

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5

Visuella kulturstudier

Anna-Maria Hällgren

Visualitet: Seendet
som historiskt specifik
praktik

Sara Callahan

Ola Pehrsons *Hunt for
the Unabomber*: Medie-
ring, rekonstruktion och
sanningsanspråk inom
dokumentärgenren true-
crime

Anna Näslund

Svarta och vita bilder:
Fotografiets optiskt
omedvetna

Andrea Kollnitz

Mellan dröm och
verklighet: Konst,
mode och modemedier
i Guccis *Hallucination*

Jacob Kimvall

Gatumonument:
Minne, politik och
social mobilisering

Per Widén

Att studera
utställningar:
Hur konstmuseer
berättar historia

Redaktörer

Anna-Maria Hällgren & Anna Näslund



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Visuella kulturstudier

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5

Anna-Maria Hällgren & Anna Näslund (red.)



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Published by
Stockholm University Press
Stockholm University
SE-106 91 Stockholm, Sweden
www.stockholmuniversitypress.se

Text © The Author(s) 2024
Licens CC-BY-NC

Supporting Agency (funding): Gunvor och Josef Anérs stiftelse,
Åke Wibergs stiftelse, Stiftelsen Lars Hiertas Minne

First published 2024
Cover designed by Christina Lenz, Stockholm University Press
Cover image: August Strindberg, celestografi XII (1893).
Reproduktion: Kungliga biblioteket, SgNM 18:1, 58. Licens:
CC BY 2.0.

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA)
(ISSN: 2002-6463)

ISBN (Paperback): 978-91-7635-235-9
ISBN (PDF): 978-91-7635-236-6
ISBN (EPUB): 978-91-7635-237-3
ISBN (Mobi): 978-91-7635-238-0

DOI: <http://doi.org/10.16993/bck>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License (unless stated otherwise within the content of the work). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA. This license allows for copying and distributing the work, providing author attribution is clearly stated and that you are not using the material for commercial purposes.

Suggested citation:
Hällgren, Anna-Maria & Näslund, Anna (red.) 2024. *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5.
Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bck>. Licens: CC-BY-NC



To read the free, open access version of this book online, visit <http://doi.org/10.16993/bck> or scan this QR code with your mobile device.

Basic Readings in Culture and Aesthetics

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA) (ISSN 2002-6463) is a peer-reviewed series of monographs and edited volumes published by Stockholm University Press. BaRCA provides a publishing platform for academic textbooks built on high-quality research mainly within the disciplines of Art History, Heritage Studies, Curating Art, History of Ideas, Literary Studies, Musicology, and Performance and Dance Studies.

It is the ambition of BaRCA to place equally high demands on the academic quality of the manuscripts it accepts as those applied by international academic publishers of a similar orientation. BaRCA accepts manuscripts in English and Swedish.

The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics

The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics are responsible for the following Book Series: *Stockholm Studies in Culture and Aesthetics*, *Basic Readings in Culture and Aesthetics* (which includes the sub-series *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*), and *Critical Editions in Culture and Aesthetics*.

- Frida Beckman, Professor of Comparative Literature at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

- Linn Holmberg, Associate Professor of History of Ideas at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Rikard Hoogland, Associate Professor of Theatre Studies at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Jacob Lund, Associate Professor of Aesthetics and Culture at the School of Communication and Culture, Aarhus University
- Sonya Petersson (chairperson, coordination and communication), Associate Professor of Art History, Research Officer at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Beate Schirmacher, Associate Professor of Comparative Literature at the Department of Film and Literature, Linnaeus University
- Jessica Sjöholm Skrubbe, Professor of Art History at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Joakim Tillman, Professor of Musicology at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

Titles in the series

1. Hedlin Hayden, Malin & Snickare, Mårten (red.) 2017. *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal>. Licens: CC BY 4.0
2. Hayden, Hans (red.) 2019. *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw>. Licens: CC BY 4.0

3. Bergwik, Staffan, Holmberg, Linn & Dirke, Karin (red.) 2022. *Konsten att kontextualisera: Om historisk förståelse och meningsskapande*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbt>. Licens: CC BY 4.0
4. Petersson, Sonya & Hedlin Hayden, Malin (red.) 2022. *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>. Licens: CC BY 4.0
5. Manker, Elin & Snickare, Mårten (red.) 2023. *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch>. Licens: CC BY-NC 4.0
6. Hällgren, Anna-Maria & Näslund, Anna (red.) 2024. *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bck>. Licens: CC BY-NC 4.0

Inledning till bokserien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*

Malin Hedlin Hayden (serieredaktör)

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap är en läroboksserie som vänder sig till dig som studerar konstvetenskap eller andra närliggande vetenskaper. Seriens syfte är att visa hur teorier också är metoder för att förstå och tolka den mångfald av bildfunktioner och estetiska uttryck som studier i konstvetenskap inkluderar. Därför innehåller varje volym texter som lyfter fram *hur* man kan tillämpa teoretiska begrepp i konkreta tolkningsituationer. Medan inledningskapiteln presenterar det aktuella teoretiska fältet, tidigare forskning, nyckeltexter samt volymens syfte och innehåll, utgör sedan varje enskilt kapitel en kortare fallstudie av till exempel konstverk, byggnader, föremål och olika bildfunktioner. Därmed är det själva tillämpningen av de teorier och metoder som generellt ingår i konstvetenskapliga kunskapsprocesser som fokuseras. Därför spänner också valen av studieobjekt över olika historiska epoker och vitt skilda visuella uttryck. Med dessa kombinationer av analysobjekt och specifika begrepp vill vi tydliggöra hur teoretiska begrepp aktiveras som tolkningsverktyg. Serien syftar till att vara ett pedagogiskt komplement till teoretiska och metodologiska handböcker och originaltexter som introducerar de olika metoder och teoretiska fält som vi inom ämnet ofta använder oss av. Vi som skriver är alla forskare och lärare i

konstvetenskap och våra fallstudier har sin utgångspunkt i vår egen forskning.

I serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* (som är en underserie i bokserien *Basic Readings in Culture and Aesthetics*) har tidigare utkommit:

- Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare (red.), *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*, Stockholm, Stockholm University Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal>. Licens: CC BY 4.0
- Hans Hayden (red.), *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*, Stockholm, Stockholm University Press, 2019. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw>. Licens: CC BY 4.0
- Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden (red.), *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3*, Stockholm, Stockholm University Press, 2022. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>. Licens: CC BY 4.0
- Elin Manker & Mårten Snickare (red.), *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch>. Licens: CC BY-NC 4.0
- Anna-Maria Hällgren & Anna Näslund (red.), *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5*, Stockholm, Stockholm University Press, 2024. DOI: <http://doi.org/10.16993/bck>. Licens: CC BY-NC 4.0

Riktlinjer för sakkunniggranskning

Böcker som är publicerade med Stockholm University Press är sakkunniggranskade. Varje bokförslag skickas till ett redaktionsråd av experter inom ämnesområdet för en första bedömning. Om redaktionsrådet och förlagskommittén anser att förslaget är av god kvalitet, accepteras detta för vidare hantering. Det fullständiga bokmanuset granskas i sin helhet av minst två oberoende experter.

En utförlig beskrivning av förlagets riktlinjer för sakkunniggranskning finns på webbplatsen: <https://www.stockholmuniversitypress.se/site/peer-review-policies/>

Redaktionsrådet för *Basic Readings in Culture and Aesthetics* tillämpar enkel sakkunniggranskning för manuskript, vilket innebär att granskarna varit anonyma för författarna under granskningsprocessen.

Tack till granskare

Ett stort tack riktas till dem som har sakkunniggranskat manuset till den här boken.

Innehåll

Bildförteckning

1. Visuella kulturstudier: En historiografisk introduktion	1
<i>Anna-Maria Hällgren & Anna Näslund</i>	
2. Visualitet: Seendet som historiskt specifik praktik	21
<i>Anna-Maria Hällgren</i>	
3. Ola Pehrsons <i>Hunt for the Unabomber</i> : Mediering, rekonstruktion och sanningsanspråk inom dokumentärgenren true-crime	43
<i>Sara Callahan</i>	
4. Svarta och vita bilder: Fotografiets optiskt omedvetna	67
<i>Anna Näslund</i>	
5. Mellan dröm och verklighet. Konst, mode och modemedier i Guccis <i>Hallucination</i>	87
<i>Andrea Kollnitz</i>	
6. Gatumonument: Minne, politik och social mobilisering	113
<i>Jacob Kimvall</i>	
7. Att studera utställningar: Hur konstmuseer berättar historia	139
<i>Per Widén</i>	
Författarpresentationer	165

Bildförteckning

- 1.1 Erik Kessels, *24 hrs in Photos*, 2011. Licens: CC BY-NC-ND 2
- 1.2 Rosa Parks på en buss 1956. Källa: Bettmann Archive/Getty Images. Licens: CC BY-NC-ND 4
- 2.1 Albrecht Dürer, träsnitt ca. 1600. Metropolitan Museum of Art, gåva I Henry Walters 1917. Licens: CCo 1.0 26
- 2.2 Ur A.M Worthington, *The Splash of a Drop*. London: E. & J.B. Young & Co, 1895. Licens: CC PD 31
- 2.3 August Strindberg, celestografi XII (1893). Reproduktion: Kungliga biblioteket, SgNM 18:1, 58. Licens: CC BY 2.0 32
- 2.4 Édouard Manet, *Olympia* (1863), Musée d'Orsay. © Darling Archive/Alamy Stock Photo. Licens: CC BY-NC-ND 35
- 3.1 Ola Pehrson, *Hunt for the Unabomber*, 2005. Multimedia: 187 skulpturer i varierande storlek, 1 st. 23" TV, DVD spelare, digital video. Varierande mått 32:15 min. Foto: Moderna Museet. Copyright: Ola Pehrson/Bildupphovsrätt 2023. Licens: CC BY-NC-ND 46
- 3.2 Ola Pehrson, *Hunt for the Unabomber*, 2005. Multimedia: 187 skulpturer i varierande storlek, 1 st. 23" TV, DVD spelare, digital video. Varierande mått 32:15 min. Foto: Moderna Museet. Copyright: Ola Pehrson/Bildupphovsrätt 2023. Licens: CC BY-NC-ND 53
- 3.3 Ola Pehrson, *Hunt for the Unabomber*, 2005. Multimedia: 187 skulpturer i varierande storlek, 1 st. 23" TV, DVD spelare, digital video

- Varierande mått 32:15 min. Foto: Moderna Museet. Copyright: Ola Pehrson/Bildupphovs rätt 2023. Licens: CC BY-NC-ND 57
- 4.1 Omslaget på *Newsweek* och *Time Magazine* 27 Juni 1994. Källa: Newsweek och Time Magazine. Copyright: Licens: CC BY-NC-ND 70
- 4.2 Visitkortporträtt. Reproduktion: Nordiska museet, Nina Heins. NMA.0053139 Licens: BY NC-ND 73
- 4.3 Satirbilden ”Porträttet – igår och idag” av Marcellin Desboutin i *Journal Amusant* 1856. Reproduktion: Bibliothèque Nationale de France. Licens: BY NC-ND 74
- 4.4 Kolorerat visitkort ca 1880–1890. Atelier T Richard Sohn Maenedorf Zürichsee. Reproduktion: Nordiska museet, NMA.0039968. Licens: Licens: Public Domain. BY NC-ND 77
- 5.1 John Everett Millais, *Ophelia* (c. 1851–1852). Olja på duk, 76.2 × 111.8 cm (30 × 44 in). Tate Britain, London. Källa: Wikimedia commons. Licens: CC PD 97
- 5.2 Marcs Gheeraerts the Younger, *Elizabeth I, The Ditchley-portrait* (c. 1592), olja på duk, 241,3 × 152,4 cm, National Portrait Gallery, London. Källa: Wikimedia commons. Licens: CC PD 101
- 5.3 Hieronymus Bosch, *Lustarnas trädgård* (c. 1474–1516) triptyk, olja på panel, 384,9 × 205,5 cm, Museo del Prado, Madrid. Källa Wikimedia commons. Licens: CC PD 103
- 6.1 Ghost Bike, 2009, Houston Street, New York. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED 125
- 6.2 Prao: *Monument över förmögenhetsskatten*, 2006, på Södermalm, Stockholm. Foto: Ivar Andersen. Copyright: Ivar Andersen. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED 126

- 6.3 Apa, Felix och Seksie: minnesmålning över Daddy Boastin', 2020, i Snösätra, Stockholm. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED 128
- 6.4 Gatumonument över Einar, 2021, Hammarby Sjöstad, Stockholm. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED 132
- 7.1 Rembrandt van Rijn, *Batavernas Trohetsed*, 1661–1662, olja på duk, 196 × 309 cm. Nationalmuseum. Licens: CC PD 141
- 7.2 Nederländska salen, 1906. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND 145
- 7.3 Spegelsymmetrier i Looströms hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA 146
- 7.4 Nederländska salen, 1916. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND 149
- 7.5 Spegelsymmetrier i Berghs hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA 150
- 7.6 Nederländska salen, 1950-tal. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND 154
- 7.7 Spegelsymmetrier i Skölds och Nordenfalks hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA 156
- 7.8 Renritning av Ludvig Looströms hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA 159
- 7.9 Renritning av Richard Berghs hängning 1916. Per Widén. Licens: CC BY-SA 160
- 7.10 Renritning av Otte Skölds och Carl Nordenfalks hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA 161

1. Visuella kulturstudier: En historiografisk introduktion

Anna-Maria Hällgren & Anna Näslund

Bilder, bilder, bilder

Det är inte ovanligt att samtiden beskrivs som en tid präglad av en ökad produktion och cirkulation av bilder. Med mobiltelefonernas avancerade kameror i mångas händer och med digitala plattformar där en viss bild kan delas tusentals gånger per sekund vore det svårt att argumentera för någonting annat. Men upplevelsen av att bilderna har ökat, att de plötsligt har blivit väldigt många fler, är inte någonting nytt. Under stora delar av 1900-talet intresserade sig exempelvis en rad konstnärer, verksamma inom bland annat dadaismen och surrealismen, för den mängd bilder som producerades och sattes i omlopp genom olika former av massmedier.¹ Vänder vi oss ytterligare något längre tillbaka i tiden bidrog de starkt utvecklade reproduktionsteknikerna kring mitten av 1800-talet till att hela bildvärldar gjordes tillgängliga genom den illustrerade pressen, samtidigt som reklamen kom att sätta sin prägel på stadsrummen och en ny hotbild identifierades: risken att bli visuellt överstimulerad.² Vi kan gå än längre tillbaka än så. När kristendomen blev statsreligion i det

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hällgren, Anna-Maria & Näslund, Anna (red.), "Visuella kulturstudier: En historiografisk introduktion", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.a>. Licens: CC-BY-NC



Bild 1.1. I Erik Kessels *24 hrs in Photos* (2011) fyllde konstnären ett galleri med utskrivna fotografier uppladdade på Flickr under loppet av 24 timmar i november 2011. Antalet utskrivna bilder, omkring 350 000, var gissningsvis redan då lågt räknat. Copyright: Erik Kessels Licens: CC BY-NC-ND.

bysantiska riket ökade mängden bilder med kristna motiv, för att ett antal hundra år senare inte bara förbjudas utan också förstöras i en av historiens mest omfattande våg av ikonoklasm. Bilderna ansågs inte bara ha blivit för många, de ansågs också användas på fel sätt.³ Sett över tid har den absoluta mängden av bilder tveklöst ökat. Men upplevelsen av att leva i en särskilt bildrik värld är knappast ny.

Idag möter vi bilder i en rad olika sammanhang, däribland i utställningssalen, i tidningsreklamen eller i gångtunnelns väggar – men vi möter dem också i den intellektuella debatten, i den politiska tvisten, i störtandet av en gammal ordning och i byggandet av en ny. Utifrån ett dagsaktuellt perspektiv är exemplen på denna aktiva, samhällspoliska närvaro många. Den pågående klimatkrisen adresseras exempelvis regelbundet inom såväl konst som andra former av visuell kultur, ofta med en förhoppning

om att bidra till en ökad medvetenhet om den globala uppvärmningen liksom med incitament att göra någonting åt den. Politiska sympatier uttrycks genom en i flera fall intrikat användning av visuella markörer och symboler, allt från den högerextremistiska Boogaloo-rörelsens hawaiiskjortor till ett ”Z” målat på stridsvagnar. En rasism förankrad i det nära förflutna och manifesterad genom otaliga monument i USA har utmanats av en hel rörelse: monumenten har rivits ned, målats över och därmed förvandlats till någonting helt annat. Exempelen saknar inte föregångare.

Många är exempelvis välbekanta med fotografiet av Rosa Park under en busstur i Montgomery 1955, när hon vägrade att flytta på sig för en vit man. Fotografiet är långt ifrån någon spontan ögonblicksskildring, det togs i efterhand i samband med att rassegregering på bussar förbjöds av Högsta domstolen i USA 1956.⁴ Men snarare än att endast illustrera ett visst förlopp kom fotografiet att göra någonting mer. Fotografiet blev en ikonisk bild för formeringen av medborgarrättsrörelsen och därmed ett sätt att ytterligare understödja kritiken gentemot en rassegregerande lagstiftning. Exemplet med fotografiet av Rosa Park säger något om den betydelse den visuella kulturen kan tillskrivas. Tillsammans med konstnärliga gestaltningar, visuella markörer och stadsrummets visuella kultur, utgör fotografiet ett exempel på det empiriska material som i all sin komplexitet adresseras inom visuella kulturstudier.

De analytiska möjligheterna inom forskningsfältet är många. Men de kan också, särskilt när det gäller det empiriska materialet, vara oförutsägbara. Anledningen är enkel: det är vanligen framför allt frågorna, snarare än ett på förhand givet



Bild 1.2. Rosa Parks på en buss 1956. Bakom henne sitter reportern Nicholas C Criss från United Press International Atlanta. Fotografiet togs i samband med att USAs högsta domstol förbjöd rassegregering på bussar 21 December 1956. Källa: Bettmann Archive/Getty Images. Licens: CC BY-NC-ND.

material som driver analysen framåt. Frågorna underbyggs i sin tur vanligen av ett antal återkommande antaganden. Till dessa hör att bilder, i vid bemärkelse, är meningsskapande. Bilder är kort sagt inte passiva ”speglings” av en viss tid eller av vissa idéer och ideal. Bilder kan också aktivt förändra: övertygelser, vanor och sätt att förhålla sig till världen. Hur bilder överhuvudtaget görs begripliga kan i sin tur inte särskiljas från hur det är möjligt att ta del av dem. I stadsrummet eller på en utställning? Via ett mikroskop eller en hemsida? I det privata

sammanhanget eller i det offentliga? Metodologiskt finns det ofta anledning att förhålla olika typer av bilder till varandra, snarare än att underordna det analytiska intresset förment självklara inordningar mellan ”högt” och ”lågt”, professionellt och amatörmässigt, centralt och perifert. Det är också analyser av detta slag, präglade av ett aktivt och reflekterande förhållningssätt gentemot den visuella kulturen, som exemplifieras i denna antologi.

Formeringen och etableringen av ett forskningsfält

Visuella kulturstudiers historia är av en interdisciplinär art och spåras vanligen till 1970- och 80-talen. Under denna period började kritiska analyser, däribland av feministiskt, marxistiskt och postkolonialt slag, bli allt mer förekommande inom de humanistiska vetenskaperna.⁵ Även det ursprungligen brittiska forskningsfältet kulturstudier (*cultural studies*) fick ett påtagligt inflytande under denna period.⁶ Inflytandet tog sig exempelvis uttryck i ett ökat intresse för en utpräglad vardagskultur, vanligtvis i linje med den polemik gentemot ett elitistiskt och exkluderande kulturbegrepp som Raymond Williams formulerat redan 1958 i den inflytelserika texten ”Culture is ordinary”.⁷ Även inom medieforskningen fick kulturstudier ett brett genomslag och med det följde ett allt större intresse för bildflöden och massbildkultur.⁸ I det mer specifikt konstvetenskapliga sammanhanget innebar intresset för vardagskultur ett ökat intresse för bildmaterial som sträckte sig bortom den kanoniserade konsten. Därtill tillkom ett intresse för fransk idétradition, för Michel Foucault, Roland Barthes och Jacques Lacan, liksom

för Frankfurtskolan och Walter Benjamin, Theodor Adorno och Siegfried Kracauer. Även postmoderna strömningar blev viktiga, däribland kritiken gentemot ”de stora berättelserna” genom vilka världen antogs kunna förklaras utifrån en övergripande princip.⁹ Det är här, i skärningspunkten mellan disciplinöverskridande forskningsintressen och analytiska avvägningar, som vad som kom att kallas *visuella kulturstudier*, senare även kallat *visuella studier*, började formas – om än inte som ett isolerat fenomen. Det angloamerikanska forskningsfältet äger tydliga gemensamma nämnare med det tyskspråkiga forskningsfältet *Bildwissenschaft* (”bildvetenskap”), vars rötter sträcker sig till det tidiga 1900-talet med konsthistoriker som Aby Warburg och Erwin Panofsky. Inom forskningsfältet idag är tre huvudsakliga inriktningar i sin tur möjliga att urskilja: bildantropologi, fenomenologi och ett intresse för vetenskapliga bilder. Dessa representeras av exempelvis Hans Belting (bildantropologi), Gottfried Boehm (fenomenologi), och Hans Belting och Friedrich Kittler (vetenskapliga bilder).¹⁰

Först under det sena 1980-talet och det tidiga 1990-talet började visuella kulturstudier – såväl i sin angloamerikanska som tyskspråkiga form – institutionaliseras genom akademiska program, initiativ och publikationer.¹¹ Till det senare hör publiceringen av den till omfånget blygsamma men inflytelserika antologin *Vision and Visuality*, utgiven av Dia Art Foundation i New York 1988. Boken baserades på ett seminarium initierat av konstkritikern och historikern Hal Foster och innehöll korta texter av Jonathan Crary, Martin Jay, Rosalind Krauss, Norman Bryson och Jaqueline Rose, av vilka flera kom att bli portalfigurer för det konstvetenskapliga

intresset för visuella kulturstudier.¹² Antologin exemplifierar ett konstvetenskapligt fokus inom forskningsfältet vid denna tid. Genom ett uttryckligt intresse för seendet som något historiskt, socialt och ideologiskt konstruerat – vilket syns i signalord som 'gaze', 'visuality' och 'scopic regime' – skiljde sig de forskare som närmade sig visuella kulturstudier från konstvetenskapen från de som kom från medieforskning, sociologi och kulturstudier. De senare fokuserade främst på cirkulationen receptionen av visuell kultur i vardagen, liksom på olika politiska, institutionella och sociala aspekter av dessa processer.¹³ Författarna i *Vision and Visuality* var däremot mer fenomenologiskt, perceptuellt och estetiskt orienterade.¹⁴ Även under detta tidiga skede utmärktes visuella kulturstudier emellertid av pluralism och kom, i förhållande till den etablerade konstvetenskapen, att innebära en tentativ, teoretisk och metodologisk nyorientering. Denna nyorientering motiverades inte sällan av antagandet att konstvetenskapen inte ägde tillräckligt utvecklade verktyg för att hantera en växande, multimedial bildvärld, och inte heller hade möjlighet att på ett konstruktivt sätt rikta kritiska frågor om kanonisering, makt och elitism gentemot den egna verksamheten. Med nyorienteringen vände forskare blicken mot nya typer av empirier men uppehöll sig lika gärna vid konstvetenskapens klassiska studieobjekt, som europeiskt renässans- och barockmåleri.¹⁵

I samband med att visuella kulturstudier etablerades växte också kritiken gentemot forskningsfältet under det sena 1990-talet och det tidiga 2000-talet, särskilt från konstvetenskapligt håll. Hur förhöll sig egentligen visuella kulturstudier till konstvetenskapen? Innebar intresset för en samtida

vardagskultur ett ointresse för historia? Och vad kan egentligen räknas som ”visuell kultur”? Kritiska frågor som dessa kom till uttryck i ett numera legendariskt nummer av tidskriften *October* 1996, i vilket forskningsfältets påstådda tillkortakommanden granskades.¹⁶ Rosalind Krauss, en av redaktörerna tillika en av dem som bidrog till tidigare nämnda antologi, är också en av dem som tydligast riktat kritik gentemot forskningsfältet. Däribland, genom att lyfta fram hur forskningsfältets interdisciplinära karaktär riskerar underminera konstvetenskapliga, ämnesspecifika kunskaper.¹⁷ Men intresset för visuella kulturstudier kom knappast att svalna.

Visuella kulturstudier idag

Idag har visuella kulturstudier blivit en alltmer självklar, om än ständigt diskuterad, nyanserad och problematiserad del inom humanvetenskaperna i allmänhet och konstvetenskapen i synnerhet.¹⁸ Inom forskningsfältet tas i själva verket sällan någon hänsyn till de traditionella disciplinernas till synes självklara uppdelningar, varken när det gäller analysmetod eller material. Medan Krauss och andra tidiga kritiker tolkade detta som något negativt, något som riskerade att underminera konstvetenskapen som disciplin, framstår forskningsfältets interdisciplinära karaktär idag ofta som en viktig tillgång och möjlighet. Den interdisciplinära karaktären är exempelvis gissningsvis något som har bidragit till att visuella kulturstudier har blivit en viktig del inom den miljöhistoriskt medvetna konstvetenskap som ofta kallas ekokritisk konstvetenskap (*Eco-critical Art History*), eller

rätt och slätt ekokonstvetenskap (*Eco Art History*). Det är en form av konstvetenskap som genom att undersöka kopplingarna mellan konst och andra former av visuell kultur med miljörelaterade frågor om natur och klimat, svårligen kan ta hänsyn till de uppdelningar och gränsdragningar som länge präglat konstvetenskapen som disciplin.¹⁹ Samtidens digitala bildkulturer understryker ytterligare vikten av att förhålla sig prövande till tidigare givna gränsdragningar. Nya medieformer har bidragit till uppbrutna genregränser medan dynamiska relationer mellan olika aktörer – i förekommande fall helt styrda av algoritmer – har främjats genom nya digitala plattformar och verktyg.

Vidare stämmer knappast det tidigare förekommande antagandet om ett frånvarande historiskt intresse inom visuella kulturstudier.²⁰ Visuella kulturstudier är i högsta grad ett forskningsfält upptaget vid just historia – även om de historiskt orienterade analyserna inte nödvändigtvis utgår från en självklar, linjär kronologi.²¹ I *A Concise Companion to Visual Culture* (2021) skriver Joan Saab att historien utgör mer än en slags ram: “It also presents opportunities for contemporary intervention”.²² Det är inte något radikalt påstående. Historien är inte samma sak som det förflutna: historien skapas och omskapas. Däremot vittnar uttalandet om en ambition att bidra till en aktiv, levande konstvetenskap genom vilken ett äldre material kan kasta nytt ljus över dagsaktuella skeenden – och vice versa. Termen ”visuell kultur” är i sin tur både en generös och prövande term. Vad som kan eller inte kan räknas som ett exempel på visuell kultur behöver framgå, och ibland motiveras, i den enskilda analysen. Ur ett ontologiskt perspektiv

är det möjligen inte alldeles tillfredsställande. Men det påminner oss också om något som är utmärkande för all humanvetenskaplig forskning: att ägna sig åt vetenskapligt arbete är långt ifrån att ägna sig åt en passiv aktivitet.

Till denna reflekterande aktivitet hör, inom visuella kulturstudier, ofta tillämpandet av vad som kan kallas för en horisontell analys. Visuella kulturstudier har både historiskt och in i vår tid studerat visuella artefakter och praktiker helt oberoende av deras ekonomiska värde eller tillskrivna kulturella värde. Företrädare för visuella kulturstudier menar tvärtom att en bilds analytiska värde inte har att göra med hur unik eller exklusiv den är, om det handlar om ett konstverk eller en massdistribuerad affisch. Dess analytiska värde har snarare att göra med vilka frågor vi väljer att ställa. Dessa frågor behöver inte endast handla om teknisk skicklighet eller exklusivitet utan också om spridning och den betydelse bilden har eller har haft socialt, ideologiskt och ekonomiskt.²³ Inom en horisontell analys kan alltså allt från unika, oersättliga konstverk till massstillverkade eller 'banala' visuella uttryck rymmas inom en och samma studie – här saknas en förment given hierarki mellan olika typer av bilder. Det innebär inte att frågan om vilken genre eller i vilket sammanhang som en viss bild har cirkulerat eller använts i blir ointressant, tvärtom. Men bilder rör sig ofta mellan olika genrer, sammanhang och kontexter. Den genreöverskridande öppenhet gentemot olika empirier som kännetecknar visuella kulturstudier kan belysa fenomen som skulle förbli osynliga i en visuell monokultur.²⁴

Med intresset för hur bilder och andra visuella uttryck använts följer ofta ett intresse för rent

materiella aspekter, däribland om bilders material, format och slitage. Dessa aspekter kan nämligen vittna om hur en viss bild har brukats, av vem och i vilket syfte. Ett exempel är hur undersökningar av konstvetenskaplig kanon, och befästningen av kanoniserade verk i undervisningssammanhang, gjorts möjliga genom att studera diabildskartongernas slitage.²⁵

I samband med att visuella kulturstudier blivit en alltmer självklar del av konstvetenskapen har också en oro uttryckts. Riskerar visuella kulturstudier att förlora den ”turbulens”, det ”kaos”, men också, den ”magi” som har hävdats ligga i forskningsfältets anspråk och grundläggande perspektiv?²⁶ Det stämmer att konstvetenskapliga forskare i allt högre utsträckning ifrågasatt kanon och andra traditionella uppfattningar kopplade till konstproduktion och konstkonsumtion, liksom att den horisontalitet som kännetecknar visuella kulturstudier blivit i stort sett etablerad inom den konstvetenskapliga disciplinen. Idag är det också självklart att museet som institution, liksom begrepp som stil, pionjär och geni kan studeras både kritiskt och postkritiskt. Antologin *Farwell to Visual Studies* (2015) vittnar om visuella kulturstudiers idag alltmer självklara närvaro inom konstvetenskapen. Boken innehåller en mangrann uppställning av namnkunniga forskare inom visuella kulturstudier som pekade ut fältets historia men också dess samtida och framtida användning och betydelse.²⁷ Som titeln till antologin låter antyda är forskningsfältet så självklart att det inte längre behöver ett namn. Men konstvetenskapen ägnar sig fortfarande framför allt åt praktiker och artefakter som tydligt befinner sig inom konstens rāmärken. Och konstvetenskapen kan rymma mer.

Framför allt har konstvetenskapen allt att vinna på att vara en prövande disciplin – och här utgör visuella kulturstudier ett fortsatt viktigt inslag. Det menar i alla fall författarna till en nyutgiven antologi som lyfter fram några av vår tids stora utmaningar, däribland klimatkrisen, en växande vit makt-rörelse, ökande ekonomiska klyftor och ”alternativa fakta”: ”We cannot begin to address these threats, much less combat them, without understanding how they operate through visual (and other) forms of culture”.²⁸ Ett historiskt välförankrat forskningsfält som är lyhört för den föränderliga visuella kultur vi befinner oss i har alla möjligheter att uppmärksamma oss på värdet av humanistiska färdigheter – både genom att ställa ifråga det förment självklara, men också genom att föreslå nya sätt att förstå världen på.

Exempel på vad visuella kulturstudier kan vara

Denna bok innehåller sex kapitel som på olika sätt exemplifierar vad visuella kulturstudier kan vara. Kapitlen uppehåller sig vid olika typer av material, från olika tidsperioder och sammanhang. Genom olika analytiska redskap och ingångar visar kapitlen hur bilder och andra visuella uttryck har bidragit till att skapa, förmedla och befästa kunskap och erfarenheter, liksom hur de kan ge uttryck för värderingar, ideologier och estetiska normer.

Det första kapitlet, ”Visualitet: Seendet som historiskt specifik praktik”, uppehåller sig vid en term som är återkommande inom forskningsfältet, nämligen *visualitet*. Anna-Maria Hällgren argumenterar för hur visualitet kan användas som ett

analytiskt redskap genom att föreslå tre analytiska ingångar: reflektioner, materialitet och konventioner. Dessa möjliga ingångar exemplifieras huvudsakligen genom ett material kopplat till 1800-talets visuella kultur, även om vissa utblickar mot den egna samtiden också äger rum. Det senare är på flera sätt motiverat. Det sena 1800-talets visuella kultur var i vissa avseenden, som att med teknologins hjälp kunna se *mer*, inte helt olik vår. I en samtid på flera sätt präglad av bokstavlig insyn, inte minst inom digitala sammanhang, ställs de frågor som begreppet visualitet aktualiserar på sin spets: vem kan se vad, när och hur?

I det andra kapitlet, ”Ola Pehrsons *Hunt for the Unabomber*: Mediering, rekonstruktion och sanningsanspråk inom dokumentärgenren true-crime” undersöker Sara Callahan den porösa gränsen mellan konstnärliga bilder och andra typer av bilder, genom en analys av ett konstverk med en rad referenser till olika medier och mediedebatter, populärkultur och samhällsfrågor. För att närma sig ett verk av detta slag, menar författaren, krävs en analys av en överskridande karaktär för att fånga de komplexa lager – av associationer, hänvisningar och medier – som det både tekniskt och konceptuellt avancerade verket består av.

I det tredje kapitlet, ”Svarta och vita bilder: Fotografiets optiskt omedvetna” visar Anna Näslund hur samtida frågor ofta har en historisk resonansbotten. Dagens debatt om de kulturella koder som ofta finns inbyggda i digital bildframställning har, menar författaren, tydliga historiska ekon. Med utgångspunkt i fotografiska porträtt från 1800-talets mitt visar hon hur fotoemulsionens kemi innebar en blindhet för vissa typer av utseenden. Kapitlet granskar

därmed kritiskt fotografiet som representation och historisk dokumentation.

