

Samlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 136 2015

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

Biträdande redaktör: Ljubica Miočević

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Svenska Akademien och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2016 och för recensioner 1 september 2016. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-35-3

ISSN 0348-6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2016

ras in i en poetisk tradition och ett intertextuellt sammanhang. Det stärker Biströms tes om att autenticitetssträvan är en bärande beståndsdel i bilden av artisten. Texterna ”gör” äkthet på ett sätt som inkluderar lyssnaren och pekar mot ett större sammanhang och en tradition som förknippas med sanningsträvan och uppriktighet.

I analysen av ”Ängeln i rummet” tolkar Biström relationen mellan jaget och duet som den mellan älskande, eller mellan jaget/artisten och en lyssnare (174 f.). Men kan inte duet också vara en annan dimension av jaget – den skrivande som talar till sitt jag? Den ”lyssnare”/duet som Biström urskiljer skulle också kunna vara poetens tilltal till sig själv, en uppmaning om att lita till den egna skaparkraften. En sådan tolkning förstärker den artistiska autenticiteten. Överhuvudtaget hade den litteraturvetenskapliga utforskningen av rolldikten kunnat vara till hjälp i analysen av diktens tilltal och relationen mellan jaget och duet.

Avsnittet om ”Lai lai” är en fin analys som hävdar att texten inte bara handlar om en tillbakablick på den unga flickan som sjöng om kärleken, alltså ett tidigare jag, utan att det också är ”personifikationer av det skapande jaget eller den skapande förmågan hos jaget” (205). Biström skriver att Dahlgren anammar en ”manligt kodad geniroll” samtidigt som hon låter den skapande förmågan vara ”beroende av kvinnliga gestalter” (205). Men kan det inte betyda att hon helt enkelt gör om genirollen, gör den till sin och kvinnornas, erövrar den, övertar tolkningsföreträdet?

Rocktexten är som Anna Biström konstaterar ett underutforskat område. Med sin doktorsavhandling har hon bidragit med kunskap om en genre som är sammantvinnad med musiken och vars form och tilltal är värda att studera i åtskillig rocklyrik. För sjuttiofem år sedan fick skolbarnen traggla psalmverser. Idag memorerar de en imponerande mängd rocktexter alldeles frivilligt. Det påverkar den litterära, språkliga och musikaliska medvetenheten och därför är rocktexten en av våra viktigaste moderna litterära gener.

I Anna Biströms doktorsavhandling har jag efterlyst en större medvetenhet om pressmaterialet med avseende på avsändare, röst och gränsdragningar mot andra typer av journalistiskt material. Teoretiskt saknas en tätare anknytning till den litteraturvetenskapliga forskningen om självframställning, subjektivering och den litterära skapandeprocessen. Men avhandlingen har tillfört intressanta di-

mensioner till förståelsen av hur äkthet ”görs” i en modern artistkarriär, vilka kommer att vara viktiga för framtida studier av rocklyrik, medial lansering och den mångbottnade relationen mellan text och röst. Den tematiska och kontextuella analysen öppnar för nya synvinklar med sin ambition att ge en bredare belysning av artisten medialt, textuellt och performativt. Det står klart att autenticitet är ett bärande element i rocktexterna och anses vara ett viktigt inslag i artistens identitet. Den stärks genom framförandet och har varit avgörande för det mediala och publika genomslaget.

Jämfört med tidigare forskning vidgas perspektivet genom beaktandet av både artistens egen självframställning och den bild som förmedlas av de professionella uttolkarna. Med textanalyserna mot fonden av autenticitetsbegreppet fördjupar Biström kännedomen om grundläggande beståndsdelar i den process som skapar artisten Eva Dahlgren.

Anna Williams

Magnus Bremmer, *Konsten att tämja en bild. Fotografiet och läsarens uppmärksamhet i 1800-talets Sverige* (Mediehistoriskt arkiv, 29). Mediehistoria, Lunds universitet. Lund 2015.

