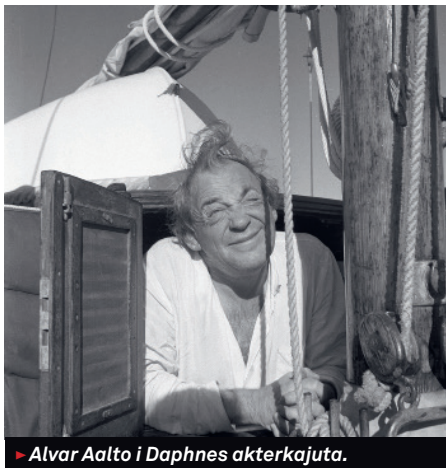




► Alvar Aalto i Daphnes akterkajuta.

med flera, fram till den sammanfattande och tillbakablickande *Farväl Daphne – 38 års segelfärder i sydliga vatten* (1987), var alla på sin tid böcker med en vidimerat stor läsekrets. I dag är de knappast lästa. De framstår som glimrande skärvor från en förlorad värld, tillkomna under en period när medelhavskulturen sög till sig europeiska intellektuella på jakt efter förströelse, inspiration och ett i alla avseenden friare leverne, strax innan den stora medelhavsturismen förvandlade dessa övärldar till andefattiga sol- och badparadis. Med alla på Daphne embarkerande vänner och med fast etablering på ön Leros vid mitten av 1960-talet tillsammans med sin nya hustru Christine framstår Schildt som något av det östra medelhavsområdets svar på den i den mallorkinska byn Deià huserande Robert Graves.

Schildts kameleontiska – någon kanske skulle säga diplomatiska – läggning, hans öppenhet inför nya kontakter, frihetspatos, närmast vitalistiska livsinställning tycks ha lett till en viss hänsynslöshet mot omgivningen. Att inte svika sitt eget frihetsideal, att förverkliga drömmen om att leva som författare, ofta på resande fot, hade ett pris, som ofta någon annan fick betala. Hans förbindelser vid sidan om framför allt sitt första äktenskap ger syn för sägen. Men för en biograf inställer sig ständigt detta problem: att uppgiften inte är att gå till doms med den vars liv man tecknar. Den som ställer den biograferade inför skranket riskerar att sälla sig till de blint rättrådiga, de rediga som inte ser ens ett flis av bjälken i sitt eget öga. Skandalbiografierna tillhör också genrens mest kortlivade. Knif undviker klokt nog detta, men utan att utelämna de mindre smickrande sidorna av Schildts livsföring. Det är en skickligt utförd balansakt.

Biografen är försedd med en rad fotografier som till övervägande del förmedlar bilden av ett evigt sommarlov med kompisar på äventyr i främmande land. Det tillhör nu varje levnadstecknares dilemma: bilder

av annat än fest och gamman, glada minner och kameraleenden dominerar varje kvarlåtenskap. Men de flesta bilder utesluter något, eller låter ibland i bakgrunden skymta den inför linsen oförställda. Det hade varit givande om Knif dröjt vid en eller annan bild för att också ställa de obehagliga frågorna.

MOT SLUTET AV sin biografi håller Knif fast vid tesen om att det tidiga intresset för och idéerna om den grekiska kulturen kom att forma Schildts liv och att det var denna en gång idealistiska uppfattning som trots allt gjorde honom till en orädd och nyfikenhetsdriven medelhavsresenär och kulturförmedlare. Schemat lyder i all sin enkelhet: drömmen som blev verklighet. Cirkeln är slut. Det är svårt att inför Schildts levnadsbana värja sig mot en sådan tolkning, men med hänsyn till de många stickspår som biografen rymmer lockas man som läsare till att fundera över kompletterande förklaringar.