Genom bokens fjärde kapitel, ”Mellan dröm och verklighet: Konst, mode och modemedier i Guccis *Hallucination*” av Andrea Kollnitz, får läsaren ta del av en analys av en mångbottnad modekampanj som använder sig av historiska kopplingar mellan mode och konst. Kapitlet ger därtill en fördjupad förståelse för hur dessa kopplingar har uppstått och hur de ännu idag är ytterst framträdande. Författaren visar hur en förtrogenhet med konstens historia – däribland med konstnärliga stilar och enskilda, historiska konstverk – kan bidra och ibland krävas för en berikad förståelse av en samtida modekampanj.

Kapitlet följs av en undersökning av ett samtidsfenomen med historiska rötter, i form av de minnesplatser som skapas spontant och kollektivt i det offentliga rummet för att ära och vörda en nyss avliden person. I Jacob Kimvalls ”Gatumonument: Minne, politik och social mobilisering” kopplas fenomenet både till ett institutionellt minnes- och vördnadsarbete men också till mer subkulturella uttryck såsom gatukonst och graffiti. Genom att undersöka ett antal exempel på dessa gatumonument, frilägger författaren en dynamisk visuell kultur som kan tillskrivas flera olika syften.

I det sjätte och avslutande kapitlet, ”Att studera utställningar: Hur konstmuseer berättar historia”, uppehåller sig Per Widén vid utställningen som exponeringsform och, mer specifikt, vid tre utställningar om nederländskt 1600-talsmåleri vid Nationalmuseum i Stockholm. Genom att noggrant studera hur ett antal verk sedan sekelskiftet 1900 fram till idag har hängts och hängts om, liksom

både fått ”tala för sig själva” och förhöjts med rekvisita, kan författaren granska de berättelser om såväl konsten som konsthistorien som utställningarna har bidragit till att forma.

Kapitlen rör sig således över ett tidsspänn från 1800-talets visuella kultur till idag, med något enstaka äldre exempel till undantag. Detta tidsspänn hade lika gärna kunnat sträcka sig längre bakåt i historien. Varför inte ett kapitel om skulpturkonsten i forntidens Egypten? Om medeltida altartavlor? Eller om nyklassicismen under 1700-talet? Visuella kulturstudier är inte knutet till en specifik tidsperiod. Periodiska avgränsningar definierar inte heller det fält som studeras. Men det finns förstås inte heller något som pekar ut varken äldre skulpturkonst eller medeltida måleri som ett självklart relevant empiriskt material. Inom visuella kulturstudier är det, som tidigare nämnts, inte ett på förhand givet material som driver analysen framåt utan de frågor vi ställer. I den här boken återkommer till exempel frågor om vilka föreställningar eller ideologier som den visuella kulturen bidrar till att upprätta och underhålla, liksom vilken betydelse olika bildtekniker, bildteknologier och medier kan tillskrivas i tillgängliggörandet av bilder. Inom visuella kulturstudier ställs frågor som dessa vanligtvis utifrån analytiska antaganden som får specifika konsekvenser. Om bilder inte bara ”speglar” sin samtid behöver vi ställa oss frågan vad dessa bilder gör. Om bilder sällan kan göras begripliga ”i sig” behöver vi ställa oss frågan hur det överhuvudtaget är möjligt att ta del av dem. Om bilder kan tolkas och *fungera* på olika sätt beroende på i vilka konstellationer de uppträder – vad Sunil Manghani skulle kalla *bildekologier* eller *bildsystem* – behöver vi ställa oss frågan om hur dessa konstellationer ser

ut, utan att ta hänsyn till ofta förrent givna distinktioner som exempelvis skilt ”högt” från ”lågt”, det ekonomiskt och kulturellt värdefulla från det sekundära och perifera. Inom visuella kulturstudier är det snarare i det snåriga men också livfulla gränslandet som vi börjar.

Slutnoter

1. Upplevelsen av den ökande mängden bilder under 1900-talet tematiserades i utställningen *A Trillion Sunsets: A Century of Image Overload* (2022) vid International Centre of Photography, New York. Se även Anna-Bella Pollen, ”The Rising Tide of Photographs”, *RevueCaptures*, maj 2016, tillgänglig online: <https://revuecaptures.org/article-dune-publication/rising-tide-photographs> (2023-10-16).
2. Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, Möklinta, Gidlunds, 2013, s. 39.
3. För dem som förordade ett bildförbud utgjorde de religiösa bilderna, med stöd i det bildförbud som går att finna i bibeln, ett teologiskt problem. Men bilderna antogs också kunna bidra till avgudadyrkan. Se exempelvis Sarah Brooks, ”Icons and Iconoclasm in Byzantium”, i *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, tillgänglig online: http://www.metmuseum.org/toah/hd/icon/hd_icon.htm.
4. Ett exemplar av bilden finns i Bettman Archive, idag i Getty Images arkiv: https://www.gettyimages.se/detail/nyhetsfoto/american-civil-rights-activist-rosa-parks-sits-in-the-front-nyhetsfoto/517725752?adp_popup=true (2022-05-29).
5. Inom konstvetenskapen utmärktes intresset för kritisk teori inom det som kallades *new art history*, som i A.L. Rees och Frances Borzello, *The New Art*

History, London, Camden, 1986, s. 5, härrörs till det sena 60-talet. I detta avseende byggde visuella kulturstudier vidare på redan etablerade intresseutvecklingar inom ämnet. Se till exempel den inflytelserika antologin Norman Bryson (red.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988. För en resonerande överblick över forskningsfältet visuella kulturstudier, se även Dan Karlholm, ”Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr. 3 (2003).

6. Se till exempel Chris Jenks (red.). *Visual Culture*, London, Routledge, 1995.

7. Raymond Williams, “Culture is ordinary”, i *Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings*, Jim McGuigan (red.). Los Angeles, Sage [1958], 2014.

8. Se till exempel Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999; Nicholas Mirzoeff (red.), *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 1998; Jessica Evans och Stuart Hall (red.), *Visual Culture: The Reader*, London, Sage, 1999.

9. A. Joan Saab, Aubrey Anable och Catherine Zuromskis, “Introduction”, i A. Joan Saab, Aubrey Anable och Catherine Zuromskis (red.), *A Concise Companion to Visual Culture*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken NJ, 2021, s. 1; Marquard Smith (red.), *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers*, SAGE, Los Angeles, 2008, s. 5.

10. Se Elkins, Frank och Manghani (red.). *Farewell to Visual Studies*, s. 10–19 och s. 81–98. Utbytet mellan de angloamerikanska och tyskspråkiga forskningsfältet är dessvärre begränsat, vilket framför allt beror på begränsad översättning och bristande språkkunskaper.

11. Saab, Anable och Zuromskis 2021, s. 2; Smith 2008, s. 6.

12. Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.
13. Se till exempel Gunther Kress och Theo van Leuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, New York/London, Routledge, 1996; Theo van Leuwen och Carey Jewitt, *Handbook of Visual Analysis*, London, Sage, 2001; Ron Burnett, *Cultures of Vision: Images, Media & the Imaginary*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
14. Se till exempel *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, (red.) Teresa Brennan och Martin Jay, New York/London, Routledge, 1996; Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, London, Routledge, 1988; Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Durham, Duke University Press, 2013.
15. Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld: transcript Verlag, 2020, s. 8.
16. Svetlana Alpers m.fl., "Visual Culture Questionnaire", *October*, vol. 77, Summer, 1996, s. 25–70. Se även debatten i tidskriften *Journal of Visual Culture* 2002 samt W.J.T Mitchell, "Showing seeing: A critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, 1:2 (2002), s. 165–181.
17. Scott Rothkopf, "Krauss and the Art of Cultural Controversy", *The Harvard Crimson*, 1997, tillgänglig online: <https://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/> (2022-05-25). Se även Louis Kaplan, "Horizontal Thinking and the Emergence of Visual Culture", i Joan Saab, Aubrey Anable och Catherine Zuromskis (red.), *A Concise Companion to Visual Culture*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken NJ, 2021, s. 35.
18. Bary Bratchford m.fl. (red.), *Visual Studies*, vol. 36, nr. 3, 2021.

19. För en diskussion om den miljöhistoriskt medvetena konstvetenskapen, se exempelvis Mark A Cheetham, *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, Pennsylvania State University Press, 2018, s. 3f.
20. Joan Saab, "Histories", i Joan Saab, Aubrey Anable och Catherine Zuromskis (red.), *A Concise Companion to Visual Culture*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken NJ, 2021, s. 79.
21. Saab 2001, s. 79.
22. Saab 2001, s. 80.
23. Se till exempel Sunil Manghani, *Image Studies*, London, Routledge, 2013; Martin Kemp, *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
24. Flera exempel på sådana genreöverskridande förflyttningar beskrivs i Anna Dahlgren, *Travelling Images: Looking Across the Borderlands of Art, Media and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2018.
25. Nina Lager Vestberg, "From the Filing Cabinet to the Internet-Digitising Photographic Libraries", i *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Costanza Caraffa, Ute Dercks, Almut Goldhahn (red.), Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009, s. 138.
26. W. J. T. Mitchell, "Interdisciplinarity and Visual Culture", *Art Bulletin*, vol. 77, nr. 4, 1995, s. 541.
27. James Elkins, Gustav Frank och Sunil Manghani (red.). *Farewell to Visual Studies*, The Stone Art Theory Institute, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2015.
28. Saab, Anable och Zuromskis 2021, s. 3f. Egen kursivering.

Vidare läsning

A Concise Companion to Visual Culture, (red.) Joan Saab, Aubrey Anable och Catherine Zuromskis, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken NJ, 2021.

Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.

Farewell to Visual Studies, (red.) James Elkins, Gustav Frank och Sunil Manghani, The Stone Art Theory Institute, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2015.

Sunil Manghani, *Image Studies. Theory and Practice*, London, Routledge, 2013.

Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, tredje utgåvan, New York: Routledge, 2023.

2. Visualitet: Seendet som historiskt specifik praktik

Anna-Maria Hällgren

Det är ett antagande som ligger nära till hands, att de sätt människan kan ta del av sin omvärld på genom sin syn endast har med fysiologi att göra. Men hur vi ser, hur vi överhuvudtaget *kan* se, handlar inte bara om tappar och stavar, om begynnande gråstarr eller förmågan att skilja rött från grönt. Vem som kan se vad, när och hur är i själva verket djupt förankrat i både kulturella och rent materiella förutsättningar. Detta innebär i sin tur att seendet kan beskrivas som en historiskt specifik praktik. Som sådan har seendet också uppmärksammats inom forskningen, vanligtvis genom termen *visualitet*. Termen har emellertid använts med vissa variationer. Syftet med denna text är att inledningsvis lyfta fram hur termen har tolkats och, utifrån en stipulativ definition, visa hur det är möjligt att arbeta med visualitet som analytiskt verktyg. För detta andra syfte kommer ett antal exempel ges, som gör det möjligt att skissera en visserligen begränsad men dynamisk del av seendets historia: en period då seendet inte bara betraktades som *ett* sätt att nå kunskap om omvärlden, utan som det *främsta* sättet

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hällgren, Anna-Maria, "Visualitet: Seendet som historiskt specifik praktik", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 21–42. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.b>. Licens: CC-BY-NC

– och detta samtidigt som förståelsen för hur synsinnet fungerade förändrades.

Visualitet som begrepp

Termen *visualitet* kopplas vanligen till etableringen av forskningsfältet visuella kulturstudier, även om frågor om syn och seende knappast varit frånvarande inom konstvetenskapen dessförinnan.¹ För de två konsthistorikerna Alois Riegl och Heinrich Wölfflin, verksamma under andra hälften av 1800-talet respektive en bit in på 1900-talet, var det inte på något sätt självklart att alla människor under alla tider hade sett och därmed erfarit konst på samma sätt. Att studera seendets historia i denna bemärkelse var för Wölfflin i själva verket en viktig uppgift för konsthistorikern – rent av ”den mest elementära”.² Inom konstvetenskapen har diskussioner om syn och seende därefter återkommit med jämna mellanrum: Hör seendet till en vidare, intellektuell historia? På vilket sätt skapar möjliga sätt att se också olika tolkningsförutsättningar? Och hur kan historiskt specifika sätt att se bidra till olika gestaltningstraditioner? Frågor som dessa går exempelvis att skönja hos Erwin Panofsky i *Perspective as Symbolic Form* (1927), hos Michael Baxandall i *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) och hos Svetlana Alpers i *The Art of Describing* (1983), som alla har tolkats som antingen föregångare eller tidiga initiativtagare till forskningsfältet visuella kulturstudier.³ Antagandet att seendet har en historia har idag etablerats som ett i många fall centralt antagande inom visuella kulturstudier, däribland hos W.J.T Mitchell och Whitney Davis.⁴

Men antagandet att seendet har en historia har också kritiserats. Konstkritikern tillika professorn i filosofi, Arthur Danto, har exempelvis betonat att ögat präglas av evolution – inte av historia; filmhistorikern David Bordwell har likaså understrukit hur vårt perceptuella system knappast berörs av kulturella influenser. Det handlar om fullkomligt rimliga iakttagelser. Men Bordwell noterar också att människans visuella förmågor, det vill säga hur det är möjligt att tolka det vi ser, däremot är historiskt föränderliga.⁵ Grundar sig kritiken gentemot antagandet om att synen skulle ha en historia i olika tolkningar av vad denna syn och detta seende i sammanhanget syftar på? Det är inte osannolikt.

I den tongivande antologin *Vision and Visuality* (1988) berörde Hal Foster indirekt denna begrepps-förvirring genom att göra en distinktion mellan seende (*vision*) som biologisk mekanism och visualitet (*visuality*) som en diskursiv aktivitet.⁶ Fosters distinktion har kommit att bli tongivande inom en stor del av forskningen, även om den ofta visat sig vara svår att göra i praktiken och därtill ofta förefaller allt mindre relevant. Huruvida den mänskliga synen förändras över tid blir helt enkelt en oväsentlig fråga om synen, som Jonathan Crary har konstaterat, inte kan tillskrivas någon *autonom* historia. Hur seendet tillämpas, menar Crary, är förankrat i föränderliga förutsättningar: "What changes are the plural forces and rules composing the field in which perception occurs".⁷ Det är också synens självklara förankring i tid och rum som termen *visualitet* idag vanligtvis adresserar och som inbegrips i Amelia Jones definition i *The Feminism Visual Culture Reader* (2010): "the condition of how we see and make meaning of what we see".⁸

Ytterligare definitioner förekommer och bör nämnas i sammanhanget. Hos Nicholas Mirzoeff handlar visualitet exempelvis överhuvudtaget inte om en perceptuell aktivitet, utan om en *föreställande*: ”Visuality is very much to do with picturing and nothing to do with vision”.⁹ Som föreställande aktivitet har den enligt Mirzoeff bidragit till att legitimeras auktoriteter och maktförhållanden – inte minst en västerländsk hegemoni, framförallt genom att göra vissa saker synliga och andra inte.¹⁰ I *Beyond the Mirror* (2020) slår Susanne von Falkenhausen i sin tur fast att visualitet, inom visuella kulturstudier, inte kan frikopplas från den initialt psykoanalytiskt präglade idén om *blicken* (”the Gaze”), en blick som upprättar specifika förhållanden mellan den som ser och den som blir sedd, mellan subjekt och objekt, mitt i skärningspunkten mellan psykologi, makt och sexualitet.¹¹ Idag används begreppet ”the Gaze” förhållandevis brett och handlar inte sällan, ofta i Michel Foucaults efterföljd, om att urskilja relationer förankrade i frågor om kunskap och makt.¹² Det är alltså rimligt att tona ned den psykoanalytiskt anstrukna historia som denna blick är knuten till, även om en medvetenhet om dess historia bör finnas.

Medan olika typer av definitioner av visualitet som begrepp kan vara användbara i sina rätta sammanhang, finns också en definition som varken kräver fördjupade kunskaper i psykologi eller fysiologi. Denna definition aktualiserades också inledningsvis: att visualitet handlar om att studera seendet som någonting historiskt specifikt, något som inte kan särskiljas från varken fysiska, diskursiva eller materiella förhållanden. Utifrån denna definition kan visualitet i sin tur, vill jag föreslå, undersökas

genom följande analytiska ingångar: reflektioner, materialitet och konventioner.

Tre analytiska ingångar

Reflektioner riktar uppmärksamheten på hur syn och seende explicit gjorts begripligt. Alltså: Hur har seendet som fysiologiskt fenomen uttryckligen berörts, såväl i text som i bild, kommenterats och diskuterats? *Materialitet* handlar i sammanhanget om de konkreta ting och förutsättningar – exempelvis förstoringsglas, utkikstorn eller nedsläckta rum – som både kan förhöja, fördunkla och förhindra människans syn. Alltså: Hur har rent materiella omständigheter skapat förutsättningar för hur det är möjligt att nyttja synen, och med vilka konsekvenser? *Konventioner* syftar på kulturellt och socialt förankrade *antaganden* om hur synen bör användas. Alltså: Vem har överhuvudtaget ansetts kunna se vad, när och på vilket sätt?

Låt oss vända oss till ett träsnitt av Albrecht Dürer från första hälften av 1500-talet som ett exempel på vad som kan uppmärksammas genom dessa analytiska ingångar. Genom bilden får betraktaren ta del av en interiör i vilken två personer gestaltats, en delvis avklädd kvinna som ligger på ett bord och en sittande man som noga betraktar henne. Mellan dem båda finns en träram med ett ruttmönster i metalltråd placerad. Framför mannen ligger ett pappersark, indelat i ruttmönster, och mitt framför hans ena öga står en vinkelrät markör som, med det ena ögat stängt, gör det möjligt att urskilja ett centralperspektiv.

Till de *reflektioner* som illustreras och exemplifieras i träsnittet hör att se världen, och låta denna



Bild 2.1. Albrecht Dürer, träsnitt ca. 1600. Metropolitan Museum of Art, gåva av Henry Walters 1917. Licens: CCo 1.0.

värld representeras, genom ett centralperspektiv. Detta perspektiv fick ett starkt genomslag inom västerländsk konsthistoria och kan lätt tolkas som det självklara och ”rätta” sättet att gestalta sin omvärld, men handlar snarast om en historiskt specifik förhandling – vid sidan av exempelvis ett så kallat intuitivt perspektiv eller ett överlappande perspektiv – om hur rum och rumslighet både kan och bör uppfattas. De *materiella förutsättningarna* för utvecklandet av centralperspektivet illustreras i bilden i form av träramen med rutmönster och markören som håller mannens blick på plats. Att gestalta ett centralperspektiv kräver nämligen både matematisk exakthet, en fast åskådarposition och att bara ett öga hålls öppet. Till de *konventioner* som kommer till uttryck hör den självklarhet genom vilken mannen betraktar den avklädda kvinnan – och inte tvärt om. Kvinnans positionering kan förefalla märklig i sammanhanget. Även om den erbjuder tecknartekniskt intressanta förkortningar, kan mannen rimligen framförallt se kvinnans ben. Men för oss, betraktarna av träsnittet, representeras kvinnan som ett tillgängligt, erotiskt objekt. I bilden *illustreras* alltså inte endast en genuskodad konvention,

här kommer också en genuskodad konvention till uttryck. Sammantaget ges alltså uttryck för både reflektioner, materiella förutsättningar och konventioner. Att särskilja dessa från varandra låter sig ibland göras, ibland inte. Om syftet, vilket är fallet i denna text, är att uppmärksamma läsaren på hur det är möjligt att arbeta med dessa olika ingångar, finns det emellertid en poäng med att – precis som i fallet med träsnittet av Dürer – särskilja dem.

I det följande kommer dessa tre olika analytiska ingångar att exemplifieras ytterligare, och detta i utgångspunkt i 1800-talets visuella kultur. Det vill säga, en period under vilken den visuella kulturen i flera avseenden både växte och gjordes mer tillgänglig, däribland genom utvecklandet av nya trycktekniker och introduktionen av nya offentligheter. Att seendet uppmärksammades inom en rad sammanhang under just denna period är alltså inte förvånande.

Reflektioner – seendet som kunskapsmedel i 1800-talets visuella kultur

En av dem som har undersökt diskussionen om människan syn och seende är just Crary, som i sin tongivande *Techniques of the Observer* (1990) argumenterar för att en ny typ av observatör formades under 1800-talets lopp. En observatör, menar Crary, är tvivelsutan någon som ser. Men det är framförallt någon som ser inom viss ram av möjligheter.¹³ Crarys huvudsakliga argument är följande: från att ha tolkats som något *objektivt* började seendet, från 1820-talet och framåt, kopplas till den enskilda, fysiska kroppen och kom därmed också att förstås som något *subjektivt*.¹⁴ Av särskild vikt

i sammanhanget är att seendet under samma tid kom att lyftas fram som ett kunskapsmedel.¹⁵ Men givet att seendet knöts till den enskilda kroppen urskildes också en fara, eftersom det därmed blev möjligt att genom sin syn nå olika slutsatser om omvärlden. Det behövde för all del inte alltid spela någon större roll. Men tänk om det handlade om att komma fram till huruvida något var sant eller inte? Huruvida något var moraliskt rätt eller inte? Farhågor som dessa innebar att ansträngningar krävdes för att ordna och kontrollera ett subjektivt och därför lynnigt seende, men också för att nyttja ögats potential.¹⁶ Här kan *en* anledning urskiljas till att seendet under 1800-talets lopp började regleras – med hjälp av apparater, tekniker och instruktioner. Men det fanns ytterligare en anledning.

Under denna period av modernisering föreföll nämligen sinnesintrycken öka. Utvecklade reproduceringstekniker gav upphov till en ny bildindustri, stadsrummen fylldes inte bara av reklam utan också av allt fler människor, nya sätt att resa uppkom och världen blev, på sätt och vis, mindre. Det var en värld man var tvungen att *lära* sig att leva i. Inte minst när det handlade om ens sinnesintryck.¹⁷ Det är symptomatiskt för tiden att tågresenärer rekommenderades att inte se ut genom kupéernas fönster när tåget sattes i rörelse, i rädsla över att resenären skulle drabbas av en visuell överstimulans.¹⁸ Samtidigt som övertygelsen om att synsinnet utgjorde det främsta kunskapsmedlet etablerades, noterades således dels risken att människor såg på olika sätt och därmed kom till olika slutsatser om omvärlden, dels risken att den enskilda människan helt enkelt inte klarade av ett visuellt myllrande liv. Här framträder två anledningar till att synen var något som ansågs

behöva regleras, styras och ordnas. Synen var ett kunskapsmedel. Men det kunde inte användas hur som helst. Att lära sig hantera sitt seende väl blev i själva verket en del av en civiliseringsprocess, en förändring av beteendemönster som syftade till att främja såväl självkontroll som behärskning.¹⁹ Dessa *reflektioner* kring seendet, specifika för denna tid, gav i sin tur upphov till att nya drömmar började formuleras; drömmar om en objektiv observatör, någon som kunde ta del av världen som ”den var”.

Materialitet – att styra och forma seendet genom ting

En rad materiella förutsättningar tycktes i dåtiden bidra till forandet av denna tillförlitliga observatör. Ett exempel som illustrerar detta kan urskiljas genom att närma sig den brittiske fysikern Arthur Worthingtons experiment med droppars gradvisa förändring i mötet med ett underlag. Lorraine Daston och Peter Galisons tar i boken *Objectivity* (2007) sin utgångspunkt i Worthingtons experiment som påbörjades 1875. Tanken med experimentet var att en elektrisk gnista som hastigt lyste upp ett rum också gjorde det möjligt att se sådant som egentligen befann sig bortom mänsklig förmåga. Däribland, som i Worthingtons experiment, en droppes gradvisa förändring i mötet med ett visst underlag. Experimentet gjorde det möjligt för Worthington att teckna av de olika droppformationerna i sekvenser. Resultaten blev visserligen olika, men i sitt sökande efter mönster och regelbundenheter kunde fysikern ändå känna sig tillfreds: dropparnas förändring föreföll som regel symmetrisk. I Worthingtons publikationer förmedlades detta naturens under: regelbundenheten,

perfektion. Men i samband med att han började använda sig av en kamera förändrades något. I fotografierna syntes till Worthingtons förvåning sällan någon symmetri, tvärtom. När dropparna av mjölk och kvicksilver träffade ett underlag spretade de på de mest asymmetriska sätt. Det som Worthington hade antagit var ett exempel på naturens fulländning och regelbundenhet, visade sig snarare handla om kaos, slump och oordning. Men här framträdde också någonting annat: en möjlighet att genom den fotografiska tekniken kunna ta del världen som den ”verkliga” var, utan en tillstymmelse till mänsklig subjektivitet.²⁰ I *The Splash of a Drop* (1895) riktar Worthington också en kritisk blick mot sin tidigare verksamhet, när han inser att han – i sina tidigare teckningar – finner flera asymmetriska droppformationer som han själv sållat bort: ”Thus the mind of the observer is filled with an ideal splash – an ‘Auto-Splash’ – whose perfection may never be actually realized”.²¹ Men med den fotografiska tekniken var Worthington tvungen att konstatera att denna perfekta droppformation i realiteten var sällsynt.²²

Det finns ett flertal snarlika exempel på hur den fotografiska tekniken, i en eller annan form, tycktes bidra till skapandet av en objektiv observatör. För August Strindberg bidrog exempelvis kreativa fotografiska experiment till att författaren antog sig kunna ta del av världen som den ”verkliga var”. I den kortare texten ”Himlen och ögat” (1896) redogör Strindberg för sina experiment i form av fotografiska bilder exponerade direkt under natthimlen – så kallade celestografer – för att få svar på frågan om hur världen ser ut ”för sig, frigjord från mitt vilseledande öga”.²³ Resultaten blev märkliga. De

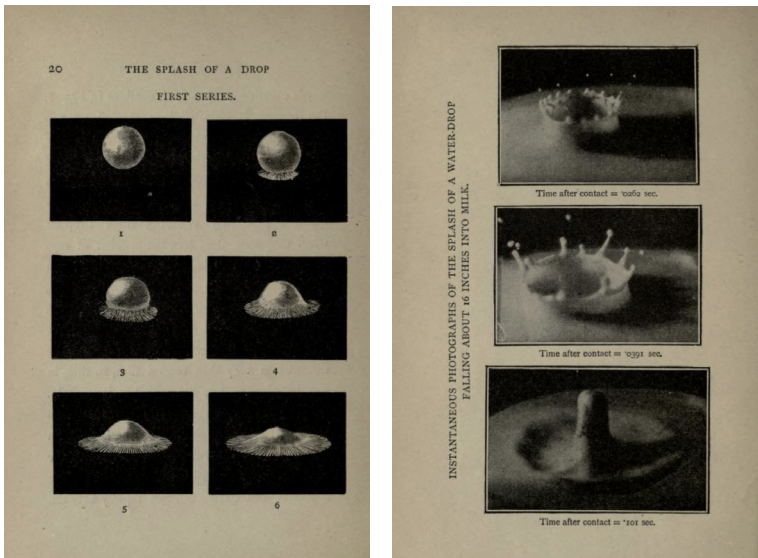


Bild 2.2. Ur A.M Worthington, *The Splash of a Drop*. London: E. & J.B. Young & Co, 1895. Licens: CC PD.

mönster och färger som avtecknade sig på plåtarna förefaller ha uppkommit genom kemiska vätskor och ett och annat fingeravtryck. Men Strindberg tycks ha blivit övertygad om att de visade hur världen, faktiskt, såg ut.²⁴ Genom den fotografiska tekniken fann alltså både Worthington och Strindberg en slags genväg, mer eller mindre pålitlig, till ett objektivt seende – en möjlighet att se världen bortom mänsklig subjektivitet.

Inom forskningen om den fotografiska tekniken och dess relation till frågor om objektivitet har det i allmänhet varit fotografierna i sig som väckt störst intresse, men objektiviteten handlade inte enbart om den artefakt som fotografiet utgjorde. Det handlade om förhoppningen om en *praktik*: att tillägna sig ett objektivt seende. Den fotografiska tekniken innebar alltså inte att det mänskliga seendet förändrades rent biologiskt. Men det innebar att både

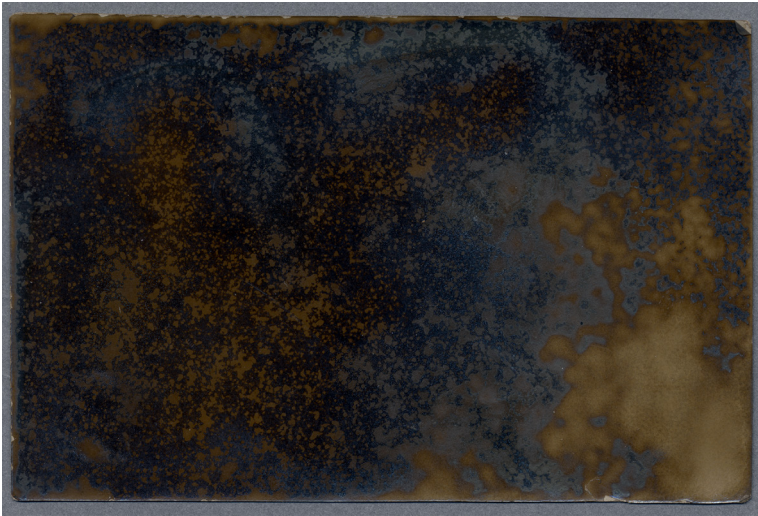


Bild 2.3. August Strindberg, celestografi XII (1893). Reproduktion: Kungliga biblioteket, SgNM 18:I, 58. Licens: CC BY 2.0.

förhoppningarna som knöts till det mänskliga seendet förändrades och att seendet kunde användas på nya sätt – och detta med ytterst konkreta ting, däribland kameran.

Konsten att se världen objektivt kommer till sitt kanske tydligaste uttryck genom den litterära figur som dök upp under 1880-talet: detektiven, som fick sin huvudsakliga förlaga i Arthur Conan Doyles karaktär Sherlock Holmes. Liksom sina föregångare inom den framväxande genren karaktäriseras Doyles detektiv av sin ytterligt skarpa iakttagelseförmåga. Han ser helt enkelt *mer* än andra. Han ser detaljer som går andra förbi. Men han ser också på ett annat sätt. Det är med andra ord ingen slump att han ofta avbildats med ett förstoringsglas: hans blick är skärpt, förhöjd. Detektiven, för att återvända till Worthingtons experiment, ser knappast några fulländade vattendroppar. Detektiven ser dem som de ”verkliga”

är – kaotiska – och kan, som i Doyles *A Scandal in Bohemia* (1891), beskrivas som världens mest perfekta “observationsmaskin”.²⁵

Särskilt inom skönlitteraturen är det möjligt att urskilja detta nya sätt att se, ofta med hjälp av den fotografiska tekniken.²⁶ I Henry James roman *The Portrait of a Lady* (1881) får exempelvis Isabel Archer vid ett tillfälle ett hastigt intryck strax innan hon ska träda in i det rum där ytterligare två romankaraktärer befinner sig. Hon lyckas se vad hon tidigare inte insett: den romantiska relationen mellan dem båda. Scenen är inte anmärkningsvärd i sig – de sitter och småpratar – men Isabel ser plötsligt situationen på ett nytt sätt. Hon ser *mer* än hon tidigare har gjort, hon upptäcker detaljer som tidigare gått henne förbi – och detta genom att *se som en kamera*: ”the thing made *an image*, lasting only a moment, like *a sudden flicker of light*. Their relative positions, their absorbed mutual gaze, struck her as something *detected*”.²⁷ Men kunde vem som helst tillägna sig detta kameraseende? Kunde vem som helst, likt Sherlock Holmes, förvandlas till en slags observationsmaskin?

Konventioner – antaganden om vem som kan och bör se vad

Frågan leder till den tredje analytiska ingång som här berörs, nämligen *konventioner*. Historiskt sett har det funnits konventioner om hur man bör eller förväntas använda sin syn, vem som överhuvudtaget har rätt att se vad, liksom vem som äger godast förutsättningar att utveckla sitt seende. Till skillnad från känseln, ofta kopplad till det låga och ”kroppsliga”, har synen tolkats som en intellektuell

kunskap, mer tillgänglig för vissa. Naturfilosofen Lorenz Oken, verksam under 1800-talets första hälft, ställde exempelvis den europeiske mannen – ”eye-man” – vid sidan av afrikanen, ”skin-man” för att indikera både skillnaden i civilisation och förmågan att tillämpa sina sinnen.²⁸ Under en tid då kategorier som ras, klass och kön ägde en påtaglig kulturell, social och politisk betydelse, förvånar sannolikt inte antagandena om vem som ägde bäst förutsättningar att nyttja sin syn på rätt sätt. Det var knappast några ”vildar”, knappast arbetarklassen, knappast kvinnor: det var den vita, borgerlige mannen.²⁹

Det hindrade naturligtvis inte att brott mot konventionerna förekom, brott som i sin tur gör konventionerna ytterst synliga. Vid sidan av Isabelle Archer, som lär sig att se som en kamera, är det möjligt att påminna sig om den hätska debatten om Édouard Manets *Olympia* (1863), utställd på Salongen i Paris 1865. Målningen hör till ett av konsthistoriens mest omtalade verk. Den ena av de två personerna som gestaltas, den avklädda kvinnan, har väckt särskilt stor uppmärksamhet – inte minst i Manets egen samtid. Målningen väckte stark kritik, men varför? Var det de starka konturerna? Var det den vita kvinnans sjukliga, gulaktiga hudton som gjorde att hon tycktes påminna om liken man fiskade upp ur Seine; om de oidentifierade kroppar som förevisades offentligt på bårhuset i Paris? Eller var det detaljerna: den obäddade sängen, hårsmycket, armbandet, halsbandet, den vippande skon – alla små detaljer som gjorde att hon såg så väldigt naken ut?³⁰ Griselda Pollock har påtalat att kritiken framförallt behöver förstås i förhållande till att Manet



Bild 2.4. Édouard Manet, *Olympia* (1863), Musée d'Orsay. © Darling Archive/Alamy Stock Photo. Licens: CC BY-NC-ND.

lät åskådaren på Salongen – vilket kunde innebära såväl män, kvinnor som barn – stiga in i ett rum reserverat för män, nämligen det rum där sexuellt utbyte kunde köpas för pengar.³¹ Men kritiken kan förstås på fler sätt.

