghraib. Snarare verkar det huvudsakligen handla om att ha kul. I den meningen kan man säga att de tar fasta på och förstärker det underhållningsvärde som (åt-minstone delvis) var avsikt med de ursprungliga fotografierna som de amerikanska vakterna tog. De unga män och kvinnor som ”förgriper” sig på sina aningslösa offer och sedan publicerar bildbevisen online vill uppennar ligen framstå som roliga, smarta, kreativa, gränsöver skridande och ”syndiga”.

Sajten väcker likväl frågan om inte den här typen av lekar riskerar att distansera människor från innehållet i Abu Ghraib-fotografierna. Det är i alla fall vart att fråga sig i vad mån dessa upptåg tjänar till att slåta över, fiktionalisera och göra ren underhållning av de faktiska övergrep- pen på irakiska fångar. Bilderna på denna webbsajt har också andra, mer kritiska betydelser. Det är trots allt en gest av auktoritär makt som utö-
vas av dessa människor som ” gör en Lynndie ” – en åtbörd som tjänar till att upphöja dem själva och nedsänka det ovetande föremålet för deras skämt. Det är en handling som kan förstås som ett bekräftande av, eller faktiskt som ett deltagande i, övergreppen på de irakiska fångarna. I den mening men tar den till att befästa dominerande maktrelationer med påtagliga rasistiska och sexistiska övertoner. Ytterst aktualiserar denna webbsajt den inflammerade fråga som har hemökt generationer av forskare och kritiker som har förstått förstå uppkomsten av det fascistiska Tyskland: var ska gränsen dras mellan de som aktivt deltog, passiva kringstående och de som gjorde motstånd? Mot bakgrund av de kusliga insikter som är kondenserade i begrepp som vardagsfasicism och ondskans banalitet, är det viktigt att åtminstone ställa frågan om i vilken utsträckning att ” gör en Lynndie ” kan förstås som en akt av deltagande i, eller som en akt av motstånd mot förtryck, och vad det säger oss om den populära receptionen av Abu Ghraib-bilderna.

Från pantextualism till visuell mediekultur

De viktigaste slutsatserna av min studie är att Abu Ghraib-bildernas betydelse inte på något enkelt sätt kontrollerades eller ” tämjdes ” av de officiella nyhetsberättelserna, tvärtom. I kraft av deras levande pain-and-pleasure-tablåer och chockerande informella stil – typisk för privata familjesnapshots och partybilder – har fotografierna själva kommit att fungera som ett kritiskt prisma genom vilket såväl den elitistiska som populära synen på USA:s utrikespolitik idag självklart byrts. Även om de i ett kort siktigt perspektiv inte hade några direkta eller mätbara politiska effekter, har bilderna över tid tveklöst bidragit till att underminera den officiella versionen av invasionen av Irak och ” kriget mot terrorismen ” som en demokratins kamp mot barbari och förtryck. De lade i öppen dager, på ett grafiskt tydligt sätt, den uppenbara motsägelsen mellan supermaktens förskönande självbild, en fiktion som Bush-administrationen har odlat hårt, och realiteten i den amerikanska militärmarkens förakt för en befolkning som man på pappret hade befriat. Inte minst åskådliggjorde bilderna – i sina hyllningar till de hierarkiska maktrelationerna mellan segare och de besegrade – de imperialistiska tendenser hos administrationen och militären. Fotografierna speglar, och bidrar till att inskärpa, en narcissistisk tro på amerikansk överhöghet – inkarnerad i bilden av en amerikansk soldat grenslande en naken irakisk man som ligger framstu-
pa på det hårda fängelsegolvet. Irakierna positioneras här som den amerikanska militärmaktens andra: smutsiga (täckta av avföring), svaga (feminiserade) och degenererade (homosexuella).

De spektakulära fotografierna var inte bara predestinerade att aligéna irakierna och stora delar av arabvärlden, men också – i ett långsiktigt perspektiv – att sjunka in i medvetandet även hos den amerikanska befolkningen. Fotografierna har skapat sin egen referensram, i den meningen att den hittills nästan otänkbara – eller i alla fall bannlysta – synen av amerikanska soldater i rollen som sadistiska bödlar idag har blivit en bärande del i förståelsen av USA:s krig mot terrorismen. Den starka resonansen för dessa bilder blir tydlig inte minst om man ser till hur snabbt de spred sig och vilken återklang de fick i bredare kulturella sammanhang. Här har inte sällan fotografiernas kraft vänts mot dem själva, i så måttan att de har gjorts om till protestbudskap mot krig och tortyr. Däremot ger oss webbsajten Doing a Lynndie en mer oroande inblick i hur populärkulturen har tagit till sig fotografierna. Här ligger deras underhållningsvärde på ytan, men därunder lurar mer obehagliga frågor om passiv medverkan i eller förstärkande av de dominerande maktrelationer som hyllas i bilderna.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att perspektiven från visuelle kulturstudier berikar och nyanserar vår förståelse av hur nyhetsmediernas visuelle representationer betyder och verkar. Om den traditionella medieforskningen tenderar att förutsätta att bildens betydelse bestäms och kontrolleras av verbala narrativ, framhåller företrädare för visuelle kulturstudier istället bildens potential att förmedla betydelse på sina egna visuelle villkor, och att kunna störa – eller rent av styra – de verbala narrativens budskap. Framför allt aktualiserar de teorier och metoder som utvecklats inom visuelle kulturstudier behovet av att studera visuelle representationer som överskriver specifika mediers – och medieforskningens – ramar och av att undersöka vilka betydelser de får när de remedieras i och mellan olika konkreta kulturella kontexter. Ett sådant studium förutsätter också ett mer långsiktigt, historiskt perspektiv. Sammantaget leder oss dessa perspektiv till att omvärdera den medievetenskapliga tesen om bilders politiska impotens. Mer än något annat pekar min analys av den kulturella receptionen av Abu Ghraib-fotografierna på behovet av vidare undersökningar av hur olika publiker reagerar på ikoniska nyhetsbilder och av hur sådana bilder över tid filtreras in i vårt politiska medvetande – och
vårt politiska samvete. Det handlar visserligen om effekter som är latenta, indirekta och subtila, och därför oerhört svåra att undersöka eller mätta. Men inte desto mindre är det en av de största utmaningarna för medieforskningen att hitta sätt att studera de mer långsiktiga och kulturella återverkningarna av nyhetsbilder. Detta är inte minst viktigt om vi vill skaffa oss en mer underbyggd förståelse av hur bilder beflagtas och används i de maktkamper som nu utkämpas inom ”kriget mot terrorismen” – och förstås även i andra sammanhang där viktiga militära och politiska intressen står på spel.

---

**NOTER**


5. Mitchell, ”Showing seeing”, 173. (Artikelnas översättningar är författarens.)
7. Mitchell, ”Showing seeing”, 171.
8. Se även Morgan, 4.
10. Ibid., 47.
12. Ibid., xv.
17. Susan D. Moeller, *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war*


21. Ibid.


23. Ibid., 10.


26. Ibid., 399.


31. Entman påpekar dock behovet av en ”mer systematisk analys av visuell, inte bara verbal, information” (ibid., 12) och efterlyser studier av ”hur bilder kan förstärka eller motsäga inramningen” (ibid., 56).