Det är år 1914, vid tiden för första världskrigets utbrott. Huvudpersonen, en avfällig jesuitpräst, har drivit i land på St. Helena i sällskap med tre apor som han rest med från Kongo på en dressin ombyggd till vattenfarkost. De tillbringar en tid i en övergiven gård som visar sig vara Napoleons sista bostad. Där hittar prästen ett kuvert som innehåller tre oinfattade daugerrottypiplåtar. En av plåtarna föreställer den döde Napoleon i sin kista:

[L]ängst nere vid hans fötter fanns en besynnerlig kontrast, ett till en början osynligt föremål; som för att markera dess banalitet och flyktighet hade ett litet skikt av mögel lagt sig just där. Jag skrapade bort det, och det var inget tvivel om vad jag såg. Det var en halsduk slängd eller tappad framför kistan, en alldeles vanlig smårutig scarf. Hur hade den kunnat få ligga kvar där, och varför hade den inte retuscherats bort? Var konstnären road av mötet mellan det banala och det sublimala? I så fall var han före sin tid. Daguerrotypin måste ha gjorts när kroppen hämtades hem från Sankta Helena, det var 1840, jag kom ihåg årtalet nu. [---] Men ju längre jag betraktade bilden desto mer blev jag

övertygad om att det fanns en annan förklaring. Halsduken hade blivit kvar därför att den väckt en eftertanke hos fotografen. Först tänkte jag att det var en sorts romantisk ironi: "från det sublimes till det löjliga är bara ett steg". Men 1840 var en sådan bildvits och en sådan respektlöshet knappats möjliga. Jag förkastade den tanken. (Carl Henning Wijkmark, *Dressinen*, 1982, 232 f.)

Passagen är hämtad ur Carl-Henning Wijkmarks roman *Dressinen* (1982) och beskriver i skönlitterär form den problematik som vetenskapligt utforskas i Magnus Bremmers doktorsavhandling *Konsten att tämja en bild. Fotografiet och läsarens uppmärksamhet i 1800-talets Sverige*.

Den 7 januari 1839 meddelade Louis Daguerre att det var möjligt att fixera bilder i en *camera obscura* och redan ett par veckor senare skrev *Dagligt Allehanda* om den revolutionerande nyheten. *Aftonbladet* följde snart efter. Samtidigt som den nya kemiskt-optiska och mekaniska metoden hyljades för sin exakthet och detaljrikedom innebar det också problem, nämligen att fotografiet var för detaljerat och visade alltför många ovidkommande detaljer. Daguerreotypen, den fotografiska bilden, gjorde ingen skillnad på vad som var väsentligt och oväsentligt i bilden och under denna tidiga period i fotografins historia fanns föreställningar om detta informationsöverflöde som ett problem. Avhandlingsförfattaren vill visa "hur uppfattningarna om fotografiets detaljöverflöd och urskillningslösa avbildning haft ett avgörande inflytande på hur den fotografiska bilden användes och spreds under 1800-talet" (10). Detta blir ett ytterst angeläget problem när fotografin tas emot i etablerade diskurser, eller med andra ord när det infogas i äldre mediernas ramverk såsom böcker och andra tryckta medier. Fotografiets svårhanterlighet och informationsöverflöd beskrivs som en för tiden specifik uppmärksamhetsproblematik: "Vad den här studien vill visa är hur dessa diskurser problematiserade uppmärksamheten inför fotografiet och hur den nya bilden som en konsekvens blev föremål för en rad praktiker för att leda uppmärksamheten rätt" (14). Syftet med avhandlingen är att utreda detaljöverflödet och bildens allmänna svårhanterlighet som ett uppmärksamhetsproblem i fotografiets 1800-talshistoria. Magnus Bremmer studerar under perioden 1840–1900 hur den fotografiska bilden togs emot i olika för den tidsperioden centrala genrer: vyalbumet, konstreproduktionsutgåvan, den naturvetenskapliga atlasen och reseskildringen. Nedslag görs i skilda genrer som alla hante-

rar problemet på olika vis men gemensamt för dem är att de söker reglera fotografien och texten att på olika sätt framställa och iscensätta den uppmärksamma läsningen som ett ideal.