Schildts rastlöshet, hans ombytthet och hans, med vännen von Wrights ord i memoarboken *Mitt liv som jag minns det* (2001), "enastående förmåga till illusionsfri, oengagerad betraktelse av la comédie humaine", gränsande till "cynism", är allt sådant som blänker till i Knifs biografi. Att Schildt kom att bli kulturskribent och framgångsrik reseskildrare har kanske också att göra med insikten om den egna bristande fallenheten för en akademisk bana, om hans behov av snabb respons, om hans bekräftelsefordrande bild av sig själv som fri ande och vagabond. En dröm som blev verklighet? Eller kanske den enda möjliga vägen för den som ständigt var på flykt undan mardrömmen att ha växt upp med minnet av en beundrad pappa som tog sitt liv och minnet av en krigsskada som höll på att kosta honom själv livet, men som märkte honom för resten av det, kanske den enda vägen att sedan fortsätta att följa för den som snabbt insåg hur förbluffande väl hans reseskildringar slog på bokmarknaden?

Som ett monument över den seglande författaren reser sig ännu Alvar Aaltos skapelse i Ekenäs, villa Skeppet, där Schildt mestadels kom att vistas under de sista decennierna av sitt långa liv. Hans mest imponerande och kanske mest varaktiga insats kom också till här på 1980- och 1990-talet, levnadsteckningen i tre fullmatta volymer över just vännen Alvar Aaltos gärning.

► Håkan Möller är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet.

Pelle Snickars

Kulturarvets mediehistoria – Dokumentation och representation 1750–1950

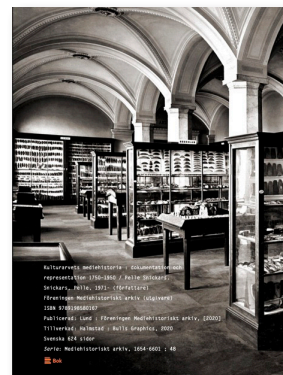
MEDIEHISTORISKT ARKIV | 623 S.
ISBN 9789198580167

MEDIETEKNOLOGI PÅVERKAR SYNEN PÅ DEN SVENSKA KULTURHISTORIEN

Recensent Per Israelson

PELLE SNICKARS BOK är i hög grad en syntetisering av en kollektiv forskargärning inom svensk mediehistoria. Det är en fascinerande och tankeväckande framställning, som öppnar nya vägar in i kulturarvets komplexa mediehistorier. Snickars sympatier ligger hos dem som är tidiga med att använda innovationer och han belyser deras möte med en institutionell tröghet.

KONSTARTERNA & MEDIER



VÄREN 2020 GJORDE Kungliga biblioteket söktjänsten Svenska dagstidningar temporärt öppen för allmänheten. Digitaliserat material som annars bara var tillgängligt på plats kunde nu utforskas av vem som helst, var som helst (med tillgång till uppkoppling och dator). Responsen var över

förväntan, systemet kraschade. "Det var en fantastisk nyhet." Så inleds Pelle Snickars *Kulturarvets mediehistoria – Dokumentation och representation 1750–1950*.

De digitaliserade nyhetsläggen, som för en kort period (under coronakrisen var tanken) var allmänt tillgängliga, är relevanta som utgångspunkt för Snickars argument, inte för att de utgör ett viktigt kulturarv – det gör de och ett populärt sådant till på köpet – utan för att de utgör ett kulturarv som under lång tid har "lagrats och representerats i olika medieformat". Snickars undersöker medieformatens historiska roll i kulturarvssektorn, något som digitaliseringens intensifierade medietransfer av till exempel dagstidningar har aktualiserat.

Om svensk mediehistorisk forskning de senaste decennierna utförligt har sonderat kopplingar mellan modernitetens tekniska innovationer och samhällets kulturella föreställningsvärldar, med banbrytande studier av hur medier som arkiv och bibliotek, röntgenbild och mikrofilm, fotografi, digitala bilder, datamaskiner och kontorsblanketter har format förutsättningarna för det moderna Sveriges framträdande, tycks forskningsläget i dag vara redo för övergripande syntetisering. Gedigen mediehistorisk och mediearkeologisk grundforskning har förtjänstfullt påvisat hur en rad medieteknologier har gripit in i och delvis organiserat svensk kulturhistoria.