32. Informationen ligger i de specifika sätt på vilka bilden förstärker och utmanar både fotografiska konventioner (framing, blick, ljussättning, kontext, kameraposition) och sociala konventioner (visuella klädkoder, stil, arkitektur, föremål, kroppsspråk etc) som används i den ”levda” världen. Se vidare Lister & Wells.

34. Perlmutter.


40. Bennett, Lawrence & Livingstone; Danner, ”Abu Ghraib: The hidden story”.

41. Bennett, Lawrence & Livingstone, 467.


44. Danner, ”Abu Ghraib: The hidden story”; Griffin, ”Creating a context for pictorial impact”.


46. Bennett, Lawrence & Livingstone.


48. Griffin, ”Creating a context for pictorial impact”.

49. I september 2005 hamnade Abu Ghraib-fotografierna återigen i centrum av den politiska debatten. En domare i New York dömde då till fördel för de American Civil Liberties Union och dess krav på att hittills censurerade fotografier av irakiska fångar som torteras av amerikansk militär börde offentliggöras. Denne domare hade i rättssalen tidigare framhållit att han ansåg att ”fotografier presenterar en annan detaljnivå och är det bästa bevis allmänheten kan få av vad som har inträffat”. Se L. Neumeister, ”Judge: Public has right to see abuse photos”, *The Washington Post* 26/5 2005. I februari 2006 offentliggjorde australiensiska nyhetsmedier och webbsajten *Salon.com* tidigare opublicerade fotografier och videor av amerikanska soldater som torterar fångar i Abu Ghraib. Detta tvingade Bush-administrationen att ”försvara sitt handlande och försöka återta initiativen...”
vet vad gäller public relations”. Se ”Bad publicity puts Pentagon on defensive”, *AP/The New York Times* 17/2 2006. BBC World betecknade händelsen som ”The return of Abu Ghraib”, och argumenterade för att bilderna var ”en påminnelse om att obesvarade frågor kvarstår om övergreppen i Abu Ghraib, varav den viktigaste är hur långt upp i beslutskedjan våldsbeteendet sträckte sig”; se P. Reynolds, ”The return of Abu Ghraib”, *BBC News website* 15/2 2006.


54. Apel.

55. Ibid.


58. Feiden.


60. Halle.

61. Solomon.


63. Se http://badgas.co.uk/lynndic/ (senast kontrollerad 30/5 2008).
Kommentarer
Under senare år har en våg av intresse riktats mot att utveckla nya historiska och teoretiska perspektiv på mediekulturen. Studier av nya medier, kulturhistorisk forskning och diskursanalys har flutit samman och inte minst i Sverige bildat grogrund för en omfattande ”kulturhistorisk medieforskning”. Det har växt fram en rad originella studier av tidigare förbisedda medieringsformer, vilket fruktbart vidgar och berikar fältet för medieforskningen, långt utöver de journalistiska institutionernas former för masskommunikation – pressen och etermedierna. De nya mediematerialen behandlas också med vässade teoretiska verktyg som genomlyser centrala grundbegrepp som länge använts utan eftertanke, inklusive själva mediebegreppet.


Johan Fornäs

Medierad kultur:
Några gränsfrågor
När mediebegreppet nu åter omprövas är det denna gång varken antropologiska eller kultursociologiska aspekter som framhävs utan de kulturhistoriska, med tankar från Foucault, Kittler och teorier om de så kallade ”nya” medierna som centrala riktningssivare. I Sverige tycks engagemanget hittills vara störst i fyra läger: (1) bland estetiska ämnen som litteratur- men även konst- och musikvetenskap; (2) hos olika typer av historiker; (3) bland etnologer; samt (4) inom medie- och kommunikationsvetenskapen men även bland mer tekniskt orienterade studier av nya medier. Den här gången är viljan att formera ett nytt vetenskapligt fält än starkare än vid tidigare tillfällen då mediekultur stått på dagordningen, vilket gett upphov till en underliggande, nästan magiskt dold agenda och förmedlar vibrationer av en målinriktad framåtrörelse, där varje enskild studie blir del av ett kollektivt program. Fältet existerar visserligen knappast än, i vart fall inte i Bourdieus mening, då det saknas både institutionellt erkända positioner att kämpa om och tydligt motriktade poler som spänner upp dess inre rum. Men redan viljan att etablera ett fält kan genom blotta energin i ansatsen ge produkta resultat, oavsett om det lyckas. I nybyggarfaser brukar pionjärer dra upp skiljelinjer bakåt och mot andra fält – avståndstaganden som i efterhand kan visa sig överdrivna. Om de cementeras blir de till improduktiva och hämmande tabun mot befriande korsningar mellan det egna paradigmet och sådant som funnits förut på andra håll. Men just när något nytt ska utkristalliseras kan gränserna tillfälligt fylla en konstruktiv funktion för att ladda upp det egna teoriformerandet med det originella banbrytandets gnista.

Jag ska här utifrån några av detta embryonala fältets grundfrågor bidra med kritiska problematiseringar för att inspirera till att skärpa analysverktygen. Jag tar upp fyra sådana moment, som be tonar var sin central tematik i polemik mot var sin strömning av traditionell forskning: mediernas historisering, ett vidgat mediebegrepp, interestetiska disciplingränser och kulturens materialitet. För varje moment anges kort dels det jag ser som den avgörande huvudpåingen i den nya riktningen, dels något memento i form av en reflektion över begränsningar som behöver övervinnas för att till fullo kunna ta tillvara potentialerna i det mediekulturella nyttänkandet.
Historiseringens rumtid


Medierad kultur handlar mot denna bakgrund inte bara om att studera medietekniker eller medieinstitutioner utan om att i en vidare mening förstå kulturens många olika former och nivåer av medieringar: mellan människor, över rum och över tid. Dessa medieringar är i viss mening primära: det är de som skapar samhälle och kultur, och för mig sätter kulturstudier med nödvändighet just mediering i centrum.
Som kulturens särskilda teknologier ägnar sig medier åt att bevara och lagra över tid och förflytta och sprida över rum. Det borde från första början ha inbjudit till nära relationer mellan medieforskning, historia och kulturgeografi i skilda former. Ändå har det utvecklats en olycklig klyfta mellan alla tre hörnen i trekanten tid-rum-medier. Låt mig i tur och ordning beröra varje triangelsida för sig.

A. Relationen mellan *rum och medier* var huvudtemat på den internationella konferensen ”Cities and Media” i Vadstena i oktober 2006, genom en mångsidig belysning av de intrikata sammanflätningarna mellan städerna som noder i det geografiska rummet och medierna som noder i det kulturella rummet.10 Ett växande intresse bland kulturgeografer för rummets medieringar och bland medieforskare för mediebrukens spatiella situering har öppnat för en ökad trafik mellan dessa två tidigare inbördes isolerade forskningstraditioner, med kontextualiserande kulturstudier och globaliseringsdiskussioner som viktiga brobyggare.11

senaste decenniernas skeenden avskär man sig helt i onödan från viktiga andra bidrag till förståelsen av kommunikationsprocessernas dynamik.