Avhandlingsförfattaren identifierar tre problemområden. Det första handlar om "fotografiet och det tryckta ordet" (17). Här undersöks bland annat den tryckta textens inflytande över hur bilderna togs emot av sin samtid. Med utgångspunkt i Walter Benjamins och Roland Barthes teorier om fotografiet skriver Bremmer att det förefaller som om fotografiet är en bild som i någon mån kräver eller producerar en vidhängande beskrivning, ett rationaliserande språk. Men hävdar också att det finns en annan strömning i fotografiets teorihistoria, nämligen att det är ett omedelbart medium som gör språket, om inte överflödigt, så reducerbart. Båda dessa strömningar har, enligt Bremmer, relevans. De hör ihop. Häri ryms också en av avhandlingens mest centrala utgångspunkter: det historiska argumentet för utredandet av foto/text-relationen. Tidigare framställningar som behandlar relationen mellan foto och text har uppfattat den som "ett förhållande mellan en kontrollerande och entydig instans (språket) och en kontrollerad, mångtydig dito (den fotografiska bilden). Men tolkningsramen har då som regel varit pragmatisk, ontologisk eller semiologisk (alltså teckenteoretisk) till sin karaktär. Mer sällan har historiska förklaringsmodeller till detta förhållande sökts" (11). Häri sätter Bremmers avhandling fokus på ett centralt problem inom viss intermedialitetsforskning, nämligen den om en påstådd ideologisk kamp mellan ord och bild och där texten talar för den stumma "andra", det vill säga, bilden. Bremmer vill komma bortom de läsningar som reducerat en komplex fråga till en dualistisk relation, där det ena eller andra mediet setts som primärt eller underordnats det andra. Här ska istället en "mer neutral hållning" (275) appliceras genom att söka och lyfta fram nyanser och komplexitet i relationen mellan ord och bild. Även om avhandlingen emellanåt präglas av en retorik som är färgad av en hierarki mellan medierna, inte minst genom titeln, *Konsten att tämja en bild*, visar Bremmer att det inte så mycket handlar om att tämja en bild som att tämja läsarens uppmärksamhet. Därtill handlar det snarare om ett supplementärt förhållande mellan bild och text där den nya fotografiska bilden producerar en ny typ av språk (82 f.). Detta är också något som bokens formgivning i kombination med

det generösa antalet bilder indirekt kommenterar. Möjligen kan man säga att den tryckta monografin skapar en hierarki mellan text och bild, men här, och tack vare det generösa bildmaterialet i kombination med fotografiernas i många fall okonventionella placering på boksidorna, utgör bokens form i sig ett försök att skapa en supplementär snarare än hierarkisk relation mellan bild och text.

Det andra problemområdet är ”uppmärksamheten som problem” (21). Bremmer söker med stöd i Jonathan Crarys *Suspensions of Perception* (1999) att frilägga hur uppmärksamheten problematiseras i den fototextuella litteraturen genom att studera hur de tryckta utgåvorna försökte leda den läsande betraktarens uppmärksamhet inför den fotografiska bilden. Men samtidigt rymmer avhandlingen en kritik av Crarys teorier om en disciplinär uppmärksamhetsregim. Bremmer vill problematisera och undvika det generella och övergripande anslaget i Crarys modell och utgår i stället från ett antal föreställningar om vad uppmärksamhet anses vara vid olika tidpunkter och i olika sammanhang.

Det tredje problemområdet, ”fotografen som nytt medium” (25), är förstås tätt sammanflätat med uppmärksamheten som problem. Perioden när ett medium är nytt, alltså före det att dess materiella och konceptuella modus inte är fixerat och när mediets betydelse och uttryck är i rörelse, är den tidpunkt som vi kan säga att det både ifrågasätter och synliggör de traditionella och etablerade mediernas konventionella uttryck. Det som är nytt med nya medier, hävdar Bremmer, är det särskilda sätt på vilket de omgestaltar äldre medier och på det sätt som äldre medier omgestaltar sig själva för att möta utmaningarna från de nya medierna. När Magnus Bremmer skriver att uppmärksamheten problematiseras i fotografins tidiga historia är det intimt förbundet med en mediehistorisk identitetskris som receptionen uppvisar och indirekt också medför för äldre mediepraktiker.

Det teoretiska perspektivet är diskursanalytiskt förankrat och avhandlingens metod beskrivs som pragmatisk med inspiration från Michel Foucaults idéer om de disciplinerande diskursernas tveeggade funktion: kontrollerande såväl som omhändertagande. Men istället för att enligt en diskursanalytisk praxis utforska problemet så brett som möjligt ligger fokus på ett närstudium av ett specifikt, avgränsat material. Det diskursiva uppmärksamhetsproblemet utreds från en mediehistorisk hori-

son med fokus på materiella, fototextuella praktiker. Bokens teoretiska del är relativt kort och med flera betydelsefulla resonemang förlagda till fotnoterna. En avhandling som inte tyngs av långa teoretiska utvecklingar inledningsvis är sympatisk, men samtidigt väcker det frågor kring metod- och teoriaval. Exempelvis kommenteras inte samtida mediehistoriska och medicarkeologiska teoribildningar i någon större utsträckning, även om det är tydligt att det är teoribildningar som utövat stort inflytande på analyserna. Sammantaget hade avhandlingen tjänat på en tydligare positionering inom såväl det intermediala som mediehistoriska/teoretiska fältet. Det är trots allt skillnad på Kittler och Gitelmans mediehistoriska anslag. Frånvaron av en sådan positionering gör att läsaren kan få svårt att uppfatta innebörden av vissa centrala begrepp som till exempel *medier* och *materialitet*, liksom att få grepp om avhandlingens teoretiska premisser. Detta är dock inget som skymmer de enskilda iakttagelserna och analysernas intellektuella skärpa.