En stor del av dessa studier har utkommit inom bokserien Mediehistoriskt arkiv, som 2006 grundades av just Pelle Snickars, då vid Statens bild- och ljudarkiv. I dag är Snickars professor i Medie- och kommunikationsvetenskap med inriktning mot digitala humaniora i Umeå, efter en tid som forskningschef vid Kungliga biblioteket. Mediehistoriskt arkiv ges sedan 2019 ut av en ideell förening.

Kulturarvets mediehistoria – en tung och rikt illustrerad pjäs, med den visuella och taktila sensibilitet som utmärker bokseriens materialval och prisbelönta formgivning – är i hög grad just en syntetisering av denna kollektiva forskargärning. Om bokens historiska utblick drar en gräns ganska precis vid den tidpunkt som markerar datorns och datahanterings tekniska genombrott, är det digitaliseringens genomgripande effekter, inte minst inom kulturarvssektorn, som utgör argumentets fond. Det är en på många plan fascinerande, tankeväckande och välformulerad framställning som historiskt nyanserar ett samtida digitalt mediebruk, samtidigt som den låter digitala praktiker öppna nya vägar in i kulturarvets komplext överlagrade mediehistorier.

Boken följer fem huvudspår, sorterade i

fem kapitel: "Modeller", "Kataloger", "Fotografi", "Fonograf" och "Kinematografi". Inledningsvis förklarar Snickars att hans ingång och metod, om än starkt inspirerad av tysk medieteorier, inte i strikt materiell mening är mediearkeologisk. Vid sidan av tekniska aspekter utforskas även de diskursiva praktiker nya medier genererar, dels på ett professionellt och formellt

tera och representera sitt material. Ofta har de emellertid inte varit medvetna om hur dessa teknologiers mediespecifika förutsättningar har format verksamheten. Fotografi har till exempel setts som en teknik för att dokumentera objekt som tillägnats kulturarvsstatus, men att fotografiet har omformat såväl detta material som dess dokumentations- och urvalsprocesser



► Järnvägsmodell visas i ett barnprogram på SVT 1958.

plan, dels utifrån allmänhetens och de glada amatörernas tillämpningar. En tydlig dragning – som Snickars vid flera tillfällen villigt tillstår – finns till de personer som tidigt anammat innovationer, de så kallade "early adopters" som ofta står i kontrast till en vidare samhällelig och kulturell tröghet avseende teknikspridning. Till viss del är det just teknikinnovationers möte med institutionell tröghet som Snickars framställning undersöker. Att han själv villigt målar sig som just en "early adopter" och har ägnat åtskilligt arbete åt institutionella digitaliseringsfrågor är i sammanhanget inte oviktigt.

UTGÅNGSPUNKTEN ÄR tämligen rak, och utifrån ett mediehistoriskt perspektiv självklar: kulturarvsinstitutioner som bibliotek, arkiv och museer har alltid använt sig av medieteknologier för att dokumen-

har inte varit en fråga. Här, precis som i diskussionen kring institutionell tröghet, skrivs en implicit kritik av samtiden fram, med udd mot digitaliseringens roll inom kulturarvssektorn.

Snickars använder sig av ett informationsteoretiskt och historiskt-empiriskt mediebegrepp som alltså inbegriper en mängd skiftande kommunikationsformer (med andra ord långt ifrån det massmediabegrepp som talar om press, radio och tv). Den kulturhistoriska medieforskningens "vida mediebegrepp" med fokus på "mångmedialitet" och "icke-teleologiska medieperspektiv" gör det möjligt att i undersökningen analysera modellbyggen, kortsystem och bibliotekskataloger som medier, vid sidan av mer traditionella former som film och just fotografi.