Olympias blick har nämligen också uppmärksamats vid ett flertal tillfällen.³² Den avbildade kvinnan kan knappast bli mer *kropp*. Ändå låter Manet henne se tillbaka på åskådaren, inte alls med den inom genren sedvanliga drömmande och halvslutna blicken, utan frankt och näst intill ointresserat. Och detta i en kultursfär där handböcker i vett och etikett inte sällan instruerade kvinnor om vikten att hålla sin blick ”i styr”.³³ Det har också påtalats inom forskningen, gärna med hänvisning till Charles Baudelaires essä ”Le Peintre de la vie moderne” (1863), att kvinnors möjligheter att aktivt ta del av sin omgivning – att skåda, betrakta, iakta – hade sina begränsningar.³⁴

Denna beskrivning har problematiserats, däribland genom att lyfta fram återkommande tematiseringar av aktivt skådande kvinnor. Som Temma Balducci noterat var det trots allt frågan om en tid då lornjetten blev en moderiktig detalj för välburgna kvinnor, liksom en tid då en rad intensivt skådande kvinnor går att urskilja inom konsten, gärna med attiraljer – däribland operakikare – som förhöjer och förstärker deras syn.³⁵ Men givet att synen betraktades som ett kunskapsmedel och därmed också handlade om makt, framträder Olympias blick som mer än bara frank. Manet har låtit gestalta en kvinna vars blick både *utmanar* och *kräver* på det mest konkreta sätt: till allmän beskådan på en av Salongens väggar utmanande den konventioner och krävde nya reflektioner. I retrospektiv gjorde Manets *Olympia* också något annat tydligt: att vem som kan se vad, när och hur inte är givet utan historiskt föränderligt. Det senare uppmärksammar oss ytterligare ett faktum på, nämligen att det konstvetenskapliga intresset för målningen länge framförallt riktades mot den vita kvinnan – som om den svarta kvinnan knappt finns där överhuvudtaget. T.J Clark, författaren till en av de mest omfångsrika analyserna av målningen, återberättar i en reviderad version av *The Painting of Modern Life* hur en vän uppmärksammat honom på ett faktum som påvisar vikten av ett intersektionellt perspektiv: "For God's sake! You've written about the white woman on the bed for fifty pages and more, and hardly mentioned the black woman alongside her!" När Clark beklagar detta faktum väljer han att tala i termer av just syn och seende: "the snake of ideology", konstaterar han, "has always a deeper blindness in reserve".³⁶

Avslutning

I denna artikel har jag diskuterat visualitet, både som begrepp och som analytiskt verktyg. Den definition jag tillämpat i denna text, att visualitet handlar om att uppmärksamma seendet som något historiskt specifikt, liksom om något som varken kan särskiljas från fysiska, diskursiva eller materiella förhållanden, har gjort det möjligt att föreslå ett antal analytiska ingångar: reflektioner, materialitet och konventioner. Vad som gjorts tydligt utifrån ett antal exempel kopplade till 1800-talets visuella kultur är hur vem som kunde se vad, när och hur, liksom på vilka premisser och med vilka konsekvenser, var förankrat i ett bredare, kulturellt, socialt och politiskt sammanhang.

Den historiska period som texten särskilt uppehållit sig vid utgjorde i vissa avseenden en tid inte alldeles olik vår. Paralleller kan exempelvis dras till den starka utvecklingen av visuell teknologi som gjorde det möjligt att se både mer och på nya sätt. Under 1800-talet handlade det exempelvis om den fotografiska tekniken, om upptäckten av röntgenstrålarna eller om en absolut uppsjö av optiska förlustelsetekniker. Idag handlar det inte minst om digitala innovationer som upphäver gränsen mellan datorgrafik och verklighet, som virtuell verklighet (*virtual reality*) eller förstärkt verklighet (*augmented reality*). Dessa senare exempel befinner sig tämligen långt ifrån konstvetenskaps tidigare så självklara empiriska intresseområden, och var knappast vad Heinrich Wölfflin hade i åtanke när han en bit in på 1900-talet lyfte fram vikten av att inom konstvetenskapen studera seendets historia. Mot bakgrund av närvaron av vad som kan kallas för en synlighe-

tens kultur – i form av panoramafönster och öppna kontorslandskap; privatliv som blir allt mindre privata genom sociala medier; övervakningskameror och antaganden om att inte ”ha något att dölja” – torde emellertid följande stå klart: att historisera de antaganden om syn och seende som är lätta att ta för givna hör idag till en av konstvetenskapens viktigaste uppgifter.

Låt oss avslutningsvis återvända till Dürer och det centralperspektiv som både tematiseras och kommer till uttryck i träsnittet från 1400-talet. Med centralperspektivet följde inte endast nya sätt att gestalta eller ens *förstå* världen – utan också, sätt att förstå sig själv i förhållande till denna värld. Med centralperspektivet blev människan bokstavligen den punkt utifrån världen ordnades och mättes, vilket bidrog till att främja den antropocentriska världsbild som det idag finns anledning att ställa i fråga.³⁷ Om det hör till en av konstvetenskapens viktigaste uppgifter att historisera förgivettaganden om syn och seende, gör detta exempel tydligt *varför*: det rör sig om en uppgift med potential att belysa och destabilisera sådant som länge tagits för givet.

Slutnoter

1. Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020, s. 16ff.

2. Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp: Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, Stockholm, Kungl. Boktryckeriet P.A Norstedt & Söner, 1957, s. 12. Se även Bence Nanay, ”The History of Vision”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 73, nr. 3 (Summer, 2015), s. 259.

3. Marquard Smith, "Introduction", i Marquard Smith (ed.), *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers*, Los Angeles, SAGE, 2008, s. 4f.
4. W. J.T Mitchell, "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr. 3 (2005); Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
5. Arthur Danto, "Seeing and Showing", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, nr. 1 (Winter 2001), s. 7; David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2017, s. 141–149. Se även Nanay 2015, s. 260f.
6. Hal Foster, "Preface", i Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1998, s. ix
7. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1992, s. 6.
8. Amelia Jones, "Introduction", i Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2003, s. 1.
9. Nicholas Mirzoeff, "On Visuality", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, nr. 1 (2006), s. 67.
10. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, NC, Duke University Press (2011).
11. von Falkenhausen 2020, s. 19, 113.
12. Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press (2017), 103f., 435.
13. Crary, 1992, s. 6.
14. Crary, 1992.
15. Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talet*

populärkultur, Möklinta, Gidlund, 2013, s. 125; Anders Ekström, ”Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet”, Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren, *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700–1900* Uppsala, Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 2000, s. 140.

16. Ekström 2000, s. 153.

17. Hällgren 2013, s. 38.

18. Wolfgang Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia: Om rummets och tidens industrialisering under artonhundratalet*, Lund, Arkiv, 1998, s. 52.

19. Hällgren 2013, s. 125; Ekström 2000, s. 140.

20. Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, s. 11–16.

21. A.M Worthington, *The Splash of a Drop*, London, E. & J.B. Young & Co, 1895, s. 74.

22. Worthington 1895, s. 76.

23. August Strindberg, ”Ögat och himlen”, *Naturvetenskapliga skrifter II. Broschyrer och uppsatser 1895–1902. Samlade verk 36*, red, Per Stam & Karin Tidström, Stockholm, Norstedts, 2003, s. 110.

24. Se även Mikael Pettersson, ”Månbilder/ Jordbilder: Om astrofotografi, biologisk realism, och det sublima”, Axel Englund & Anna Jörngården (red.), *Okonstlad konst?: Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*. Lindome, Symposium, 2011, s. 129

25. Conan Doyle “A Scandal in Bohemia” (1891), *The Adventures of Sherlock Holmes*, Hertfordshire, Wordsworth Classic, 1992, s. 117.

26. Dora Zhang, “A Lens for an Eye: Proust and Photography”, *Representations*, vol. 118, nr. 1 (Spring 2012).

27. Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), London, CRW Publishing Limited, 2004, s. 551 (egen kurs). Se även Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1996, s. 89f.
28. Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, s. xii.
29. Hällgren, 2013, s. 139–141.
30. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London, Thames & Hudson, 1999, s. 94–98
31. Griselda Pollock, ”Det moderna och kvinnlighetens rum”, Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm, Norstedts, 2000, s. 168.
32. Se exempelvis Clark 1999; Balducci 2017.
33. *Umgängeslivets lexikon* (1903), genom Rebecka Lennartsson, *Malaria Urbana: Om byråflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900*, Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion, 2001, s. 87. Stockholm/Stehag 2001). Se även Temma Balducci, *Gender, Space, and the Gaze in Post-Haussmann Visual Culture: Beyond the Flâneur*, London, Routledge, 2017, s. 84.
34. Pollock 2000, s. 187.
35. Balducci 2017, s. 88.
36. Clark 1999, s. xxvii. Se även Darcy Grimaldo Grigsby, ”Still Thinking About Olympia’s Maid”, *The Art Bulletin*, vol. 97, nr. 4 (December 2015), 431.
37. Philipp Lepenies, ”The Anthroposeen: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind”, *European Review*, nr. 26, vol. 4 (s. 583–599), s. 584.

Vidare läsning

- John Berger, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, cop., 1999.
- Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.
- Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, Möklinta, Gidlund, 2013.
- Chris Otter, *The Victorian Eye: A Political History of Light and Vision in Britain, 1800–1910*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

3. Ola Pehrsons *Hunt for the Unabomber*: Mediering, rekonstruktion och sanningsanspråk inom dokumentärgenren true-crime

Sara Callahan

I ett rum står en rad föremål uppställda på enkla trähyllor. Objekten är gjorda av vardagliga och billiga material som kartong, lera, bomullstussar, papper, frigolit, pinnar och plast. Tittar man noggrant ser man toalettpappersrullar, en mjölkkartong, salta kex, sugrör, bubbelplast, en mopp och en diskmedelsflaska. Dessa är sammanfogade till modeller av en stuga, kontor, bibliotek, naturmiljöer, flygplan, bilar, skyskrapor, en cowboyhatt. Här återfinns även ett flertal porträtt: en familj med två små barn, vad som ser ut som ett foto från en id-handling, en knubbig bebis, en medelålders man med vildvuxet hår. En skrivmaskin i frigolit är täckt av silvrig sprayfärg, och ett tangentbord visas bredvid någon slags hand-attrapp. En del av föremålen är framställda i gråskala, men många har grälla färger: knallgult, grönt, rött. Framför vägghyllorna där dessa närmare 200 objekt står uppställda finns

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Callahan, Sara, "Ola Pehrsons *Hunt for the Unabomber*: Mediering, rekonstruktion och sanningsanspråk inom dokumentärgenren true-crime", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 43–66. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.c>. Licens: CC-BY-NC

en kubformad tv-monitor som visar en video. En berättarröst redogör för en spännande polisutredning och hur den gäckande gärningsmannen till slut identifieras och tillfångatas.

Vad som vid första anblick kan te sig som resterna efter en workshop i en pedagogisk verkstad är i själva verket ett mångbottnat konstverk uppställt på en hedersplats i Moderna Museets samling: *Hunt for the Unabomber* (2005) av den svenske konstnären Ola Pehrson.¹ Videon är en dryg halvtimme lång och är en rekonstruerad version av en tv-dokumentär som handlar om jakten och gripandet av den mystiske ”Unabombaren” efter en av de längsta och dyraste utredningarna i FBI:s historia. Precis som man kan förvänta sig i den här typen av *true-crime* dokumentärer uttalar sig poliser, utredare och psykologer om Unabombarens mentala hälsa, polisutredningens olika faser och den spännande upplösningen där hemliga agenter stormade gärningsmannens anspråkslösa hem. Denna enkla trästuga visas gång på gång, men även kontor som bombats, flygplan som lyfter, brottsplatser avspärrade med polistejp, rulltrappor, händer som knappar på tangentbord är återkommande scener. Över dessa rörliga bilder hörs en engelskspråkig speaker-röst dramatiskt berätta historien om hur man till slut lyckades lösa fallet och arrestera Unabombaren. I de scener där en psykolog eller FBI-agent berättar om utredningen har Pehrson själv iklätt sig alla roller och läppsynkar till filmens ljudspår; det enda som återstår av tv-dokumentären. Pehrsons videoverk består alltså av dessa scener samt de enkla handgjorda objekt och modeller som skapats och filmats av konstnären och som nu står uppställda för beskådan på hyllorna runt tv-monitorn.

Syftet med det här kapitlet är att analysera Ola Pehrsons *Hunt for the Unabomber* med fokus på hur verket problematiserar och bearbetar konstruktionen av historisk sanning i dokumentärfilmsformatet *true-crime*. Genom att koppla *Hunt for the Unabomber* till andra bilder, fenomen och sammanhang visar jag hur verket aktualiserar och bearbetar en tematik som har att göra med människans förhållande till teknologi och medier.

Hunt for the Unabomber innehåller många referenser och kopplingar till populärkultur, samhällsfrågor och mediedebatter. Visuella kulturstudier erbjuder verktyg och förhållningssätt som är av mer rhizomatisk och ämnesöverskridande karaktär än dem som stått till förfogande inom traditionell konsthistoria. Det som är visuella kulturstudiers specialitet är också konstverkets fokus i det här fallet – intresset för associationer och komplexitet i bilders relationer till andra bilder, samt effekter och funktioner kopplade till mediebruk och mediers materialitet. Med detta i åtanke formuleras ytterligare syfte med detta kapitel: nämligen att exemplifiera hur just visuella kulturstudier kan användas vid analys av den här typen av konstverk.

Min text är uppbyggd i fyra huvudavsnitt. Det första identifierar olika former av mediebegrepp som aktiveras i *Hunt for the Unabomber*. Den andra delen visar hur verket pekar ut konventioner och sanningsanspråk i tv-dokumentären som genre med särskild fokus på hur *rekonstruktionen* synliggörs och aktiveras. Kapitlets tredje del bygger vidare på dessa analyser genom att identifiera ett antal bildkomplex som berättelsen om Unabombaren är del av och som Pehrsons verk hakar i. Med bildkomplex avser jag här ett vidgat bildbegrepp som



Bild 3.1. Ola Pehrson, *Hunt for the Unabomber*, 2005. Multimedia: 187 skulpturer i varierande storlek, 1 st. 23" TV, DVD spelare, digital video. Varierande mått 32:15 min. Foto: Moderna Museet. Copyright: Ola Pehrson/Bildupphovsrätt 2023. Licens: CC BY-NC-ND.

inkluderar bilder i vardaglig bemärkelse, men även mer svårfångade bilder, idéer och associationer. En bild kan alltså vara ett fotografi av en specifik person, men även bilden av en gärningsman – eller polisutredare – i mer allmän betydelse. I detta avsnitt reflekterar jag även över hur tillämpningen av visuella kulturstudier fungerar i relation till *Hunt for the Unabomber*. I kapitlets sista del undersöker jag betydelsen av olika temporaliteter som aktive-ras när verket betraktas idag. Ola Pehrson skapade installationen i början av 2000-talet, men den refererar till ett händelseförlopp som sträcker sig över 30 år tillbaka i tiden, och samtidigt befinner sig en nutida betraktare i en helt annan tid, där verkets tematik kring teknologi och mediering får en ny betydelse på grund av ett förändrat medielandskap och den teknologiska utveckling som skett sedan dess. I kapitlets sista avsnitt blir de mediebegrepp och teknologier som lyfts i den första delen återigen viktiga, men nu i relation till en sentida betraktare och idéer kring konstverkets och teknikens olika temporaliteter.

Medielogiker

Unabombaren hette egentligen Theodore Kaczynski. Han var disputerad i matematik och undervisade under en period vid elituniversitetet Berkeley i Kalifornien innan han oförklarligt lämnade sin tjänst. 1978 påbörjade han en långvarig men sporadisk kampanj där hot och brevbomber skickades till bland annat forskare, företagsledare, anställda inom flygindustrin, dataingenjörer, reklamare och databutiks innehavare i olika delar av USA. Under närmare 20 år dödades 3 personer och ett drygt 20-tal skadades av dessa bomber. Den oidentifierade

gärningsmannen fick kodnamnet Unabombaren när FBI börjat kartlägga hans aktiviteter och kopplade dem till en och samma person.² Bombarna byggde Kaczynski själv av batterier, skruvar och gummi-band som han placerade i trälådor. När han till slut greps 1996 levde han ensam i en stuga utan el och vatten i skogen i delstaten Montana. I hans hem hittades 23,000 sidor dagboksanteckningar som beskrev Kaczynskis syn på samtidens problem och motiven bakom våldsdåden. En avgörande pusselbit för identifieringen av gärningsmannen var när Unabombarens manifest på egen begäran publicerades i de stora dagstidningarna *New York Times* och *Washington Post*. Kaczynskis bror David kände igen texten och kontaktade polisen som genom språkanalyser konstaterade att manifestet skrivits av samma person som flera år tidigare författat och skickat raljerande texter med liknande innehåll till flera familjemedlemmar.

Bombdåden tycks ha varit motiverade av ett motstånd mot ett alltmer teknifierat samhälle. I sitt manifest beskriver Kaczynski teknologins sociala kraft, och hur dåtidens högteknologiska samhälle ofta får skadliga konsekvenser som miljöproblem och att människans frihet inskränks på olika sätt av propaganda och reklam. Relationen mellan människa och teknologi är alltså något som i högsta grad upptog Ted Kaczynski och påverkade hans brottsliga aktiviteter. Det är något som även i hög grad genomsyrar Pehrsons *Hunt for the Unabomber*, om än på ett annat sätt.

Ord som används i dagligt tal har ofta en mer specifik och precis betydelse i akademiska sammanhang, och få ord är så mångfacetterade som ”medium”/”medier”. Nedan följer en förenklad

gruppering av termen i tre huvudbetydelser vars skillnader och överlappningar har relevans för Pehrsons verk.³ En första definition är medier som i *mass-medier*. När det talas om ett pågående mediedrev, eller att ”medierna” fokuserar för mycket på amerikansk inrikespolitik, används termen för att ringa in tidskrifter, tidningar, tv- och radioprogram och podcasts, som tillsammans utgör en odefinierad grupp ”medier”, ofta med en implicit idé om att de besitter viss makt över vad deras läsare, lyssnare och tittare tycker och tänker. En andra betydelse är medier som *material eller format*. När denna definition kopplas till konsthistorieämnet betecknar termen hur och i vilket material ett konstverk skapats. Här är ”måleri”, ”skulptur” och ”fotografi” exempel på olika (konstnärliga) medier. Inom en del av modernismens teoribildning framställdes en renodling av medier som ett ideal – varje medium skulle ägna sig åt det som var specifikt för just det, och en blandning av medier ansågs vara problematiskt.⁴ Den sista och bredaste betydelsen av medier i min uppdelning går ut på att ett medium helt enkelt *är något som medierar* – alltså det som ”förbinder sändare och mottagare, skilda åt i tid och/eller rum.”⁵ Här förstås medier som en ”kulturell infrastruktur” eller ”sociala protokoll”, samt materiella bärare av dessa.⁶ Att televisionen, radion och grammfonen medierar är kanske inte så förvånande, men att även pappret, rösten, marknaden, universitetet, kartan, skeppet och cirkusen är medier kanske inte är lika uppenbart. Denna förståelse av medier införlivar delvis de två tidigare men skiljer sig från dessa genom att fokus helt ligger på process och funktion. ”Paint is a medium when it is used to make a picture or adorn a body, it is not a medium while it is sitting

in the can” skriver medieteoretikern och litteraturvetaren W.J.T. Mitchell och exemplifierar synen på medium som något som inte är på förhand bestämt utan något som fungerar på ett visst sätt.⁷ En sådan bred och process-orienterad förståelse av begreppet betonar att medier alltid måste undersökas genom att analysera *relationen* mellan människan och hennes teknologier.⁸

En fråga som uppkommer här är hur teknologi och medier hänger ihop. Ibland kan dessa termer te sig som synonymer, men de betecknar inte samma sak. Teknologi möjliggör användning av medier och spelar en viktig roll i all mediering, men medium är en bredare kategori än teknologi: fotografi är ett medium, kameran som tar fotografiet är en teknologi. I avancerade medieteoretiska diskussioner tydliggörs och diskuteras dessa skilnader, t.ex genom Lars Elleströms differentiering mellan *tekniska, basala* och *kvalificerade* medietyper.⁹

Ett bra sätt att närma sig *Hunt for the Unabomber* är just genom att analysera och differentiera mellan olika typer av mediebegrepp. Då blir det direkt tydligt att verket utmanar den medie-specificitet som teoretiserats inom modernismens konstteori. I Pehrsons verk är allt uppblandat, återvunnet och ”förorenat”: hans objekt är skapade av billiga och återvunna material, men även de bilder som återskapas i filmen härrör från mass-mediala bilder och rekonstruktioner som cirkulerats och återbrukats och som vanligtvis tillskrivs föga estetiskt värde. Det är också tydligt att verket framhäver olika medieringsprocesser och deras konsekvenser. *Hunt for the Unabomber* undersöker hur ett mass-medium som tv påverkar hur vi förstår historiska händelser, och att den medie-genre som numera ofta går under

beteckningen ”*true-crime*” kännetecknas av specifika traditioner och förväntningar som gör att olika dokumentärer inom genren liknar varandra – att de så att säga följer samma (mediala) logik.

På en av hyllorna i Pehrsons installation visas ett antal objekt som bland annat består av transparenta plexiglasskärmar med text, samt en pappersskulptur med produktionsbolagets logotyp (”Towers Production”). Dessa kan förstås som ett aktivt synliggörande av den typ av specialeffekter som hör till varje tv-produktion (fading, övergångar, klipp, eftertexter, etc.). Inom medieteori skiljer man ibland mellan medier som ämnar vara transparenta och dem som synliggör sin egen mediering.¹⁰ Genom att återskapa handgjorda versioner av vanligt förekommande videoeffekter, där själva effekten materialiseras riktas Pehrson uppmärksamheten mot dessa och visar att de är långt ifrån naturliga eller transparenta.

Rekonstruktion som form och metod

Den tv-dokumentär som ligger till grund för Pehrsons video var del av serien *American Justice* och visades på den amerikanska kabel-tv kanalen *Discovery*. Det här var en *true-crime* tv-dokumentär i dess allra mest typiska och konventionella form, utan några särskilda konstnärliga ambitioner eller avsikter att utmana det etablerade formatet. Under andra hälften av 2010-talet exploderade intresset för genren *true-crime* inom en rad olika medieformat: t.ex. podcasts som *Serial*, *Casefile* och *Crime Junkie*, och streamad tv som *The Staircase*, *The Jinx*, *Making a Murderer*, *Tiger King* och *Pray, Obey, Kill*. I jämförelse med dessa ter sig *Discovery-*

dokumentären från sent 1990-tal något tungfotad och överdramatisk, men de berättarkonventioner som används där är fortfarande i bruk. *True-crime* genren bygger ofta på en blandning av material från nyhetssändningar, intervjuer med dem som var närvarande (brottsoffer, gärningsman, utredare) och rekonstruktioner av händelser och scener. Rekonstruktioner, eller "re-enactments", används för att representera ett händelseförlopp i de fall där man inte har direkt bild- eller videomaterial, eller där dessa helt enkelt inte fyller efterfrågad dramaturgisk funktion. Denna genrekonvention är så vanlig att vi inte reagerar över den underliga premiss som den här typen av dokumentärer bygger på: en konstant pendling mellan verklighet och fiktion. Å ena sidan signalerar formen att det vi ser är sant, att kameran inte ljuger och att betraktaren får tillgång till vad som *faktiskt hänt*, medan det å andra sidan är tydligt att delar av det filmade materialet är mer eller mindre påhittat och att de personer vi ser är skådespelare och statister i för ändamålet uppbyggda scenografier. När Pehrson bryter upp dokumentären i små beståndsdelar och synliggör det långsamma, mödosamma arbetet bakom varje scen omkalibreras betraktarens blick, och dessa genrekonventioner blir synliga som just konstruktioner.

En viktig skillnad mellan Pehrsons film och den dokumentär den bygger på är att konstnärens version är svartvit. Fotografi och film var länge enbart möjlig i gråskala (eller sepia-toner) och dessa tekniska begränsningar har etablerats som förtroendeingivande: svartvitt signalerar helt enkelt ofta historisk autenticitet och dokumentär sanning.¹¹ Pehrsons videoverk hakar i detta etablerade synsätt, men videons svartvita format står i skarp kontrast



Bild 3.2. Ola Pehrson, *Hunt for the Unabomber*, 2005. Multimedia: 187 skulpturer i varierande storlek, 1 st. 23" TV, DVD spelare, digital video. Varierande mått 32:15 min. Foto: Moderna Museet. Copyright: Ola Pehrson/ Bildupphovsrätt 2023. Licens: CC BY-NC-ND.

till många av de objekt som står uppradade runt den monitor där filmen visas: dessa är inte bara i färg, de är målade i oerhört grälla färger. Här är en annan aspekt av mediala, och mediehistoriska, förhållanden relevant. Objekten tycks nämligen vara färglagda för att de ska se så realistiska ut som möjligt när de reproduceras i videons svartvita format. Vissa färger framstår helt enkelt som mer realistiska

när de reproduceras i svartvitt, något som bidrog till specifika mediala praktiker under den svartvita film- och tv-eran. För att skådespelare skulle framstå som naturliga användes grälla färger i sminkning vid 1900-talets mitt: när läppar och kinder sminkades gröna uppfattas de som röda när de sågs igenom den svartvita tv-rutan.¹² En skulptur som ska föreställa ett fotografi av Kaczynski är färglagt i bjärt gult, blått, rött, orange och grönt, men ser ut som ett helt vanligt svartvitt foto i den återskapade tv-dokumentären.

Det konstiga rödbruna fält som löper längs med nedre delen av Kaczynskis vänstra ansiktshalva visar sig vara en skugga från näsan, något som endast blir tydligt när skulpturen ses genom tv-monitorns skärm. Detta är ett av många exempel där Pehrson pekar ut etablerade mediespecifika premisser, invanda sätt att se och producera bild. Genom att modellerna (objekten på hyllorna) och slutprodukten (videon) visas tillsammans framhävs vad som annars förblir dolda processer och effekter av medieringen.

Bildkomplex, trädassociationer och visuella kulturstudier

Forskare inom det interdisciplinära forskningsfältet visuella kulturstudier understryker ofta det omöjliga i att helt separera konstbilder från andra typer av bilder. Om konsthistorien traditionellt varit fokuserad på estetiska aspekter av konstobjekt och deras historiska sammanhang, har visuella kulturstudier öppnat upp för studier av nya typer av bilder: från populärkultur, massmedier, polisutredningar, vetenskap och mycket, mycket annat. *Hunt for the Unabomber* är självklart ett konstverk men

använder sig av mass-mediala bilder och undersöker effekterna av spridning och mediering av ett historiskt händelseförlopp genom dessa. I ett sådant fall är det svårt att upprätthålla en tydlig gräns mellan konst och icke-konst, och mellan finkulturen och masskulturella uttryck. "He used scrap materials that were almost impossible to trace" – säger dokumentärens berättarröst för att beskriva Ted Kaczynskis metod att bygga ihop sina bomber. Men detta uttalande beskriver även Pehrsons arbetsmetod. När material och bilder återanvänds på det här sättet blir det till slut omöjligt att hitta en slutpunkt i referenskedjan. Bakom varje bild visar det sig alltid finnas en annan bild, eller komplex av bilder, idéer och associationer.¹³ Visuella kulturstudier intresserar sig för, och försöker förstå dessa kopplingar till större strukturer, medieringar och komplexa sammanhang och lämpar sig således väl för en analys av verk som *Hunt for the Unabomber*.

Ett exempel på en bild med sådana komplexa kopplingar är Kaczynskis hem, den enkla stugan i skogen i Montana där han bodde under sina sista år i frihet. Efter Unabombarens gripande spreds bilder av det lilla trähuset i nyhetssändningar på tv och i tidningar. Även flera konstverk tog sig an bilden av stugan.¹⁴ Men vad betyder de här bildkomplexen, hur kan de tolkas? När jag får en tung inbunden nyutgåva av Henry David Thoreaus klassiska verk *Walden* med posten slår det mig att bilden på omslaget är påtagligt lik bilder jag sett av Kaczynskis träskjul i skogen. Även om det inte kan vara annat än en slump att min bokleverans sammanfaller med skrivandet av den här texten, är omslagsbildens genklang kanske ändå inte helt slumpmässig. Berättelserna om Thoreau och Kaczynski har flera

beröringspunkter: båda hakar i idén om den arketypiska ensamme (amerikanske) mannens sökande efter mening och autenticitet i en värld som alltmer präglas av den moderna tidens stress, konsumtionshets och teknologifetischism. Stugan i Walden som Thoreau byggde vid 1800-talets mitt är en etablerad och ofta förekommande bild i det amerikanska medvetandet, en del av en gemensam bildbank. Som ett resultat av medieuppbådet kring Unabombaren är även hans stuga igenkännbar, och kommer att etablera kopplingar till en rad andra bilder och bildföreteelser. Bilden av Unabombarens stuga hakar alltså i disparata associativa kedjor som sträcker sig både framåt och bakåt i tiden, från Walden till samtidigt ”small house movement” och idén om en enkel off-the-grid livsstil, till den uppenbara likhet hemmet har med den fängelsecell där Kaczynski och andra livstidsdömda fångar tillbringar sin tid. Efter Kaczynskis gripande flyttades huset till en av FBIs enorma lagerlokaler i Kalifornien där den behandlades som del av annat bevismaterial som relaterade till fallet: bilden av huset blir då till viss del ett porträtt av gärningsmannen, eller ett vittne till de brott som planerats där.

Pehrsons rekonstruerade tv-dokumentär redogör utförligt för hur Kaczynski inkluderade olika ledtrådar—de flesta på något vis kopplade till träd—i sina bomber. En brevbomb skickades till en chef vid American Airlines vid namn Percey Wood, ett annat av hans offer bodde på Aspen Drive. Som noterats byggde Kaczynski trälådor (ihopsatta med träskruvar) där han placerade sina bomber. En sprängladdning låg dock gömd i en bok som publicerats av förlaget Arbor House som har ett löv som logotyp. På ett brev hade Kaczynski skrivit



Bild 3.3. Ola Pehrson, *Hunt for the Unabomber*, 2005. Multimedia: 187 skulpturer i varierande storlek, 1 st. 23" TV, DVD spelare, digital video. Varierande mått 32:15 min. Foto: Moderna Museet. Copyright: Ola Pehrson/ Bildupphovsrätt 2023. Licens: CC BY-NC-ND.

”Fredrick Benjamin Isaac Wood, 540 Wood Street, Woodlake, CA 93285” som avsändare. Ett annat brev var signerat med en niosiffrig kod som visade sig vara social security numret (USAs motsvarighet till personnummer) för en man inlåst i ett fängelse. Fången hade en tatuering på fingerknogarna som stavade ”pure wood”. Det var tydligt att dessa koder var utplacerade av gärningsmannen med avsikt: att kommunicera något, eller att vilseleda utredarna.

När man på andra vägar knäckte Unabombarens identitet visade det sig att han levde i skogen, i ett trähus, men betydelsen av trätematiken i ledtrådarna förblev oklar. En av de få sociala kontakter Kaczynski hade under sina sista år i frihet var bibliotekarien i den närliggande stadens bibliotek där han regelbundet lånade böcker. Hennes namn var Sherri Wood och kanske var det hon som var inspiration för alla trärelaterade koder? Eller var det bara så att Kaczynski helt enkelt gillade trä, ett material som har naturliga och taktila associationer och som står i stark kontrast mot den högteknologiska och datoriserade värld han var så kritisk mot.

Här kan noteras att berättelsen om Unabombaren, trots sin starka koppling till USA, i Pehrsons reproduktion visar sig vara djupt förankrad i svenskt råmaterial: här återfinns mjölk- och filkartonger med svensk text, en svensk brevlåda, och om man tittar noggrant kan man till och med känna igen varuhuset NKs ingång i en av filmsekvenserna. Pehrsons *Hunt for the Unabomber* är alltså inget försök att skapa en perfekt kopia av originalet, detta är ingen *trompe l'oeuil* — om vi lurats att tro att det vi ser är en ”vanlig” *true-crime* dokumentär, är det endast för en kort stund. Verket pendlar hela tiden mellan illusion och uppbrytandet av densamma; som betraktare förförs man av dokumentärens medryckande dramaturgi, för att i nästa stund bli påmind om att den är konstruerad av ett antal sammanfogade beståndsdelar.