C. Det pekar mot den tredje sidan i triangeln: *tid och rum*. Doreen Massey har i sin bok *For space* kritiserat den tendens att ensidigt polarisera tid som dynamisk föränderlighet mot rum som läsande ramar, och som hon återfinner bland annat hos Michel de Certeau. Den nya medieteoretiska vändningen borde inte behöva skruva fast sig i en sådan polarisering utan istället föra samman tidens och rummets koordinater och samtidigt koppla historiska till samtida studier, som också kan engagera samhällsvetare och den vitala strömningen av medietnografisk forskning. En traditionellt bakåtblickande tolkning av vad historia innebär riskerar att i onödan alienera samhällsvetare och på ett olyckligt sätt isolera det förflytta från nutiden.


**Mediebegreppets vidgning**

En andra huvudtendens i den nyare medieteoretiska kulturforskningen tar fasta på hur det intermediala utbytet mellan olika medieformer
problematiserar den traditionella mediehistoria som lägger fokus på en-
skilda etablerade massmediers tekniska och institutionella historia. Här
står närmast den traditionella medie- och kommunikationsvetenskapen
i skottgluggen, och det återigen med rätta. Det är nyttigt för medievete-
skapen att konfronteras med sina lakuner och tvingas att på nytt ar-
beta igenom sina grundbegrepp som just medier, kommunikation och
kultur.

Att vidga mediebegreppet och pröva det på bredare fenomen kan
öppna ögonen för aspekter på kommunikation som annars lätt förbi-
ses. Exempelvis kan man ur olika vinklar analysera europengarna som
ett slags massmedier som säger mycket om hur nationella och trans-
nationella identiteter formeras. Pengar är ju medier både för ekono-
miska transaktioner och för att kommunicera symboliska representa-
tioner av kollektiva identiteter. Just eurosedlarna och mynten avbil-
dar sällan medier i snäv mening, men sedlarnas huvudmotiv är broar,
fönster och dörrar, skildrade som väljut stadiga och fasta byggnads-
verk för rörlig och öppen kommunikation, vilket förmedlar en eu-
peisk självförståelse i tidstypisk ”kommunikativistisk” anda. Märkligt
nog har knappast någon medie- eller ens kulturforskare ägnat pengar,
frimärken eller andra sådana vitt spridda ”mikromedier” någon seriös
uppmärksamhet, så visst behöver ärvda gränsdragningar för mediebe-
greppet överskridas!

Att betrakta en rad företeelser ”som medier” öppnar ögonen för
vanligtvis förbisedda interferenser. Ändå tror jag inte att det är pro-
duktivt att helt upplösa mediebegreppet. Det finns nu många spänn-
nande studier som läser museer, utställningar, hem, modekläder eller
snart sagt vilka platser eller ting som helst ”som” medier. Visst kan
man (delvis med McLuhan) säga att snart sagt vad som helst kan tol-
kas som meningsbärande uttryck som alltså medierar betydelse mel-
lan människor, över tid och rum. Men vad är vunnet med att i strid
med vardagspraxis använda termen ”medier” för allt som människor
ger mening?

Det förefaller viktigt att inte bara bejaka mediernas expansiva och
gränsskridande potentialer utan också erkänna och undersö-
ka hur gränser historiskt skapas och görs verksamma. Det gäller så-
väl gränserna mellan olika mediekretsar som avgränsningar av vilka
ting och praktiker som alls betraktas som medier respektive medie-
bruks kategoriseringar utvecklas och får giltighet i produktio-
nens, distributionens, regleringens och brukets praktiker, som inte utan skäl gör åtskillnad mellan institutionellt och teknologiskt konstituerade kommunikationsmedier i snävare mening (innefattande såväl journalismens massmedier som andra artefakter vars primära syfte och bruksform är att kommunicera mening över tid och rum) och texter och symboliska uttryck i en mycket vidare betydelse (allt som människor förmår dra in i meningsproduktionens spiraler). Man kan tala om ett slags dialektik mellan å ena sidan separerande och å andra sidan hopknytande eller konvergerande praktiker. Jag betvivlar att det finns några hållbara ”objektiva” definitioner av vare sig medier som helhet eller enskilda medietyper, men däremot görs hela tiden sådana definitionsförsök som argument för att logiskt underbygga de indelningar som växt fram historiskt mellan olika genrer, medieföretag och användningssammanhang. De notoriska läckagen mellan dem gör varje logik missvisande. Ändå är mediekategorierna såsom historiska och sociala konstruktioner i högsta grad verksamma, som ett slags realabstraktioner, och det är viktigt att inte bara söka upplösa gränserna utan se gränsernas sociomateriella verkningar i såväl medieproduktion som tolkningsarbete.

Detsamma kan för övrigt sägas om kulturbegreppet, som inte helser låter sig avgränsas strikt men där det samtidigt är problematiskt att låta det flyta helt fritt. I sin sista bok, Culture, gav Raymond Williams upp sin tidigare lanserade och vida spridda definition av kultur som ”a whole way of life”, eftersom detta antropologiska kulturbegrepp inte låt sig appliceras på komplexa samhällen där polariteten natur/kultur inte längre räcker till utan kulturen inbäddas i en hel rad aktiviteter och institutioner. Han anslöt sig istället till den mer hermeneutisk-semiotiska synen på kultur som meningskapande process (utvecklad av bland andra Paul Ricoeur, Clifford Geertz och Stuart Hall). Talar man om kulturella perspektiv är det just textuellt meningskapande som står i fokus, snarare än människors sociala livsformer i allmänhet. Visst är kulturbegreppet i praktiken betydligt vidare än enbart konstnärerna och populärkulturen, men det har föga analytisk kraft att identifiera det med allt mänskligt.

Medie- och kulturbegreppen är historiskt föränderliga sociala konstruktioner, men även mänskliga och samhälleliga konstruktioner existerar och har verksam kraft genom de indelande praktiker i vilka de samtidigt både brukas och bestäms. Att det finns goda skäl att reflexivt
begrunda de processer som bestämmer dessa begreppens omfång gör det inte önskvärt att låta dem svälla över alla gränser. I bågge fallen finns det tvärtom poängers med att hellre söka sig till andra begrepp om man vill beteckna något annat och betydligt mer omfattande än de normalt motsvarar. Vad gäller mediebegreppet kan exempelvis ”språk”, ”tecken” eller ”symboler” med fördel få stå för meningsskapandets allmänna redskap, medan man med ”medier” vanligen förstår en variabel men ändå någorlunda avgränsad uppsättning av sådana redskap som fått en specifik social – teknologisk och institutionell – organisering.

Intermedialitetens multimodalitet

En tredje argumentationslinje riktar sig mot disciplingränserna mellan humanioras estetiska ämnen, i det att intermedialitetens komplexa flöden och varje uttrycksformers egen multimodalitet gör litteratur-, film-, konst- och musikvetenskapernas inbördes gränser dysfunktionella. Här kan något liknande sägas som för föregående punkt, i det att det som gäller mediebegreppets yttergränser också gäller de interna gränserna mellan olika medieformer. Förvisso är även dessa historiskt och socialt konstruerade, och kan aldrig återföras på entydiga skillnader i kommunikationsformer. Ändå delar människor (i vardagligt mediebruk) och sociala institutioner (från lagstiftning till marknad) ständigt in sina kommunikativa verktyg i olika kategorier, och det finns åter skäl att uppmärksamma hur dessa mediekretsar konstrueras, och i viss mån respektera dem såsom verksamma sociala konstruktioner.