Möjligen är det så att den främmandegörande effekt som detta mediebegrepp

medför, när teknologier inramas som meningsbringande system, blir särskilt påtaglig i just undersökningar av oväntade och udda medieformer. På en nivå framträder i varje fall de två inledande kapitlen som särskilt fascinerande. Kanske har det också att göra med att dessa två studier – model-

”En viss form av kulturella uttryck – till exempel populära danser eller folkvisor – framträder som relevanta att bevara och dokumentera just för att man upplever att de har börjat ersättas av nya mediala praktiker och teknologier.”

ler och kataloger – berör ett material som inte har uppmärksammat av mediehistorisk forskning i samma utsträckning som bokens övriga tre kapitel.

Genom modellbyggets mediehistoria utforskar Snickars hur modeller spelat en viktig roll för att exempelvis representera den europeiska medeltidens världsordning, där helgon och kyrkofäder inte sällan gestaltats i samband med modeller över viktiga platser och byggnader. Dock är det här inte tal om skalenlig representation, utan om symbolisk maktordning. Senare skeppsmodeller och militärtekniska fortifikationsmodeller, delvis framsprungna ur en tidigmodern vetenskaplighet, innebar däremot högre krav på skalenlig ackuratess, och betraktades också, precis som kartor, som militära objekt och stats-hemligheter. Förminskningens koppling till reella företeelser blir här också en fråga om kunskapsproduktion, med fokus på en eventuellt förenklande men också förklarande och förutsäggande funktion. På denna punkt inskräpper Snickars relationen till de matematiska datamodeller som i dag används inom till exempel meteorologi.

1700-talets populära korkrekonstruktioner av den europeiska klassicismens centrala kulturarvsmiljöer – som romerska och grekiska ruiner – kopplas också till en samtida digital praktik, och digitala modeller för åskådliggörande. Snickars menar till och med att det är ”fullt möjligt att betrakta dagens 3D-teknik som en viktig mediehistorisk hållpunkt i den långa

utvecklingen av fysiskt modellmakande”. Särskilt pikant blir det när digitala modeller av modeller i kork knappt går att skilja från fotografier av samma modeller, och det uppstår ett slags metamediala representationer vilkas överlagringar staplas på varandra.

Stort utrymme ges åt de mekaniska modeller som Christopher Polhem (1661–1751) med stöd från Bergskollegium konstruerade i sitt Laboratorium mechanicum på Kungsholmen i Stockholm. Dessa modeller av anordningar som vattenhjul och vattenpumpar hade en tydligt pedagogisk och kunskapsspridande funktion, som dessutom var konkret kopplade till ekonomiskt väsentliga verksamheter. Snart blev de också, redan under 1700-talet, behandlade som objekt värda att bevara i egen rätt – som just kulturarv, även om begreppet naturligtvis inte användes.

Den epistemologiska skillnaden mellan nyttoorienterade och empiriskt experimentellt organiserade modellkammare av Polhems snitt och de mer spektakelorienterade kuriosakabinetten från tidigare epoker tycks också till viss del suddas ut i takt med att modellmediet flyttas över till en museal kontext. Snickars diskuterar utförligt hur användningen av modeller på

Historiska museet först sågs som en problematisk förvanskning av kulturarvets systematiska proveniens för att under det tidiga 1900-talet få en alltmer åskådliggörande och organiserande funktion. Bland annat kom ett antal modeller av stenåldersgravar att efterhand inta en mer central roll än de objekt som utgjorde den egentliga samlingen och som modellerna alltså var avsedda att kontextualisera.

PÅ DENNA PUNKT berör modellmediet de affektiva aspekter som gärna tas upp i diskussioner kring fotografiet, fonografen och särskilt kinematografens funktioner för kulturarvets dokumentation och inte minst representation. Det är dels kopplat till de sinnliga register som dessa audiovisuella medier opererar i, dels till deras förmåga att dokumentera och registrera skeenden som undflyr den mänskliga perceptionen, samtidigt som den skrymmande apparaturen medför att en objektiv registrering av till exempel talspråk och dialekter omöjliggörs. Genomgången av fonografens successiva upptagande som dokumentationsverktyg är talande. Notuppteckning av till exempel visor och folkmusik kunde här göras, menade vissa, utan att en objektiv och genuin situation



► Den tjeckiske etnologen František Pospíšil (1885–1958) gjorde 1910 inspelningar för Phonogrammarchiv Wiens räkning i Dobré Pole, en ort i södra Mähren i dåvarande Österrike-Ungern.

påverkades. Å andra sidan hävdade fonografens tidiga förespråkare att ljudupptagningar fängade nyanser och detaljer som notation inte förmådde uppfatta. Och inte minst kunde låtar återges som musik, och inte som text. Trots detta, skriver Snickars, användes inte fonografen av Folkmusikkommissionens arbete på 1910-talet.