Varken Kaczynskis eller Pehrsons ledtrådar leder således till någon enhetlig förklaringsmodell, inga av dessa ”tecken” har givna betydelser. Som en lek med betraktaren har även Pehrson smugit in ordet ”wood” i håret på det skulpturala porträttet av

Kaczynski med den konstiga skuggan under näsan. Det som blir tydligt här är att letandet efter mönster, tydliga kedjor av indicier och koder tycks vara en stark, närmast oemotståndlig impuls. Inom visuella kulturstudier (och *Hunt for the Unabomber*) är inga tecken givna: ibland har det som framstår som en tydlig ledtråd ingen entydig betydelse utan pekar mot en mer spretig kedja av associationer som drar åt en rad olika håll.

Konstverkets tid, teknologins tid, och tiden i verket

Pehrsons intresse för medieringsprocesser och teknikens materialitet framgår redan i tidigare verk av konstnären. *Desktop* (1999) bestod av frigolitskulpturer av skrivbordsikoner som hängts upp framför en vägg målad i Windows-grönt. En kamera filmade väggen som visades i realtid på en datorskärm uppställd mitt emot installationen. Här filtreras alltså en skulptural installation genom videomediet uttryckligen för att härma – och därmed framhäva och synliggöra – en annan mediering, nämligen operativsystemets gränssnitt. Eftersom frigolitskulpturerna var upphängda från taket med genomskinlig fisketråd kunde betraktaren ibland skönja en lätt rörelse bland ikonerna på Windows-skrivbordet på skärmen då de vajade i vinddraget från rummets ventilationssystem eller från en förbipasserande konsthallsbesökare. Den här typen av ikoner översätter datorns funktioner från digitala nollor och ettor till en begripbar rumslighet med mappar och dokument, och har själva från början inspirerats av tredimensionella faktiska arkivlådor och dokumenthållare. *Hunt for the Unabomber*

bygger vidare på det intresse som påvisas redan här: att återskapa en medie-produkt i billiga material, där det handgjorda möter det teknikmedierade. *Desktop* leder även in i en diskussion om olika tidsaspekter—temporaliteter—som ett konstverk som *Hunt for the Unabomber* aktiverar. Dels tolkar man gärna det senare verket genom det tidigare och vice versa; dels blir tidens gång påtaglig genom att de då så vanliga skrivbordsikonerna nu ter sig påtagligt daterade.

Konsthistorikern Keith Moxey har diskuterat skillnaden mellan *bilden i tiden* och *bildens tid*. Den första pekar ut ett konstverks historia, medan den senare pekar ut det tidsbegrepp som verkar inom konstverket själv.¹⁵ Moxey hävdar att konstverk har en förmåga att skapa sin egen tid, det som han kallar *anakronistisk-* eller *estetisk tid* som har att göra med den historiska horisont i vilket receptionen av verket äger rum.¹⁶ Den svenske konstvetaren Dan Karlholm beskriver konstverkets tidsdimensioner på liknande sätt: ”Konstverken själva har ... tidsdimensioner som vida överskrider deras tillkomsthistoria, beställares eller upphovsmans tid. De kan...härbärgera eller referera till en annan tid än den tid de ... själva representerar, vilket... kommer att uppfattas olika beroende på vem i vilken tid som går verket till mötes. De är med andra ord underkastade de tider och hermeneutiska fluktuationer som följer dem under deras ’levnadsbana’.”¹⁷ Dessa tidsdimensioner blir än mer komplicerade när vi har att göra med ett verk som *Hunt for the Unabomber* som kombinerar en objektinstallation med en video (som är ett ”tidsbaserat” medium), och där verket tematiserar och materialiserar teknologi och mediala relationer. *Hunt for the*

Unabomber berättar ett stycke mediehistoria samtidigt som det är en del av denna historia.

Tidens absoluta regelbundenhet utmanas av att det som nyss var nytt plötsligt ter sig oändligt föråldrat. När Pablo Picasso och Georges Braques inkluderade dagstidningar i sina kubistiska kollage på 1910-talet var det en chock för konstpubliken, bland annat för att tidningsutklippen så påtagligt lyfte ut konsten från en sfär av eviga estetiska värden och istället placerade den mitt i det snabba tidsflöde som kännetecknar det moderna samhället. Nyheter hotade att göra konstverket inaktuellt redan innan det visats. Ett liknande fenomen är när filmer och tv serier från 15 år sedan sedan känns mer avlägsna än 1940-talets klassiker, kanske för att de senare har genomgått otaliga återbruk och därmed blivit närmast tidlösa. Att se någon fumla med en gigantisk biltelefon ger betraktaren en känsla av distans: inget är så passé som nyligen utdaterad teknik. *Hunt for the Unabomber* är full av sådan bulkig teknologi: tangentbord, tjocka skärmar från stationära datorer, klumpiga mobiltelefoner. Verkets tid är alltså en annan än vår tid, men teknologins tid har passerats betydligt snabbare än den tematik som lyfts i verket. Det är inte så länge sedan Pehrsons verk skapades, men i termer av teknisk utveckling och medievanor har mycket hänt sedan 2005. Dagens betraktare ser av nödvändighet Pehrsons diskussion kring tv-dokumentärens sanningsanspråk och kopplingarna mellan dessa och Kaczynskis teknikkritik genom det som skett sedan verket skapades. Vi lever i en värld som kännetecknas av ett allt intensivare medieklimat där datorer och mobila teknologier spelar en roll som både Kaczynski och Pehrson hade haft svårt att förutspå. Frågan om hur

medier påverkar vår förståelse av historieskrivning och sanning är inte mindre relevanta idag för att tablå-tv till stor del gett plats åt streamade program som vi tar del av via andra typer av skärmar än tv-apparater. *Hunt for the Unabomber* utforskar hur vi bygger kunskap om världen, och som sådan handlar den om den tid som var, om vår tid, såväl som den tid som följer.

Avslutande diskussion

Människan lär sig förstå sin omvärld genom att observera, härma och testa. Mycket av det vi kan har vi lärt oss genom att plocka isär och sätta ihop, processer där handens och intellektets kunskap sammanfogas. Konstnärlig utbildning har, fram till relativt nyligen, till stor del gått ut på att kopiera välkända verk från konsthistorien och baserades på en pedagogisk grundsyn där en noggrann rekonstruktion av ett verk, penseldrag för penseldrag ansågs nödvändig för studentens egna framtida konstnärliga produktion. En analogi är tanken att det är först när man klarar att plocka isär och sätta ihop något, till exempel en bilmotor, som man har en grundlig kunskap om hur alla delar hänger ihop och vad som gör att den fungerar som den gör. Det är möjligt att se Ola Pehrsons verk som ett försök att göra en liknande genomlysning av hur en *true-crime* dokumentär fungerar. Genom att bryta upp filmen i dess minsta beståndsdelar och sedan metodiskt och systematiskt sätta ihop dessa igen, har originalet återskapats bild för bild till en ny—handgjord—version. Denna, av nödvändighet långsamma, process synliggör hur mediekonventioner, koder och praktiker etableras,

cementeras och påverkar vår förståelse av arketypiska berättelser och berättarformer; inom men även bortom genren *true-crime*.

Slutnoter

1. *Hunt for the Unabomber* är del av Moderna Museets samling. Från och med museets stora samlingsomhänkning våren 2019 till skrivande stund januari 2022 har verket visats i ett eget rum, tillsammans med fotografier av Pia Arke. Den mest utförliga beskrivningen av Ola Pehrsons konstnärskap är monografin Anneli Bäckman och Ola Pehrson Foundation, (red.), *Ola Pehrson, Retrospective/Retrospektiv*, Art and Theory, Stockholm, 2013.

2. Termen som beskrev fallet var enligt FBI till en början "UNABOM" och kom av kombinationen "UNiversity", "Airline" och "BOMB". "Unabomber — FBI," <https://www.fbi.gov/history/famous-cases/unabomber> (2022-01-28).

3. Min diskussion av olika mediebegrepp är pragmatisk såtillvida att den ämnar tydliggöra mediebegrepp i mitt specifika studieobjekt. För andra sätt att beskriva olika typer av medier se Johan Jarlbrink, Patrik Lundell, och Pelle Snickars, *Mediernas historia: Från big bang till big data*, Mediehistoriskt Arkiv, Lunds universitet, Lund, 2019; Jorgen Bruhn och Beate Schirrmacher (red.), *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, Routledge, London, 2021; och W.J.T. Mitchell, "Counting Media: Some Rules of Thumb," *Media Theory*, Special Issue: Manifestos, nr. 1, 2017, s. 12–16.

4. I essän "Det modernistiska måleriet" skriver Greenberg att varje konststart bör "utesluta de verkningsar som hämtats från andra konststarters medier. Därigenom skulle varje konststart kunna bli 'ren', och i sin 'renhet' finna det som garanterade dess kvalitativa

måttstock och oberoende”. Clement Greenberg, “Det modernistiska måleriet (1960/1993),” i *Konsten och konstbegreppet.*, övers. Erik van der Heeg, Skriftserien Kairos 1, Kungliga Konsthögskolan, Raster Förlag, Stockholm, 1996, s. 28.

5. Jarlbrink, Lundell, och Snickars, s. 10.

6. Termen ”kulturell infrastruktur” kommer från Christer Johansson, *Det materialiserade ordet: Medium och mening i Eyvind Johnsons författarskap*, red. Per-Olof Mattsson, Makadam, Göteborg / Stockholm, 2021, s. 48. Termen ”sociala protokoll” kommer från Jarlbrink, Lundell och Snickars, s. 10, med referens till mediehistorikern Lisa Gitelman.

7. Mitchell, s. 14.

8. Matts Lindström och Adam Wickberg Månsson (red.), “Universitetsmediet och humanioras historia: En inledning,” *Universitetet som medium*, Mediehistoriskt arkiv, Lunds universitet, Lund, 2015, s. 10.

9. Lars Elleström, “Photography and Intermediality: Analytical Perspectives on Notions Referred to by the Term ‘Photography,’” *Semiotica* 197, 2013, s. 160ff.

10. För en diskussion om relationen mellan transparenta/opaka medier eller omedelbarhet och hypermedialitet se Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2000.

11. Paul Grainge, “TIME’s Past in the Present: Nostalgia and the Black and White Image,” *Journal of American Studies* 33, nr. 3, 1999, s. 383–392.

12. Det finns skillnader mellan televisionen med sin tubteknologi och det analoga filmmédiet som föregick det: vad som fungerade på svartvit film kunde uppfattas som konstigt på tv. Lorna Roth diskuterar en annan aspekt av detta, nämligen färgfilmens kalibrering för vit hud: se Lorna Roth, “Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image

Technologies, and Cognitive Equity,” *Canadian Journal of Communication*, nr 34, 2009, s. 111–136. Se även Anna Näslund Dahlgrens kapitel i den här antologin.

13. I en text om postmoderna fotografiska praktiker skriver Douglas Crimp ”underneath each picture there is always another picture” och att poängen med tolkning inte är att söka efter en slutpunkt eller ursprung utat att tydliggöra ”structures of signification”: en beskrivning som även passar in på hur visuella kulturstudier undersöker bilder. Douglas Crimp, “Pictures,” *October*, nr 8, 1979, s. 87.

14. Se till exempel verk av Richard Barnes fotografier eller Seth Weiner, Chris Larson, Robert Kusmirowski, James Benning, Alan Michelson’s skulpturer. Stugan visades även 2008 som del av utställningen *G-Men and Journalists: Top News Stories of the FBI’s First Century*, på Newseum i Washington, DC.

15. Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham, 2013, s. 1.

16. Moxey, 1.

17. Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm, 2014, s. 73. Karlholm listar inte mindre än nio olika tidsbestämmelser för ett verk: konceptionstid, produktionstid, systematisk tid, konsthistorietid, gestaltad tid, fysisk tid, ackquisitionstid, installationstid och receptionstid.

Vidare läsning

Sunil Manghani, *Image Studies: Theory and Practice*, Routledge, London & New York, 2013.

Sunil Manghani, Arthur Piper, och Jon Simons, red. *Images: A Reader*, SAGE Publications, London, 2006.

“Manhunt: Unabomber”, Netflixserie i 8 delar, 2017.

Jean Murley, *The Rise of True Crime: Twentieth Century Murder and American Popular Culture*, Praeger Publishers, Westport, Conn., 2008.

Irit Rogoff, "Studying Visual Culture (1998)", *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, 3e utgåvan, Routledge, London & New York, 2013.

4. Svarta och vita bilder: Fotografiets optiskt omedvetna

Anna Näslund

Allt började när jag arbetade med en bok om framväxten av fotoalbumet som medium under 1800-talet.¹ Inom ramen för projektet, som varande i fem år, bläddrade jag igenom över 1000 fotoalbum från 1800-talets fyra sista decennier i svenska, norska och danska museer och bibliotek. Syftet var inte alls att studera vilka människor som fanns porträtterade i albumen eller hur de såg ut, men successivt växte en undran: Varför fanns det inga människor med blont hår i fotoalbumen? Om man vänder sig till bildkonstens målade och tecknade porträtt från samma tid så är rågblonda kalufser vanliga,² till och med vanligare än de var i verkligheten.³ Varför såg det så annorlunda ut i fotografiska porträtt?

Idag uppstår väcks ofta frågor om teknisk bias i den fotografiska tekniken i takt med att allt fler fotografier cirkulerar offentligt online och i allt högre grad sorteras, kategoriseras och etiketteras med hjälp av maskininlärning (även kallat artificiell intelligens, AI). Algoritmerna, det vill säga den uppsättning instruktioner, regler och beräkningar

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Näslund, Anna, "Svarta och vita bilder: Fotografiets optiskt omedvetna", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 67–86. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.d>. Licens: CC-BY-NC

som dessa processer är baserade på, är skapade av människor. Dessutom är de träningsset som krävs för maskininlärning givetvis utvalda och skapade av människor. Om det gäller bilder är det mindre bildsamlingar som datorerna tränas på för att sedan kunna analysera mycket stora mängder bilder. Även om datorer i teorin hanterar all digitaliserad information likadant finns oreflekterade positioner inbyggda i varje bildtekniskt system. Kulturell kod finns inbäddad i varje teknisk kod.⁴ Ibland är sprickorna i de bildtekniska systemen övertydliga. 2015 uppmärksammades en allvarlig feltolkning med rasistiska förtecken i Facebooks automatiserade bildtagningssystem. Ett fotografi av två ”svarta” människor taggades som ”gorillas”.⁵ Andra exempel är mer försåtliga och upptäcks bara av dem som avviker från den implicita vita normen, som till exempel den inbyggda antiblinkfunktionen i Nikonkameror som automatiskt kategoriserar fotografier av asiater som blinkande, vilket i sin tur kategoriseras som ett misslyckat fotografi.⁶ I samtiden finns en stor debatt om dessa typer av tekniska biaser i relation till fotografiska bilder, det vill säga vilka kulturella koder, föreställningar och till och med fördomar som ligger inbäddade i en förment neutral teknik.

Det här kapitlet handlar om sådana inbyggda biaser i bildteknik, men blicken riktas särskilt mot bilder från 1800-talets andra hälft – det vill säga en period långt före introduktionen av digitala bildtekniker. Vilka visuella ojämlikheter finns inbyggda i den analoga fotografiska tekniken i relation till ras eller etnicitet?⁷ Som exemplen ovan visat har sådana diskussioner främst handlat om hur icke så kallade ”vita” människor har diskriminerats genom

den fotografiska tekniken. I det här kapitlet kommer jag däremot att vända blicken mot fotografier av ”vita” människor, mer specifikt av de mycket ljushyade och blonda.

Ett övergripande syfte är att visa hur samtida frågor ofta har en historisk resonansbotten. Vi kan lära av historien när vi studerar samtiden, men omvänt kan vi också lära av samtiden när vi vill studera historiska fenomen och händelser. Medan tekniska glitchar i samtidens fotografier synliggör normer och skapar debatt finns inte alltid lika tydliga synliga glapp i den analoga fotografin. Genom att peka ut hur analoga fotografier återger mänskliga kulörer visar det här kapitlet därför hur samtidens kritiska diskussioner om representationspolitik kan öppna upp för kritiska perspektiv på tidigare historiska perioder. Nutidens digitala visuella kultur har kort sagt analoga historiska ekon. Visuella kulturstudier begränsas inte av ett kronologisk narrativ utan gör det snarare möjligt att röra sig från dåtid till nutid, men även från nutid mot dåtid. I den meningen är det här kapitlet också ett typiskt exempel på vilken form av analys som blir möjlig att göra när genregränser och periodiska gränser överskrids.

Medveten retusch och vithet som norm

Att fotografier inte är direkta, sanna avbildningar av verkligheten och att de kan retuscheras, beskäras och förvränga sitt motiv på en mängd sätt är självklart och väl diskuterat både inom forskningen och den allmänna mediedebatten. Framför allt sedan fotografin började digitaliseras på 1980-talet stod frågan om fotografiets trovärdighet högt på dagordningen.⁸

I bildhistorien finns många exempel på porträtt som har ljusats upp respektive mörkats ned mer eller mindre medvetet och som sätter ljus på frågor om representation av ras och etnicitet. Ett klassiskt exempel är fotografiet av den morddömde OJ Simpson som gjordes mörkare när det publicerades på omslaget av tidskriften *TIME* 1994, vilket skapade debatt om de etiska gränserna för retusch. (Bild 4.1) Ett annat omskrivet men motsatt exempel är konstnären Shephard Faireys så kallade Hopeposter, ett porträtt av president Barack Obama som användes i det amerikanska presidentvalet 2008. Genom den begränsande färgskalan vitt, rött och blått framstod Obama hudfärg mer oklar. Hudtonen kunde lika gärna läsas som ljus eller mörk, vilket



Bild 4.1. Omslaget på *Newsweek* och *Time Magazine* 27 Juni 1994 i samband med rapporteringen om mordrättegången där OJ Simpson stod anklagad. Båda omslaget var gjorda med Simpsons arresteringsbild som grund men på Times omslag hade hudtonen gjorts betydligt mörkare. *Time* drog senare tillbaka omslaget med det bearbetade porträttet och ersatte det med ett icke nedmörkat. Källa: *Newsweek* och *Time Magazine*. Copyright: Licens: CC BY-NC-ND.

förstås är problematiskt med tanke på denna helt unika händelse i USAs historia, att en svart man blivit framröstad som president.

Det som främst har diskuterats och framställts som en utmaning både inom forskningen och inom fotobranschen historiskt är fotograferande av mörk hud. Det hänger givetvis ihop med att det är vitt som har varit den outtalade kulturella normen historiskt och utgångspunkten för utvecklingen av den fotografiska tekniken. En av de första att diskutera vitt som en omedveten, outtalad kulturell norm var film- och medieforskaren Richard Dyer. I kölvattnet av hans artikel "White" som publicerades i *Screen* 1988 finns idag ett stort forskningsfält i det som kallas vithetsstudier som på olika sätt lyfter fram "vithet" som en osynlig norm i reklam, bildkonst, nyhetsbilder etcetera.⁹

Att både den analoga filmemulsionen och bildcensorer (CCD) i digitala kameror diskriminerar mörka hudtoner, alla icke kaukasiska hudfärger, är väl känt. Det amerikanska företaget Kodak, en av de största tillverkarna av film fram till digitaliseringens genombrott, gjorde avgörande förändringar i filmens känslighet för bruna färgtoner under 1960–1970-talen. Även om det sammanföll tidsmässigt med medborgarrättsrörelsen och en ökad kritisk medvetenhet om diskriminering av icke "vita" så var det främst baserat på något helt annat: svårigheten att fotografera bruna föremål. Visserligen klagade professionella fotografer i USA på att det var svårt att ta grupporträtt med människor med olika hudtoner. Skolfoton med elever med olika hudfärg var till exempel mycket svåra att få bra. Det som fick avgörande betydelse var dock när företaget inom choklad- och möbelbranschen skickade

klagomål till Kodak. Det gick inte att skilja på ljus och mörk choklad och många träslag såg likadana när de fotograferades med deras färgfilm. Som stora kunder hos Kodak hade de filmtillverkarens öra och från 1970-talet och framåt har tonomfånget i färgfilm anpassats. På köpet blev färgfilmen också bättre på att återge icke ”vita” människors hud.¹⁰

Mörka ljusbilder

Men vi backar tillbaka till 1800-talets andra hälft och den stora mängd porträtt av människor som finns bevarade från denna period. Åren runt 1860 gjorde den så kallade visitkortstekniken (*carte-de-visite* som de kallades i ursprungslandet Frankrike) att fotografiska porträtt blev en verklig massvara i västvärlden. Visitkortsfotografierna var billiga. Dels berodde det på att fotografen med en specialdesignad kamera kunde ta 8–12 bilder på en och samma plåt. Dels hade bilderna ett litet och standardiserat format, 6 x 9 cm. Många drogs med i vad som i samtidens kallades ’cartomanien’ och ville inte bara låta ta sitt eget porträtt utan också samla porträtt av familjemedlemmar, vänner, bekanta och samtidens celebriteter. Fotoalbumet är en annan uppfinning från denna tid och var den plats där alla visitkortsfotografier samlades. Idag finns både sådana album och lösa fotografiska porträtt i stora mängder i museisamlingar, arkiv och bibliotek inom och utom Sverige. (Bild 4.2)

Vem bilderna föreställer eller exakt när är tagna är inte känt idag. För en samtida betraktare är de stela och uppställda bilder vilket bland annat hänger samman med den relativt långa exponeringstiden. På 1860-talet var varken kameranlinsen



Bild 4.2. I fotografierna ovan från 1860-talet vet vi inte vilka färger kläderna och håret hade, men det som för en nutida betraktare framstår som en mörkhårig kvinna i mörk klänning skulle alltså lika gärna kunna vara en kvinna med centréfärgat hår i en ljus röd klänning. En sida ur ett fotoalbum med fyra så kallade visitkortporträtt. Reproduktion: Nordiska museet, Nina Heins. NMA.0053139
Licens: BY NC-ND.

eller glasplåten som exponerades särskilt ljuskänslig och exponeringstiden kunde fortfarande vara ett par sekunder, vilket kan jämföras med moderna kameror där $1/64$ sekund är den längsta exponeringstiden som rekommenderas. Den avporträtterade behövde av den anledningen också sitta ned eller stödja sig mot något för att inte oavsiktligt röra kroppen så att bilden blev oskarp. Självaameratekniken begränsade kort sagt vilken pose man kunde fånga på plåten. Fokus här är dock något annat, nämligen kulör och färgmättnad. Det finns otaliga exempel på hur fotografiet har beskrivits och uppfattats som ett helt transparent medium, som en spegelbild av verkligheten, men i själva verket styrs



Bild 4.3. Satirbilden ”Porträttet – igår och idag” av Marcellin Desboutin i *Journal Amusant* 1856. Reproduktion: Bibliothèque Nationale de France. Licens: BY NC-ND.

fotografi precis som andra bildtekniker av såväl tekniska begränsningar som sociala konventioner och praktiker. Som det här exemplet visar finns tydliga samband mellan dessa.

Förutom att fotografier transformerar verklighetens tre dimensioner till två, så reduceras också kulör till gråskala i alla svartvita fotografier. Under 1800-talets andra hälft kritiserades fotografier för att inte bara göra människor fula, utan också att de var mörka och tråkiga.¹¹ Satirbilden ”Porträttet – igår och idag” av Marcellin Desboutin som publicerades i *Journal Amusant* 6 september 1856 sammanfattar den debatten om fotografiska porträtt. (Bild 4.3) Det målade porträttet till vänster i bilden är inte bara mer levande och återger personerna mer estetisk tilltalande utan det är också ljusare. Annorlunda uttryckt uppfattade samtiden inte bara

fotografiska porträtt som stela och förfulande. De var inte bara bildligt utan också bokstavligt talat 'mörkare' bilder.

Men det var inte bara den relativa ljusheten, det vill säga spelet mellan vitt och svart som var anorlunda i fotografin. Även olika kulörer upptogs på annat sätt i svartvitt fotografi. Den ljuskänsliga emulsionen som ströks på glasplåten var mindre känslig för blåaktiga färgtoner än för gul- och rödaktiga kulörer. Detta var välkänt bland fotografer men också bland deras kunder. I handboken *Råd för alla som ämna låta Fotografera sig, angående sättet att kläda sig, placering m.m.* som utkom på svenska 1859 i översättning från en tysk förlaga finns mängder av råd om hur man ska posera, rikta blicken och man ska klä sig för att se så bra ut som möjligt på bilden. Författaren påminner till exempel läsaren om att "Sålunda synes det blåhvita skjortbröset och annat stärkt linne nästan som en vit fläck; gulgröna blad äro på ljusbilden mörka och blåa blommor vita. En blå klädning med ljusgula bandrosor får på fotografien utseende af att vara vit med svarta rosor". Dock hade kamerans svagare känslighet för gula och röda toner inte bara en inverkan på kläderna som avbildades utan givetvis även på de kroppar som bar upp dem. Viss retusch av huden var ofta nödvändig eftersom rosor på kinderna eller en rodnande blemma framstod som mörka fläckar i ansiktet. Dessutom innebar det att blont och rött hår tedde sig mörkare i det fotografiska porträttet än i verkligheten. I den lilla handboken går det vidare att läsa hur "gulaktigt, gulblondt och rödbrunt hår, måste visa sig mörkare på det fotografiska porträttet, än i verkligheten; det vore därför en dårskap att ytterligare förhöja denna omständig-

het genom att pommadera håret, emedan det genom fettet blir ännu mörkare”.¹²

I svenska visitkortsporträtt från 1800-talet vimlar det av mörka kalufser och genom att sammanföra kunskap om kamerateknik med historiska samtida texter om hur fotograferandet gick till blir det bokstavligt talat synligt. Mörkheten i visitkortsporträtten blir synlig. Min poäng här är att detta blir möjligt att se, upptäckbart, genom att jag parallellt studerar en stor mängd bevarade fotografiska porträtt från 1800-talets andra hälft, den samtida handbokens text och den tecknade satirbilden. Det här breda angreppssättet när det gäller typer av källor som både inkluderar bilder, texter om hur dessa bilder har kommit till och hur de uppfattades eller ’sågs’ i samtiden, är ett typiskt exempel på hur en som forskare kan studera det som kan kallas visuell kultur. Att som i detta exempel inkludera olika typer av genrer och bildtekniker, satirbilder, porträtt, teckningar och fotografier är också typiskt för studier i visuell kultur. Analysen är också ett exempel på hur forskningsfältet ofta rymmer frågor om hur någonting representeras, liksom om vad som synliggörs och vad som döljs.

De människor som kallas ”vita” har inte en vit hudton snarare rör det sig i om ett brett spektrum av nyanser från blekt rosa till mörkt beige. Rent vitt var inte något problem för kameran att fånga. Tvärtom framstod vita partier mycket skarpt och tydligt. I den lilla handboken varnas till och med för att ha alltför stora vita ytor i bilden. Däremot påpekas att ”perlbands, spetsar och blonder [har en] af synnerligen behaglig verkan, och af det senare i synnerhet de mycket genombrutna”.¹³ Det var det faktum att så kallade vita människors hud och hår drar mot den varma



Bild 4.4. Kolorerat visitkort ca 1880–1890. Atelier T Richard Sohn Maenedorf Zürichsee. Reproduktion: Nordiska museet, NMA.0039968. Licens: Public Domain. BY NC-ND, <https://digitaltmuseum.se/021015706349/brostbild-pa-en-flicka-i-en-schweizisk-drakt>.

färgskalan, mot rött och gult, som var det stora problemet för fotografer vid den här tiden. (Bild 4.4)

Handboken för dem som ämnade fotografera sig från 1859 innehåller även annan information som har en avgörande betydelse för vilka slutsatser en sentida betraktare kan dra om 1800-talets dräktskick. Porträttfotografier, liksom målade och tecknade bilder är givetvis viktiga källor för forskningen om mode och dräktskick. Samtidigt kom dåtidens människor inte oförberedda till fotoateljén. Tvärtom valdes kläderna inför fotograferingen noga ut. För det första skulle nya kläder undvikas eftersom använda, inte så längre glansiga tyger gav ”milda öfvergångar”, det vill säga mjukare

gradation i bilden. Vidare uppmuntrades läsarna att använda kläder med elaborerade dekorationer och skärningar när de gick till fotografen: ”faconerade tyger serdeles egna sig för vårt ändamål liksom fina snörmakeriarbeten, knappar och dylikt”. Detta återges med ”en sådan bestämdhet och tydlighet, som äro omöjliga äfven för den skickligaste pensel” skriver handboken. Sammanfattningsvis finns det anledning att tro, om nu många följde dessa råd, att kläder med mycket rynk och draperingar, påsydda detaljer, broderier, knappar och vita spetsar och kragar vara mer vanligt på de bevarade fotografierna än vad det var på stadens gator eller i hemmens salonger vid samma tid.

Som det här exemplet visar var fotografets fotokemiska styrkor och begränsningar tydligt sammankopplade med de estetiska konventionerna som karaktäriserar 1800-talets porträttfotografi. Annorlunda uttryckt styrdes utseendet på dessa 1800-talsporträtt av själva bildtekniken. Mer specifikt visar det här exemplet hur den fotografiska tekniken under 1800-talets andra hälft skildrade människor av olika hudfärger och hårfärger olika beroende på tekniska, kemiska egenskaper som var djupt inbäddade i den fotografiska emulsionen.

Som en effekt av att glasnegativen hade större känslighet för varma färgtoner och mindre känslighet för kalla färgtoner återgavs centraleuropéer mer verklighetstroget än människor med antingen mycket ljus hud och hår eller mörk dito. Enligt samma marknadslogik som Kodak producerade film med ”vita” människor som norm från 1880-till 1970-talet utvecklades den fotografiska tekniken i Centraleuropa under 1800-talets andra hälft. Den fotografiska tekniken uppfanns av fransmän,

engelsmän, tyskar och italienare och passade allra bäst för dessa nationella marknader, det vill säga inte för de relativt få blonda skandinaverna. Att fotohistorieskrivningen traditionellt har haft vissa geografiska tyngdpunkter i några få europeiska nationer, främst Frankrike och Storbritannien, och i Nordamerika, är väl omskrivet.¹⁴ De senaste 10–20 åren har inneburit en tydlig breddning geografiskt där många exempel på glömda fotografier, fotografier och institutioner i andra världsdelar har lyfts fram av forskare.¹⁵ Att även vissa delar av Europa är blinda fläckar i fotohistorieskrivningen har också betonats i nyare fotohistorisk forskning, ofta i samband med att nationella fotohistoriska översiktswerk har kommit till där hittills okända personer och bilder inkluderats.¹⁶ I den här analysen har jag visat att detta osynliggörande av det fotografiska periferin handlar om mycket mer än vilka fotografier och fotografier som synliggörs. Denna geografiska begränsning inom fotohistorisk forskning har också representationspolitiska dimensioner. Här krävs en mer finmaskig analys av det västerländska, på Europa och ett mer nyanserat färgspektrum bortom den enkla dikotomin svart – vit.

Bildteknik, bildpolitik och visuella normer

Det här kapitlet har pekat ut en av fotografihistoriens blinda fläckar – den automatiska, tekniskt, och kemiskt genererade nedmörkningen av blonda och rödhåriga kalufser i 1800-talets porträttfotografi. Som exemplet visar var den fotografiska teknikens – eller mer precist kemins – inbyggda visuella normer lika diskriminerande mot den mycket ljushyade som den mycket mörkhyade människan. Den im-

publicita kulturella normen inbyggt i den fotografiska tekniken, det vill säga att den avporträtterade förväntas ha vit hud och mörkt hår, berättar indirekt om var i världen denna bildteknik utvecklades under 1800-talet. Som den amerikanska konstvetaren Shawn Michelle Smith skriver gör fotografin att vi både kan se det vanliga och det extraordinära. Hon lånar Walter Benjamins begrepp det 'optiskt omedvetna' för att beskriva hur fotografi kan belysa diskriminering och rasifiering. För Benjamin var det optiskt omedvetna de fenomen som inte det mänskliga ögat kunde uppfatta men som kameran gjorde visuellt urskiljbart, som mycket snabba rörelser eller mycket små detaljer. Smith använder samma begrepp men för att visa "[h]ow the medium engages and shapes perception and lived experience, forms of seeing and unseeing, sovereignty and agency, and time and space"¹⁷ Med samma terminologi är det "optiskt omedvetna", det som dessa porträtt från 1860-talet visar upp, den geografiska position där den fotografiska tekniken växte fram under 1800-talets första hälft, liksom dess huvudsakliga marknad under århundradets andra hälft.

Visuella kulturstudier inkluderar alla typer av bilder, även de allra mest vardagliga. Som det här exemplet visar är det vardagliga ofta minst lika intressant som det spektakulära eller ovanliga. Som påpekats av många forskare inom både konstvetenskap och visuella kulturstudier, kan denna typ av bilder peka på något minst lika kulturellt signifikant som ett unikt konstverk.¹⁸ En annan viktig slutsats är hur avgörande marknadskrafterna är för den visuella kulturen. Som Alan Sekula påpekade redan 1981 i den klassiska essän "The Traffic in Photographs" utvecklades den fotografiska

tekniken ”within the larger context of a developing capitalist *world order* [which] seeks ultimately to unify the globe in a single economic system of commodity production.”¹⁹ Den föreställda universalismen när det gäller den fotografiska bilden är alltså kopplad till marknadsekonomiska förutsättningar där stora marknader och deras aktörer råder över och påverkar mindre marknader. Med kulturanalytiska och sociologiska termer kan man säga att dominanta kulturer påverkar minoritetskulturer. Detta är på inget sätt en ny analys utan ett genomgående perspektiv i de senaste decenniernas kritiska kulturstudier och postkoloniala studier.²⁰ Vad jag däremot vill belysa med detta exempel är hur avgörande det är att samtidigt hålla blicken på de faktiska, fysiska bildernas motiv och teknik *och* de kulturella, sociala och ekonomiska omständigheter inom vilka de tillkommit och cirkulerat. Att människorna bakom kameran medvetet eller omedvetet bär på olika föreställningar – normer om mänskligt utseende som i detta fall – är självklart. Att bildtekniken, i de här fallet den fotografiska tekniken, på samma sätt kan härbärgera en visuell norm i relation till olika mänskliga utseenden är däremot inte alltid lika uttalat. ’Vad’ en bild föreställer är alltid en kombination av *vad* som representeras och *hur* det görs synligt.