Den starkaste impulsen till interestetiska överskridanden har på senare år kommit från den riktning för visuella kulturstudier som hävdar visualitetens och bildernas expansiva roll i det senmoderna samhället, och samtidigt gentemot litterärt orienterade traditioner av texttolkning argumenterat för att ägna materialiteten och sinnena större intresse. Detta har utan tvekan stimulerat framväxten av en rad mycket viktiga och lärrika studier. Men även här finns en risk att hamna i andra blindheter – eller hellre dövheter. Att knyta materialiteten till just det visuella förefaller nämligen som en missvisande kortslutning, som lätt kan leda till att reproducerera en västerländsk visuell hegemoni som orättvist förpassar musik och annan ljudkommunikation, för att inte tala om andra sinnens symbolformer, till en neglicerad marginal eller kanske som kommunikationens omedvetna eller bortträngda Andra,
som tillskrivs egenskaper som ordens och bildernas motsats, lika felaktigt som den rasmässiga svart-vita dikotomiseringen eller den genussordning som försöker konstituera kvinnligheten som manlighetens andra. Samverkan mellan estetiska discipliner behöver bättre förstå musikens och andra materiella sinnligheter än ögonens. Det måste gå att undvika de förrädiska glidningar och projekteringen där ”visuell kultur” ogenomtäckt får stå för en motsägelsefull uppsättning av föreställningar, från bilder och synsinnet till icke-verbalitet eller materialitet i allmänhet, vilket ger en problematisk förståelse av hela kommunikationsspektrumet. Följande figur ger bara en grov uppskattning av komplexiteten i relationerna mellan de i mediestudierna vanligast förekommande uttrycksmodaliteterna; bilden blir än mer komplicerad om andra sinnen också inkluderas.19

<table>
<thead>
<tr>
<th>Symbolformer</th>
<th>Visuellt</th>
<th>Audittiv</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Verbalt</td>
<td>Skrift</td>
<td>Tal</td>
</tr>
<tr>
<td>Ickeverbalt</td>
<td>Bilder</td>
<td>Musik</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Dialektiken mellan material och mening finns lika mycket i alla symbolformer, och har ingen privilegierad ställning i vare sig verbala, ickeverbala, visuella eller auditiva uttryck, även om deras precisa utformning skiljer sig åt mellan dem. I själva verket kan denna dialektik utvecklas till att omfatta fyra olika led: materialitet (till exempel talets fonetik eller bildernas grafiska textur), formrelationer (syntax), mening (semantik, referentialitet) och användning (pragmatik). Människor utvecklar alla dessa fyra i alla sina uttrycksformer, om än på skilda sätt och i varierande proportioner. Symbolformerna är inte varandras polära motsatser, trots att en del filosofier konstruerar sådana dikotomier, genom att exempelvis framställa musik och skrift som ömsevis uteslutande antiteser. Endast en romantisk logocentrism inbillar sig att musiken skulle sakna meningsnivån och vara ett rent sinnligt formspel, eller att skrift (eller tal) omvänt skulle vara ren semantik där materialiteten neutraliserats.

Vissa argument för den visuella kulturens särart tenderar att blanda samman dessa olika dimensioner och glida förvirrande mellan dem. Ibland ställs bilder i opposition mot det verbala, som om bilder och ord uteslöts varandra. Ändå är ju också skriften ett visuellt uttryck.andra gånger ställs bilder mot det auditiva, när de grafiska spårens dis-
tanserande tingslighet ställs mot de talade ordens illusoriska närvaro-metafysik. Då glömmer man lätt att musiken är precis lika sinnligt materiell. Åter andra gånger ställs bilder mot det semantiska i allmänhet, trots att bilder har sin egen meningsnivå samtidigt som även ord (såväl skrivna som talade) har en oreducerbar materialitet.

**Materialitetens mening**

Detta leder i sin tur över till en fjärde gränsdragning, nämligen viljan att ta ett steg från representation till materialitet, alltså att överge sö-kandet efter betydelser för att istället kartlägga de sinnliga texturerna i sin omedelbarhet. Den ambitionen skriver in sig i en hel rad av antihermeneutiska argument som i Foucaults och Kittlers anda velat komma bort från tolkning av mening och sökt något annat i tingens materiella effekter och representerandets sociala praktiker. Det är verklig en styrka i denna nya forskning att man uppmärksammar medierade material och medierandets materiella handgrepp: att sensitera sig för det släta och räfflade i allt från bikinitolk till hifi-anläggningar. Det finns en stor sinnlig glädje i att ”läsa” förut osedda artefakter och stanna till vid deras materiella ”yta” i stället för att genast göra snabba tolkningar av deras innebörder.

Visst finns det en tonviktsförskjutning i mediekulturstudiernas aktuella diskurser, från symbolernas mening till tecknen som ting. Men är det verklichen fråga om en renodlad överbrot från representation till materialitet? Jag tror snarare att det handlar om ett led i en dialektisk process: en hermeneutisk pendel- eller spirälrörelse som hela tiden pågår och knappast heller nu lär ogiltigförklara meningsskapandet. För det vi hela tiden tenderar att göra – och aldrig kan undgå – är att föra in dessa nyfunna objekt i nya meningsskapande kretslopp av textanalys och tolkning. Låt vara att vi sprängt den gamla textanalysens begränsningar i materialval och tematiker, men har vi för den skull undgått mening och tolkning? Istället drar vi in hus, krig och andra hårdare realiteter i en ännu vidare betydelseprocess, i den ständiga pendlingen i fokus mellan representation och ting som kännetecknar såväl vardagslivet som forskningens trender. Liksom tidigare Saussure och Lévi-Strauss har Foucault, Kittler och andra antihermeneutiska kritiker i viss mening snarast bidragit till att *vidga* textproduktionens och tolkningens materialbredd, redskapsbod och sensitivet, dragit in...
förut glömda ting och praktiker i meningsproduktionen, gjort dem till texter som säger något om något annat – om människor eller samhällen. Så lär det fortsätta, tills nya kritiker finner andra ”under-representerade” fenomen att återupptäcka.

Den materialitet som först fascinerar så, och tycks erbjuda en respit från det ständiga tolkningsarbetet, blir snart istället utgångspunkt för mer sofistikerade tolkningar som bara tagit en längre omväg över tidigare negligerade materiella texturer. Längtan bort från meningen kan delvis ses som en sorts teoretisk primitivism, en önskan att finna något bortom kulturen och civilisationen, något sinnligt omvänd. Längtan bort från meningen kan delvis ses som en sorts teoretisk primitivism, en önskan att finna något bortom kulturen och civilisationen, något sinnligt omvänd. Denna antihermeneutiska primitivism har rötter hos såväl Rousseau som Nietzsche och återfinns inte minst också i en serie av estetiska avantgardismer med en förment radikalitet som bär på tveeggade politiska och etiska potentialer.