Kinematografins tidiga strävanden att erhålla respektabel status hänger till viss del samman med dess anspråk på en pedagogisk och vetenskaplig dimension. Dokumentärt orienterade filmer, om än i hög grad iscensatta, som den mycket populära *Stenåldersmannen* (1919) i regi av Ernst Klein, används tidigt för att presentera ett kulturarv, och samtidigt få del av detta kulturarvs anseende. Att filmen i sig kan ha ett värde – som kulturarv eller som estetiskt uttryck – tycks inte föresväva. Om spelfilm var värd att bevara var det som ett dokument över en betydande skådespelares insats, inget annat. Samarbete mellan filmindustrin och kulturarvssektorn tycks överlag ha varit ömsesidigt lyckosamt. Kostsamma och tekniskt komplicerade filminspelningar kunde genomföras tack vare överskottsmedel från Statens biografbyrå. Nordiska museet producerade bland annat den intressanta *Huppleken* (1926), även den i regi av Klein. Filmen, som ligger på museets Youtubekanal, visar en traditionell och autentisk allmogedans. Men den är samtidigt en iscensatt rekonstruktion som förutsatte att dansdeltagarna först lärde sig den autentiska dansen av en äldre generation. I dag är filmen i sig naturligtvis ett kulturarvsobjekt, behändigt tillgängligt i sitt digitaliserade tillstånd. Det är precis detta slags epistemologiska och materiella överlagringar som Snickars undersöker och samtidigt genererar. Det är en oerhört rik och myllrande infallsrik läsning.

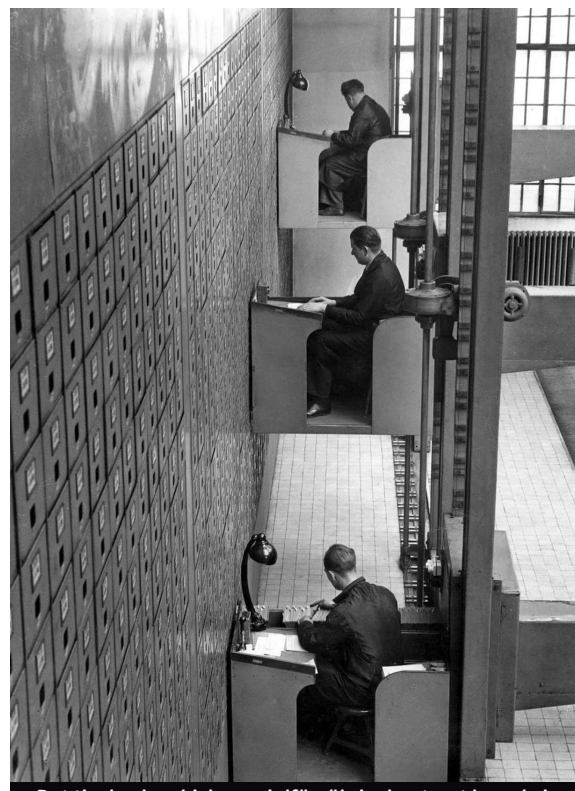
STILISTISKT FINNS I Snickars framställning en dragning åt den retoriska och satslogiska figuren materiell implikation: "om p så q". På ett sätt är figurens ibland skenbart paradoxala sanningshalt kanske särskilt passande för den komplexa kausalitet som mediehistoriska undersökningar ofta utforskar (satsen är alltid sann så länge slutledet inte är falskt). Snickars påvisar hur kulturarvets relation till medieteknologier dels är en fråga om slump och tillfällighet, där framväxande kulturarvsinstitutioner helt enkelt råkar företrädas av personer med särskild fascination för ett nytt mediums möjligheter, dels hur den styrs av medvetna överväganden rörande nya mediers användbarhet för dokumentation och representation. Och om det efterhand dessutom visar sig att ett mediebruk har genererat material som i sin tur visar sig