Det här kapitlet inleddes med några exempel på glitchar i samtidens digitala bildsystem kopplade till fotografisk teknik och automatiserad tolkning av fotografier baserad på maskininlärning. Idag får sådana skevheter och fel stor uppmärksamhet och kritik, men det vi som kritiska bildforskare också behöver vara uppmärksamma på är de bilder och bildtekniker som inte gör så mycket väsen av sig. Att

vända sig till bildhistorien med samtidens kritiska perspektiv är ett viktigt uppdrag. Som det här exemplet visar finns ”the devil in the details” även i bilder som i förstone synes vara helt vanliga och oansenliga.

Slutnoter

1. Anna Dahlgren, *Ett medium för visuell bildning: Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, Stockholm, Makadam, 2013.
2. Jeff Werner och Tomas Björk, *Blond och Blåögd: Vithet, Svenskhet och Visuell Kultur = Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture*, Skiascope 6, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, 2014.
3. I ett globalt perspektiv är andelen blonda högre i Sverige, liksom i alla andra länder runt Baltikum och procentuellt sett var en ännu större andel av Sveriges befolkning blonda, ljusblonda (gult hår) eller mellanblonda (cendréfärgat hår) när dessa album sammanställdes mellan 1860 och 1900. I ett globalt perspektiv är däremot blont och ljusblont hår mycket ovanligt. Bara runt 5 procent av världens vuxna befolkning har naturligt blont hår. Se Jørgen Lock-Andersen, Krzysztof T. Drzewiecki och Hans Christian Wulf. ”Eye and Hair Colour, Skin Type, and Constitutive Skin Pigmentation as Risk Factors for Basal Cell Carcinoma and Cutaneous Malignant Melanoma.” *Acta Dermatovenereologica-Stockholm*, vol 79, nr 1, 1999, s. 74–80; Peter Frost. ”European Hair and Eye Color: A Case of Frequency-dependent Sexual Selection?” *Evolution and Human Behavior*, vol 27, nr 2, 2006, s. 85–103; Christie Davies, *Jokes and Target*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, s. 73; Kathy Russell-Cole, Midge Wilson, and Ronald E. Hall, *The Color Complex: The Politics of Skin Color in a New Millennium*, rev. ed., New York, Anchor Books, 2013, s. 52.

4. Ruha Benjamin, *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Medford, MA, Polity, 2019; Russell Brandom, "When AI Needs a Human Assistant," *The Verge*, 2019-06-12, <https://www.theverge.com/2019/6/12/18661657/amazon-mturk-google-captcha-robot-ai-artificial-intelligence-mechanical-turk-humans> (2023-10-16); Douglas Heaven, "Why Deep-Learning AIs Are so Easy to Fool," *Nature* 574, nr 7777 October 10, 2019, s. 163-66, <https://doi.org/10.1038/d41586-019-03013-5>.
5. "Google Apologises for Photos App's Racist Blunder," *BBC News* (blog), u.å. <https://www.bbc.com/news/technology-33347866> (2023-10-16).
6. Jessica Lum, "'Racist' Camera Phenomenon Explained — Almost," *PetaPixel* (blog), 22 januari, 2010, <https://petapixel.com/2010/01/22/racist-camera-phenomenon-explained-almost/> (2023-10-16). Se även Matt Burgess, "Facial Recognition Tech Used by UK Police Is Making a Ton of Mistakes," *Wired*, 4 maj, 2018, <https://www.wired.co.uk/article/face-recognition-police-uk-south-wales-met-notting-hill-carnival> (2023-10-16).
7. Det finns mycket tidigare forskning om visuell diskriminering såväl i samtiden som i historien. Det har främst handlat om hur människor kartlagts, kontrollerats, schabloniserats eller helt osynliggjorts i den visuella kulturen av enskilda fotografer eller institutioner. Se till exempel Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001; Shawn Michelle Smith, *At the Edge of Sight: Photography and the Unseen*, Durham: Duke University Press, 2013; Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1999; Louise Wolthers, "Fotografisk övervakning och kartläggning," i *Fotografihistorier. Fotografi och Bildbruk i Sverige*

från 1839 till idag, red. Anna Näslund Dahlgren, Stockholm, Natur & Kultur, 2022.

8. Fred Ritchin, *In Our Own Image*, 3:e utgåvan, Aperture Ideas: Writers and Artists on Photography, New York, N.Y, Aperture, 2010; Karin Wagner and Anna Näslund Dahlgren, "Fotografen Blir Digital," i *Fotografhistorier. Fotografi och bildbruk i Sverige från 1839 till idag*, red. Anna Näslund Dahlgren, Stockholm, Natur & Kultur, 2022.

9. En bra översikt över forskningsfältet generellt och med exempel från Sverige finns i Jeff Werner, *Kritvit? – Kritiska vithetsperspektiv i teori och praktik*, 2021; Richard Dyer, "White," *Screen* vol 29, nr 4, 1 December, 1988, s. 44–65, <https://doi.org/10.1093/screen/29.4.44>.

10. Lorna Roth, "Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity," *Canadian Journal of Communication* vol 34, nr 1, 28 mars, 2009, s. 111–136, <https://doi.org/10.22230/cjc.2009v34n1a2196>.

11. Desboutin Marcellin, "A Bas La Photographie!!!," *Journal Amusant* nr 36, 6 September, 1856, s. 1–5.

12. *Råd för alla, som ämna låta fotografera sig, angående sättet att kläda sig, placering m.m.; äfvensom råd i allmänhet om hårets, läpparnes, tändernas och hyns vård och skötsel*, Stockholm, 1859, s. 8.

13. *Råd för alla, som ämna låta fotografera sig*, s. 6.

14. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1937; Helmut Gernsheim och Alison Gernsheim, *The History of Photography. From the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, London, Oxford University Press, 1955; *A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Cologne, Könemann, 1998; Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France*, New Haven, Yale Univ. Press, 2001.

15. Det är till exempel särskilt tydligt i tidskrifter som *History of Photography* och *Photography & Culture* de senaste 10–20 åren.

16. *The History of European Photography 1900–1938 vol. I*, red. Václav Macek, Bratislava, Central European House of Photography, 2010; *Dansk fotografihistorie*, red. Mette Sandbye och Gitte Pedersen, København, Gyldendal, 2004; Peter Larsen och Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie: Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo, Samlaget, 2007.

17. Walter Benjamin i essän ”Liten fotografihistoria” [Kleine Geschichte der Photographie], *Bild och dialektik*, Göteborg, Daidalos, 2014 [1931]; *Photography and the Optical Unconscious*, red. Shawn Michelle Smith och Sharon Sliwinski, Durham, Duke University Press, 2017.

18. Se till exempel Martin Kemp, *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2012; Sunil Manghani, *Image Studies*, London, Routledge, 2013.

19. Allan Sekula, ”The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol 41, nr 1, vår 1981, s. 16.

20. Roopika Risam, *New Digital Worlds: Postcolonial Digital Humanities in Theory, Praxis, and Pedagogy*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2019.

Vidare läsning

Ruha Benjamin, *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Medford, MA, Polity, 2019.

Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001.

Anna Näslund Dahlgren (red.), *Fotografihistorier: Fotografi och bildbruk i Sverige från 1839 till idag*, Stockholm, Natur & Kultur, 2022.

Shawn Michelle Smith och Sharon Sliwinski (red.).
Photography and the Optical Unconscious,
Durham, Duke University Press, 2017.

Jeff Werner, *Kritvit?: Kritiska vithetsperspektiv i teori
och praktik*, Lund, Studentlitteratur, 2021.

5. Mellan dröm och verklighet. Konst, mode och modemedier i Guccis *Hallucination*

Andrea Kollnitz

Unga flickor i färgglada outfits och renässansfrisyrer poserar i Marcus Gheeraerts den Yngres porträtt av Elisabeth I från 1592. Ett avantgardistiskt klätt ungt par står mitt i Hieronymus Boschs *Lustarnas trädgård* från 1490–1500. En rödhårig fotomodell flyter i en växtomringad sjö likt John Everett Millais Ophelia i målningen med samma namn från 1852. Kampanjen för Guccis Spring Summer kollektion 2018 med titeln *Hallucination* är skapad av den spanske konstnären Ignasi Monreal som i sina digitalt fabricerade illustrationer refererar till några av konsthistoriens mest kända verk från renässans till symbolism och skapar sagolika drömscenario som framkallar surrealismens bildspråk. Hemsidans text förklarar: ”A Gucci Hallucination, the Spring Summer 2018 campaign imagines paintings that feature imagery from classic artworks with characters dressed in the collection’s colorful and printed designs by Alessandro Michele.”¹ Den nya kollektionen visas upp i en ironisk videokampanj där

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Kollnitz, Andrea, ”Mellan dröm och verklighet. Konst, mode och modemedier i Guccis *Hallucination*”, *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 87–112.
DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.e>. Licens: CC-BY-NC

konstnären Monreal likt en kurator presenterar sina egna verk i ”Gucci’s konstgalleri”.² I slutet av filmen kliver han in i en av sina ”målningar” – en pastisch av Millais *Ophelia* (1852) – som sömlöst förvandlas till en *tableau vivant*, en levande tavla.³ När han hjälper den tragiska skönheten, klädd i Guccis chefsdesigner Alessandro Michele’s gyllene klänning, ut ur hennes vattengrav, blir det än tydligare hur kampanjen inte bara leker med vår uppfattning om verklighet och dröm utan också med olika medier.

I leken med olika modemedier – från de verkliga plaggen till deras förförande bildrepresentationer, från nutida modefotografi till historiska konstverk, från modefilm till webben – aktiverar Guccis kampanj från 2018 viktiga aspekter av samspelet mellan mode och konst och utgör ett talande exempel på visuella modemedier som relevant och aktuellt analysobjekt inom visuella kulturstudier. Detta kapitel belyser den dynamiska relationen mellan konst och modemedier genom en genreöverskridande analys av reklamfilmen och valda illustrationer på hemsidan till Gucci-kampanjen *Hallucination*. I analysen undersöks det intermediala samspelet mellan film och stillbilder, mellan bild, ljud och text samt mellan nya och gamla (mode)medier, det vill säga digitala bilder och historiska konstverk som iscensätter mode.⁴ Med förankring i både konst- och modevetenskaplig forskning vill jag reflektera över en av huvudfrågorna inom visuella kulturstudier: Hur kan bilder (och inte minst moderekambilder) utöva makt och bidra till identitetsskapande? Detta leder mig till två mer specifika frågor: Hur interagerar mode och konst inom skapandet av Guccis lyxvarumärkesidentitet? Vilka multimediala

tekniker och taktiker används när Gucci vill attrahera och påverka sina betraktare och potentiella modekonsumenter?⁵

Modemediernas genreöverskridande historia

Lyxmodemärket Guccis mångfacetterade samspel med och användning av konstvärlden, konstnärer och klassiska konstverk är del av en lång historia av både estetiska, sociokulturella och ekonomiska interaktioner mellan konst och mode.⁶ Den bildvärld som Monreal leker fram för Gucci består av både pastischer, det vill säga imitationer av det historiska måleriets stilistiska egenskaper, och parafrafer, det vill säga, att kända konstverk återskapas men med exempelvis andra modeller och attribut.⁷ Pastischer och parafrafer av ikoniska historiska konstverk är en praktik som återkommit inom modefotografi sedan början av 1900-talet.⁸

Men den intima relationen mellan bild, konst och mode påbörjades redan under medeltiden då den västerländska modehistorien anses ta sin början i och med en mer omfattande närmast industriell modeproduktion, ökande variation och växlingar mellan klädstilar i ett feodalt samhälle som krävde visuell distinktion genom kläder.⁹ Med den framväxande individualismen under renässansen blev mode till en inflytelserik statussymbol och ett visuellt verktyg för klass- och könsdifferentiering som inte minst förmedlades genom den blomstrande porträttkonsten och dess strategiska iscensättningar av identiteter, skönhetsideal och maktpositioner. Både då och nu inspirerades modet av konsten och vice versa och modets spridning mellan nationer,

klasser, människor var och är förankrad i den bredare visuella kulturen. Som modehistorikern Anne Hollander skriver kan mode till och med ses som en visuell konstart med syftet att skapa oss själva som bilder i andras ögon.¹⁰

Vidare finns otaliga historiska och samtida exempel på samarbeten mellan konst- och modeskapare där den ömsesidiga vinsten inte bara ligger i estetiska innovationer och kreativ inspiration utan även i ekonomiska tillgångar. Under mitten av 1800-talet lanserades exempelvis Charles Frederick Worths – som kallats för den första modedesignern med ett eget varumärke – skapningar för Europas hov, aristokrati och överklasskunder inte minst genom modeporträtt skapade av konstnären Franz Xavier Winterhalter i en ömsesidig vinstrelation som även inkluderade de kungligheter och celebriteter som porträtterades. Under 1910-talet anlätades designern Paul Poiret konstnärer som Paul Iribe och Georges Lepape för att gestalta och distribuera sitt banbrytande mode i exklusiva bokverk med dekorativa modernistiska illustrationer, medan 2000-talets stjärndesigners förmedlar sina skapelser genom innovativa modefotografer, som i det långvariga samarbetet mellan Alexander McQueen och Nick Knight.¹¹ Konstvärldens kulturella kapital, exempelvis förmedlat genom designsamarbeten (se Yayoi Kusama för Louis Vuitton), avantgardistisk arkitektur för lyxvarumärkens flagship-stores (se Prada store i Tokyo av Herzog & de Meuron) eller modemärkens självmanifestation genom konstmuseer (se Fondation Louis Vuitton i Paris), förhöjer mode från att vara en kommersiell produkt till att bli en kulturellt högtstående markör medan modesystemets

kommersiella och mediala mekanismer bidrar till konstens och konstnärers större synlighet och ekonomiska framgång.¹²

När det gäller den visuella bilden av mode, betonar modevetaren Melissa Taylor att modeindustrin under de senaste åren utvecklats från en produktionsdriven till en bild driven industri, där den visuella marknadsföringen har blivit en av huvudfaktorerna bakom den snabba modeproduktionsprocessen. Designarbetet har separerats från plaggens kommersiella mediering och spridning och flyktiga stiliserade bilder av mode florerar långt från den verkliga köpbara produkten.¹³ Även konst- och modehistorikern Caroline Evans understryker bildens dominans inom modevärldens olika kreativa verksamhetsfält när hon kallar exempelvis både fotografer, utställningskuratorer och designers för ”image-makers” och skriver:

The fashioned garment circulates in a network of signs as both image and object: no longer representation, the image is frequently the commodity itself, be it in a fashion show, magazine, website or even an idea [...] in an increasingly visualised global market dominated by new technologies of the image, it became all the more important for designers to produce strong, graphic runway pictures that could be transmitted round the world via print and electronic media.¹⁴

Gucci är ett tydligt exempel på ett varumärke som präglas av en genomtänkt och många gånger utmanande visuell kommunikation, särskilt sedan varumärkets uppsving under 1990-talet. Då omprofilerades märket av den amerikanske designern Tom Ford genom banbrytande innovationer både inom hans kollektioner och marknadsföringen med ett

provokativt sexuellt laddat bildspråk. Hans strategier byggde bland annat på ett medvetet arbete med vad han kallade ”enhancing reality”, det vill säga olika sätt att försköna eller förbättra verkligheten. Denna både attraktiva och mytiska bildvärld skulle få Gucci-köparen att identifiera sig med och drömma sig till ett annat liv genom Gucci.¹⁵ Likaledes kan de senaste årens Gucci-kampanjer, dess modevisningar, filmer och bilder, ses i ljuset av dagens chefsdesigner Alessandro Michele uttalade konstintresse och identifikation med modedesignern som konstnär.¹⁶

I dagens modeproduktion har samarbeten mellan modedesigner, modemärken och konstnärer blivit mer regel än undantag vilket Gucci kampanjen Spring-Summer 2018 är ett rikhaltigt exempel på. Vidare använder sig modereklam, liksom reklam överlag, av konststilars estetik och bildspråk, sedan reklamens begynnelse under sent 1800 till tidigt 1900-tal. Konstvetaren Joan Gibbons betonar att gränserna mellan konst och reklam kan ses som flytande och den starka differentieringen mellan konst och reklam inte så mycket handlar om deras skilda egenskaper utan mer om en värderande klassificering genom västvärldens kulturinstitutioner.¹⁷ Att illustrationerna till denna text enbart består av de konsthistoriska referenser som konstnären står i dialog med beror i övrigt på att det har varit närmast omöjligt att komma i kontakt med Gucci angående bildrättigheterna för reklamkampanjen. Dessa har talande nog överlämnats från konstnären till varumärket vilket ytterligare visar på dagens komplicerade och kommersiellt styrda förhållande mellan konst och modeindustrin. Läsaren uppmanas därför att följa de digitala länkar som leder till kampanjen

för att direkt se film och bilder på nätet. Hur ter sig då samspelet mellan konst- och modevärld i Gucci-kampanjen *Hallucination*?

I modefilmens drömscenario

Låt oss först ”följa med” konstnären Ignasi Monreal när han leder oss genom sitt Gucci-galleri i filmen som skapats till kampanjen. Medan mode länge har spelat en viktig roll inom film och rörlig bild, är modefilm inom marknadsföringen en ganska ny företeelse som skapat nya möjligheter. Som film- och modevetaren Marketa Uhlirova skriver: “The moving image has proven to be an enticing alternative to other forms of (re)presentation because it has a capacity to open fashion to a performative dimension with a different kind of sensorial and experiential complexity.”¹⁸ I modefilmen förenas vad hon kallar modeeffekt (“fashion effect”) med filmeffekt (“film effect”): modets estetiska, materiella och symboliska egenskaper skapar tillsammans med filmens effekter av rytm, rörelse och ljud en gemensam synergetisk ”modefilmeffekt” (“fashion film effect”).¹⁹ En effekt som snarare än att fokusera på själva plaggen inom den nyaste kollektionen förmedlar den känsla eller stämning som designern vill framkalla med sina skapelser. Vilken stämning förmedlas då i *Hallucination*?

Filmens början ger direkt inblick i konstnärens ”ateljé” – ett enkelt kontorsrum som påminner om tråkiga 70-talskontor. Målat i bländande vitt, kombinerat med enstaka färgglada detaljer, minimalistisk design, ett klarblått drömligt halvcirkelformat fönster och ett arbetsbord konnoterar det en arbetsplats för en designer snarare än en målares ateljé. Vi

får syn på den smale bleke konstnären, fint kamrad och med stora silverringar i båda öron, klädd i en blekrosa brunmönstrad Gucci-kostym över en ljusblå polotröja och med stora glasögon i 70-talsstil, ståendes böjd över sina papper på ritbordet. Under ett mekaniskt brusande ljud zoomar kameran in på konstnärens eleganta armar och högerhand där flera fingrar är beklädda med tunga silverringar med turkosa stenar som visar sig föreställa varghuvuden.²⁰ Konstnärens eleganta klädsel och styling i 70-tals stil samt de överdådiga smyckena motsvarar både chefsdesignern Micheles ideal och signaturstil, kommer från den aktuella kollektionen och får konstnärens kropp att framstå som den för säsongen typiska Gucci-modellen. Inte bara genom sina verk utan också genom sin person förkroppsligar han således märkets symboliska och estetiska värden.²¹ Bilden av den välklädde konstnären under sitt kreativa arbete (här i en filmisk berättelse) följer även en tradition av fashionabelt iscensatta konstnärsporträtt där modellens utsökta mode till synes bryter mot det konstnärliga hantverkets krav på praktisk funktionell klädsel, inte bara i självporträtt av kvinnliga konstnärer såsom Elisabeth Vigée Lebrun eller Angelika Kaufmann som framhåller modekänsla, skönhet och kvinnlighet, utan även hos manliga modemedvetna porträttörer såsom Albrecht Dürer eller Anthony van Dyck.²²

Vi får ta del av Monreals kreativa process och följa hans smyckesklädda hand som håller en svart tuschpenna, i färd med att teckna bokstäver, även de i 70-talsfont, på ett ark. Han lyfter arket han arbetat på ackompanjerat enbart av tydliga knastrande ljud från pappret och tittar därefter upp mot oss med en drömsk blick, innan han byter till ett glatt

uppsluppet leende och påbörjar sin berättelse likt en guide på ett konstmuseum: "Greetings! And welcome to another wonderful day in our Gucci Gallery!" Arbetsrummet övergår nu direkt i "galleriet" som markeras genom att Monreal självironiskt sätter upp ett ark med skriften "Gallery" på väggen. Ett galleri fyllt med Guccikreationer – kreationer här i dubbel bemärkelse både som Monreals bilder och modekreationer. I långsamt crescendo spelas gitarrmusik och den drömska vandringen genom Gucci Gallery, ledd av konstnären själv, ackompanjeras av Stanley Myers romantiskt gripande Cavatina – den ikoniska temamelodin ur 70-tals-filmen *The Deer Hunter* (USA, 1978, regi: Michael Cimino). Musiken och konstnärens milda röstläge när han introducerar sina verk för besökaren gör varje nedslag i målning efter målning till en känslomässigt berörande upplevelse. Han säger:

Sometimes a painting is as much about what it doesn't show you as what it does. Here we use some Italian ultramarine, the tiniest bit of crimson and some cadmium-yellow. We've just added a couple of highlights here and there to really make the colours sing. Here emerald-green and a touch of Renaissance gold ... and my favourite of them all, just a touch of manganese.

Med sin röst fäster Monreal uppmärksamheten på färger och detaljer som till synes är en del av hans målningar, men som i själva verket är en del av modeplaggen och designerns idéer. Konstnärens och designers röst, liksom deras skapelser eller kreationer, smälts därmed performativt samman till ett och samma drömlika intryck. Omgiven av poetiskt skimrande gitarrklanger glider kamerablicken

från bild till bild medan konstnären deklarerar "sina" – det vill säga Guccis – estetiska principer och pekar ut färger i sina målningar. Som framgår talar Monreal för det mesta i vi-form vilket konnoterar modehusets kollaborativa produktion men även samstämmigheten mellan designer och konstnär.²³ Vidare uppstår en förskjutning, ett främmandegörande i och med pekandet på detaljer i bilderna som är svårbestämbara. Ibland tillhör de modet och ibland andra bildelement såsom växter, djur och andra bifigurer, vilket skapar en surrealistisk sammansmältning av konst och mode, yta och innehåll. Det muntliga budskapet är kort, som en reklamannons, och liknar en sporadisk upprädning av till synes nästan intet-sägande färg effekter. Det finns ingen relation eller narrativ uppbyggnad från första meningens konstfilosofiska uttalande mot det abrupta slutet efter att ännu en färgpreferens uttalats. Texten vill inte betyda något (särskilt) utan snarare skapa en typ av fenomenologisk effekt, där ord och attribut möts med de visuella upplevelserna betraktaren får av och i Monreals surrealistiska intermediala digitalt skapade bildvärld. Samtidigt finns här viktiga attribut inbäddade som (nästan omärkligt) markerar märkets legitimerande självidentifikation med och kulturella arv i den italienska renässansen ("Italian ultramarine", "Renaissance gold"), något jag återkommer till nedan.

Vi rör oss från relativt tydligt målade modeplagg och accessoarer till pastischer och parafraaser av Hieronymus Boschs *Lusternas trädgård* (1495–1500), från bilder som refererar till en asiatisk nutida Jeanne d'Arc på häst till sfinxer och sovande Venus-gestalter i tröjor med Disney-motiv. Ordlöst



Bild 5.1. John Everett Millais, *Ophelia* (c. 1851–1852). Olja på duk, 76.2 × 111.8 cm (30 × 44 in). Tate Britain, London. Källa: Wikimedia commons. Licens: CC PD.

kliver till sist både konstnär (och betraktare) in i den sista bilden, en pastisch på Millais *Ophelia* där den målade ytan förvandlas till en verklig vattenyta med en liggande levande kvinnlig modell i guldkimrande klänning. Det skapas gyllene ringar på vattenytan när konstnären stiger ner i myrsjön, lyfter upp och räddar den drunknade hjältinnan. I sista scenen fryses den rörliga bilden suggestivt och återgår till att vara en målning som visar konstnären och modellen i glänsande klädsel stående i en evig omfamning.

I filmen som talande nog kallas *Hallucination* skapas medial förvirring, effekter av förundran och känslan av att befinna sig i en drömvärld. Konstnären/galleristens inbjudan till ”en underbar dag” konnoterar ”under”-bara upplevelser som väcks av den surrealistiska bildvärlden, vilket kan

kopplas till surrealismens ideal om ”*merveilleux*” – den förundrande verkan det surrealistiska objektet eller konstverket uppnår genom sin oväntade och verklighetsförvrängande karaktär. Kamerans rörelse bryter mot de stillbilder som ställs ut på ”galleriväggen” medan stillbilderna visar en inneboende rörelse när tydligt målade delar övergår till närmast fotografiska avbildningar (till exempel i Bosch-pastischen) eller verklighet till målning (som i slutscenen). Att målningarna är digitalt skapade leker med idén om det traditionella oljemåleriets värde medan deras innehåll respektlöst, men även kärleksfullt, liksätter unga modeller, klädda i Gucciplagg och märkesväskor, med ikoniska (konst)historiska gestalter. Vidare anspelar konstnären korta och enkla beskrivning av färgeffekter självvironiskt på konstvärldens pretentiösa filosofiskt genomsytrade språk som här anknyts till modedesigners materialnära förklaringar kring nyaste kollektionen, dess stil och estetik. Modefilmen skapar i den visuella förförelsekraftens anda en ”fashion film effect”, där modekänsla, rörelser, musik och rytm möts i ett först och främst stämningsframkallande scenario, en viktig del av nutida modemedier som oftast konsumeras via olika skärmmedier.²⁴ Samtidigt leker filmen med sin egen genre, märket med sin bransch och konstnären med sin inblandning i den kommersiella varufieringens värdesystem.²⁵ Den namnlösa modellen, ”modedockan”, modebilden av kvinnan med sin konventionsenliga tomma och avpersonifierade blick förvandlas till en mer expressiv tragisk Shakespeariansk hjältinga och prerafaeltiskt mystisk skönhet.²⁶ Med ett leende på läpparna återuppstår hon, beskyddad av konstnären, skaparen, som upplivar och besjälar henne.

Mode och identitet mellan tiderna

Modofilmen präglas av en drömsk gränslöshet som iscensätter idén om flytande identiteter i ständig förvandling. Gränsöverskridanden sker både mellan medier och genrer, mellan tidsepoker och mellan givna roller och stereotyper. I det följande kommer två valda stillbilder eller ”verk” ur kampanjen att analyseras utifrån frågor som särskilt rör bildernas identitetsskapande potential, både med avseende på köns-, kropps- och märkesidentitet: ”porträttet” av tre unga kvinnliga modeller i färgglada Gucci-plagg och Elisabetanska frisyrier placerade på en 1500-tals karta – en parafra på Marcus Gheerarts den Yngres såkallade *Ditchley*-porträtt av Elisabeth I (1592) – samt approprieringen av Hieronymus Boschs målning *Lusternas trädgård* (1490–1500) med två exotiskt klädda modeller i centrum.²⁷ På hemsidan tydliggörs kopplingen mellan modebilderna och de konstverk de refererar till ytterligare, genom att de ursprungliga titlarna återges i sin helhet liksom konstnär, årtal och placering.

Båda bildexempel förmedlar Monreals förkärlek för renässansmaleri och mode. Referenser till just renässansen när det gäller luxuöst mode och skickligt visualiserade fantasier kan inte bara länkas till marknadsföringen av huset Gucci, utan också andra italienska lyxvarumärken. Idén om lyxmode, *haute couture* och lyxvarumärken inom modet är kopplad till den italienska renässansens nyuppkomna lyx-kultur, inte minst den florentinska aristokratins livsstil och visuella självviscensättning med hjälp av högkvalitativt figursytt mode och dyrbara material tillverkade av tidens främsta hantverkare.²⁸ Samtidigt går renässans-markörer igen i Micheles/

Guccis materiella kreationer – från de praktfulla ringarna med djursymbolik på Monreals händer till markeringen av valda färger kopplade till den italienska renässansen genom konstnärens berättarröst i filmen.

Låt oss börja med porträttet på de tre unga kvinnorna.²⁹ Bilden är digitalt framställd och är ett exempel på vad Monreal skulle kalla ”digitalt måleri”, ett hybrid-begrepp som konstnären använder i sin konstnärsprofil på den egna hemsidan och som anspelar på imitationen av ”äkta” måleri genom digitala medel. Det kan i sin tur ses som en pastisch på tidigmodern målningskonst och som en lekfull kommentar till dess uppburna konsthistoriskt befästa värde. I linje med den japanske konstnären Yasumasa Morimuras kritiska approrieringar av mästerverk ur västerländsk konsthistorisk kanon, ersätter Monreal i denna bild Elisabeth den första – en av världens under sin tid mäktigaste politiska ledare – med tre kaxiga sittande tonårsflickor i färgglada Gucci-plagg.

Referenserna till Ditchley-målningen görs som mest tydliga genom scenografin och frisyerna. Kartbilden och den bakomliggande dramatiska himlen symboliserar Elisabeths/flickornas tidlösa allomfattande närvaro i storm och solsken. Medan Gucci-plaggen förmedlar den senaste kollektionen från 2018 anspelar frisyren och styling på elisabetanskt mode och ikoniska utseenden kopplade till drottningen. Elisabeth var i sin tur en regent mån om sin offentliga persona, konstruerad inte minst genom ett tills dess oöverträffat stort antal porträtt.³⁰

Alla tre flickor har höga pannor, ett viktigt elisabetanskt modeideal, och voluminösa delvis



Bild 5.2. Marcs Gheeraerts the Younger, *Elizabeth I, The Ditchley-portrait* (c. 1592), olja på duk, 241,3 × 152,4 cm, National Portrait Gallery, London. Källa: Wikimedia commons. Licens: CC PD.

tvådelade hår uppsättningar, smyckade med juveler, samt pärlörhängen i anspelning till de återkommande vita pärlorna i Elisabeths framställningar som en symbol för renhet och oskuld. Frisyrens och smyckenas högtidliga retorik som indikerar makt, status och lyx bryts dock av de moderna glasögonen

och de avslappnade poserna och nonchalanta blickarna. Vidare innehåller även det avbildade modet, det vill säga kollektionen, detaljer med historiska referenser – se exempelvis klackskorna i rokokostil, blomstermönstret och glans och glitter i tyg och applikationer. Referenser till (konst)historien är återkommande inom både modeskapande och visuell modekommunikation, vilket designers som Alexander McQueen, John Galliano och Vivienne Westwood är exempel på.³¹ Inte minst renässansen återkommer som inspirationskälla med visuella markörer som idag kan anses populariserats hos den breda allmänheten och bortom en initierad konsthistoriskt skolad publik. Dessa pastischer, ofta baserade på porträttmålningar med intrikata modeskildringar, skapar nya betydelser angående mode, makt och kön samtidigt som de anknyter till renässansmodets och porträttkonstens symbolvärden. Unga flickor med olika hudfärger och etniska identiteter, starka blickar, nonchalanta poser och attityd kan kort sagt ta den västerländska regentens plats. Analog kartor ersätts av digitala nätverk med taggar som regeras av en ny typ av makthavare och ”influencers”.

Även Boschs berömda målning parafraseras och förvandlar vad ursprungligen var Adam och Eva i mitten av paradiset's lustgård till nya, androgyna versioner i den etniska mångfaldens och den flytande könsidentitetens tecken.³² (Bild 5.3)

Vid närmare blick uppenbarar sig här en referens inte bara till Bosch utan till en annan av renässansmåleriets ikoner: dubbelporträttet i den digitala målningens centrum är en parafras av Jan van Eycks *Makarna Arnolfinis trolövnin*g (1434). Referensen känns inte bara igen genom den stående



Bild 5.3. Hieronymus Bosch, *Lustarnas trädgård* (c. 1474–1516) triptyk, olja på panel, 384,9 × 205,5 cm, Museo del Prado, Madrid. Källa Wikimedia commons. Licens: CC PD.

posen och gesten där paret rör vid varandras händer i en trolovningsgest utan även genom modet. Den vänstra manligt konnoterade modellens mode upprepar trots sin nutida Gucci-stil med vida svarta byxor under en cape-liknande svart överdel med flamliknande guldornament siluetten hos Giovanni di Nicolao Arnolfini. Formerna upprepar Arnolfinis breda renässans-cape med pyramidisk form och de stora oxmuleskorna är här återskapade genom de svarta byxornas överlängd som får tyget att flyta ut över skorna. Likaledes påminner den högra kvinnligt konnoterade modellens pyramidformade siluett om Arnolfinis (okända) makas klänning med dess långa kjol och tygrika släp som flyter ut över golvet. Plaggen på modellerna bär därutöver tydliga referenser till tidlösa estetiska konventioner inom en stereotypisk idé om ”asiatiskt exotiskt mode” med kinesiskt inspirerade drakmönster, eldsymbolik, kimonos och vida dräkter som döljer könsspecifika kroppsformer. Tidlösheten och universalismen i de centrala figurernas styling och iscensättning

där mannens blanka svarta hår indikerar asiatisk härkomst och kvinnans blanka röda en mer nordlig europeisk typ skiljer sig från de mycket mindre figurernas mer trendiga utpräglade Gucci-plagg i den surrealistiskt oproportionerliga bakgrunden. Känslan av tidlöshet kan även denna kopplas till konstnärens medvetenhet om renässansmåleriets symbolkraft och öververkliga sakrala karaktär. Den bibliskt och andligt förankrade symbolism som präglar både Boschs och van Eycks målningar har dock samtidigt kompletterats eller ersatts med en lekfull symbolism kopplad till 2010-talets visuella kultur. Här hittar vi inte bara frigjort klädda och stylade ungdomar med helgon-glorior utan också anspelningar på postapokalyptiska posthumanistiska scenarion efter klimatkatastrofer och science-fictionvärldar med rymdfarkoster och färgglatt klädda framtidshjältar.