Materialitetsintresset kan ibland föda en sorts auratisering av ting-even, där deras unika karaktär framhävs på bekostnad av reproducerbarheten hos de tryckta orden, bilderna och fonogrammen. Fascinationen för tingens aura är begriplig och kan mycket väl vara kunskapsproduktiv, men det finns här något att lära av Walter Benjamin resone-mang om reproducerbarhetens relationer till drömmen och uppvaknande, aura och spår, där spåret ses som det som närmare sig det avlägsna (och därmed öppnar förståelse och kommunikation) medan auran är det som skapar avstånd.20 En delvis likartad diskussion fördes för 40 år sedan när Ricoeur kommenterade strukturalismens försök att ersätta mening med struktur.21 Han menade då att vad som trots allt driver Lévi-Strauss analyser är en nyfikenhet på de betydelselager som dessa strukturer får oss att upptäcka och använda. Jag tror på liknande sätt inte att det går att undgå sökandet efter mening i de kritiska analyserna av exempelvis krigsbilder eller museala artefakter. Att mening inte är evig, unik eller bunden till upphovsintentionen har även Ricoeurs hermeneutik sedan länge insett. Antihermeneutiken skjuter där helt enkelt över målet.22

Kulturaliserande medialisering

Materialitetsintresset kan i själva verket lika gärna ses som led i en pågående ”kulturalisering”: en utvidgning snarare än en inskränkning av
kulturens omfång. Man kan jämföra med hur först fiktion och sedan abstraktion en gång i konstarterna förnekade förhärskande representationsnormer ( olika former av realismgrundade sannhetskrav) men knappast bröt representationrens signifierande kraft utan snarare försköt, transponerade och lyfte den till nya, mer förmedlade och indirekta plan. Där kunde en fantasifullt ”overklig” Swiftsatir säga mer om brittisk politik än vad realistiska beskrivningar förmådde, och en monokrom målning födde i senaste seklet horder av försök att tolka den som uttryck för generella erfarenhetskategorier eller som intern metakommentar till konstens fältegnna praktiker.

Jag föredrar att förstå kulturstudier som just kulturella studier, där meningsproduktionens medieringar står i fokus: både kommunikationsmediernas specifika mekanismer och meningsprocessernas förmedlande karaktär i allmänhet. Att uppmärksamma materialitetens texturer är ett av flera sätt att följa medieringarnas omvägar, men målet att fördjupa och berika förståelsen kvarstår. Så väcker de nya mediekulturstudierna flera centrala grundfrågor för kulturforskningen, dels genom att peka på förhärskande vrångföreställningar, begränsningar och lakuner, dels indirekt genom att inbjuda till fortsatt kritisk och självkritisk reflektion. Detta är ett ypperligt läge för att avsätta meningsfulla spår i tänkandet kring medieringens kulturer och kulturens medieringar.

NOTER

4. Bland femtiotalets deltagare vid konferensen var till exempel cirka 20 procent litteraturvetare, 18 procent idéhistoriker, 15 procent mkv-are, nio

5. Utgångspunkten tas i de fyra välgumenterade huvudaspekter som Anders Ekström på konferensen och i denna antologi fört fram i sin positionsbestämnning.


11. André Janssons session om ”Medier och rumslighet” utvecklade denna tematik med bas i antologin Jesper Falkheimer & André Jansson, red., Geographies of communication: The spatial turn in media studies (Göteborg: Nordicom, 2006).

12. Doreen Massey, For space (London: Sage, 2005); Fornäs m.fl., Consuming media, 167, 182.

13. Fornäs m.fl., Consuming media var projektets avslutande och sammanfattande volym; dessförinnan publicerades fyra volymer på svenska (Det kommunikativa handlandet: Kulturella perspektiv på medier och konsumtion; Pasa-
ger: Medier och kultur i ett köpcentrum; Medier och människor i konsumtionsrummet, samt Nutida etnografi: Reflektioner från mediekonsumtionens fält, samtliga publicerade av förlaget Nya Doxa).

14. I Passageprojektet gjorde vi liknande försök att vidga mediebegreppet och föra samman alla tänkbara medier i sitt inbördes samspel. Se Fornäs m.fl., Consuming media, kapitel 7, men även Fornäs, ”Passages across thresholds”.


16. Se vidare Fornäs m.fl., Consuming media, 121ff.

17. Begreppet realabstraktion bygger på Karl Marx metod för kritisk analys av kapitalismens politiska ekonomi. Grundtanken är att vissa abstraktioner inte bara är formella tankemanövrar utan tvärtom är materiellt verksamma genom människors praktiska handlande, så som det faktiska utbytet av varor ger upphov till bytestvärldets kategori, där varornas specifika konkreta egenskaper abstraheras bort. På motsvarande sätt är mediebegreppet förankrat i en uppsättning regelbundna sociala praktiker, och det gäller även gränssnörgningarna mellan olika mediekretsar.


22. För en kritik av Lawrence Grossberg och andra antihermeneutiker inom cultural studies, se Fornäs, ”The crucial in between”.

23. André Jansson, ”Textural analysis: Materialising media space”, Geographies of communication, red. Falkheimer & Jansson.
**Sven Widmalm**

**Kulturhistorisk medieforskning: Ett strategiskt alternativ?**

FENOMENET ”KULTURHISTORISK MEDIEFORSKNING” kan betrakta
as ur såväl strategiska som vetenskapliga synvinklar. Eftersom jag själv inte tillhör fältet utan snarare arbetar inom vetenskapshistoria och ”vetenskapsstudier” väljer jag att främst kommentera strategiska och forsckningspolitiska (eller ”kunskapspolitiska”, se nedan) aspekter av området. Detta innebär inte en underförstådd kritik. För det första finns ingen given motsättning mellan vetenskapliga intressen och nödvändigheten att foga in dessa i ett sammanhang där de kan få politiskt eller ekonomiskt stöd. Dessutom är det, i en situation där värdet av mycken humaniora ifrågasätts forskningspolitiskt (genom tystnad om inte annat), högst rimligt att humanister använder ett slags ansvarsfulla opportunism för att om möjligt behålla det egna initiativet med avseende på problemformulering och forskningsagenda.

Kulturhistorisk medieforskning erbjuder intressanta möjligheter att tackla viktiga sociala och kulturella fenomen vetenskapligt. jag tror dessutom att det har utsikt att positionera sig fördelaktigt både forskningspolitiskt och resursmässigt. Samtidigt lurar faror på de forskningspolitiska vatten vi alla försöker navigera, vilket jag också ska kommentera. Den senaste forskningspropositionen, _Forskning för ett bättre liv_ , ger vissa ledträdar angående varför kulturhistorisk medieforskning kan erbjuda bra strategiska möjligheter. För humanister i
allmänhet och historiker i synnerhet erbjuder denna skrift annars ganska nedslående läsning, åtminstone om man i första hand intresserar sig för områdets forskningsmässiga status. I propositionens huvudtext nämns knappt historievetenskapen. Begreppet ”historia” förekommer fem gånger och tre av dessa är ointressanta. De övriga två lyder:


Det är också viktigt med tvärvetenskapliga ansatser som förutom naturvetenskap också omfattar samhällsvetenskap och humaniora, särskilt när det gäller t.ex. effektiva styrmedel, beteendefrågor och miljöhistoria.  