Avhandlingens första kapitel handlar om Lars Jesper Benzeltiernas litografiska vybildshäfte *Daguerreotyp-Panorama öfver Stockholm och dess omgifning* (1840). Vyalbumet, tryckt hos Lars-Johan Hierta, består av ett häfte med fyra litografiska planscher efter Benzeltiernas daguerreotyp. Bilderna är sidoställda texter som med största sannolikhet är skrivna av journalisten och författaren Oscar Patrick Sturzen-Becker, även känd under pseudonymen Orvar Odd. Detta materiella sidoställande av bild och text var avgörande för att kunna instruera läsaren och gör det också möjligt att se hur ett subjekt verkar i texten och som ger läsaren en fingervisning om den ideala läsningen. I anslutning till bilderna finns texter som orienterar läsaren i bildens perspektiv. Överflödiga detaljer har tagits bort i bilderna men samtidigt har man infogat element som ansågs lämpliga och som för tankarna till ett pastoralt stadslandskap, såsom hästdroskor och promenerande stadsbor. Denna typ av detaljer känns igen inte enbart från samtidens pittoreska måleri och visuella ideal, utan aktualiserar också två för den tiden etablerade genrer: den litterära idealrealismen och den pittoreska vybilds-genren. Dessa samtida konstnärliga strömningar påverkar hur fotografen togs emot, begripliggjordes, spreds och denna speciella typ av uppmärksamhetsdiskurs hör samman med dessa två genrer, hävdar Bremmer. Texterna uppmanar läsa-

ren att noggrant betrakta bilderna men problemet är inte enbart detaljöverflödet utan också den fotografiska bildens avsaknad av ett subjekt. Analyserna utgår främst från vad texterna säger om bilderna, men om vi analyserar dem separat finns där detaljer som inte nämns av Bremmer eller adresseras i de vidhängande texterna. Tittar vi noga på en av bilderna i Benzlestiernas vyalbum (40) ser vi att det finns en gestalt som tittar rakt in i kameran. Det förefaller som den fotografiska bildens gestalter har en egen agens och här, för att parafrasera avhandlingens titel, gör motstånd mot tämjningsförsöken.

I kapitlet beskriver Bremmer hur fotografiet mottogs i "konstens kanal" och undersöker fotografiets relation till det pittoreska vyalbumet och idealrealismen. Titeln på Benzlestiernas häfte innehåller ordet "panorama", vilket förstås för tankarna till ett annat medium i samtiden, och vilket Daguerre arbetade med, nämligen de stora panoramor som bestod av enorma väggmålningar med ett bildfält på 360 grader. Med panoramat försökte man skapa immersion samtidigt som iscensättningen byggde på realism och exakt återgivande. Därtill fanns här en person – ett subjekt – som ledde publikens uppmärksamhet rätt genom bildernas gestaltningar av andra länder. Inte sällan skildrades just vackra och pittoreska vyer. En fråga som skulle vara intressant att adressera är vad panoramat bidrog med vad gällde skolning in i ett bildseende.

Kapitel två fokuserar Johannes Jaegers fotografiska konstbok *Molins fontän i fotografi* från 1866. Boken innehåller en serie fotografier av Johan Peter Molins fontänskulptur tagna vid den första skandinaviska konst- och industriutställningen. Boken innehåller också flera dikter samt ett efterord. Här studeras den konstnärliga kritiken av fotografiets detaljöverflöd för att visa hur uppoffrandet av detaljen blev en estetisk maxim i fotografiska kretsar med konstnärligt anspråk. Jaeger retuscherar nämligen bort det som omger Molins fontän i utställningshallen vilket i kombination med de sidoställda dikterna gör att den riktade uppmärksamheten här framtonar som en estetisk kategori. Denna estetiska uppmärksamhetskategori kan kopplas samman med två samtida fenomen, hävdar Bremmer, nämligen det offentliga museet och ekfrasen. Utformningen av utgåvan är sålunda en funktion av samtidens estetiska diskurser och man kan även se hur fotografiet börjar användas för att sprida konstverk. Genom retuscheringen utgår *Molins fontän* från ett uttraderande av moderniteten till förmån