En ytterligare glidning och hybridisering mellan tidsepoker och estetiska paradigmer ligger i att renässansens bildvärld inte bara gång på gång återupplivas inom modevärlden utan även inom surrealismen. Surrealismen, en initialt främst litterär filosofisk rörelse som senare inspirerar många bildkonstnärer, bejakar och ger uttryck åt det irrationella och undermedvetna, drömmens värld och människans dolda psykiska processer.³³ Dess grundare André Bretons surrealistiska manifest och programmatiska texter betonar surrealismen som tidlös universell ideologi vars uttryck blir synliga hos konstnärer långt före det tidiga 1900-talet.³⁴ Särskilt Boschs målningar och renässansens groteska och fantasieggande figurativa scenarion och varelser återkommer som referenser och förebilder i surrealisternas gränsöverskridande

skapelser. Därmed representerar Monreals verk och reklamkampanjens överlag surrealistiska känsla en syntes av historiskt etablerade inspiratoriska förbindelser, mellan renässans- och nutida mode, mellan renässans och surrealistisk konst, mellan konst/måleri och modefotografi, mellan konst och reklam. Gibbons lyfter fram hur reklamen påverkad av konstvärlden utvecklat signaturstilar och hur inte minst surrealismen i sin multimediala och gränsöverskridande karaktär återkommer som en stil med särskilda kreativa möjligheter för reklam-bilden utifrån "ambiguiteten i dess betydelser" och i postmodernismens anda.³⁵ Surrealismen liksom dess föregångare Dada kan även anses näraliggande postmodernismen i sitt radikala motstånd mot tron på konstens autonomi och oantastliga aura och sitt överbyggande mellan högt och lågt, konst och liv.³⁶ Inte minst mode och modemedier intar dessutom en central roll och omfattas inom surrealisternas fascination för det estetiskt förföriska och erotiska, det underbara, det efemära och transformerbara objektet vid sidan av den höga konstens mer statiska och frusna karaktär.³⁷

Monreals digitala målningar leker med och utnyttjar således å ena sidan renässanskonstens praktfulla modeestetik och symbolism och framkallar å andra sidan surrealistiska praktiker i form av främmandegörande deplaceringseffekter och metamorfoser, från stilla till rörlig bild, döda modeobjekt till levande varelser, fotografi till målning. Sist men inte minst används postmodernistiska grepp såsom appropriering, pastisch och parafra. Surrealism, postmodernism och reklam förenas även genom praktiken att kombinera till synes osammanhängande

föremål och element i collage, montage och bricolage. En sådan bricolage-teknik går igen i både kombinationen av objekt och figurer i Guccis modefilm och i modet och kollektionen i sig som präglas av oförutsägbar eklekticism med influenser från olika tider, konnotationer till lyx- och gatumode, och kontrasterande, till synes impulsivt eller ologiskt sammansatta material och färger.³⁸ Vidare utgör redan konstnärens uppenbarliga intentioner att skapa konstverk avsedda som reklam för varumärken liksom Gucci, hans val av vad som kan kallas en virtuell ”fejk”-teknik och självscensättning som Gucci-gallerist ett självreflekterande avståndstagande från en traditionell konstnärsroll. Han ifrågasätter eller ignorerar aura, autonomi, tron på konstnärshandens geniala skicklighet och originalitet, värden som traditionellt förknippas med konst.³⁹

Avslutning

Filosofen Jean Baudrillard menar att reklam främst adresserar vårt behov av att leka eller drömma. Det är reklamen i sig och dess estetik vi konsumerar, mer än de objekt som den marknadsför, och dess estetik förflyttar oss till en plats av känslor, fantasier och föreställningar.⁴⁰ I detta kapitel har jag visat hur lyxvarumärket Guccis kampanj på ett romantiskt och samtidigt självmedvetet och ironiskt sätt framkallar fantasier och spelar på just denna dröm om att bli en annan eller den vi vill genom val av kläder och självscensättning, genom en förflyttning bortom tid och rum där konst, mediala lekar och mode samverkar i fri interaktion. Samspelet mellan ikoniska konstverk och modereklam i deras både

estetiska och symbolkraftiga egenskaper aktiveras i samarbetet mellan Gucci-chefsdesignern och konstnären som leker med intermediala bildvärldar mellan högt och lågt medan de lanserar fantasirikedom i den nyaste klädkollektionen. Medan Monreal självvironiskt experimenterar med hybridiseringen av konst och modereklam, historiskt måleri och nutida digitala medier, anammar märket Gucci genom sin chefsdesigner Alessandro Michele och hans uttalade konstnärliga inspiration och ambitioner inom både modedesign, modevisningar och marknadsföring, konstens symbolvärden för att uppnå en högre status förknippad med konstnärlig finess och kreativitet.

Filmen och bilderna både förvirrar och fånglar betraktaren (den implicita märkeskonsumenten) genom sin mångfald, sin sammansmältning av olika tider och sin surrealistiska mångtydighet – från stillbild och rörlig bild, måleri och fotografi till musikens, röstens och rytmens dragkraft. Medan de konkreta plaggen nästan försvinner i flödet av detaljer, färger, skeenden, framträder den livskänsla och de frigörande platser de lovar att föra med sig, de nästan utopiska möjligheter som öppnas upp för den som träder in i Guccis (mode)värld. Modevetaren Elizabeth Wilsons klassiska introduktion till modevetenskapen har den talande titeln *Adorned in Dreams* där modet metaforiskt liksätts med drömmar.⁴¹ Mer än i klädesplagg klär vi oss i föreställningar och visioner om oss själva, framtidsvisioner och drömmar med potential att förändra vår verklighet och byta identitet – inre bilder som visualiseras, skapas, riktas och bryts inom och genom modemediernas mer och mer gränslösa visuella närvaro.

Slutnoter

1. <https://www.gucci.com/us/en/st/stories/advertising-campaign/article/spring-summer-2018-ignasi-monreal> (2022-03-07).

2. Se not 1.

3. Pastiche är ett konstnärligt verk i vilket en annan konstnärers eller epoks stil tydligt efterbildas.

4. Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holdar, Sara Callahan (red.), *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, Stockholm, Stockholm University Press, 2018, s. 1. Se även W.J.T. Mitchell "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, nr. 2, 2005, s. 257–266.

5. Se vidare Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Corte Madera, CA, Gingko Press [1964] 2003; Friedrich Weltzien, "Guerilla Media: Towards a Media Theory of Fashion" i Djurdja Bartlett, Shaun Cole och Agnès Rocamora (red.), *Fashion Media: Past and Present* (London/New York, Bloomsbury, 2013, s. 111.

6. Se exempelvis Aileen Ribeiro, *Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600–1914*, New Haven, MA, Yale University Press, 2017; Andrea Kollnitz och Louise Wallenberg (red.), *Modernism och mode*, Stockholm, Carlsson bokförlag, 2014; Adam Geczi och Vicki Karaminas (red.), *Fashion and Art*, London/ New York, Bloomsbury, 2013.

7. Parafraas betyder fri omskrivning eller omdiktning med bevarande av det huvudsakliga ursprungliga innehållet.

8. Agnès Rocamora, "How New Are New Media? The Case of Fashion Blogs", i Bartlett et al. 2013, s. 160.

9. Christopher Breward, *The Culture of Fashion. A New History of Fashionable Dress* (Manchester: Manchester University Press, 1995). Medeltiden har

setts i termer av en första industriella revolution genom etableringen av nya teknologier så som spinnrock och vävsstolar bland annat.

10. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, s. XV.

11. Angående McQueen och Knights samarbete som "image-makers" se Evans, 2003. Om samarbeten mellan designer, fotografer och modefilm på den digitala plattformen SHOWstudio se även Marketa Uhlirova, "The Fashion Film Effect" i Bartlett et al., 2013, s. 119.

12. Se Taylor 2005; Gezki and Karaminas 2013; se även Celia Lury, *Consumer Culture*, Cambridge, Polity Press, [1996] 2011.

13. Melissa Taylor, "Culture Transition: Fashion's Cultural Dialogue between Commerce and Art", *Fashion Theory*, vol. 9, nr. 4, 2005, s. 447.

14. Caroline Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven and London, Yale University Press, 2003, s. 74.

15. Nebahat Tokatli, "Doing a Gucci: The Transformation of an Italian Fashion Firm Into a Global Powerhouse in a 'Los Angeles-izing' World", *Journal of Economic Geography*, vol. 13, nr. 4, March, 2013.

16. Taylor 2005, s. 448.

17. Joan Gibbons, *Art & Advertising*, London, New York, I.B. Tauris, 2005, s. 5.

18. Uhlirova 2013, s. 118.

19. Uhlirova 2013, s. 119.

20. Om Micheles djursymbolik se, <https://www.the-outlet.com/posts/why-does-gucci-have-different-logos>. (2022-03-08).

21. Jacob Östberg, Anders Bengtsson, Benjamin Hartman (red.), *Märken och människor: Om*

marknadssymboler som kulturella resurser, Lund, Studentlitteratur, 2018.

22. Se exempelvis Andrea Kollnitz, "The Self as an Artwork: Fashion as Creative Expression and Performative Provocation in the Life and Work of Leonor Fini" i *Fashioning Professionals: Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, red. Felice McDowell, Leah Armstrong, London, Bloomsbury Publishing 2018; Elizabeth Wilson, *Bohemians: the Glamorous Outcasts*, London, New York, I.B. Tauris, 2000.

23. Yuniya Kawamura, *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, Oxford, Berg 2005.

24. Uhlirova 2013.

25. Monreal har i sitt multimediala konstnärskap genomfört flera viktiga samarbeten med mode- och designmärken, inte minst i reklamsyfte. Han profilerar sig som "an artist from Barcelona, based in Lisbon, working in digital art, painting, murals, ceramics, product design, creative direction, advertising, animation and film." Förutom med Gucci har han samarbetat med Bulgari, HBO, Netflix, Airbnb, <https://www.ignasimonreal.com> (2022-03-08). Ang. varumärken och deras självironiska marknadsföringsstrategier som är anpassade en postmodern bildmedveten och kritisk konsument se Douglas Holt, "Why Do Brands Cause Trouble? A Dialectical Theory of Consumer Culture and Branding", *Journal of Consumer Research*, vol 29, nr 1, June, 2002, s.70-90).

26. Caroline Evans, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*, New Haven, Yale University Press, 2013.

27. Appropriering betyder i konst- och bildsammanshang återanvändning av existerande bilder eller bildelement.

28. John Armitage och Joanne Roberts, "The Globalisation of Luxury Fashion: The Case of Gucci", *Luxury: History, Culture, Consumption*, nr. 6, vol. 3, 2019, s. 229, 234f, 241.
29. <https://www.gucci.com/us/en/stories/article/spring-summer-2018-ignasi-monreal> (2023-10-06).
30. Se exempelvis Susan Doran, "Virginité, Divinity and Power: The Portraits of Elizabeth I" i Susan Doran och Thomas Freeman, *The Myth of Elizabeth*, London, Palgrave, 2003.
31. Evans 2003.
32. <https://news.artnet.com/art-world/gucci-ignasi-monreal-capsule-collection-1269587> (2023-10-06).
33. En av de nyaste översikterna över surrealismen är Kirsten Strom, red. *The Routledge Companion to Surrealism*, New York, Routledge, 2023.
34. André Breton, *Surrealismens manifest (Manifestes du surréalisme)* övers. Lars Fyhr, Mattias Forshage et al., Göteborg, Sphinx, 2011.
35. Gibbons 2005, s. 52–73. "Ambiguity of meanings", s. 59.
36. Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1990, s. 4–5.
37. Många surrealistiska konstnärer, mest känd av dem Salvador Dalí, samarbetade med modevärlden både i form av modedesign och modeillustrationer. Se Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, New York, Rizzoli, 1987. Martin refererar till exempel Max Ernsts preferens för modets förvandlingspotential före konstens statiska tillstånd, s. 14.
38. Gibbons 2005, s. 67.
39. Taylor 2005, s. 448.
40. Se Gibbons 2005, s. 72. Se även Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures*, London, Sage Publications, 1998.

41. Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London, I.B.Tauris, 2003.

Vdare läsning

Djurджа Bartlett, Shaun Cole och Agnès Rocamora (red.), *Fashion Media: Past and Present*, London/New York, Bloomsbury, 2013.

Caroline Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven and London, Yale University Press, 2003.

Adam Geczi och Vicki Karaminas (red.), *Fashion and Art*, London/New York: Bloomsbury, 2013.

Jacob Östberg, Anders Bengtsson, Benjamin Hartman (red.), *Märken och människor: Om marknadssymboler som kulturella resurser*, Lund, Studentlitteratur, 2018.

Mitchell, W.J.T., "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr. 2, 2005.

6. Gatumonument: Minne, politik och social mobilisering

Jacob Kimvall

På Aftonbladets Instagram-konto publicerades i oktober 2021 (2021-10-25) två fotografier av den plats där rapmusikern Einár (Nils Grönberg) några dagar tidigare skjutits till döds. Det ena fotot är en översiktsbild över en stor samling mindre objekt: blommor, tända ljus, klädesplagg och andra föremål. På bilden syns två personer som knäböjandes tänder ytterligare ett ljus och på så sätt fortsätter att bygga på samlingen av objekt. Det andra fotografiet är en närbild med kraftigt skärpedjup och fokus på en burk Coca-Cola, ett brinnande gravljus samt ett tecknat svartvitt porträtt av rapparen – med en för både personen och hans musikgenre karakteristisk Gucci-keps.

Under de senaste decennierna har stadsrummet kommit att användas som en plats för offentliga visuella manifestationer i samband med allvarliga våldsbrott, olyckor och dödsfall. Det handlar om manifestationer där grupper av människor samlas på en specifik plats – ofta platsen där brottet eller olyckan inträffat – för att tända ljus och lägga ner blommor, skriva och måla budskap. Både individuella

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Kimvall, Jacob, "Gatumonument: Minne, politik och social mobilisering", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konsvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 113–138. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.f>.
Licens: CC-BY-NC

och kollektiva insatser gör att manifestationerna inte sällan växer ut till informella installationer – till vad jag vill benämna som *gatumonument*. Aftonbladets Instagram-bilder pekar på hur dessa manifestationer används som bildmaterial i olika nyhetsmedier och sociala medier. De visuella manifestationerna handlar alltså om ett *bildbruk* på specifika platser i stadsrummen, men de ger också upphov till ett bildmaterial för en massmedial *bildcirkulation*. Det är dessa till synes spontant skapade gatumonument som står i centrum för denna artikel.

Som konstvetare med inriktning på graffiti- och gatukonst har gatumonumenten länge funnits i mitt synfält, men mer i utkanten än i dess centrum. Mitt intresse för fenomenet förändrades våren 2008 då jag lade märke till en liten installation av blommor, stenar och ljus intill staketet på en av Stockholms broar. På själva staketet fanns skrivna budskap och enklare bilder. Bron var känd som en plats där människor begick självmord genom att hoppa från bron, och jag antog att det handlade om detta. En närmare undersökning bekräftade saken det handlade om en musiker från ett känt svenskt rockband som tagit sitt liv, och installationen tyckes skapat av fans till gruppen. Under några veckor såg jag installationen sakta växa, hur textmeddelanden tillkom och hur nya blommor lades till de uttorkade.

Under denna tid hade Stockholm stad en skarp nolltolerans mot klotter, som bland annat stipulerade att all graffiti och gatukonst skulle tas bort så snart som möjligt – helst inom 24 timmar.¹ Men den lilla installationen fick inte bara vara kvar, den tilläts också att växa trots att den påminde om ett gatukonstverk: den hade uppförts utan tillstånd

och innehöll dessutom en inte oansenlig andel 'klotter'. Uppenbarligen valde stadens myndigheter att behandla den på ett annat sätt än andra likartade objekt. Kort sagt tycktes den uppfattas som ett objekt som – om än tillfälligt – skulle vördas och värnas. I stället för rigorös nolltolerans visade sig plötsligt en pragmatisk tolerans.

Denna skillnad i kommunalt förhållningssätt fick mig att närma mig gatumonumenten som ett eget fenomen, och jag började samla på fler exempel genom att dokumentera gatumonument i olika städer och exempel när de dyker upp i olika medier. Jag har också sökt efter exempel i graffiti- och gatukonstlitteraturen. Det är detta material, som kommit att rymma såväl kollektivt uppbyggda blomsterarrangemang som graffitimålningar och andra verk med en mer uttänkt konstnärlig gestaltning och tydliga avsändare, som utgör grunden för detta kapitel. Vissa av objekten som diskuteras har jag alltså upplevt på plats i det offentliga rummet, andra har jag tagit del av via medieringar och representationer av olika slag.

Jag är förstas inte ensam om att ha intresserat mig för detta fenomen. Redan 1994 publicerades *R.I.P: Memorial Wall Art* av folkloristen Joseph Sciorra och fotografen Martha Cooper.² Den rikligt illustrerade boken dokumenterar framväxten av gatumonument i form av väggmålningar i New York under sent 1980-tal och tidigt 90-tal; väggmålningar som ofta skapades till minne av offren för droger och drogrelaterat våld. Enligt Joseph Sciorra gav minnesväggarna en möjlighet för främst graffiti-konstnärer att försörja sig på sin konst, och målningarna är ofta beställningsverk från överlevande vänner och släktingar.

I en av de första läroböckerna i visuella kulturstudier – *An Introduction to Visual Culture* från 1999 – beskriver medieforskaren Nicholas Mirzoeff hur den brittiska prinsessan Dianas död leder till folkliga blomsterarrangemang på offentliga platser över hela England, och han definierar detta fenomen som ett slags gatuaktivism. För honom representerar den offentliga sorgeprocessen ”slutet för fotografi och startpunkten för en global visuell kultur”.³ En central detalj i detta skifte är vad Mirzoeff beskriver som monarkins ovilja att avvika från sitt formella protokoll: monarkin vägrade att flagga på halv stång, varpå sorgen i stället manifesterades genom gatuaktivism – i form av folkliga blomsterarrangemang på offentliga platser över hela England.⁴ Mirzoeff går inte närmare in på dessa ’gatuaktivistiskt’ skapade blomsterarrangemang, men att han beskriver dem som en ritual som växt fram i Storbritannien i samband med tragiska händelser under sent 1980- och tidigt 90-tal.⁵

Till skillnad från Mirzoeff väljer jag dock att benämna denna gatuaktivism som ett slags objekt, och dessutom en typ av objekt med tung konsthistorisk förankring: som en form av *monument*, närmare bestämt vill jag kalla det för *gatumonument*. Prefixet gatu- använder jag dels metaforiskt för att betona att dessa monument befinner sig utanför de formella processer som annars reglerar stadsrummets utformning (utifrån polariteten gata-etablissemang, såsom i uttryck som ’gatans parlament’ eller för den delen gatukonst), dels konkret, eftersom det handlar om objekt som placeras på stadsrummets gator och torg.

Vänder vi oss till Nationalencyklopedin definieras monument som ”skulptur eller byggnadsverk

uppfört till minne av en person eller en händelse”, och härleder begreppet till latinets ”*mo'neo* 'erinnara', 'påminna'”.⁶ Denna definition fungerar väl i relation till det jag benämner gatumonument: det är objekt som har det gemensamt att de handlar om minnas och offentligt sörja en specifik person eller en händelse.

Monument beskrivs emellertid också ofta som en länk mellan dåtid och framtid. Konsthistorikern Alois Riegl gav i början av 1900-talet exempelvis en inflytelserik definition av monumentet som “a work of man erected for the specific purpose of keeping particular human deeds or destinies (or a complex accumulation thereof) alive and present in the consciousness of future generations”.⁷ Konstvetaren Dan Karlholm har i på ett liknande sätt beskrivit monumentet som ”historiens budbärare med uppdrag att leverera post till framtiden”.⁸ Denna beskrivning av monumentet passar förstås inte på gatumonumentet. De är oftast temporära skapelser, främst riktade mot samtiden, och det är endast undantagsvis som de bevaras.

Karlholm har vidare pekat på vad han ser som en fundamental skillnad mellan konstverk och monument. Konstverket förstås generellt som ett uttryck för en individuell upphovsperson och en ”hermeneutisk öppenhet” medan monumenten tjänar ”en kollektiv uppdragsgivare; folket eller en större offentlighet”.⁹ Denna skiljelinje mellan konstverkets individuella konstnärliga frihet och öppenhet i tolkning å ena sidan och å andra sidan monumentets koppling till en kollektiv offentlighet och en relativ slutenhet i möjliga tolkningar kan också vara en skiljelinje mellan till exempel ett mer konventionellt gatukonstverk och ett gatumonument.

I antologin *Omförhandlingar: Den offentliga konstens roll efter millennieskiftet* (2021) undersöks såväl offentlig permanent som tillfällig konst, och flera av texterna är av relevans för detta kapitel. Konstvetaren Oscar Svanelid beskriver till exempel i sitt kapitel om 'trygghetskonst' hur de betonglejon som står utställda som väghinder på Drottninggatan i Stockholm, efter terrorattacken 2017 "ikläddes rollen som spontant minnesmärke" och smyckades med blommor och nallebjörnar.¹⁰

Den svenska bild- och medieforskaren Karin Becker har dock betonat att denna typ av "tillfälliga minnesmärken" inte bör tolkas som spontana skapelser. I en text i en av Statens konstråds årsböcker understryker hon att de bör förstås som manifestationer av rituell karaktär: "de följer ett tydligt mönster eller manuskript som har utspelat sig förut, som svar på tidigare tragedier", och där just upprepningens rituella karaktär ger dem kraft och djup.¹¹

Rituella och känslomässiga aspekter i vårt förhållande till bilder har diskuterats av konstvetaren och medieteoretikern W.J.T Mitchell i sin bok *What Do Pictures Want? The Loves and Lives of Images* (2005) där han parafraserar Bruno Latour och konstaterar att vi i relation till bilder "aldrig har varit, och sannolikt aldrig kommer att bli moderna".¹² Mitchell menar att vår relation till bilder präglas av magiskt och till synes irrationellt tänkande, men som det icke desto mindre går att resonera rationellt kring. Utifrån Mitchell betonar föreliggande kapitel dessutom att förhållandet mellan bild och betraktare inte bör förstås som passiv utan som en aktiv relation, därtill dubbelriktad: i sociala situationer upplevs många bilder ha ett slags egen

dragningskraft, och ett 'mervärde' bortom deras materiella beståndsdelar och betydelser.

Genom att diskutera ett antal exempel på gatumonument kommer jag i det följande undersöka funktionen och användningen av dem, genom att diskutera hur de uppfattas i relation till olika sociala grupper och diskurser. Det handlar alltså inte främst vad gatumonumenten *är* utan – med den amerikanske forskaren W.J.T Mitchells formulering – om vad de *gör*. Jag är intresserad av hur de får besökare att röra sig i rummet, och hur de behandlas och brukas av olika aktörer, såsom förbipasserande, besökare, renhållningsarbetare eller för den delen graffitimålare. Vad gör gatumonumenten med platsen? Hur används gatumonumenten? Hur är gatumonumenten konstruerade och vilken betydelse har denna konstruktion?

Gatumonumentet som kollektiv minnesinstallation

Jag står framför det gatumonument som växt fram i Hammarby Sjöstad, på platsen där rapmusikern Einár tidigare i veckan skjutits till döds. Det är en tidig helgförmiddag och inte speciellt många människor på den lilla torgliknande platsen. Det går att röra sig fritt runt den samling av föremål som utgör monumentet, och som vuxit fram under de dagar som gått sedan han mördades: främst blommor och ljus, men också en lång rad andra föremål som lagts på platsen, föremål som på olika sätt går att förstå som aspekter av Einárs identitet. Här finns cigaretter och tändare, personliga brev, klädesplagg för idrottsföreningen Hammarby liksom några från lyxvarumärkena Gucci och Louis Vuitton. De

senare anspelar på en livsstil med tillgång till mycket pengar. Ett par flaskor och burkar med läsk och påsar med smågodis bryter av mot detta, för tanken mot barndomen och påminner om att han också var en tonåring, och alldeles nyligen ett barn.

Vi som samlas denna förmiddag är lugna och samlade, ingen visar starka känslor av sorg. De flesta verkar vara beundrare eller fans. Men det är ändå en slags minnesceremoni och besökarna betar sig därefter: pratar lågmält, rör sig lugnt och försiktigt. Flera fotograferar gatumonumentet. Några kanske mest är intresserade av att se den nu beryktade platsen, där en av Sveriges mest kända rappare mördats i en stadsdel som beskrivits som annars lugn och trygg, och främst är bebos av en resursstark medelklass.

Några av de mer kritiska rösterna som kommenterar massmediernas behandling av mordet på Einár lyfter också frågor om ras och klass. Detta handlar trots allt om ännu ett i raden av mord på mycket unga män med kopplingar till gängkriminalitet, och de flesta får inte tillnärmelsevis så mycket medial uppmärksamhet (även om gatumonument även annars är vanliga). Som journalisten Kicki Sehlstedt påpekar är skillnaden inte bara är kvantitativ, utan också kvalitativ. I den mediala diskursen gestaltas Einár som ett offer, vilket inte alltid är fallet i mord som kopplas till gängkriminalitet: "Identifikation och närhet, etnisk, social och geografisk, spelar roll i journalisters nyhetsvärdering, inte minst kring brott och brottsoffer".¹³

I stadsdelen Dalen, några kilometer längre söderut, skapas ett annat gatumonument över Einár. Området förekommer i flera av rapparens låtar och

musikvideos, och om det förra monumentet märker ut platsen där han mördades kan detta i stället sägas peka ut platsen där han levde. Monumentet ligger i områdets centrum, vid ett slags torg som övergår i en bred allé som löper genom området i nordöstlig riktning. Själva monumentet är likartat, om än mindre, med blommor, tända ljus, porträtt och klädesplagg. Även här rör sig besökarna försiktigt, även vi är färre och flertalet människor mest tycks passera förbi och mer ägna monumentet förströdd uppmärksamhet.

I Dalen stöter jag på en ung man som tydligt och öppet bryter minnesceremonins koreografi. Han passerar på några meters håll och uttrycker högljudd irritation över oss som står framför monumentet. Innan han försvinner ner mot tunnelbanan låter han oss förstå att vi till skillnad från honom minsann inte vet någonting om Einár. Jag tolkar det som att han störde sig på den massmediala diskussionen om mordet på Einár, och att gatumonumentet liksom vi som aktivt besöker det, uppfattas som ställföreträdare för denna mediala uppmärksamhet.

En kommunal minnesmålning i Botkyrka

Einárs relativt entydiga status som offer i medierna, skiljer sig från en minnesmålning över tre unga män i Botkyrka som fick stor uppmärksamhet 2017. Två av de porträtterade männen hade i likhet med Einár skjutits ihjäl, en av dem av polis i samband med ett rån av en guldsmedsbutik i Södertälje, och kritiker uppfattade målningen som direkt en hyllning av kriminella och kriminalitet.¹⁴ Verket hade installerats i stadsdelen Fittja, och för ovanlighetens skull i ett

direkt samarbete med en kommunal aktör (stiftelsen Mångkulturellt centrum). I debatten är det tydligt att den kommunala kopplingen uppfattas som central, och att kritiken delvis väcks av att en kommunal aktör varit inblandad. Södertäljes socialdemokratiska ordförande protesterade hos Botkyrka kommun och menade att verket ”glorifierar kriminella unga”.¹⁵ En krönikör undrade retoriskt om det borde resas ”en staty av gangstern Clark Olofsson på Norrmalmstorg?”.¹⁶

Minnesmålningen i Fittja kan räknas till den tradition som dokumenteras i Martha Coopers och Joseph Sciorras *R.I.P: Memorial Wall Art*, och som delvis utvecklats ur det subkulturella graffitimåleriet, och som utnyttjar ofta material som sprayfärg och element ur graffitins formspråk. Det finns dock vissa skillnader. Eftersom minnesmålningarna ofta är eller åtminstone ses som beställningsverk, så måste konstnären som gör en minnesmålning ta hänsyn till såväl beställarens som lokalsamhällets åsikter, inte minst sociokulturella och religiösa känslor. Cooper Sciorra skriver att skisser ofta presenteras för godkännande, och att konstnären ibland måste justera verket under arbetes gång. Sciorra beskriver hur en avlidens persons föräldrar kände sig kränkta av ett gyllene krucifix, som för föräldrarna representerade girighet. Problemet löstes genom att det ursprungliga krucifixet målades över med ett mer ödmjukt träkors.¹⁷ Här är det alltså möjligt att se hur skiljelinjen mellan konstverk (med individuellt uttryck och tolkningsmässig öppenhet) och monument (som relativt entydigt och styrt av kollektiva processer) som Karlholm pekat ut, även kommer till uttryck genom gatumonumenten.

En annan slående skillnad mellan en konventionell graffitimålning och en minnesmålning återfinns i representationen av individuell identitet. I graffitin finns en figur kallad b-boy- eller b-girl, ofta en tydlig linjeteckning, inte sällan i profil.¹⁸ Ofta går att dessa läsa som en självrepresentation av konstnären, eller någon av hans vänner – och den individuella identiteten kan understrykas med att namnet syns i bältets spänne.

Minnesmålningarna som dokumenteras av Cooper och Sciorra utnyttjar ofta en bredare och mer konventionell representation för individuell identitet: porträttet, inte sällan svartvita och påminnande om passfotografier (ibland i kombination med symboler som representerar bredare sociala identiteter som etnicitet eller nationalitet).

Denna porträttkonvention utnyttjas i minnesmålningen i Botkyrka, och liksom i Botkyrka pekar Cooper och Sciorra på att det finns kopplingar mellan målningarna och kriminalitet, och att detta väcker debatt och olika ställningstaganden: vissa graffitimålare vägrar av moraliska skäl att göra målningar av mördade knarklangare. Samtidigt menar författarna att det delvis är narkotikabrottslighetens pengar som finansierat många av målningarna, och därmed delvis etablerade dessa målningar som en genre under sent 1980-tal.¹⁹

Gatumonumentet som protest och social aktivism

I den subkulturella graffitins visuella kultur finns dock en längre tradition av minnesmålningar. I boken *Spraycan Art* (1987) presenteras Chicos

väggmålning *Tribute to Michael Stewart* (1985).²⁰ Stewart (1958–1983) var en ung afroamerikansk man som dog av de svåra skador som han fick i samband med att han greps för att just ha målat graffiti. Stewarts död har också behandlats i Jean-Michel Basquiats målning *Defacement (The Death of Michael Stewart)* (1983) och Spike Lees film *Do the Right Thing* (1989) tillägnas hans minne. Det går alltså att se hur Michael Stewarts död behandlas i olika sammanhang – förenklat inom subkulturell graffiti, samtidskonst och spelfilm – på ett sätt som är lättare att få syn på utifrån visuella kulturstudier än mer specifika discipliner som sociologi, konst- eller filmvetenskap.

Det går att se paralleller mellan Chicos väggmålning från 1985 och de samtida gatumonumenten över George Floyd, den afro-amerikanske mannen som mördades under ett ingripande av en vit polis i Minneapolis 2020. Databasen *George Floyd and Anti-Racist Street Art* dokumenterar gatumonument som handlar om George Floyd, men också till minne av Breonna Taylor, Eric Garner, Trayvon Martin och andra män och kvinnor som fallit offer för rasistisk polisbrutalitet och andra former av rasistiskt våld.²¹ I databasen går det att hitta såväl minnesmålningar som kollektivt skapade installationer med blommor, ljus och andra objekt. I flera fall finns kombinationer, till exempel där blommor lagts nedanför en porträttmålning, och tända ljus ställts framför.

Om de hittills diskuterade gatumonumenten främst fyllt minnesmässiga funktioner, så har de senare också fungerat som en del i mobiliseringen av protester mot rasistisk diskriminering och polisvåld.²² I de senaste årens Black Lives



Bild 6.1. Exempel på en Ghost Bike, 2009, Houston Street, New York. Foto: Jacob Kimvall. Ghost Bikes kallas de vitmålade cyklar dekorerade med blommor och tända ljus som markerar platser där cyklister dödats i trafikolyckor. De fungerar dels som åminnelser över de som specifika personer som dödats, dels för att manifesterade ökade rättigheter för cyklister i trafiken. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Matter-protester har alltså gatumonumenten, i likhet med andra populärkulturella bilder, kommit att anta en tydligt politisk och socialt aktivistisk funktion.²³

Ett äldre likartat exempel, är de så kallade *Ghost Bikes* – spökvita cyklar dekorerade med blommor och ofta tända ljus – som bland annat installerades på olika platser i New York under mitten av 00-talet. De markerade platser där cyklister dödats i trafikolyckor, och förutom att de fungerar som specifika åminnelser över de som omkommit, så utnyttjas för att artikulera konkreta politiska krav på ökad säkerhet och rättigheter för stadens cyklister.²⁴

I gatukonstlitteraturen finns även ett exempel där gatumonumentets form utnyttjas för att skapa politiska gatukonstverk. I boken *Playground*



Bild 6.2. Prao: *Monument över förmögenhetsskatten*, 2006, på Södermalm, Stockholm. Detta verk av ingick i en serie verk där gatukonstnären Prao behandlade den ekonomiska politik som den då nytilträdna borgerliga regeringen genomförde. Här imiterar Prao gatumonumentets för att skapa ett gatukonstverk som också kan ses som en tydlig politisk protest. För konstnären innebar även den förda politiken en slags våld som gynnade rika på bekostnad av redan utsatta grupper. Foto: Ivar Andersen. Copyright: Ivar Andersen. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Sweden (2007) dokumenteras verket *Monument över Förmögenhetsskatten* (2006) av Prao. Det ingick i en serie konceptuella installationer som uppmärksammade den ekonomiska omfördelnings- och nedskärningspolitik som den dåvarande regeringen genomförde. Genom att imitera gatumonumentets skapar Prao ett verk som både är ett konceptuellt konstverk och en politisk protest, och där själva minnesvårdandet får en dubbelkodad satirisk udd.