Dels uppmärksammas området alltså för sin låga publicerings- och citeringsgrad, dels som ett komplement inom det prioriterade miljöområdet. Humaniora omnämnas oftare men nästan alltid i svepande ordalag och inte i relation till dess specifika forskningsmässiga betydelse. Däremot uppmärksammas vissa närliggande områden, under rubriken ”Forsknings- och utvecklingsinsatser på kulturområdet” vilken förekommer i avsnittet ”Forskning till stöd för andra politikområden”. Kulturarvsfrågor tas upp i samband med en diskussion om museer och liknande inrättningar. Det sägs bland annat att kraven växer, ”såväl internt som externt, på att institutionerna också aktivt skall medverka i samhällsdebatt och normbildning”:

Denna förändrade syn på kulturarvsinstitutionernas roll innebär också att synen på forskningen förändras. En viktig frågeställning är hur kulturarvsbegreppet skapas och formuleras med utgångspunkt i olika historiska, nationella och politiska förklaringsmodeller och hur detta förmedlas och brukas i ett kulturellt och socialt sammanhang.  

Enligt denna socialdemokratiska proposition bör alltså statliga kulturarvsinstitutioner vara ideologiskt aktiva och deras aktiviteter bör inbegripa en (re)kontextualisering av den egna verksamheten. Propositionen fokuserar på de statliga myndigheterna och institutionerna snarare än den akademiska forskningen, men det framhålls att ett närmare samarbete mellan dessa är önskvärd – något som redan tidigare tagit sig uttryck exempelvis i satsningar på forskarutbildning av museipersonal.
Det sägs inte uttryckligen, men fokus ligger på kulturforskningens tredje uppgift där avnämarna inte i första hand finns i det privata näringslivet utan inom andra statliga organisationer.

Massmedierna sägs, under samma rubrik, höra till ”vära absolut viktigaste kulturbärare”. Forskning på området påstås vara viktig på grund av mediernas allt större makt och deras betydelse för demokratiska grundprinciper som yttrandefriheten. Diskussionen om medieforskning är svepande och talet om dess betydelse framstår snarast som en symbolisk marking. Som sådan indikerar den ändå ett positivt intresse.

Ett tredje område vars betydelse framhävs i avsnittet om kulturforskning är det kulturpolitiska:

En av de viktigaste uppgifterna för den kulturpolitiska forskningen in- för framtiden är att utveckla den kunskap som behövs för en offensiv och proaktiv kulturpolitik. Det är därför nödvändigt att med utgångspunkt i de kulturpolitiska målen och utifrån förhistoriska analyser diskutera och kartlägga och analysera de behov av kunskap som finns och hur de skall kunna tillgodoses genom forskning på kultur- och kulturarvsområdet. Inte minst är det viktigt med en diskussion och ett idéutbyte kring mångvetenskapliga frågeställningar. En kontinuerlig dialog måste föras mellan forskare, politiker och tjänstemän inom kultursektorn likaväl som mellan kultursektorn och universitet, högskolor och andra samhällssektorer. För att det här sampelet skall fungera behöver praktikerna mottagarkompetens för att ta del av forskningens senaste rön och fortbilda sig och forskarna behöver nå ut med sin forskning och föra dialog med sektorn om dess forskningsbehov.

Kunskapens politik


Kanske kulturhistorisk medieforskning, med koppling till universitet, museer och andra statliga kulturinstitutioner, skulle kunna etablera sig i organiserad form. Denna form borde i så fall hamna inom den allt vanligare kategorin ”studier”. Kulturstudier, teknik- och ve-
tenskapsstudier, genusstudier och så vidare har på senare år vuxit fram huvudsakligen efter amerikanskt och brittiskt mönster, som gensvar på ett behov av att etablera nya empiriska områden och utifrån den allt vanligare tvärvetenskapliga akademiska organisationsmodellen. Dessa studier har inte trängt ut de äldre disciplinerna men de bör kanske ses som en ersättning för den tidigare akademiska expansionsmodellen med skapandet av nya discipliner eller subdiscipliner. Tvärvetenskapliga studieområden utgör hursomhelst idag ett fält där det är fullt möjligt att både inleda och avsluta en akademisk karriär.


Jag tror i själva verket att utvecklingen på det humanistiska fältet i vissa avseenden kan förstås bättre om man jämför med forskningens förändrade status och innehåll inom teknik och naturvetenskap. Relationen mellan naturvetenskap och humaniora har varit en smula ansträngd under senare år. Men enligt min mening var de science wars som jämte andra culture wars pågick under 1990-talet snarast ett epifenomen som osynliggjorde viktigare förändringar över hela det akademiska fältet.

Science wars-episoden handlade om ett slags mottooffensiv från amerikanska och i viss mån brittiska naturvetare mot vad de uppfattade som antivetenskaplig och antiintellektuell kulturvetenskaplig forsk-
ning om naturvetenskapen. STS-området (som knappast utmärkt sig som antivetenskapligt) hamnade i skottgluggen under en animerad diskussion som ibland urartade till pajkastning. Samtidigt, i ett annat hörn av den akademiska världen, pågick en omvärdering av forskningens betydelse i mer generell mening som nu har börjat få påtagliga konsekvenser. De nya synsättens kom inte från natur- eller kulturvetare utan från forskare verksamma inom företagsekonomi, ekonomisk geografi och ekonomisk historia samt i mindre utsträckning nationalekonomi. De vände sig inte i första hand till sina kolleger inom naturvetenskap och teknik (vars verksamhet de utgav sig för att analysera) utan till medlemmarna av framväxande tvärvetenskapliga forskningsgrupperingar (”innovationsstudier” och dylikt) och inte minst till politiker och andra policyaktörer inom statliga och internationella organ (som OECD). Resultatet blev att vi sedan 1990-talet har begåvats med ett antal samhällsvetenskapliga modeller för att analysera forskningens betydelse i samhället, modeller vilka ganska ensidigt fokuserar på innovationsbegreppet, som också är centralt för det hållbara utvecklingstänkandet.

På samma sätt som inom humaniora har alltså delar av samhällsvetenskapen genererat ett antal studieområden som är löst sammanhållna genom en övergripande diskurs – inte den postmoderna utan en likaledes vag föreställning om ett framväxande ”kunskapssamhälle”. Studier av kluster, innovationssystem och triple helix utgår normalt från en politiskt sanktionerad föreställning om forskningen (eller kunskap, lärande, innovation – många likartade termer florerar) som motor i samhällsutvecklingen och det främsta konkurrensmedlet i en globaliserad ekonomi. Om humanistiska kulturstudier och STS har poängterat kunskapens och forskningens kulturspecifika karaktär så har innovationsforskarna betonat dess instrumentella karaktär, att den främst bör förstås utifrån tekniska och ekonomiska effekter (till vilka miljöeffekter numera också räknas). Detta har visat sig vara ett väl så effektivt sätt att underverna den klassiska idealbildningen kring forskning och kunskapsproduktion som värdefull i sig och styrk av de vetenskapliga eliterna själva. Resultatet känner vi – ett ökat intresse från stat och policyaktörer med avseende på sådant som utvärdering och tillämpbarhet för att styra upp ett system för högre utbildning och forskning som blivit allt kostsammare samtidigt som det kommit att uppfattas som allt viktigare.
Humanioras plats i detta system är oklar. Som jag diskuterat ovan tycks den kunna passa in genom att bidra till den hållbara utvecklingens mål att befordra social och kulturell sammanhållning i ett läge när nationer, regioner och lokalsamhällen utsätts för ett ökat tryck inifrån, på grund av accelererande kulturell diversifiering, och utifrån, på grund av globaliseringen. Intresset för medier i detta sammanhang motiveras bland annat av att deras politiska inflytande tycks växa samtidigt som grundförutsättningarna för de demokratiska processerna är under omförhandling. Humanistisk forskning med fokus på kultur och medier, och utrustad med skarpa kulturteoretiska redskap, skulle därmed kunna betraktas som ett komplement till statsvetenskapens forskning om deliberativ demokrati och governance. Kulturhistorisk medieforskning skulle kunna passa in i ett sådant humanistiskt forskningslandskap genom att bidra till en omvärdering av en navelskadande västerländsk medieuppfattning som i ett globaliserat samhälle inte är hållbar, varken intellektuellt eller politiskt, i västerlandet lika litet som någon annanstans. Den skulle också ge ett välbehövt bidrag till kritiken av den historielöshet som präglar diskursen om kunskaps- samhället generellt.