för en mer klassisk etablerad betraktelse över konstverkets idé, och vidare till det modernt bildande projekt som förenar det offentliga museet och den fotoillustrerade konstreproduktionsutgåvan. Häri utgör boken ett utmärkt exempel på relationen mellan ett nytt medium och en äldre konstnärlig praktik. En annan central aspekt i detta kapitel är ekfrasens genus och Bremmer visar hur ekfrasens uppmärksamhetspraktiker är förenliga med ett rådande patriarkalt konstnärsideal. Dessa patriarkala mekanismer har även ett pedagogiskt syfte genom att vägleda läsaren, vilket iscensätter en paternalistisk praktik som agerar utifrån en föreställning om vad som är allmänhetens bästa. Detta handlar inte minst om att hantera det informationsöverflöd som rymts i den fotografiska bilden.

I centrum för avhandlingens tredje kapitel står Hugo Hildebrand Hildebrandssons fotoillustrerade molnstudie *Sur la classification des nuages, employée à l'observatoire météorologique d'Upsala* från 1879. Hildebrandsson hävdade att en del av den samtida problematiken och förvirringen kring molninformationer berodde på svårigheten att med ord beskriva dem samt att de skisser och teckningar som förvisso infogats i den tidigare publicerade *On the Modification of Clouds* (1803) av Luke Howard, inte var tillräckligt precisa. Howards skisser hade snarare bidragit till att öka förvirringen, men nu skulle den moderna reproduktionstekniken råda bot på detta. Hildebrandssons bok innehåller sexton albuminfografier som föreställer olika molnformationer och bilderna kompletteras av texter. Boken uppmärksammades stort och inledningsvis betraktades fotografiet som det nya idealiska mediet för att beskriva, visa och analysera molninformationer. Men så småningom började fotografiets mekaniska avbildning att uppfattas som problematisk. Precis som när fotografiet infogades i vyalbumet och mötte en bredare publik uppstod problem som bland annat hade att göra med att den detaljerade bilden inte var lämpad för nybörjare. De behövde helt enkelt vägledas. Hildebrandssons banbrytande bok bidrog till att fotografiet började användas inom meteorologin men tjänade också till att lyfta fram en tydlig problematik kring det nya mediet. Bland annat kritiserades de fotografiska reproduktionerna på grund av teknisk undermålighet och att de inte kunde visa färger. Men de fotografiska bilderna var också oförenliga med det vetenskapliga uppdraget att framställa typer avsedda för att instruera amatörobservatörer. Fotografiets

detaljskärpa gjorde det svårt att fånga molninformationernas typiska drag, vilket bidrog till att man i de senare verken infogar flera olika jämförande plåtar eller planscher samt kompletterar med teckningar och verbal förstärkning. I en senare atlas, publicerad 1890, användes istället litografier medan fotografier var infogade som komplement. Bremmer skriver: ”Men i takt med att meteorologerna hittade sätt att bearbeta den fotografiska bilden efter sina önskemål började inställningen till mediet att förändras. I den stora *International Cloud-Atlas* (1896) var fotografierna tillbaka som huvudnummer, men då i ett kolorerat och i vissa fall påtagligt retuscherat utförande” (147). Bremmer spårar, i 1800-talets meteorologiska diskurs, en attitydförändring, ett perspektivskifte från reproduktionsteknik till ett bildideal baserat på meteorologernas tränade omdöme och som bidrog till att fotografiet i slutet av århundradet återigen blev aktuellt.