Uppförandet och invigningen av en minnesmålning

I augusti 2020 avled musikern Daddy Boastin', en viktig artist inom svensk reggae och hiphop,

och efter hans bortgång började vänner och aktörer på Stockholms hiphopsceen planera för en minnesmålning. En kort tid blev jag involverad i arbetet då jag hjälpte till att etablera kontakt mellan initiativtagarna till målningen och den grupp graffitimålare som uppförde själva verket.

Det beslutades att målningen skulle göras i Snösättra Hall of Fame, ett upplageområde i södra Stockholm som fungerar som konsthall för graffiti och gatukonst.²⁵ Här kunde målningen göras utan att det krävdes tillstånd från myndigheter, samtidigt som platsen erbjöd en viss permanens (till skillnad från de öppna graffitiväggar som inte heller kräver tillstånd, men där målningarna ofta målas över inom några timmar).²⁶

Verket domineras av ett målat porträtt av Daddy Boastin', som sannolikt bygger på ett fotografi, samt en text med hans namn i gult och blått, och i en stil kan sägas vara en hybrid av graffiti och frakturstil. Typsnittet påminner också om grafiken som användes av The Latin Kings – en grupp som Daddy Boastin' länge samarbetade med. Bakom porträttet strålar ett ljus ut i bakgrunden, som är blå och bildar ett antytt rum, med moln, och silhuetter av flygande fåglar, några palmer och en stad. Under namnet återfinns årtalen 1959–2020 som anger födelseår och dödsår.

Den gul-blå texten för tankarna till den svenska flaggan. Ovanför texten finns en kungakrona, som kan tolkas som en del av hiphopens och reggaens appropriering av feodala titlar i ett subkulturellt sammanhang – till exempel med ett gruppnamn som just The Latin Kings.²⁷ Kronans gestaltning bär också tydliga likheter med kronorna i riksvapnet Tre kronor.



Bild 6.3. Apa, Felix och Seksie: minnesmålning över Daddy Boastin', 2020, i Snösåtra, Stockholm. Fotografiet är taget vid invigningen av målningen den 14 september 2020, en invigning som också fungerade som en minnesceremoni över Daddy Boastin' (Winston Errol Barbour) (1959–2020). Framför målningen har familj och vänner tänt ljus och lagt ner blommor. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Genom dessa visuella tecken betonar verket Daddy Boastins identitet som svensk musiker samtidigt som den inte förnekar hans hemvist i en afro-karibisk diaspora. Denna blir relevant i en samtid som dels präglas av globalisering och migration, dels av politiska diskurser där svenskhet uppfattas som något homogent och enhetligt, och som synonymt med vithet.²⁸ Målningen kan i kontrast till det sistnämnda sägas gestalta en svensk identitet som inte står i kontrast till eller utesluter olika etniska, subkulturella och nationella identiteter.

Verket invigdes på kvällen den 14 september 2020, och det hade då gått drygt två veckor sedan Daddy Boastin' gått bort. Jämfört med blomstermonumenten så handlar det om en relativt lång tid, men i jämförelse med ett mer konventionellt

monument, framtaget inom den kommunala eller statliga sektorn så är det mycket snabbt.²⁹

När jag kommer till Snösätra är det redan ett tjugotal personer på platsen. Jag träffar arrangörerna och en handfull vänner och bekanta. Flertalet är dock personer som jag inte känner, men som framstår som nära vänner till Daddy Boastin'. Många har med sig marschaller och stearinlyktor som de tänder framför målningen, och några lägger ner blommor. Här får jag alltså uppleva den blandning av minnesmålning och kollektiv installation som jag tidigare sett dokumenterad i *George Floyd and Anti-Racist Street Art*.

Vid invigningen av minnesmålningen blir det dock snabbt tydligt att min relation till Daddy Boastin', och därmed till verket, skiljer sig från många av personerna på plats. Målningens funktion i relation till många av människorna på platsen gör att vi är inte enbart besökare vid invigningen av en målning, utan precis som vid gatumonumentet över Einár, deltagare vid en minnesceremoni. Visst har jag en viss legitimitet i situationen – inte minst eftersom jag ju varit engagerad i tillkomsten av minnesmålningen. Och som minnesceremoni skiljer sig situationen inte i sak från andra gatumonument som jag besökt. Men den mer privata karaktären gör att jag upplever att min närvaro som forskare skaver, och kanske skulle kunna uppfattas som störande. Diskret fotograferar jag målningen och ser till att inte dröja kvar för länge.

Gatumonumentet som totem och avgud

Med denna upplevelse i bakhuvudet vill jag nu återvända till W.J.T Mitchells diskussion om bilders

aktiva roll i sociala praktiker och kulturella processer, liksom till argumentet att de i dessa sammanhang ofta besitter en form av *mervärde*.³⁰ Alla tre begrepp som Mitchell använder sig av i detta sammanhang – avgudadyrkan, fetischism och totemism – är väletablerade inom olika kunskapsfält, men Mitchell använder dem som en begreppslik triad. Förenklat handlar avgudadyrkan om dyrkan av ett visuellt objekt, fetischism en relation byggd på begär, och totemism på förhållande till bilden som en anförvant eller förtrogen, och något som vi vördar. Den aspekt som intresserar mig här är just totemism, som Mitchell menar ”tillåter bilden att anta en social, konversationsmässig och dialektisk relation med betraktaren”.³¹

En och samma bild kan både vara avgudadyrkad, fetischerad eller totemistisk beroende på betraktarens sociala position och relation till verket. Minnesmålningen över Daddy Boastin’ tydliggör också detta. Samtidigt som jag upplever situationen vid minnesmålningen över Daddy Boastin’ som privat, är det en offentlig invigning som annonserats i sociala medier. En del av besökarna är nog, i likhet med mig, där för att se målningen, och på avstånd hedra artisten som de ser som en viktig aktör i sin subkultur – snarare än personen som de kände. Utifrån oss som deltar vid invigningen, förenklat definierade som vänner och familj respektive subkulturella kollegor och fans, så skulle våra relationer till verket kunna beskrivas i totemistiska termer, men från olika positioner och därmed av olika slag.

Att en och samma bild öppnar för olika relationer beroende på betraktarens position, innebär förstås att samma objekt som är ett totem för en grupp framstår som en avgud för en annan grupp.

När det gäller minnesmålningen i Botkyrka handlade det för verkets kritiker om att det är fel personer som representeras och att gatumonumentet är en entydig hyllning av de avbildade människors liv och gärning. Kort sagt uppfattar de bildens närvaro i det offentliga rummet som orättfärdigt. Med Mitchells begreppsapparat skulle de kunna sägas uppfatta bildens närvaro som en form av avgudadyrkan.

Begreppet kan för en samtida svensk läsare framstå som lite apart, men det bygger på de mono-teistiska religionernas *avgud* varifrån verbet skapas. Mitchell menar att avguden (engelska *idol*) utifrån ett mono-teistiskt perspektiv alltid är den andres – felaktiga – gud. Avgudadyrkan (engelska *idolatry*) är därmed enligt Mitchell också den av de tre aspekterna av bilders mervärde som har längst historia.³² Mitchell beskriver avgudadyrkan som en typ av objektsrelation som nästan uteslutande tillskrivs den andre. Det är alltså inte pronomen som ’jag’ eller ’vi’ som ägnar sig åt avgudadyrkan, utan ’dom’.³³

I ett inlägg i debatten i Botkyrka som försöker förklara och delvis försvara minnesmålningen i Botkyrka, beskrivs verket som komplext, och det påpekas att ”yngre Fittjabor som såg målningen som viktig i sorgearbetet efter tre avlidna kamrater”.³⁴ Genom att lyfta sorgearbetet kan texten sägas försöka aktualisera eller i varje fall peka verkets totemistiska relationer, och bryta uppdelningen mellan å ena sidan vi och å andra sidan dom.

Den totemistiska relationen är sannolikt en aspekt som kan aktualiseras i samtliga gatumonument. Trots de i vissa avseenden likartade förutsättningarna vad gäller gatumonumentet i Botkyrka, hördes få kritiska röster i offentligheten vad gäller gatumonumentet över Einár. Där handlade det förvisso

inte någon kommunal institution som i Botkyrka, men de stora massmedierna har publicerat många bilder på gatumonumentet, och detta bruk av bilder kan ses som en liknande institutionalisering. Både den omfattande uppmärksamheten (som jag med denna text i viss mån bidrar till) och den relativa avsaknaden av kritik, kan vid sidan av hans kändis-skap ses som ett utslag för samma typ av rasistiska diskurs som kortfattat diskuterats i analysen av minnesmålningen över Daddy Boastin’.



Bild 6.4. Gatumonument över Einar, 2021, Hammarby Sjöstad, Stockholm. När rapparen Einár (Nils Grönberg) mördades i Hammarby Sjöstad skapades ett gatumonument på platsen. Det bestod av för gatumonumentet typiska föremål såsom blommor och ljus, men också föremål som pekar Einárs specifika identitet: porträtt av och brev riktade till rapparen, supporterkläder från Hammarby, liksom produkter från Gucci och Louis Vuitton. Detta var ett av minst två gatumonument över Einár. Ett mycket likartat skapades i stadsdelen Dalen strax söder om Stockholms innerstad. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Denna skillnad i den mediala och institutionella behandlingen av gatumonumenten kan också ses som ett argument för behovet av visuella kulturstudier. Det är genom att studera visuella objekt, inte för deras underförstådda konstnärliga eller kulturhistoriska värde, utan som aktiva meningsskapare som vi kan få syn på oss själva.

Avslutning

Genom ett antal exempel har jag i detta kapitel beskrivit vad jag valt att kalla gatumonument. Jag har undersökt hur de fungerar i stadsrummet, hur de kan användas, liksom hur de kan vara konstruerade, och vad detta har för betydelse.

Både konceptuellt och praktiskt intar gatumonumenten en plats mellan officiella monument och den icke-sanktionerade gatukonst som också utförs i stadsrummen. I likhet med gatukonsten är de offentliga skapelser, och de befinner sig oftast, om än inte alltid, utanför de officiella monumentens representativt demokratiska och byråkratiska processer. Det sistnämnda gör också att de skapas jämförelsevis snabbt. I likhet med gatukonsten handlar det oftast om tillfälliga och efemära manifestationer som snart försvinner, om än inte alltid lika snabbt. Till skillnad från gatukonsten har dessa gatumonument i myndigheternas ögon ofta en legitimitet som gör att de ofta behandlas med en viss försiktighet i stadens renhållningsprogram. I likhet med de officiella monumenten, och till skillnad från delar av gatukonsten krävs inte kunskaper i något subkulturellt kodsysteem för att avläsa deras syfte, funktion eller budskap.³⁵ Och i likhet med de officiella monumenten är de i olika grad kollektivt skapade och förankrade objekt, som

vänder sig till en större kollektiv offentlighet.³⁶ Deras utom-institutionella status och snabba tillkomstprocesser gör, i kombination med att de samtidigt möter viss acceptans i offentligheten, att gatumonumenten också kan utnyttjas för social mobilisering, såsom inom Black Lives Matter-rörelsen.

Som Becker påpekar bygger gatumonumentet, oavsett om det är en stor minnesmålning av en mindre grupp upphovspersoner eller en kollektivt skapad installation, på ett stort inslag av upprepning, en upprepning som inte förtar deras potentiella mervärde utan tvärtom bidrar till att ge dem kraft och djup. Samtidigt är det uppenbart att betydelsen uppstår i relation till specifika aspekter och variationer – gatumonumentet över Einár är sammansatt av objekt som refererar både till hans individuella och sociokulturella identitet, liksom till besökarnas och monumentskaparnas relation till honom.

Det är uppenbart att gatumonumentens uttryck och betydelser varierar över tid, men också att de har fått ökad aktualitet. De används av olika grupper, med olika syften: vissa fungerar som politisk mobilisering, andra som mer traditionellt minnesvårdande. Ibland sammanfaller dessa syften. För forskningsfältet visuella kulturstudier menar jag att gatumonumenten utgör ett värdefullt empiriskt material, både som exempel på hur viktig roll visuella aspekter har tagit i bruket av de offentliga rummen, och på hur just visuella kulturstudier kan hjälpa till att förstå detta bruk.

Slutnoter

1. Kolbjörn Guwallius, *Sätta färg på staden: Obeställd kreativitet i det offentliga rummet*, Årsta, Dokument Press, 2010. s. 188–192; Jacob Kimvall,

Noll tolerans: Kampen mot graffiti, Stockholm, Verbal, 2012, s. 89–94; Tindra Thor, *Painting the City: Performative Cosmopolitanism and the Politics of Space and Art*, Stockholm, Stockholm University Press, 2018, s. 13.

2. Martha Cooper & Joseph Sciorra, *R.I.P.: Memorial Wall Art*, New York, Henry Holt and Company, 1994.

3. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, s. 232.

4. Mirzoeff, s. 247.

5. Mirzoeff, s. 247.

6. Nationalencyklopedin, *monument*, <http://www.ne.se/konstfack.idm.oclc.org/upplagsverk/encyklopedi/lång/monument> (2023-08-16).

7. Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin", *Oppositions*, nr 25, 1982, s. 21–51 (ursprungligen publicerad på tyska 1903, översatt till engelska av Kurt W. Forster & Diane Ghirardo).

8. Dan Karlholm, "Det tomma monumentet", *Vad betyder verket? Konstvetenskapliga studier kring måleri, skulptur, stadsplanering, och arkitektur*, red. Thomas Hall, Ewa Kron & Lempi Borg Wik, Stockholm, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2001, s. 44.

9. Karlholm, s. 44.

10. Oscar Svanelid, "Trygghetskonst: Om konst som trygghetsåtgärd för offentliga rum", *Omförhandlingar: Den offentliga konstens roll efter millennieskiftet*, red. Håkan Nilsson, Huddinge: Södertörns högskola, 2021, s. 124.

11. Karin Becker, "Att ta plats och skapa rum", *Statens konstråds årskatalog 2004*, red. Susanne Eriksson, Stockholm, Statens konstråd, 2005, s. 175.

12. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press Mitchell, 2005, s. 106 (författarens översättning).
13. Kicki Sehlstedt, "Därför får Einár vara ett offer", *Aftonbladet*, 2021-11-02.
14. Petter Beckman, "R.I.P-målning lockar kultureliten", *BotkyrkaDirekt*, 2017-09-23.
15. Stina Lagerkvist, "Man glorifierar kriminella unga", *Länstidningen Södertälje*, 2017-03-11.
16. Peter Kadhammar, "Här är rånaren hjälte och hyllas på kommunens vägg", *Aftonbladet*, 2017-03-08.
17. Cooper & Sciorra, s.12.
18. Chris Ganter, *Graffiti School: A Student Guide with Teacher's Manual*, London, Thames & Hudson, 2013, s. 84.
19. Cooper & Sciorra, s.11.
20. Henry Chalfant and James Prigoff, *Spraycan Art*. London, Thames and Hudson, 1987, s. 16.
21. Heather Shirey, Todd Lawrence, & Paul Lorah, *George Floyd and Anti-Racist Street Art database*, <https://georgefloydstreetart.omeka.net> (2021-03-27).
22. Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Third edition New York, Oxford University Press, 2018, s. 170 och s. 246-247.
23. Shirey & Lorah, passim.
24. Jacob Kimvall, "Gatukonst: Estetisk politik och politisk estetik", *Plats, poetik och politik: Samtida konst i det offentliga rummet*, red. Linda Fagerström & Elisabet Haglund, Malmö, Arena, 2010.
25. Jacob Kimvall, "Den suburbana konsthallen Snösätra Hall of Fame", *Utställningskritik*, nr 5, 2019.

26. Erik Hannerz & Jacob Kimvall, "Keep Fighting Malmö": Graffiti and the Negotiations of Interests and Control at Open Walls", *Creating the City: Identity, Memory and Participation. Conference proceedings*, red. Pål Brunnström, Malmö, Malmö University Publications in Urban Studies, 2019.
27. Här kan det vara värt att påpeka att användningen av denna typ titlar (liksom utnyttjandet av olika symboler för lyx och rikedom), ofta har gjorts utifrån en ekonomiskt, socialt och statusmässigt prekär livssituation. De bör närmast förstås som ett subversivt bruk. Se till exempel Jeffrey Ogbur, *Hip-hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Lawrence, University Press of Kansas, 2007.
28. Jeff Werner & Tomas Björk (2016). *Blond och blåögd: Vithet, svenskhet och visuell kultur*, Göteborg, Göteborgs konstmuseum, 2014, s. 48.
29. I en text om Camilla Akrakas verk *Listen!* som behandlar Metoo-rörelsen, konstaterar författaren Anna Rådström att det knappa år, som processen från beslut om upphandling till att Akraka fick uppdraget, är en relativt snabb hantering. Då skulle det ändå ta ytterligare cirka ett år tills skulpturen placerades som ett monument i Umeå. Se Anna Rådström, "Listen! En skulptur på torget och ett metoo-monument", *Omförhandlingar: Den offentliga konstens roll efter millennieskiftet*, red. Håkan Nilsson, Huddinge, Södertörns högskola, 2021 s. 88.
30. Mitchell, s. 105.
31. Mitchell, s. 106 (författarens översättning).
32. Mitchell, s. 97.
33. Mitchell, s. 19–20.
34. Beckman.
35. Hannerz & Kimvall, passim.
36. Karlholm, passim.

Vidare läsning

- Cecilia Andersson, *Rådjur och raketer: Gatukonst som estetisk produktion och kreativ praktik i det offentliga rummet*, Stockholm, HLS förlag, 2006.
- Annika Enqvist; Rebecka Katz Thor; Karolina Modig & Joanna Zawieja, Joanna (red.), *Offentligt minne, offentlig konst: Reflektioner om monument och minneskonst i samtiden*, Stockholm, Statens konstråd, 2022.
- Jonas Frykman & Billy Ehn, red., *Minnesmärken: Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, Stockholm, Carlsson, 2007.
- Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art*, London, Thames & Hudson, 2011.
- David Villorente & James Todd, *Mascots & Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti*, New York, Testify Books, 2007.
- Jeff Werner, *Kritvit?: Kritiska vithetsperspektiv i teori och praktik*, Lund, Studentlitteratur, 2021.

7. Att studera utställningar: Hur konstmuseer berättar historia

Per Widén

Museiutställningar känns ofta som om de alltid har funnits, som om de existerar utanför tid och rum och förmedlar något neutralt. Att det inte stämmer kan illustreras av hur olika det svenska Historiska museet och det danska Nationalmuseets utställningar om stenåldern beskrevs kring 2010. Båda utställningarna visade samma typ av föremål – keramik, flintföremål, smycken och mänskliga kvarlevor från äldre stenålder – men där det danska museet berättade om ”den förste dansken” berättade det svenska om att ”det har bott människor i tusentals år i det vi idag kallar för Sverige”. På ytan var utställningarna mycket lika, både i hur de var uppbyggda och vilken typ av föremål som visades, men berättelsen som förmedlades skilde sig en hel del åt. Genom att analysera och jämföra olika utställningar med varandra, kommer jag i det här kapitlet att besvara frågan om vilka olika historier som berättas. Hur kan olika sätt att göra utställningar, olika sätt att visuellt iscensätta historien, skapa helt olika berättelser?

Utställningar kan alltså berätta väldigt olika historier, även om utställningarna på ytan ser väldigt

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Widén, Per, ”Att studera utställningar: Hur konstmuseer berättar historia”, *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 139–164. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.g>. Licens: CC-BY-NC

lika ut. I fallet med de båda arkeologiska utställningarna var skillnaden främst hur innehållet beskrevs i utställningstexterna. Men hur utställningar är organiserade får också konsekvenser. Visar utställningen många eller få objekt? Lyfts de fram enskilt eller visas de i grupper? Hur ramas utställningen in, vad säger texterna, och hur är belysningen? Allt det är aspekter som påverkar upplevelsen av utställningen och vilket narrativ, vilken berättelse, som förmedlas. Genom att analysera utställningar som ett medium som är historiskt föränderligt och beroende av politiska, estetiska, pedagogiska och ibland också personliga idéer kan vi bättre förstå dem som de meningsskapande praktiker de är. I den här artikeln ska jag visa hur olika sätt att ställa ut samma målningar kan berätta väldigt olika historier, genom att analysera tre olika utställningar av nederländskt 1600-talsmåleri på Nationalmuseum som alla kretsar kring Rembrandts van Rijns (1606–1669) målning *Batavernas trohetsed*.

Museiutställningar förmedlar föreställningar om värde, i det här fallet om konstens värde. De är en del av en historieskrivning och förmedlar budskap om makt och ideologi – både genom hur de berättar historia och genom att vara manifestationer av till exempel en nations, en stads eller en persons rikedom, bildning och smak. Att ha och visa upp en stor konstsamling ger status, men att visa upp en grupp målningar av en högt värderad konstnär som till exempel Rembrandt ger även det status, men på ett något annorlunda sätt.

Den här analysen anknyter till det relativt nya forskningsfältet utställningsstudier (*exhibition studies*), även om att studera museer och samlingar inte är någonting nytt i sig. I Sverige intresserade



Bild 7.1. Rembrandt van Rijn, *Batavernas Trohetsed*, 1661–1662, olja på duk, 196 × 309 cm. Nationalmuseum. Licens: CC PD.

man sig till exempel redan på 1940-talet för hur Gustav III:s samlingar, och 1968 avslutades ett tio år långt forskningsprojekt om drottning Kristinas konstsamling med en stor utställning på Nationalmuseum.¹ Den traditionella beskrivningen av hur museiutställningar förändrats från 1800-talet till idag är, något förenklat, att det gått från tätt och stökigt med många utställda verk, till gles och fokuserat med få och särskilt utvalda verk. Det är sant såtillvida att utställningar idag ofta presenteras genom att målningar hängs i en enkel rad med stort avstånd mellan verken, och att det som anses vara utställningens höjdpunkter ofta presenteras helt ensamma på en vägg eller framhålls extra genom att de exponeras på en egen väggskärm med framskjuten placering i relation till resten av utställningarna. Men det är också — som vi ska se — något som går att problematisera och som museerna själva också har problematiserat de senaste decennierna.

Att möta konsten – och analysera mötet

Vägen till Nationalmuseums utställningssalar går genom en entré, där vi möts av ett storslaget trapphus och får vandra upp mot konsten. Som besökare leds man därefter genom museets salar och utställningar. Väl uppe på översta våningen där målerisamlingarna hänger går det en snitslad bana genom salarna. Besökaren gör en resa genom tid och rum, från renässansen till början av 1900-talet. I en klassisk artikel har Carol Duncan liknat museibesöket vid en ritual, något som påminner om en religiös ceremoni. Genom byggnadens och rummets uppbyggnad, menar hon, försätts besökarna i en särskild stämning.² Vi rör oss på ett särskilt sätt genom rummen, vi talar med lägre röst, stannar till lagom länge framför verken. Placeringen av verken kan i sin tur förefalla självklar, men är resultatet av avvägningar, tolkningar och trender.

I denna analys av hur museer är en aktiv del av att forma (konst)historiska narrativ, är exemplet tre av Nationalmuseums utställningar av nederländskt 1600-tal.³ De olika hängningarna är från 1900 (Bild 7.2), från 1916 (Bild 7.5) och 1953 (Bild 7.8), och är alla från utställningens ”huvudrum”, där de största och mest centrala verken hängdes. Utanför salen fanns också en serie kabinett där verk i mindre format och andra genrer – landskap, genremåleri, stilleben med mera – visades. Fotografierna jag använder som källmaterial visar bara två av salens fyra väggar (och inte heller hela långväggen), men som exempel räcker det för att säga något om hur utställningarna varit organiserade och om vilket narrativ man velat förmedla.

För att undersöka en utställning måste man alltså ha ett källmaterial. Är det en utställning som går

att se på plats idag så är det förstås inga problem. Utställningen som den står är ett utmärkt källmaterial. Om vi däremot vill undersöka en historisk utställning måste man hitta något annat som gör att det går att skapa sig en bild av vad som var utställt, och hur det var exponerat. Fotografier, listor, kataloger, hängningsplaner och guideböcker är exempel på material som kan analyseras, liksom arkivmaterial från arbetet med utställningarna. Ibland finns det också andra typer av texter som försöker förklara de olika utställningssideologierna, artiklar i kulturtidskrifter, debattartiklar och liknande. Ofta får man låta olika typer av källor komplettera varandra. När jag arbetat med bilderna av utställningarna har jag haft Nationalmuseums kataloger till hjälp för att identifiera målningarna, men också tidigare forskning som till exempel Per Bjurströms historia om Nationalmuseum till museets 200-årsjubileum 1992.⁴ Jag har också renritat bilderna och gjort skisser över hur hängningarna var organiserade⁵. När man talar om konstutställningar pratar man ofta om hur den är *hängd* och om olika *hängningar*, en term som kommer av att målningar hängs upp på en vägg när de ska visas. Målningar hängs ofta i rader, en enkel rad eller i flera rader ovanför varandra vilket brukar beskrivas som att de hängs i flera register.

En snabb blick på de tre fotografierna ger vid handen att utvecklingen verkligen gått från tät till gles hängning. På den första bilden syns 40 målningar, på den andra 22 och på den tredje 13. Vid en närmare anblick kan man också se att flera av verken är desamma i alla tre fotografierna, framför allt är det tydligt att Rembrandts stora målning *Batavernas trohetsed* finns med och har en central

placering i samtliga hängningar. Målningen hänger på ungefär samma plats – mitt på den långvägg som möter betraktaren när den går in i salen.

Batavernas trohetseds centrala placering i alla tre hängningarna visar också på något annat. I utställningar finns det vanligen verk som lyfts fram som viktigare än de övriga, och i många fall finns det målningar vars roll i utställningen är att stödja den berättade historien snarare än att bära den, verk som inte uppfattas som centrala, men som ändå tas med i utställningen för att de bidrar till helheten. De centrala verken är oftast hängda nära väggens mitt, och lyfts ofta fram ytterligare genom antingen en arkitektonisk inramning eller genom att de hängs längs en symmetrilinje. Utställningar är ofta hängda som spegelsymmetrier. Ett spegelsymmetriskt mönster kan delas upp i två delar längs en linje – kallad symmetrilinje – där de två halvorna som bildas är identiska men spegelvända. Varje halva kan dessutom innehålla fler spegelsymmetrier. En målning som hängs på en symmetrilinje kommer att uppfattas som central och som viktigare än en som hänger vid sidan av och *Batavernas trohetsed* behandlas här som det stora mästerverket och den viktigaste nederländska målningen i Nationalmuseums utställning genom att den hängs på den centrala symmetrilinjen.

Utställningen år 1900 – Den nederländska konstens historia

Den äldsta av hängningarna, från tiden kring 1900, är skapad av Ludvig Looström, konsthistoriker och överintendent på Nationalmuseum 1900–1915.⁶ (Bild 7.2, 7.8) Den långa västra väggen är i hängningen behandlad som en helhet mellan dörrarna



Bild 7.2. Nederländska salen, 1906. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND.

(bara den ena dörren syns i fotografiet). Hela ytan är symmetriskt hängd, och organiserad kring tre stora målningar som får utgöra fokus för väggen (Bild 7.4): Rembrandts *Batavernas trohetsed* (16) som hängts på den centrala symmetrilinjen, och Peter Paul Rubens (1577–1640) *Offer till Venus* (6) och *Backanal på Andros* (21) utgör centrum för symmetriens vänstra respektive högra halva. Under de båda Rubensmålningarna hänger ytterligare målningar av Rembrandt, och symmetriskt ordnat över *Batavernas trohetsed* och de båda Rubensmålningarna hänger målningar i stort format av något mindre kända nederländska konstnärer.

Mellan de stora Rubensdukarna och *Batavernas trohetsed* hänger en rad halvstora målningar i tre register, där målningarna fungerar som par i förhållande till den andra raden. Överst hänger två allego-

riska bilder av sinnen, i mitten två porträtt och i det nedersta registret två små oidentifierade landskap. Längst till vänster i bilden och egentligen inte del av huvudväggens symmetri hänger två stora dukar över två mindre och över den dörr som kan anas ses också ramen till en större målning. Grupperat kring långväggens andra dörr hänger två rader porträtt och landskap i tre register (samt ett stort helfigursporträtt över dörren (28).

På den norra väggen hänger Rubens porträtt av den svensk-polske kungen *Sigismund Vasa till häst* (35) och under den ett stort jaktstycke (36) med samma bredd som Rubens porträtt. På ömse sidor om dem två rader i tre register har Looström hängt porträtt och historiemålningar i lite mindre format.

Looströms hängning ger intrycket av att vara tänkt att ge en bred bild av den nederländska 1600-talskonsten, presenterad på ett symmetriskt och harmoniskt vis. Genom att renrita skissen över hängningen går det också att se tydligare att målningarna hängt längs flera symmetrilinjer, där väggens

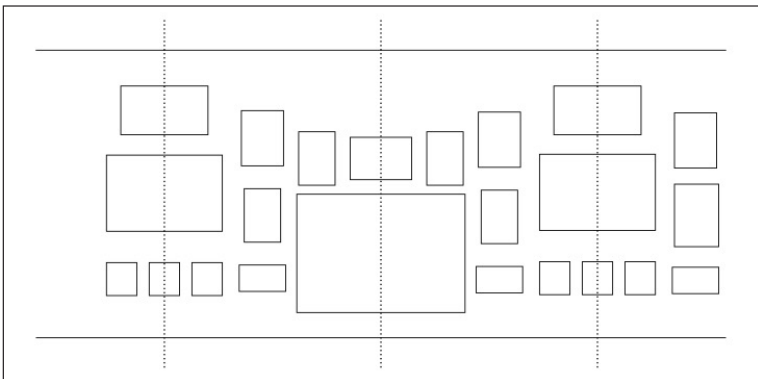


Bild 7.3. Spegelsymmetrier i Looströms hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

båda halvor även är spegelsymmetriska i sig själva. (Bild 7.3) Motiven är framför allt ”höga” – det vill säga de betraktades som extra fina i den historiska smakhierarkin. Det är motiv från den antika och bibliska historien, allegorier (smaken, hörseln) och dramatiska marinmålningar. Påfallande många av målningarna är också på ett eller annat sätt porträtt, i bemärkelsen att de är bilder av människor även om vi inte vet namnet på den avbildade. Fyra målningar framhålls särskilt och utgör hängningens brännpunkter, de tre Rubensmålningarna *Porträtt av kung Sigismund Vasa till häst*, *Backanal på Andros* och *Offer till Venus* samt Rembrandts *Batavernas trohetsed*. Målningarna står ut både på grund av formaten, men framför allt framhävs de av hängningens symmetrier som gör dem till centrala blickpunkter. Eftersom det rör sig om en stor sal med små kabinetten bakom kan man sluta sig till att landskap, stilleben och genremåleri i mindre format presenteras i kabinetten och att man här valt att hålla fram det mer monumentala måleriet. Det förklarar dock inte den stora mängden porträtt som i stället måste ses som något man valt att hålla fram, kanske som ett sätt att framhäva den vanliga uppfattningen om nederländsk konst som fokuserad på det mer privata och borgerliga delarna av livet, till skillnad från den italienska konsten som uppfattades som mer storslagen.

Utställningen vid sekelskiftet 1900 förmedlar alltså en berättelse om den nederländska konstens historia på 1600-talet. Genom att visa en stor mängd verk i flera olika genrer ges en översikt, och genom att inkludera de många porträtten i utställningen framhålls också idén om den borgerliga

nederländska kulturen. Resultatet av Looströms hängning blir en så (till synes) fullödlig presentation av den nederländska konsthistorien som museets samling tillät.

Utställningen år 1916 – Den nederländska konstens stora mästare

1916 års hängning skapades av konstnären Rickard Bergh som var chef för Nationalmuseum 1915–1919.⁷ På bilden, som visar den norra vägen och större delen av den västra, syns Rembrants *Batavernas trohetsed* (5) centralt hängd. (Bild 7.4, 7.9) Till höger om Bataverna hänger målningarna i två register, symmetriskt organiserat. I nedre registret hänger samma tre målningar av Rembrandt som hängde tillsammans även i Looströms hängning. (Bild 7.2) Ovanför dem hänger *Jakob brottas med ängeln* (1) och *Skeppsbrott vid en klippig kust* (6) som även de var med i den tidigare hängningen. Hängningen är symmetriskt organiserad, och de mindre Rembrandtmålningarna utgör tillsammans med *Jakob brottas med ängeln* en grupp på ena sidan om *Batavernas trohetsed* och med *Skeppsbrott vid en klippig kust* på den andra. Kring dörren hänger porträtt och landskap som en egen liten grupp med en allegori som krön.