Med tanke på det politiska intresset för dessa frågor blir balansgången mellan seriös forskning och opportunism ett intressant vågspel. I bästa fall kan en satsning på politiskt definierade problem ge resultat som inte är politiskt definierade och som öppnar för konstruktiv kritik också av våra uppdragsgivare och finansiärer. I sämsta fall kan vi se fram mot en bred politisering av kulturhistorisk medieforskning och annan politiskt intressant humaniora, samt en marginalisering av resten.

Avslutning

Utifrån de frågor om humanioras plats i det nya forskningslandskapet som hittills berörts vill jag avslutningsvis helt kort diskutera hur situationen för kulturhistorisk medieforskning kan tänkas se ut utifrån den konferens som är utgångspunkten för denna bok och utifrån min kunskapspolitiska lägesbeskrivning. Deltagarna representerade en rad humanistiska ämnen där idéhistoria, litteraturvetenskap och medie- och kommunikationsvetenskap var särskilt väl företrädda. Underrepresenterade, jämfört med vad man kanske kunnat förvänta sig, var etnologi
och konstvetenskap. Sådant kan bero på tillfälligheter – det mest signifikanta resultatet av en analys av deltagarlistan är väl att området representerades av ett ganska brett spektrum av humanistiska forskare, av vilka många dessutom kom från tvärvetenskapliga miljöer, men att samhällsvetenskaperna var mindre prominenta.

Om man ser till vilka ämnen som behandlades i föredragen framstår två områden som dominerande: traditionella (tryckta) och moderna (elektroniska) medier. Detta kan synas självklart men med tanke på det utvidgade mediebegrepp som forskningsområdet odlar kunde man kanske ha förväntat sig en större representation av ämnen som bara förekom i enstaka föredrag, till exempel mode, konsumtion och arkitektur. Tidsmässigt dominerade 1900-talet: perioden från 1900 till idag avhandlades i 31 föredrag medan perioden från 1600 till 1900 representerades av 14 föredrag.


Denna fördomsfrihet kan samtidigt vara ett problem, både vetenskapligt och politiskt. Mediebegreppet tenderar att svämma över alla breddar, vilket i och för sig inte är unikt. Modern bildanalys – åtminstone på det fotografiska området – rekommenderar en läsning av bilder som ”text”; modern diskursanalys låter ibland artefakter ingå som delar av diskursen; STS-forskningen har genom aktör-nätverksteorin tagit ett steg i liknande riktning genom att ifrågasätta gränsen mellan aktörer och artefakter och mellan natur och samhälle; i den foucauldianska traditionen tenderar makt och kunskap att sammansmälta. Ett brett mediebegrepp kan uppenbarligen innefatta inte bara olika former av audiovisuell, skriftlig och elektronisk kommunikation utan också allsköns artefakter, medieanknutna i traditionell mening eller ej. Det är inte bara så att mediet är en del av budskapet; med ett utvidgat mediebegrepp blir varje företeelse med ett budskap ett medium.


Detta kan innebära en urholkning av forskarens ställning som vetenskaplig expert och en rörelse bort från sådana institutionella sammanhang som ger yrkesmässig trygghet och ett slags maktbas. Den

--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

NOTER
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2. Ibid., 25.
3. Ibid., 85–86.
4. Ibid., 215.
5. Ibid., 216.
6. Ibid., 217.
8. Ibid., 10.
I Denna bok har mediernas kulturhistoria analyserats i ett antal delstut-
dier som omfattar en tidsperiod från det sena 1600-talet till det tidiga
2000-talet. Syftet har inte varit att skriva en historia som iscensätter det
nya som telos, en kulminering eller fullbordan av det gamla. Avsikten har
istället varit att synliggöra och diskutera dynamiken mellan gammalt
och nytt, och ge exempel på hur medier och kultur har samverkat under
hela denna period. Vi har argumenterat för att det finns både historis-
ka och samtida skäl till att använda ett mediebegrepp som är bredare än
inom konventionell medievetenskaplig historieforskning. Redan efter
en kort bekantskap med medielandskapen före 1900 framstår det medie-
begrepp som varit rådande helt enkelt som anakronistiskt. Fäster man
uppmärksamheten på dagens mediesituation och de processer av kon-
vergens och intermedialitet som är påtagliga motiverar också detta till
att förhålla sig öppen och reflekterande till mediebegreppet. Med denna
utgångspunkt i ett brett mediebegrepp har studierna belyst 1900- och
det tidiga 2000-talets massmedier som teve, film och internet, men ock-
så äldre medieformer som exempelvis skriften, posten och ornamentik.
En rad olika mediepraktiker har lyfts fram: marknadsföringen av kon-
fektyr med hjälp av kändisar (och kändisar med hjälp av konfektyr), re-
produktionen av ljudinspelningar, återbruket av nyhetsbilder, realtids-
övervakning med skärmbildsteknologier. Vi menar att det är först när

---

Efterord

---

343
medier betraktas i sin historiska specificitet som det blir möjligt att föra mer övergripande resonemang om hur relationer mellan medier och kultur skiftar över tid och rum.


I en rad olika sammanhang idag betonas vikten av ”historia” för att utveckla nödvändig kunskap om mediernas roll i ett samhälle präglat av genomgripande förändringar. Även om detta nyväckta historiska intresse på många sätt förefaller vara positivt, är det ett problem att historia alltför ofta uppfattas som en monolitisk kategori. Mediehistoria kan betyda flera olika saker, och den mediehistoriska praktiken skiljer sig åt mellan såväl discipliner som forskare. Att anlägga ett mediehistoriskt perspektiv kan innebära att peka på hur tendenser i samtiden har likheter eller beröringspunkter med processer i det förflutna. Men en mediehistorisk undersökning kan lika gärna syfta till att ge perspektiv på da-
gens situation genom att påvisa brott och skillnader. En central medie-
historisk uppgift för forskare som undersöker nya digitala medier är att
försöka kvalificera vilka förändringar som faktiskt har skett. Det är ock-
så möjligt att utifrån olika typer av material berätta olika historier om
samma serie av mediala händelser; exempelvis den tidiga filmen. I den
här boken har vi argumenterat för att diskussioner om övergripande
perspektiv, begrepp och frågor måste fortsätta att stimulera kulturhisto-
risk medieforskning, men framförallt att historisk specificitet är nyckeln
till en fördjupad förståelse av mediernas kulturhistoria.
Litteratur


–, ”Introduction: Residual media”, *Residual media*.