Bremmers genomgång och undersökning av olika molnatlasar visar på en genomgående problematik som handlar om en grundläggande konflikt mellan fotografiets bildframställning och det meteorologiska uppdraget, nämligen den mellan det typiska och det tillfälliga (154). Eller med andra ord, det vetenskapliga fotografiets klassiska problematik: kan delen stå för helheten och kan det tillfälliga representera det typiska? Bremmer visar, med utgångspunkt i Daston och Galisons bok om objektivitetens historia *Objectivity* (2007), hur det under 1800-talet sker en förskjutning – från en så kallad mekanisk objektivitet som kan kopplas till den fotografiska bilden och föreställningen om vetenskaplighet i illustrationer som synonymt med en bild som är framställd utan mänsklig inblandning, till en övertygelse om vikten av att inkludera vetenskapsmannens omdöme i analys och tolkning av resultat. ”Denna övergripande förskjutning från mekanisk objektivitet till vetenskapsmannens tränade omdöme” (148) har förstås också att göra med fotografiets förhållande till naturvetenskapens objektivitetsideal. Ett ideal som först tilltalar bland andra Hildebrandson, men som senare kom att uppfatta fotografiets avsaknad av ett subjekt som ett problem. Det ideal som verkar i denna uppmärksamhetsdiskurs, specifikt kopplat till meteorologin, hör, hävdar Bremmer, samman med framväxten av den moderna psykologin, vilken förenas med meteorologin i den gemensamma synen på uppmärksamheten som en kvalificerad praktik som kräver skolning.

Kapitel fyra handlar om fotografiet som illustration i reselitteraturen och när vi nu närmar oss 1800-talets sista decennier har det skett en förskjutning i den fototextuella formen. Bremmer visar hur den fotografiska bilden vid den här tiden blir alltmer införlivad med den tryckta texten, vilket förstås har att göra med mekaniska reproduktionstekniker. Inte minst den halvtonsrevolution som ägde rum och som bland annat innebar materiella och mekaniska utvecklingar såsom sidoställandet av bild och text. Fotografiet har uppnått ett bestämt mått av transparens och framträder, enligt Bremmer, som en upphöjd uppenbarelse av verkligheten. Det är en fototextuell strategi som gestaltar en tröskel mellan 1800-talets mer reglerade fototextformer och 1900-talets begynnande bildjournalistik.

Huvudnumret i kapitlet utgörs av frikyrkomannen Paul Peter Waldenströms 800-sidiga *Till Österland* (1896). Waldenström var både riksdagsman (bland annat stöttade han reformen för utvidgad rösträtt 1890), och en av tidens mest lästa författare. Därtill var han den svenska väckelserörelsens portalfigur och grundare av Svenska missionsförbundet. De disciplinära uppmärksamhetspraktiker som verkar i *Till Österland* är just religiöst motiverade, hävdar Bremmer, och bygger på Waldenströms anteckningar från resan till Israel och Palestina: ”För att förstå Waldenströms sätt att förhålla sig till den fotografiska bilden i sin reseskildring måste man alltså först förstå på vilket sätt hans syn på uppmärksamheten är religiöst färgad” (203). Bremmer relaterar Waldenströms praktik till en tradition av visuell purism som bland annat kan spåras i den överkalkning av medeltida kalkmålningar som skedde i de svenska medeltidskyrkorna under 1700-talet. Det var en strategi för att skapa en riktad uppmärksamhet och hålla kyrkorummet distraktionsfritt (208). Vad *Till Österland* ger uttryck för är, enligt Bremmer, ”en riktad form av uppmärksamhet kännetecknande för modern, västlig kristendom” (208).

Waldenström har en uppenbar ambition att skapa närvaro i text och bild – läsaren ska uppleva det som om hon vore där tillsammans med Waldenström som själv tar plats i representationen av de heliga platserna. Läsaren följer i hans fotspår och han beskriver sig själv som en ledare eller fåraherde som måste vägleda sin skock. Det är en strategi för att styra läsaren bort från virrvarret och mångfalden som finns i Österlandet. Uppmärksamheten är för Waldenström förbunden med den

andliga praktiken och ett försök att undvika distraktioner såsom ”ett vimlande af menniskor” (206) då virrvarret och mångfalden är ett hinder för bildning (204). Detta tilltal till läsaren där hon uppmanas till subjektiva upplevelser är, enligt Bremmer, starkt förknippat med en missionerande praktik och därtill är den prydlighet som Waldenström förespråkar, och hans omsorg om läsaren, en religiöst förankrad praktik (202). Men Waldenström uppvisar en dubbelhet i sin omsorg om läsaren då han både styr och värnar henne, vilket Bremmer kopplar till Michel Foucaults idéer om pastoralmakt. Det är en maktdiskurs som utmärks av sin etiska och paternalistiska karaktär och dess religiösa rötter har infogats med den sekulära statsapparaten. Den utmärks av pastorns roll som hierarkiskt överhuvud i relation till sin flock (214), men samtidigt speglar den också samtidens psykologiska forskning om hur människan hade en begränsad förmåga till uppmärksamhet (216).