utgöra ett väsentligt kulturarv, i behov av egna arkiv och bevaringspraktiker, kompliceras relationerna mellan form och innehåll ytterligare. Kulturarvet har, som Snickars påpekar, alltid använt sig av medieteknologier, och dessa teknologier är det också viktigt att bevara, inte minst för att de har format historisk kunskapsproduktion.

Stundtals tycker jag mig ana en mer spekulativ fråga i de mediehistoriska överlagringarnas komplexa kausalitet. Den hänger sannolikt samman med mediearkeologins relativa teknikdeterminism. Om den tyske medieforskaren Friedrich Kittler, som inledningsvis hänvisas till som en av forskningsfältets centralfigurer, menar att medier bestämmer människans (och kulturens) situation, blir också omfånget av medieteknologiernas inflytande över kulturarvssektorn en inte oviktig fråga. Kulturarv är som Snickars konstaterar alltid en fråga om pågående urvalsprocesser; allt kulturarv handlar om "görande" säger han tidigt i framställningen. Frågan är då förstås, vem är det som gör görandet?

Det är tydligt att ett visst kulturarv skapas i kontrast till de nya medietekniker som används för att bevara det. En viss form av kulturella uttryck – till exempel populära danser eller folkvisor – framträder som relevanta att bevara och dokumentera just för att man upplever att de har börjat ersättas av nya mediala praktiker och teknologier. Fonografen hotade att ersätta (befarades det) ett gemensamt musikaliskt kulturarv med massproducerad musik. Därför måste folkmusiken bevaras, och detta gemensamma musikaliska kulturarv skapades så genom fonografens dokumentation. Och när det då dessutom blir en fråga om att kulturarvet anpassas till mediets representationsformer, och visor och traditionella sånger visar sig kusligt sammanfallande med fonografrullens tidsmässiga omfång, kompliceras de överlappande mediehistoriernas kausalitet ytterligare. Kanske tydligast visar Snickars dessa skiktningar i genomgången av kinematografen, som just *Huppleken*.

IFRÅGA OM KULTURARVETS görande ger Snickars inget entydigt svar. Så måste det nog vara. Inledningsvis konstaterar han visserligen att de urvalsprocesser som reglerar kulturarv styrs av mänsklig agens.



► Det tjeckoslovakiska socialförsäkringkontoret byggde i mitten av 30-talet upp ett imponerande kortsystem.

Men framställningen påvisar genomgående hur just samtidens medietekniker har reglerat vad som har dokumenterats och representerats, liksom alltså hur. Om Snickars läser mediehistorien genom digitaliseringen, är det också den agens som i dag tillmäts digitala medier som han historiserar och kritiskt uppmärksammar. Retoriskt elegant avslutas framställningen med att återkoppla till där den inleddes, KB:s digitaliserade tidningslägg: "Genom ny medieteknik förpackas härvidlag tidningsarvet till en helhet som inte tidigare existerat – historien framträder på ett sätt som endast datorer kan tyda och analysera."

Snickars mediehistoria visar hur kulturarvets görande är komplext sammanvävt med mänskliga aktörer och tekniska system, vilkas förhandlingar organiseras av sammanträffanden och slump såväl som av rationella överläggningar och styrdokument. Precis som 3D-versionerna av 1700-talets korkmodeller tvingar Kulturarvets mediehistoria fram en metamedial förståelse för inte bara kulturarvets dokumentationer och representationer, utan kanske särskilt för den samtida mediala situationen. Det är, som sagt, en tung pjäs.

► Per Israelson är kritiker och forskare i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.