Andén-Papadopoulos, Kari, ”The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images”, *Journalism*, vol. 9, nr 1, 2008.


Axelson, Sigbert, *Culture confrontation in the Lower Congo: From the old Congo kingdom to the Congo independent state with special reference to the Swedish missionaries in the 1880’s and 1890’s* (Stockholm: Gummessons, 1970).


–, "Where is visual culture in contemporary theories of media and communication?", *Nordicom Review*, vol. 25, nr 1–2, 2004.


Berg, Lasse, När Sverige upptäckte Afrika (Stockholm: Rabén Prisma, 1997).


Bhabha, Homi, ”The Other question”, The location of culture (1994; London: Routledge, 2006).


Borshuk, Michael, ”An intelligence of the body: Disruptive parody through dance in the early performances of Josephine Baker”, Embodying liberation:

Braudel, Fernand, Civilisationer och kapitalism 1400–1800, band 1, Vardagslivets strukturer: Det möjligas gränser (1979; Stockholm: Gidlunds, 1982).


Dahlberg, Leif, & Pelle Snickars, red., *Berättande i olika medier* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).


Ekecrantz, Jan, & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlssons, 1994).


–, ”Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria”, Kulturella perspektiv, nr 4, 2005.
Fabian, Johannes, Out of our minds: Reason and madness in the exploration of Central Africa (Berkeley: University of California Press, 1983).
Falkheimer, Jesper, & André Jansson, red., Geographies of communication: The spatial turn in media studies (Göteborg: Nordicom, 2006).


- Reading the €uro: Money as a medium of transnational identification (Norrköping: Department of Culture Studies, 2007).


Forssberg, Anna Maria, Att hålla folket på gott humör: Informationspridning, krigspropaganda och mobilisering i Sverige 1655–1680 (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 2005).


–, Diskursernas kamp: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008).


–, ”Picturing America’s ’War on terrorism’ in Afghanistan and Iraq: Photographic motives as news frames”, *Journalism*, vol. 5, nr 4, 2004.


Gustafsson Reinius, Lotten, *Förfärliga och begärliga föremål: Om tingens rol-
ler på Stockholmsutställningen 1897 och Etnografiska missionsutställningen 1907 (Stockholm: Etnografiska museet, 2005).
−, ”Elden eller evigheten? En essä om kongolesiska föremål i svenska samlingar”, Tidskrift för Kulturforskning (under utgivning).
Götlind, Anna, Religion and technology in medieval Sweden (Göteborg: Historiska institutionen, 1993).
−, ”Genomsyrade av medier: Kulturer, samhällen och medvetandet av i dag”, Medier och kulturer.
Heskett, John, Industrial design (London: Thames and Hudson, 1980).
Hildebrand, Bengt, ”Henrik Hammarberg”, Svenskt biografiskt lexikon, band 18 (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1971).


–, ”Introduction: History, culture, and text”, *The new cultural history*.


–, ”Kyrkan och undervisningen”, Sveriges kyrkohistoria, del 4, Enhetskyrkans tid, red. Ingun Montgomery (Stockholm: Verbum, 2002).
Jönsson, Mats, & Pelle Snickars red., Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).


Lindborg, Rolf, René Descartes (1968; Lund: Doxa, 1980).


–, ”The medium is the message: The media history of the press”, *Media History*, vol. 14, nr 1, 2008.

Lundgren, Anna Sofia, ”Monument, makt och kön”, *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 1, 2006.


–, ”Den karolinske ämbetsmannen”, *Karolinska förbundets årsbok* 1995.


Marvin, Carolyn, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (Oxford: Oxford University Press, 1988).


Odén, Birgitta, "Läskunnighet och samhällsförändring", *Forskning om utbildning*, vol. 2, nr 1, 1975.

Oettermann, Stephan, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1980).


Olsson, Jan, "Framing silent calls", *Allegories of communications: From cinema to the digital*, red. John Fullerton & Olsson (Rom/London: John Libbey, 2004).


Regester, Charlene, "Stepin Fetchit: The man, the image, and the African American press", *Film History*, vol. 6, nr 4, 1994.


Renander, Carina, "Jan Guillous historiska romanserie i svensk historiekultur


Rodell, Magnus, ”Monuments as the places of memory”, Memory work: The theory and practice of memory, red. Andreas Kitzmann, Conny Mithander & John Sundholm (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005).


–, ”Stari Most: Historien, förstörelsen, återinvigningen”, Valör, nr 1, 2008.

–, ”Fallna soldater och fortifikationer i vildmarken: Det ryska hotet och medielandskapet kring 1900”, Berättande i olika medier, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).


Rudbeck, Johannes, Svenska Postverkets fartyg och sjöpostförbindelser under trehundra år (Stockholm: Postverket, 1933).


Rydén, Per, Den svenska Ikaros: Berättelserna om Andrée (Stockholm: Carlssons, 2003).
Samuelsson, Sixten, ”Värmlands historia”, *En bok om Värmland av värmlänningar*, H. H. Hildebrandsson & Samuelsson (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1917).
Semmel, Stuart, ”Reading the tangible past: British tourism, collecting, and memory after Waterloo”, *Representations*, nr 69, 2000.
Silow, Carl-Axel, *Survey of Congo culture in Sweden* (Statens museer för världskul-


Tarkiainen, Kari, ”I Riksens archivum, vad nytt?”, *Årsbok för Riksarkivet och landsarkiven* 1994.


Thorburn, David, & Henry Jenkins, "Introduction: Toward an aesthetics of transition", *Rethinking media change*.


Weimarck, Torsten, *Anatomi och akademi: Några aspekter på människokroppens litteratur*.


Virno, Paolo, *A grammar of the multitude* (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).


–, ”When war is reduced to a photograph”, *Reporting war: Journalism in wartime*, red. Stuart Allan & Zelizer (London/New York: Routledge, 2004).
Zlatev, Jordan, ”Mimesis: The ‘missing link’ between signals and symbols in phylogeny and ontogeny?”, Mimesis, sign and language evolution, red. Anneli Pajunen (Turku: Turun yliopisto, 2002).
Öhman, Nina, Bonniers porträttssamling Nedre Manilla (Stockholm: Bonniers, 1994).


RASMUS FLEISCHER är doktorand vid den nationella forskarskolan i historia, och verksam vid Samtidshistoriska institutet, Södertörns
högskola. I sitt pågående avhandlingsprojekt studerar han musiklivets villkor i reproducerbarhetens tidsålder.


Johan Jarlbrink är doktorand vid Tema kultur och samhälle (Tema Q), Linköpings universitet. Han undervisar också i pressvetenskap vid Lunds universitet. Jarlbrinks avhandlingsprojekt handlar om hur journalistollen diskuterades och iscensattes i Sverige 1870 till 1930.


Andreas Nyblom är verksam vid Tema kultur och samhälle (Tema Q), Linköpings universitet. Han disputerade under våren 2008 på avhandlingen *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*.


Torsten Weimarck är professor i konstvetenskap vid Lunds universitet. Han har under många år bedrivit forskning bland annat kring representationer av kroppen i konst och vetenskap. Bland talrika pu-