Den norra väggen är helt organiserad kring Rubens Sigismundporträtt som hänger ensam i ett övre register. Under det hänger en symmetrisk rad med tre större målningar åtskilda av fyra mindre målningar hängda två och två över varandra, främst historiemålningar men även ett porträtt och två landskap.

Sammanlagt hängde Rickard Bergh alltså 22 målningar på väggytan, mot 27 i Looströms tidigare



Bild 7.4. Nederländska salen, 1916. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND.

hängning. En annan skillnad mot den tidigare utställningen är bruket av rekvisita. Kring 1900 fanns utöver en sammetsklädd soffa bara en klassicerande marmorvas av oklart ursprung uppställd på en neutral piedestal i salen. I 1916 års utställning finns flera inslag av scenografi tänkt att fungera både som stämningssättare och pedagogiska element. Mitt i salen står ett rikt dekorerat 1600-talsbord täckt av vad som ser ut att vara ett tyg av sammetsbrokad med en nederländsk kinesiserande lockurna på. Längst till vänster i bilden syns också en hand och en fot från Adrian de Vries skulptur *Psyche buren av amoriner* från omkring 1590 som också den får sägas utgöra ett slags stämningsskapande element, även om den förstås också är ett konstobjekt från tiden.

Ett annat exempel på rekvisitabruk är att det på ömse sidor om *Batavernas trohetsed* står en spiralvriden kolonn som både ramar in målningen och

samtidigt skärmar av den från de övriga verken i rummet. Målningen ramas ytterligare in genom att den hänger på en skärmvägg som har den dubbla funktionen att lyfta fram Rembrandts målning som ett särskilt mästerverk, men också att visa på målningens ursprungliga form och storlek.⁸ I Berghs terminologi utgör rekvisitan ”bryggor” som var tänkta att skapa stegringar i rummet för att öka både det pedagogiska och det estetiska värdet. Bryggorna fungerade som markörer av vad som var extra viktigt, där de båda kolonnerna och skärmväggen skapar ett slags crescendo i utställningen genom att rent fysiskt hålla fram Rembrandts målning mot besökaren, medan bordet, brokadduken och lockurnan kan tänkas ha fått besökaren att associera till rikedom och borgerliga heminteriörer. Till skillnad från de kulturhistoriska museernas historiska stilrum (*period rooms*) var rekvisitan i Berghs utställningar inte tänkt att vara del av en rekonstruktion av en interiör, utan snarare fungera som små pekpinor tänkta att förstärka hängningens narrativ och vara generiska periodmarkörer.

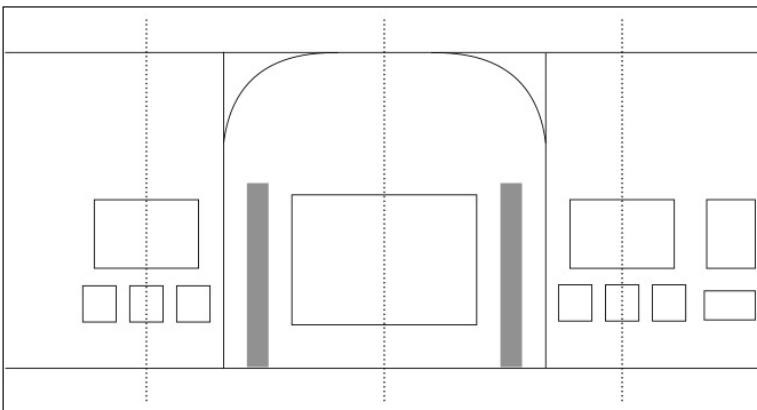


Bild 7.5. Spegelsymmetrier i Berghs hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

Richard Berghs hängning från 1916 är alltså organiserad kring två stora verk som han lyfter fram som centrala. Rembrandts *Batavernas trohetsed* och Rubens *Porträtt av kung Sigismund*. De andra två målningarna som också var centrala i den tidigare utställningen, Rubens *Backanal på Andros* och *Offer till Venus* finns fortfarande kvar i samma sal, men flyttades till den andra långväggen – som av Bergh omnämns som ”Rubensväggen” och verkar ha ägnats mer eller mindre helt åt Rubens. Även om Rubens och Rembrandt gavs en mycket framträdande position också i Looströms sekelskifteshängning så framstår Berghs hängning från 1916 som mycket mer ensidig och fokuserad på enskilda konstnärskap snarare än på konsthistorisk översikt. Rembrandt och Rubens lyfts tydligt fram som de viktigaste konstnärskapen genom att *Batavernas trohetsed* och i viss mån porträttet av *Sigismund* hängs separat, *Sigismund* genom att målningen hängs ensam över en rad med mindre målningar, och *Batavernas trohetsed* genom att den hängts framför en egen framskjuten vägg, inramad av de spiralvridna kolonnerna.

Det mindre antalet målningar i utställningen beror på en idé om tillgänglighet och en vilja att renodla och koncentrera utställningarna, i opposition mot tidigare museiideal som Bergh själv i en essä om ”Konstmuseet som skönhetsvärld” beskrev som ”kaotisk... anhopning av föremål” som ”verkat mera som stora magasin än som museer”.⁹ Mot det ställde Bergh att ”*levandegöra själva samlingarna*, d. v. s. genom strängt konstnärligt urval samt skön, logisk och organisk uppställning göra dem överskådliga och estetiskt njutbara för den stora allmänheten, för konstälskare och konstnärer”.¹⁰

Uttunningen av utställningen presenteras alltså som resultatet av en pedagogisk idé, i opposition mot ett tidigare utställningsideal som beskrivs som ett slags frånvaro av just pedagogisk idé. Men lika mycket som det är en förändring av *hur* utställningen berättar så är det också en förändring av *vad* utställningen berättar.

I Berghs utställning visades inte bara färre verk för besökaren, fokuset i utställningens narrativ försköts också från *konst-historia* till *konst*, mot enskilda konstnärer och mot enskilda ”mästerverk”. ”Få, men så mycket mer utsökta verk” var ledordet, vilket också ledde till att utställningen vredes mot att berätta mer om de stora mästarna och deras mest kända verk, och att den konsthistoriska överblick- en över det nederländska 1600-talet blev smalare.¹¹ På ett allmänt plan var det här en förskjutning som har att göra med modernismen som bar med sig ett större fokus på verk och konstnär – inte minst på de som uppfattades som Stora Konstnärer och deras Mästerverk – i kontrast mot 1800-talet som fokuserade mer på historien, något som vi ska se skulle komma att ytterligare förstärkas under 1900-talets gång. I Berghs hängning skapas förskjutningen genom att antalet representerade konstnärer minskas, från mellan 16 till 20 i Looströms hängning till elva i Berghs, där flera av konstnärerna också var representerade med flera verk. Rembrandt med sju och Jakob Jordaens (1593–1678) med tre och på den motsatta väggen hängde dessutom en stor mängd Rubensmålningar. Fokuset i den förmedlade berättelsen ändras därmed från historisk översikt till en berättelse om konst och stora konstnärer, något som ytterligare underströks av hur Rembrandts

Batavernas trohetsed lyftes fram av skärmväggen och de båda kolonnerna.

Utställningen år 1953 – Nederländska mästerverk från museets samling

Under 1950-talet leddes Nationalmuseum av konstnären Otte Sköld och i mitten av decenniet hängde han och intendenten och konsthistorikern Carl Nordenfalk om målerisamlingen.¹² (Bild 7.8) Det nederländska 1600-talet flyttades då till en annan sal för att skapa en tydligare kronologi i vandringsen genom museets salar. Nyhängningen innebar att antalet målningar minskades ytterligare, liksom antalet representerade konstnärer. (Bild 7.6, 7.10) På salens huvudvägg hängdes fortfarande Rembrandts *Batavernas trohetsed* (9) i centrum, men nu omgavs den bara av en enkel rad målningar med stort avstånd emellan. I själva verket har hela huvudväggen reducerats till en Rembrandtvägg där *Batavernas trohetsed* hängts centralt med fyra mindre Rembrandtmålningar på ömse sidor. (Bild 7.10) På kortväggen hänger i sin tur tre målningar av Frans Snyders (1579–1657) (2) och Jacob Jordaens (1, 3).

Om man jämför Otte Skölds och Carl Nordenfalks utställning med Ludvig Looströms är det inte bara antalet målningar som är skillnaden. Hängningen är fortfarande symmetriskt organiserad kring ett verk som framhålls som det stora mästerverket, men av det trettiotal målningar som Looström hängde på motsvarande långvägg kring 1900 är i Skölds och Nordenfalks hängning bara nio kvar, och alla är dessutom av samma konstnär, Rembrandt. (Bild 7.10)



Bild 7.6. Nederländska salen, 1950-tal. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND.

Looströms hängning hade ambitionen att ge en bred översikt över det nederländska 1600-talsmåleriet, kompletterat med mindre målningar i lägre genrer i kabinetten intill. Utställningens syfte verkar alltså ha varit att berätta historia, specifikt måleriets historia, genom exempel från flera olika konstnärer och genrer. I Skölds utställning finns inget av detta kvar. På de två väggarna som syns på bilden finns bara tre konstnärer representerade, och bara tretton målningar. Av dessa är nio av Rembrandt, som man uppenbarligen ville visa upp sin stora samling av, medan två är av Jakob Jordens. Sannolikt hängde det fler Jordaensmålningar i salen, för det finns ytterligare ett par stycken i museets samling som man brukar framhålla som höjdpunkter, liksom förmodligen några av Rubensmålningarna. Sköld och Nordenfalk verkar under 1950-talet alltså vilja visa upp museets finaste exempel på konstverk av de allra största nederländska 1600-talsmästarna.

Utställningens narrativ har därmed helt skiftat från att berätta *konsthistoria* till att visa *konst*, och heller inte vilken konst som helst utan mästerverk av de största mästarna ur museets samling, *Konst med stort K*. Den historiska bredden och kontexten har försvunnit till förmån för de enskilda konstnärerna och deras verk.

Borta är också all form av rekvisita. Mitt i salen står fyra stolar, men inte som rekvisita utan, får vi anta, av rent praktiska skäl. Konsten är hängd på en enkel rad mot en neutral grön bakgrund, utan något omkring som ska kunna störa konstupplevelsen.¹³ En liten historisering har dock smugit sig in då man låtit byta ramar på några av Rembrandtmålningarna mot enklare i mörkt trä som kan påminna om nederländska 1600-talsramar. Även detta kan sägas vara typiskt för modernismen som föredrog enkla och släta ramar hellre än mer dekorerade och förgyllda, men sannolikt har den historiska äktheten också fått tjäna som argument för bytet.

Skillnaderna mellan de tre olika utställningarna är alltså stor, både vad det gäller det estetiska uttrycket i salarna och vilken historia det är som berättas, trots att målningarna i mångt och mycket är desamma under hela perioden. Den enkla raden målningar i Skölds och Nordenfalks hängning kan kontrasteras mot Looströms tätt hängda väggar år 1900, med 1916 års utställning som ett slags mellanling. Berghs hängning sticker dock ut på ett annat sätt genom hur han har använt rekvisita för att förstärka upplevelsen.

Men många saker är också lika mellan alla tre utställningar. Inte minst finns en kontinuitet i vilka verk som visas upp. Många målningar återkommer och hänger också mer eller mindre på samma plats

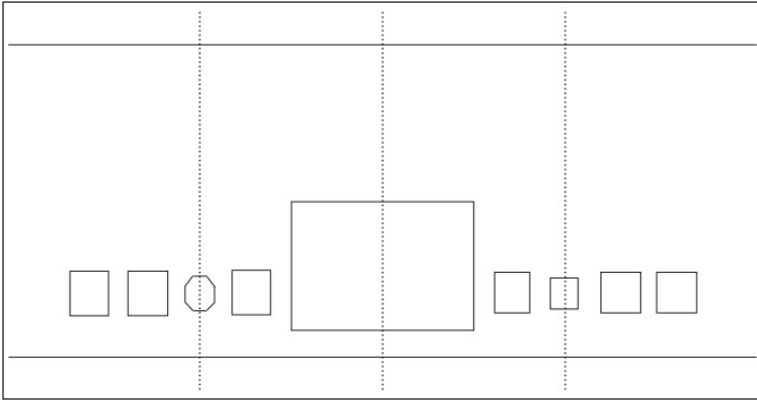


Bild 7.7. Spegelsymmetrier i Skölds och Nordenfalks hängning.
Per Widén. Licens: CC BY-SA.

i förhållande till de andra. Man kan också notera att många av målningarna har inventarienummer som ligger nära varandra, mellan 390 och 600. Eftersom inventarienummer ofta upprättas genom att man börjar i ena änden av ett rum och därefter tar ett verk i taget tills man katalogiserat allt som finns i det rummet och går vidare till nästa kan vi sluta oss till att många av målningarna har hängt i närheten av varandra under mycket lång tid, långt innan Ludvig Looströms hängning år 1900, i det här fallet redan före 1866 då målningarna flyttades från Stockholms slott till den nya museibygnaden.

Sättet att hänga konstverken är också mycket likt. Även om Otte Sköld och Carl Nordenfalk förmodligen inte skulle hålla med, är det grundläggande sättet att hänga konstverken desamma i alla tre hängningarna. Alla tre är hängda symmetriskt efter tydliga spgellinjer. Alla tre utställningarna är också på ett tydligt sätt organiserade kring Rembrandts stora målning *Batavernas trohetsed* som får utgöra centrum för

hängningarna. I Skölds och Nordenfalks hängning hänger dessutom Rembrandts porträtt av en gammal man (8) respektive en gammal dam (10) som par på ömse sidor om *Batavernas trohetsed* (9), ett sätt att hänga porträtt som kan ses även i hängningar från sent 1700-tal.¹⁴ I alla tre hängningarna är också de mindre Rembrandtmålningarna grupperade på likartade sätt i förhållande till varandra, men också i förhållande till den stora *Batavernas trohetsed*.

Nya Nationalmuseum 2018 – historia och kulturhistoria

I det här kapitlet har jag visat hur olika sätt att organisera en utställning gör att den förmedlar olika historier, även om föremålen som ställs ut är åtminstone delvis samma. I de tre analyserade utställningarna återkom samma huvudverk, men antalet målningar reducerades successivt, samtidigt som den historia som berättades vreds från att handla om nederländsk konsthistoria till att handla om först den nederländska konstens stora mästare, och därefter nederländska mästerverk från museets samling. Samtidigt organiserades utställningarna rent fysiskt på ett mycket likartat sätt i rummet. Verken hängdes symmetriskt med de verk som uppfattades som mest centrala i centrum, och alla tre utställningarna använde sig av spegelsymmetrier i hängningarna.

Museiutställningar verkar ofta självklara och hur de är organiserade och hur de berättar historia är oftast medvetet osynliggjort. Att studera och jämföra olika historiska utställningar kan därför vara ett sätt att bli medveten om att även dagens hängningar

är historiskt specifika och skapade efter vissa övertygelser och ideal.

Undersöker vi närmare hur Nationalmuseum utställning om 1600-talets konst ser ut idag möts vi av något helt annat än de exempel som analyserats ovan, såpass olikt att den faktiskt berättar en helt annan historia än vad de tre studerade utställningarna gör. Det är inte längre konstens historia som berättas, och än mindre historien om de Stora Konstnärerna och deras Mästerverk. I stället berättas ett slags kulturhistoria där konsten behandlas som en del av det samhälle som fanns i Europa under 1600-talet.¹⁵

Hängningen är inte längre spegelsymmetrisk som tidigare, även om man fortfarande använt sig av symmetrier när man organiserat utställningen. Salen har brutits upp med hjälp av skärmväggar, vilket skapat mer väggyta att hänga på. Antalet verk i utställningen har ökat dramatiskt och de presenteras i en förhållandevis tät hängning i flera register. Dessutom har man för första gången på mycket länge blandat skulptur, måleri och konsthantverk i samma utställning, vilket också det förskjuter narrativet från konst till kulturhistoria. En annan nyhet är att de olika nationella skolorna – tyskt, nederländskt, italienskt, franskt och så vidare – inte längre ställs ut separat utan blandat i en gemensam kronologi, något som inte hänt sedan 1840-talet. För första gången på mycket länge hänger heller inte Rembrandts *Batavernas trohetsed* som det självklara centrumet av utställningssalen. Målningen är förstås fortfarande en del av utställningen, men har nu fått en plats förskjuten åt sidan som inte lyfter fram den som utställningens absoluta höjdpunkt.

Hängningen framstår också som historiserande, och är på många sätt också ett sätt att berätta inte bara om konstens historia utan samtidigt också om museernas och utställandets historia. Sammantaget speglar utställningarna konstvetenskapens utveckling sedan 1990-talet – inte minst influenserna från visuella studier-fältet – på samma sätt som de tre 1900-talsutställningarna speglade sin tids idéer och ideal.

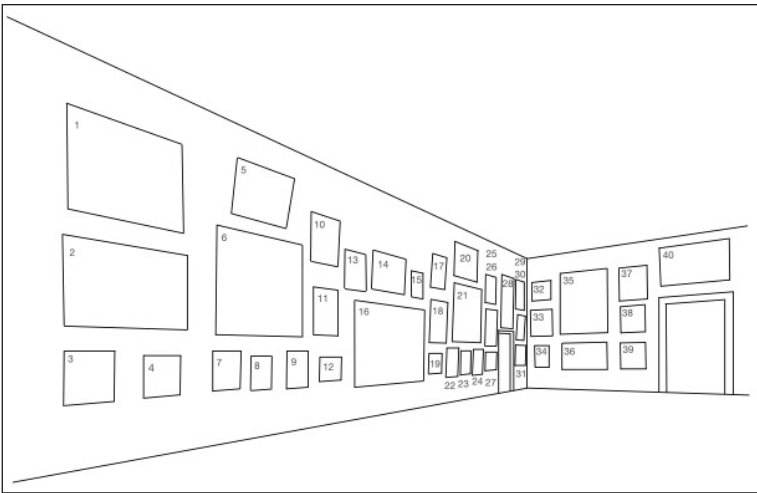


Bild 7.8. Renritning av Ludvig Looströms hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

- 1: Jacob Backer, *Skattepenningen*, NM 631.
- 2: Hendrick Jakobz Dubbels *Skeppsbrott vid en klippig kust*, NM 398.
- 3: Judith Leyster, *Flöjtspelande pojke*, NM 1120.
- 4: Oidentifierad målning.
- 5: Juriaen Ovens, *Jakob brottas med ängeln*, NM 345.
- 6: Peter Paul Rubens, *Offer till Venus*, NM 599.
- 7: Rembrandt Harmensz van Rijn, kopia efter, *Porträtt av predikanten Johannes Uyttenbogaert*, NM 585.
- 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ung dam i profil*, NM 583.
- 9: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Aposteln Petrus*, NM 1349.
- 10: Hendrick Terbrugghen, *Flicka med glas i handen/smaken*, NM 1488.
- 11: Thomas de Keyser, *Porträtt av en man*, NM 741.
- 12: Oidentifierat landskap.
- 13: Rembrandt Harmensz van Rijn, hans art, *Trumpetare*, NM 580.

(Continued)

- 14: Paul Bril, kopia efter, *Landskap med andjakt*, NM 375.
 15: Ferdinand Bol, *Porträtt av en ung dam*, NM 344.
 16: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Batavernas trohetsed*, NM 578.
 17: Hendrick Terbrugghen, *Lutspelände ynglinghörsehn*, NM 1487.
 18: Karel DuJardin, *Van Heuteren, guvernör i Batavia*, NM 486.
 19: Oidentifierat landskap.
 20: Hendrick Jakobz Dubbels, tillskriven, *Storm vid klippig kust*, NM 399.
 21: Peter Paul Rubens, *Backanal på Andros*, NM 600.
 22: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal man*, NM 581.
 23: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kökspigan*, NM 584.
 24: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal dam*, NM 582.
 25: Oidentifierat landskap.
 26: Daniel Schultz d.y, *Viltförsäljerska*, NM 293.
 27: Oidentifierat landskap.
 28: Oidentifierat porträtt.
 29: Oidentifierad målning.
 30: Oidentifierat porträtt.
 31: Oidentifierad målning.
 32: Oidentifierat porträtt.
 33: Okänd, *Porträtt av en man*, NM 459.
 34: Okänd, *Porträtt av en flicka med hund*, NM 204.
 35: Peter Paul Rubens, *Sigismund Vasa till häst* NMGrh 2012 (tidigare NM 598).
 36: Frans Snyders, *Stilleben med villebråd*, NM 637.
 37: Cornelis de Vos, kopia efter, *Kristi begråtande*, NM 405.
 38: Oidentifierat porträtt.
 39: Anthonis van Dyck, *Den botfärdiga Magdalena*, NM 615.
 40: Otto van Veen, *Allegori över ungdomens frestelser*, NM 666.

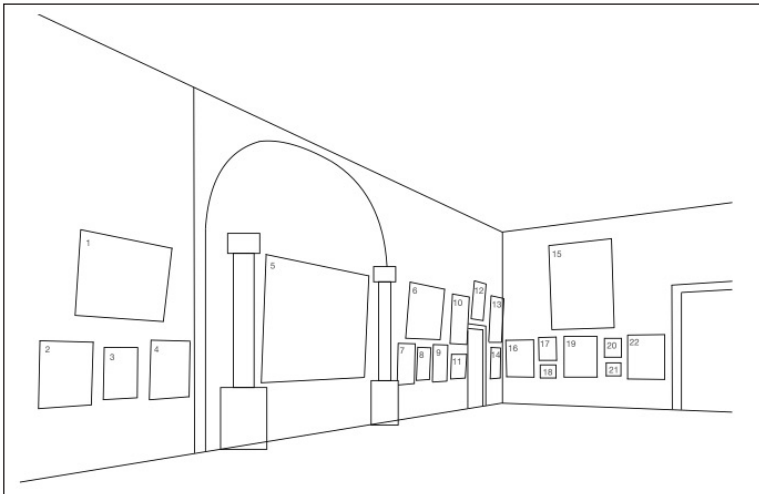


Bild 7.9. Renritning av Richard Berghs hängning 1916. Per Widén.
 Licens: CC BY-SA.

(Continued)

- 1: Juraen Ovens, *Jakob brottas med ängeln*, NM 345.
- 2: Rembrandt Harmensz van Rijn, kopia efter, *Predikanten Johannes Uyttenbogaert*, NM 585.
- 3: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ung dam i profil*, NM 583.
- 4: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Aposteln Petrus*, NM 1349.
- 5: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Batavernas trohetsed*, NM 578.
- 6: Hendrick Jakobz Dubbels, tillskriven, *Storm vid klippig kust*, NM 399.
- 7: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal man*, NM 581.
- 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kökspigian*, NM 584.
- 9: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal dam*, NM 582.
- 10: Karel DuJardin, *Van Heuteren, guvernör i Batavia*, NM 486.
- 11: Jan van Goyen, *Flodstrand med ett gammalt torn*, NM 441.
- 12: Hendrick Terbrugghen, *Lutspelande yngling/hörseln*, NM 1487.
- 13: Gaspar de Crayer, *Anna av Österrike (1585–1669), kejsar Mattias gemål*, NM 408.
- 14: Oidentifierad målning.
- 15: Peter Paul Rubens, *Sigismund Vasa till häst* NMGrh 2012 (tidigare NM 598).
- 16: Jacob Jordaens, *Den heliga familjen*, NM 1768
- 17: Anthonis van Dyck, *Två nakna barn med vindruvor*, NM 602.
- 18: Oidentifierad målning.
- 19: Cornelis de Vos, *Porträtt av en medelålders dam*, NM 409.
- 20: Jacob Jordaens, *Gammal satyr med flöjt*, NM 489.
- 21: Oidentifierad målning.
- 22: Jacob Jordaens, *Herdarnas tillbedjan*, NM 488.

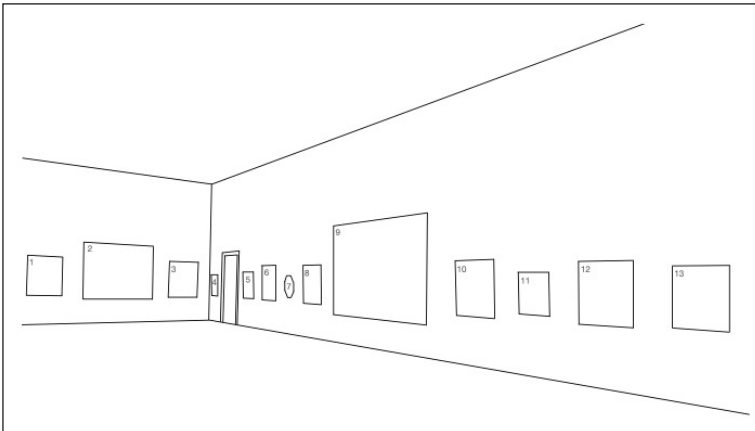


Bild 7.10. Renritning av Otte Skölds och Carl Nordenfalks hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

- 1: Jacob Jordaens, *Herdarnas tillbedjan*, NM 488.
- 2: Frans Snyders, *Stilleben med villebråd*, NM 637.
- 3: Jacob Jordaens, *Den heliga familjen*, NM 1768.
- 4: Oidentifierad målning.

(Continued)

- 5: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Aposteln Petrus*, NM 1349.
 6: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Simeon i templet*, NM 4567.
 7: Rembrandt Harmensz van Rijn, hans skola, *Porträtt av ung dam*, NM 591.
 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av gammal man*, NM 581.
 9: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Batavernas trohetsed*, NM 578.
 10: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av gammal dam*, NM 582.
 11: Rembrandt Harmensz van Rijn, hans skola, *Den helige Anastasius*, NM 579.
 12: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kökspigån*, NM 584.
 13: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ung dam i profil*, NM 583.

Slutnoter

1. Om Gustav III:s konstsamling och hängningen av den på Stockholms slott, se Carl Nordenfalk, ”Tavelgallerier på Stockholms slott under senare delen av 1700-talet”, i Gunnar Ljungmarker, Per Bjurström & Bo Gyllensvärd (red.), *Svenska kungaslott i skisser och ritningar*, Malmö, John Kroon, 1952. Om rekonstruktionen av drottning Kristinas konstsamling och Kristinautställningen på Nationalmuseum 1968, se Eva-Lena Bergström *Nationalmuseum i offentlighetens ljus. Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*, Umeå, Umeå universitet, 2018 och Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Höganäs, Bra böcker, 1992, 318f. Exempel på senare utställningsstudier är: Gail Feigenbaum (red.), *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2014; Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, New Haven, Yale University Press, 2009; Giles Waterfield, *Palaces of art: art galleries in Britain 1750–1990*, London, Dulwich Picture Gallery/Lund Humphries, 1991.

2. Carol Duncan, *Civilizing rituals. Inside public art museums*, London, Routledge, 1995.

3. En bredare överblick över Nationalmuseum's hängningar under 1900-talet ges i Maria Görts, ”Att visa bildkonst. Hängningsprinciper på Nationalmuseum

under 1900-talet” i Mikael Ahlund, *Konst kräver rum*, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

4. Bjurström.

5. Renritningen har gjorts i presentationsprogrammet PowerPoint, men kan förstås också göras i till exempel ett bildbehandlingsprogram. Eller varför inte med hjälp av en blyertspenna och ett smörpapper som läggs över en utskrift av bilden.

6. Bjurström, 168–186.

7. Bjurström, 193. En fördjupad analys av Richard Berghs utställningsideologi går att läsa i Dan Karlholm, ”Konstmuseets bild. Om bildskapande på Nationalmuseum från Friedrich August Stüler till Richard Bergh”, i Ahlund (red.).

8. Bjurström, 198.

9. Richard Bergh, ”Konstmuseet som skönhetsvärld”, i *Ord och Bild* 4-1915, 212.

10. Bergh, 210.

11. Citat från Bergh, 211.

12. Bjurström, 286f.

13. Bjurström, 286.

14. Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder & Masaki Hayashi: ”Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866”, i *1700-tal – Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies* 16: 2019, 99ff.

15. Ideologin bakom de nya utställningarna och arbetet med dem beskrivs i Helena Kåberg, ”Nya samlingspresentationer. Att visa konst och design i ett museum med nya förutsättningar”, i Helena Kåberg (red.), *Nationalmuseum i nytt ljus*, Stockholm, Nationalmuseum, 2018.

Vidare läsning

Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London, Routledge, 1995.

Gail Feigenbaum (red.), *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2014.

Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, New Haven, Yale University Press, 2009.

Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005.

Författarpresentationer

Sara Callahan, FD är konstvetare och arbetar som biträdande universitetslektor i visuell kultur vid institutionen för konst, kultur och kommunikation (K3), Malmö universitet. Callahan disputerade 2018 vid Stockholms universitet med en avhandling som undersökte arkivbegreppet inom den samtida konsten. Avhandlingen publicerades 2022 i omarbetad form under titeln *Art + Archive: Understanding the archival turn in contemporary art* av Manchester University Press. Callahans forskning handlar till stor del om olika former av återbruk i konsten från 1960-talet till idag: återbruk av begrepp och teorier från andra kontexter så väl som återbruk av bilder och annan visuell kultur.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9521-5167>.

Anna-Maria Hällgren är lektor i konst- och bildvetenskap vid Umeå universitet. Efter sin avhandling *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur* (2013), har hon särskilt varit verksam inom det miljöhistoriska forskningsfältet och publicerat såväl vetenskapliga som populärvetenskapliga artiklar om konst och visuell kultur i förhållande till frågor om miljö, natur och hållbarhet. För närvarande ägnar sig Hällgren åt konstnärliga gestaltningar av norra Sverige kring sekelskiftet 1900 och är därutöver medredaktör till en kommande antologi om hur konstvetenskap kan bedrivas i antropocen.

ORCID: <https://orcid.org/000-0002-5832-3246>.

Jacob Kimvall, FD är lektor i konst- och bildvetenskap vid institutionen för bild- och slöjdpedagogik vid Konstfack. Hans forskning berör den empiriska kontext som idag går under termen urban kreativitet. Det handlar företrädesvis om gatukonst och graffiti, men också om andra typer av kritiska kulturella praktiker som *craftivism*, *parkour* och *adbusting*, vilka har det gemensamt att de ofta antingen tar plats i stadens offentliga rum eller utnyttjar dessa platser som ett material för olika konstnärliga och aktivistiska interventioner.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8448-3588>.

Andrea Kollnitz är docent i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Efter doktorsavhandlingen *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1935* (2008) har hennes forskning främst kretsat kring konst och nationalism, mode och modernism, modebilder från karikatyr till modedefotografi, nordisk avantgardekonst ur transnationella perspektiv och konstnärlig självscensättning. Kollnitz är medredaktör för antologierna *Modernism och mode/ Fashion and Modernism* (Carlssons 2014, Bloomsbury 2018), *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic countries, vol. 2* (Brill 2019), *Fashion, Performance and Performativity* (Bloomsbury 2021) och *Fashion Aesthetics and Ethics* (Bloomsbury 2023).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6575-2970>.

Anna Näslund är professor i konstvetenskap vid Stockholms universitet. Hon har sedan 1990-talet forskat och skrivit om fotografi, visuell kultur, digitala bildkulturer, kulturarv, museer- och arkiv.

För närvarande är hon involverad i två forskningsprojekt, dels *ett* som studerar hur metadatakulturer på olika nivåer styr sökbarheten och tillgängligheten i bildarkiv online (VR 2019–2023), dels *Stadens ansikten* (VR 2021–2025) som inkluderar digitalisering av Stadsmuseets porträttsamlingar och utvecklar AI för ansiktigenkänning. Böcker i urval: *Fotografihistorier. Fotografi och bildbruk i Sverige 1839 till idag* (red., 2022); *Fashioned in the North. Nordic Histories, Agents and Images of Fashion Photography* (red., 2020), *Travelling Images. Looking Across the Borderlands of Art, Media and Visual Culture* (2018), *Representational Machines. Photography and the Production of Space* (red., 2013), *I bildarkivet. Om fotografier och digitaliseringens effekter* (red., 2009).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7772-2739>.

Per Widén, FD är konstvetare och docent i Idé- och lärdomshistoria och verksam som forskare på Nationalmuseum och som arkivarie på Uppsala universitetsbiblioteks avdelning för specialsamlingar. Hans forskning har främst fokuserat på musei-, samlings- och utställningshistoria liksom på frågor om historiebruk och historieskapande under det tidiga 1800-talet. I forskningsprojektet *The Virtual Museum at the Royal Palace in Stockholm* försöker han, tillsammans med konsthistoriker från Nationalmuseum och Uppsala universitet och forskare i Speldesign, digitalt rekonstruera och analysera konsthängningar på Nationalmuseum's föregångare Kongl. Museum.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9993-7810>.

Förmågan att analysera, historisera och granska bilder och bildflöden kan idag inte överskattas. Men hur är det möjligt att förhålla sig analytiskt till de samtida och historiska visuella kulturer som ofta utmärks av en påtaglig spretighet? Inom visuella kulturstudier kan de empiriska möjligheterna tillåtas förbli många, givet att det framför allt är frågorna – snarare än ett på förhand givet material – som driver analysen framåt. Med utgångspunkt i olika exempel bidrar boken med analytiska redskap för undersökningar av hur bilder kan skapa, förmedla och befästa kunskap och erfarenheter, samt ge uttryck för värderingar, ideologier och estetiska normer.

Boken vänder sig till dig som vill fördjupa och utveckla dina kunskaper om bilder och visuell kommunikation. Kapitlen baseras på ny forskning och är skrivna särskilt för denna bok.

Visuella kulturstudier är den femte boken i serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*.

Redaktörer för boken är Anna-Maria Hällgren och Anna Näslund.