En annan strategi är att mana till inlevelse inför bilden. Bland annat korrigeras den fotografiska bilden genom att man ”gör det främmande i bilden begripligt” (219) och anpassar den efter befintliga ideal eller rådande föreställningar om platserna. Exempelvis ansåg man att folksamlingar av främmande människor störde bilden av det jordiska Jerusalem. Men också genom att framhäva fotografiets närhet till objektet, vilket förstås har att göra med fotografiets indexikalitet. Fotografiet är ett spår av objektet och uppvisar alltså inte enbart likhet. Detta blir en starkt bidragande orsak till att fotografiet blir så viktigt i reseskildringar av just det heliga landet. Bremmer gör en jämförelse mellan relikten och fotografiet i det att de båda är närvaron av en frånvaro och att det är denna suggestionskraft som genereras i Waldenströms skildringar från de heliga platserna: ”Suggestionskraften ligger i den kausala förbindelsen som det heliga har till platsen – det vill säga, tanken på att Jesus en gång vandrat på just dessa platser, och att någon sorts andlig närvaro ska ge sig till känna vid detta spår” (236). Att stanna upp vid bilden, som Waldenström gör, är ett sätt att ta till vara på dess ”här och nu”-karaktär – vad Bremmer kallar för en sorts *re-auratisering* av bilden (249).

Bremmer har valt en atypisk reseskildring som det primära studieobjektet. Varför? Jo, genom sättet på vilket Waldenström infogar bilderna i boken. Den vanliga tekniken var nämligen att fotografiet sidoställdes som en illustration till texten, men i *Till Österland* är illustrationerna jämt ut-

spridda över boken (198) och bilderna länkas till sina respektive passager genom korsställningar. Läsaren får helt enkelt bläddra fram och tillbaka mellan sidorna för att hitta rätt bland bilderna. Bremmer hävdar att systemet finns där som en service till läsaren, som en speciell omsorg om hen – allt i enlighet med den visuella purismens logik och för att undvika ”visuell överfullhet och vinna prydlighet” (199). Men vilka betydelser producerar blickens rörelse mellan två semiotiska system och vad gör korsreferenserna, bläddrandet fram och tillbaka, med kraven på inlevelse och försöken att *re-auratisera* bilden? W.J.T. Mitchell hävdar motsatsen i ”The Photographic Essay” publicerad i *Picture Theory* (1994) när han skriver att: ”A resistance arises in the text-photo relation: we move less easily, less quickly from reading to seeing” (287). Det hade varit intressant med en längre utläggning kring aspekter som rör denna väljandets logik i relation till uppmärksamhet och inlevelse.

Magnus Bremmer har i avhandlingen velat visa hur de fototextuella utgåvorna under 1800-talet alltmer hänvisat bortom fotografiets yta och mot själva objektet. Själva idén om transparens har en särskild plats i August Strindbergs *En blå bok* (1907–1912) vars senare delar enligt Bremmer kan betraktas som en fototextuell form på väg mot ett modernt bruk. Vid denna tidpunkt i fotografiets historia är det inte så mycket föremål för uppmärksamheten som ett medium för att leda läsarens uppmärksamhet oförmedlat mot objektet. Det har etablerats en mer direkt foto-text-relation. Detta betyder dock inte att uppmärksamhetspraktikerna har förlorat sin giltighet och det är en av avhandlingens slutsatser. Uppmärksamhetspraktikerna verkar också fortsättningsvis men i andra former, bland annat i fotografiets beskärning och zoom samt i bildtexten. Eller med andra ord, uppmärksamhetspraktikerna finns kvar i det subjekt som alltid redan finns närvarande i bruket av bilden. I detta resonemang formuleras också en fotografiets grundläggande paradox: fotografiet begreppsliggörs som en subjektlös bild samtidigt som det aldrig saknar ett subjekt. Bilden villkoras med andra ord alltid av mänskliga praktiker. Detta leder över till avhandlingens andra slutsats, nämligen att uppmärksamhetspraktikerna är införlivade med den nya transparenta fototextuella formen eftersom de också ligger till grund för densamma – det är *de facto* 1800-talets diskursiva uppmärksamhetspraktiker i den fotoillustrerade utgivningen som möjliggjort en sådan friare an-

vändning. Avhandlingens avslutande kapitel, med rubriken ”Strindberg i instagramåldern”, tar som utgångspunkt vårt samtida mediesamhälle – där fotografier uppvisar en mer eller mindre självklar transparens. Det är också i relation till samtiden som Bremmer formulerar en avslutande hypotes om att det obesvärade sätt på vilket vi använder fotografier idag med stor säkerhet kan härledas till de kulturella, sociala, politiska och kommersiella villkor som möjliggjorde den fotoillustrerade utgivning under 1800-talet och dess uttryck: tämjandet av den fotografiska bilden, undervisningen i konsten att välja och ledsagandet av läsarens uppmärksamhet.

Slutligen ett sammanfattande omdöme av *Konsten att tämja en bild*. Vad gäller avhandlingens akribi finns det i flera blockcitat något litet fel, ett ord eller kommatecken som saknas. Det påverkar oftast inte innehåll och betydelse, men det finns ett par exempel när missarna skapar en skevhet i framställningen. Ett sådant exempel är att det inte framgår att originaltexten inte är i kursiv, vilket gör författarens argument starkare (215, 236 f.). Ett mer generellt problem är att det ibland är svårt att följa och hitta referenserna. Informationen finns i avhandlingen men läsaren får emellanåt arbeta med list för att hitta rätt. Även om det är ytterst få resonemang som inte underbyggs med fullständiga referenser hade framställningen tjänat på ytterligare en genomläsning.

Magnus Bremmer rör sig med en stilistisk lätthet över ett stort och diversifierat material och att urvalet speglar en central paradox inom fotografiets diskurs, nämligen mellan dem som betraktar mediet som ett redskap för konstvärlden och dem som ser de vetenskapliga vinningarna. Men också att det är en mer komplicerad bild än så, nämligen att dessa två inriktningar överlappar och ingår i en fortgående korsställning som vi kan spåra fram till idag. Genom att anlägga en historisk förklaringsmodell för att undersöka förhållandet mellan fotografi och text bidrar avhandlingen inte bara med att lyfta fram centrala – och i vissa fall helt bortglömda – aspekter kring fotografi och text under 1800-talet – Magnus Bremmer lyfter också fram den komplexitet som ryms inom varje medium. Avhandlingen pekar sålunda framåt och öppnar upp för nya ingångar inom fälten intermedialitet och mediehistoria. Därtill är *Konsten att tämja en bild* välformulerad, initierad och imponerande detaljrik och frånsett de exempel som givits ovan en ge-

nomgående övertygande studie med hög relevans också för analyser av samtidens digitala bildbruk.

Cecilia Lindbé

Tanja von Dahlen, *Moving Images of Literature. Transformations of Literature in Contemporary Video and Film Installation Art*. Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet. Uppsala 2015.

”Ett utvidgat fält”. Så kom bildkonstens omvandling vid det förra seklets mitt att sammanfattas i en berömd essä av Rosalind Krauss. Med nya praktiker och former som happenings och aktioner, video, ljudskulpturer, installationer och jordkonst blev det allt svårare – eller kanske lättare: allt kunde ju höra hit... – att identifiera något som ”konst”. Området var snabbt växande och rikt differentierat. För litteraturens vidkommande tycktes situationen mer stabil. Trots konkret poesi, collageromaner och liknande, ville man gärna hålla fast vid en kärna, om inte i det hårt konkurrensutsatta bokmediet, åtminstone i språket eller det personliga uttrycket eller någonstans.

Likväl skulle inte litteraturen förbli opåverkad. Förskjutningar inom konsten såväl som genomgripande mediala förändringar under de senaste decennierna har skapat en situation, där skrivandet, läsningen och, följaktligen, litteraturvetenskapens objekt och metoder har muterats. En snabb jämförelse med situationen för sisådär trettio år sedan lämnar inga tvivel. Och utan tvekan kommer detta att fortsätta.

Mina tankar leds in på dessa banor genom en ny avhandling i litteraturvetenskap framlagd i Uppsala förra våren: Tanja von Dahlen *Moving Images of Literature. Transformations of Literature in Contemporary Video and Film Installation Art*. Ur ett perspektiv är det en studie ägnad åt en gammal och anrik problematik: om förhållandet mellan litteratur och konst, den berömda *paragone*, som Leonardo da Vinci en gång kallade det, och som låter sig spåras tillbaka till antiken. Samtidigt är det en ordentligt uppdaterad version, då det rör sig om en konstform som inte har mer än ett halvsekel på nacken. Dessutom: uppdateringen är inte oskyldig ur det ontologiska perspektiv som anlades ovan. En konsekvens av de diskussioner kring adaptation och transformation som förs i avhandlingen, liksom av de verk som här görs till en del av litteraturveten-